



HAL
open science

Du processus à la création : le rythme, principe structurant de la mise en scène

Théo Heugebaert

► **To cite this version:**

Théo Heugebaert. Du processus à la création : le rythme, principe structurant de la mise en scène. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03708592

HAL Id: dumas-03708592

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03708592v1>

Submitted on 29 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Université Rennes 2

**Master d'Études Théâtrales
Parcours Perspectives Critiques**

**Du Processus à la Création :
Le Rythme, Principe structurant de la Mise en Scène**

Théo HEUGENBAERT

Sous la direction de : Sophie LUCET

2021

« Rythmer, c'est apprendre à plier dans le mouvement, sans le rompre¹. »

ALAIN DAMASIO

1 DAMASIO Alain, *La Horde du Contrevent*, FOLIO SF, LA VOLTE, 2004, p.351.

Remerciements

Ce mémoire n'aurait pas été réalisable sans le soutien, l'implication et les conseils de ma directrice de recherche, Sophie Lucet, et il n'était pas possible d'ouvrir ce travail sans la remercier chaleureusement.

Un grand merci aux équipes artistiques qui m'ont ouvert les portes de leurs salles de répétition et ont pris la peine de m'accorder de leur temps pour répondre à mes questions. Plus spécifiquement merci à Arthur Nauzyciel et aux équipes de *Mes Frères* pour ces merveilleux mois de stage à leurs côtés. J'en suis sorti enthousiaste et grandi.

Merci aussi à toutes les enseignantes-chercheuses du département d'Études Théâtrales de l'université Rennes 2 dont les discussions et projets partagés ont nourri ma réflexion.

Merci enfin à ma famille, mes parents, mes ami.e.s et mes camarades de promo qui, par leur présence, leur soutien, leurs lectures, leurs remarques et leurs questions m'ont donné l'énergie et l'envie d'aller au bout de ce travail.

Table des matières

INTRODUCTION.....	7
PREMIÈRE PARTIE.....	17
Définir le Rythme.....	17
I Épistémè du rythme.....	18
1. La redécouverte étymologique.....	18
2. Le tournant platonicien.....	19
3. Les errements linguistiques.....	20
4. Définir le rythme.....	21
II Le rythme au théâtre : postulats et hypothèses.....	27
1. Les ouvrages généralistes.....	27
2. La recherche spécifique autour du rythme de Manuel Garcia Martinez.....	35
3. Une proposition personnelle.....	39
4. Bilan des postulats et hypothèses rythmiques proposés par les études théâtrales : dix points essentiels sur le rythme au théâtre.....	41
DEUXIÈME PARTIE	43
L'Expérience Rythmique en Création.....	43
I Rêver ses rythmes : le rythme avant les répétitions.....	46
II Rythmer la création : la structuration du rythme par les répétitions.....	53
1. L'organisation des répétitions.....	53
2. La direction d'acteurs.....	68
3. La technique.....	77
III Appréhender la transmission du rythme au public : les représentations.....	84
IV Le macro-rythme, structure de l'esthétique d'une création.....	91
CONCLUSION.....	97
ANNEXES.....	103
I Journal de création de la pièce Mes Frères.....	104
II Tableur regroupant les durées des séquences de Mes Frères au cours du processus de création.....	195
III Entretien avec Arthur Nauzyciel.....	196
IV Entretien avec Jean-Pierre Baro.....	210
V Entretien avec Stéphane Gallet.....	219
BIBLIOGRAPHIE.....	223
CORPUS PRIMAIRE.....	224
CORPUS SECONDAIRE.....	225

INTRODUCTION

Ce mémoire se concentre sur les enjeux liés à la notion de rythme. Puisque ma recherche s'inscrit d'abord dans le champ des études théâtrales, et plus particulièrement dans la veine de la génétique du spectacle, certains concernent en premier lieu le rôle du rythme dans la structuration d'une esthétique au cours des répétitions. Néanmoins, ce travail se veut aussi plus généraliste en proposant un point de vue critique sur la notion de rythme en elle-même. C'est dans cette optique que nous retrouvons en préambule une citation d'Alain Damasio.

« Le rythme véritable ne vient jamais de la répétition qui pourtant le prépare, mais du surgissement de l'étrange, d'un plan oblique à l'attention, qui la plie. [...] Rythmer, c'est apprendre à plier dans le mouvement, sans le rompre². »

Cette citation illustre un des chevaux de bataille de cette critique : détacher le rythme de la répétition³. Non pas qu'un rythme ne puisse se structurer autour de la répétition d'un *pattern*. Mais plutôt qu'un rythme, pour advenir, ne soit pas nécessairement structuré autour d'une forme de périodicité impliquant un retour régulier à une valeur initiale. Le, ou plutôt, *un* rythme peut ne pas être élaboré autour d'une répétition pour avoir valeur de rythme. L'utilisation d'un pronom indéfini est particulièrement importante dans l'optique de ce mémoire ; « rythme » est d'abord un terme général pour désigner des qualités de durée. Dans ce sens, on pourrait le comparer à la notion de couleur. Tout comme un tableau peut être composé de multiples variations dans l'usage des couleurs, il existe un éventail infini de nuances rythmiques qui se complètent.

Notre extrait du roman *La Horde du Contrevent* est un éloge aux qualités de conteur du personnage de Caracole, qui justifie celles-ci par sa maîtrise du rythme. C'est le second point qui m'a incité à déposer en ouverture cette citation liminaire. Le rythme et sa maîtrise auraient un pouvoir de fascination sur le spectateur car, par ce « surgissement de l'étrange » et cette pliure de l'attention proposée, ce dernier ne pourrait penser la structure d'une œuvre, trop touché par l'effet esthétique provoqué. Il serait le cerf-volant⁴ promené dans le ciel par l'artiste qui, lui, maîtrise les courants du vent-rythme ; et ce moment d'envol serait l'effet esthétique provoqué. Avec cette citation, on commence donc à appréhender l'importance véritable du rythme dans l'élaboration d'une œuvre. Véritable car aujourd'hui, et

2 DAMASIO Alain, *La Horde du Contrevent*, FOLIO SF, LA VOLTE, 2004, p.352-351. Attention, dans cette édition, la numérotation des pages est décroissante. Le texte commence page 701 et se conclut page 0.

3 Il est ici question de répétition au sens de répétitivité d'un phénomène et non pas de répétitions en vue de la préparation d'un spectacle. Sur celles-ci, nous reviendrons plus tard.

4 Le terme cerf-volant est d'ailleurs employé à la même page que notre citation : le rythme est ce qui permettrait de passer « du cerf au volant [...] je peux toujours passer – si je *plie* ». DAMASIO Alain, *Op. Cit.* p.351. On retrouve là encore un effet de fulgurance. Cette fulgurance déroutante a une fonction rythmique dans la trame narrative du récit. C'est une articulation pensée pour dérouter le spectateur et finalement, bel et bien le rendre cerf-volant, ballotté par le vent-rythmique.

particulièrement en études théâtrales, la notion a été encore peu abordée.

Si l'on note depuis une dizaine d'années un regain d'intérêt pour cette notion, intérêt que l'on peut notamment mesurer avec l'apparition en 2010 de la plate-forme en ligne *Rhuthmos*⁵, dans le champ théâtral, peu d'écrits lui ont été consacrés. Hormis quelques passages dans les ouvrages généralistes comme *Lire le théâtre*⁶ d'Anne Ubersfeld, *L'analyse des spectacles*⁷ de Patrice Pavis ou encore *Qu'est-ce que le théâtre ?*⁸ de Christian Biet et Christophe Triau par exemple, les ouvrages spécialisés sont rares. On constate même l'absence d'entrée pour le terme rythme dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*⁹ de Michel Corvin. On pourra tout de même citer comme ouvrages spécifiquement consacrés à cette notion la thèse de Manuel Garcia Martinez *Réflexions sur le rythme au théâtre*¹⁰ ainsi que l'essai *Rhythm in acting and performance*¹¹ d'Eilon Morris.

C'est ainsi que face à ce sentiment de manque, voire d'injustice au vu de ce peu de considération scientifique, je me suis fixé avec ce mémoire la mission de rendre sa juste place au rythme, de dorer son blason théâtral et de mettre en lumière son importance.

Quand on en revient aux origines de ce mémoire, je constate que mon travail sur le rythme au théâtre a commencé à s'élaborer à l'issue de deux expériences de plateau qui m'ont amené à une prise de conscience, ou à une intuition première du moins : au théâtre, et en particulier dans la conception d'un spectacle, la notion de rythme serait omniprésente, non seulement d'un point de vue technique, mais aussi esthétique, et ce malgré la parfois modeste présence du rythme dans le discours des artistes.

Il faut cependant peut-être commencer par un constat personnel. Malgré une formation de danseur contemporain et classique, je n'ai hélas qu'un sens du rythme très paradoxal : j'en ai une très forte intuition, mais je suis incapable de l'intellectualiser. Qui m'a déjà vu m'essayer aux danses de couple ne pourra que sourire au souvenir de ma maladresse face à l'enchaînement des pas. Je suis en effet à peu près incapable de me baser sur les comptes d'un *tempo* pour suivre un rythme. Or cette difficulté pratique avec le compte des pas de base est sûrement l'un des aspects qui m'a entraîné sur ce terrain. En effet, face à cette délicatesse, la

5 MICHON Pascal, « Pourquoi RHUTHMOS ? », *Rhuthmos*, 20 mai 2010. [<http://rhuthmos.eu/spip.php?article1>]

6 UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I,II et III*, BELIN, 1996.

7 PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles*, ARMAND COLIN, coll. « U », 3^e ed., 2016.

8 BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, GALLIMARD, 2006.

9 CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, BORDAS, 1995.

10 GARCIA MARTINEZ Manuel, *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*, thèse sous la direction de Patrice PAVIS, Paris 8 Vincennes- Saint Denis, 1995.

11 MORRIS Eilon, *Rhythm in acting and performance*, BLOOMSBURRY, 2017.

notion de rythme s'est vite colorée d'attraits profondément mystérieux, d'une forme d'inaccessibilité à laquelle il me fallait trouver une entrée. Encore aujourd'hui, danser une chorégraphie élaborée sur des comptes relève d'une certaine complexité pour moi. J'y ai néanmoins trouvé réponse en développant une approche personnelle autour des rythmes de la respiration. Quand par exemple mes camarades vont rythmer un mouvement sur une base *tempo* de huit, je vais de mon côté structurer ma danse par l'accumulation d'inspirations et d'expirations plus ou moins longues selon les mouvements à effectuer. Ce n'est alors pas le compte, mais la durée de ces inspires et expires qui me donne le rythme de la chorégraphie. Le rendu entre mes camarades et moi-même est le même, la chorégraphie reste semblable, mais ce déplacement méthodologique est une des facettes rythmiques qui a ouvert mon intérêt pour la notion de rythme. Du reste, je ne suis pas le seul à s'être vu éloigné du sens du rythme. Antoine Vitez par exemple évoquait lui aussi cette difficulté avec Henri Meschonnic, expliquant ne foncièrement pas comprendre ce qui était attendu de lui quand on lui demandait de jouer une scène au rythme d'un match de ping-pong¹². Il est vrai que le problème entre le rythme compté d'une chorégraphie que j'évoquais et l'image-rythme d'Antoine Vitez repose sur des enjeux différents. Cela permet tout de même de constater la forme d'ambiguïté qui entoure cette notion. Nous en reparlerons.

Revenons tout d'abord à ces deux expériences de plateau que j'évoquais et qui ont été les premiers jalons de ma réflexion sur le rythme. Je dis deux expériences, je devrais même dire trois, mais je vais plutôt regrouper deux de ces événements en une seule prise de conscience puisque ce qui m'a marqué, c'est la façon dont le phénomène s'est répété.

En 2015¹³, puis en 2016¹⁴, au cours de stages de réalisation théâtrale, je travaille en

12 Ce dernier affirme ainsi : « On parle de ping-pong par exemple - le rythme de répliques qui s'échangent comme des balles de ping-pong. Ou bien on parle d'un rythme analogue au rythme du cœur. Et ça m'a toujours paru incompréhensible » VITEZ Antoine, « À l'intérieur du parlé, du geste et du mouvement – Entretien avec Henri MESCHONNIC » in *Langue Française* n°56, dir. MESCHONNIC Henri, LAROUSSE, 1982, p.25.

13 Stage de réalisation théâtral organisé par le CDN *Les Tréteaux de France* à Phalsbourg, ayant eu lieu du 11 juillet au 2 août 2015. Le travail mené avec Caroline MARCADÉ donnera lieu à la création *Petits Troubles du Comportement*. « Petits Troubles du Comportement, c'est l'histoire de gens qui ne tiennent pas en place. Démangés par leur énergie, ils passent leur temps à déménager, ils triment leurs meubles et leurs défauts, leurs valises et leurs travers. Ils sont une grande famille, parents, grand-parents, oncles, tantes, enfants, cousins, cousines, pièces rapportées, composées, décomposées » - Caroline MARCADÉ. [<http://caroline-marcade.squarespace.com/blog/2016/6/10/petits-troubles-du-comportement>]

14 19emes Rencontres Internationales de Théâtre en Corse de l'Aria ayant eu lieu du 17 juillet au 13 août 2016. Avec Caroline MARCADÉ, création de la pièce *Violence(s)* librement inspirée d'*Histoire de la violence* d'Édouard Louis. « *Violence(s)* est une partition physique et chorale entièrement dansée. Les corps deviennent l'enjeu d'un combat intérieur, singulier et collectif. Soumission, exclusion sont autant d'atteintes que l'on se porte à soi-même. Se faire violence, combattre l'inertie, autant de tentatives de rapprochement. La partition physique de *Violence(s)* en est la transcription charnelle et sensible, texte et corps dialoguent. » - Caroline MARCADÉ. [<https://www.ariacorse.net/wp-content/uploads/2016/07/19emes-rencontres-internationales.pdf>]

tant qu'interprète sur deux créations avec la chorégraphe et metteuse en scène Caroline Marcadé¹⁵. Les deux formes sont au croisement de la danse et du théâtre, dans une esthétique proche du travail de Pina Bausch. Ce qui fait l'une des spécificités de ces processus de création et qui a laissé germer mes premières interrogations rythmiques, c'est l'absence, au moins pour les interprètes, de fable, de structure temporelle, de fixation de l'enchaînement des parties, jusqu'à quelques jours avant la création. Pendant les répétitions, nous avons travaillé à partir d'extraits de textes, d'improvisations dansées dirigées, à partir de thématiques, à partir de récits personnels et de séquences chorégraphiées, mais tout était travaillé de manière disjointe. Nous abordions une séquence, puis faisons une pause et nous mettions à travailler ensuite une autre, sans penser aux transitions¹⁶. C'est quelques jours avant la première que nous nous retrouvions et que, comme par magie, Caroline Marcadé nous présentait le plan du spectacle et la façon dont allait s'enchaîner la dizaine de séquences que nous avions préparées. Quant aux dernières répétitions, elles servaient à appréhender l'enchaînement et à élaborer les transitions. Voir se fusionner les tableaux et apparaître d'un coup la structure de la création fut une expérience très mystérieuse. C'est cette expérience qui a ouvert la porte à ma fascination pour le rythme. En effet, puisqu'il n'y avait pas de fable structurante avant les répétitions, d'une certaine manière, la fable est apparue *a posteriori*. Or, les choix qui ont conduit à cette structure, qui ont amené telle séquence à précéder ou à prolonger telle autre, étaient en fait des choix rythmiques. C'étaient des choix de dynamiques qui relevaient d'une volonté de faire par exemple suivre un temps calme et un moment très énergique, un temps statique et un temps de grands déplacements, un temps avec peu d'interprètes et un temps avec la totalité du groupe... C'est ainsi que m'est apparue l'intuition que non seulement la notion de rythme était un des indices de la qualité d'un spectacle, dans le sens où c'est le rythme qui générerait les sensations et émotions ressenties par les spectateurs - mais plus encore que les choix rythmiques d'un créateur pourraient être les principaux critères de structuration esthétique, et donc de manière corollaire, de lecture - d'une œuvre. Ce serait par l'analyse des choix rythmiques d'un artiste dans l'élaboration de sa création que l'on parviendrait à percevoir le plus facilement les enjeux esthétiques sur lesquels l'équipe artistique s'est engagée. Voici donc une première réponse aux raisons de mon attrait pour la question de la temporalité sur les scènes de théâtre.

15 Caroline MARCADÉ est danseuse, chorégraphe et metteuse en scène, notamment en collaboration avec Antoine VITEZ et Alain FRANÇON. Pédagogue, elle est responsable et fondatrice du département « Corps et Espace » du CNSAD, référente pédagogique aux Tréteaux de France - direction Robin RENUCCI, et formatrice à *l'Aria*.

16 Je me souviens d'ailleurs d'une séance en milieu du processus en 2015, durant laquelle, en ayant vu des similitudes entre la fin d'une séquence et le début d'une autre, j'avais émis l'idée qu'elles pourraient s'enchaîner, et Caroline MARCADÉ me répondre que ce n'était pas encore le moment de penser à ça.

Je dis bien temporalité et non pas encore rythme. Car si j'associe aujourd'hui le mot rythme à ces expériences, ce n'était pas encore le cas à l'époque. Ce que j'évoque relevait alors pour moi plus du mystère de la création, de l'intuition pure, de quelque chose d'intangible plutôt que du champ rythmique, affilié alors dans mon imaginaire à quelque chose de très technique, au comique ou encore à la musique. L'association du rythme à ces phénomènes est arrivée à la suite d'une autre expérience de plateau, moins heureuse peut-être puisqu'elle repose sur un échec, mais tout aussi riche en termes de réflexions et de prolongements.

En juillet 2018, à l'aube de ce mémoire, je suis à nouveau un stage de réalisation théâtrale¹⁷. Mais cette fois-ci, les enjeux techniques et esthétiques sont très différents puisque c'est avec Gérard Chabanier¹⁸ que nous mettons en scène *Le Médecin malgré lui* de Molière dans un champ, et dans une optique burlesque. Je suis moi-même avant tout assistant à la mise en scène, mais par un phénomène de roulement de la distribution, je suis aussi en charge selon les représentations¹⁹ des rôles de Léandre, de Mr. Robert et de Perrin. Le burlesque que j'évoque et que nous avons tenté de mettre en place s'appuyait en partie sur les codes de la *commedia dell'arte*, sur l'emploi de *lazzi* notamment, avec beaucoup de jeux de corps et de mimiques pour amplifier chaque interaction et introduire le comique. Or comme l'explique Stéphane Gallet²⁰ dans l'entretien que l'on pourra retrouver en annexe, une des spécificités du burlesque et qui fait justement survenir le comique, c'est l'accélération de tous les rythmes du spectacle : « le burlesque, c'est ce qu'on fait, mais en rapide. Donc il faut d'abord tout mettre en place, puis réussir à le faire dans le bon tempo. La comédie, c'est pareil, c'est le rire ou pas. S'il n'y a pas de rire, si ça ne rit jamais, c'est que tu te plantes ou que tu es en retard²¹ ». Pour faire du burlesque, il faut tout faire plus vite, mais ne pas oublier de maintenir la présence de tous les éléments. C'est aussi ce qui en fait la difficulté technique pour l'acteur puisqu'il doit maîtriser d'autant plus sa partition que le rythme auquel il doit l'accomplir est à la fois très précis, mais aussi très vif. Notre travail n'échappait pas à cette règle et notamment dans le

17 21^{èmes} Rencontres Internationales de Théâtre en Corse de l'Aria ayant eu lieu du 15 juillet au 11 août 2019. Création du *Médecin malgré lui* de MOLIÈRE avec Gérard CHABANIER. « Créée en 1666, la pièce suit les codes de la *Commedia Dell'Arte* ; on y retrouve tous ses ingrédients : situation burlesque, allusions grivoises, multiples *lazzis*, personnages aux caractères typés. Mais une question se pose : peut-on jouer encore cette pièce, où un homme bat sa femme (pour mieux en démontrer la brutalité) ? Ou faut-il vite écrire à #balancetonpoquelin ? Avec cette comédie explosive, MOLIÈRE a appuyé sur le bouton de la 'Farce de Frappe' ». Gérard CHABANIER.

[https://www.ariacorse.net/wp-content/uploads/2018/07/programmeRencontres2018_BD_compressé.pdf]

18 Gérard CHABANIER est comédien, clown, metteur en scène, spécialisé dans la comédie, formateur aux Tréteaux de France - direction Robin RENUCCI, et à *l'Aria*.

19 La création sera jouée quatre fois. J'ai eu l'occasion de jouer deux soirs Léandre et deux soirs l'enchaînement Monsieur Robert/Perrin.

20 Stéphane GALLET est comédien, enseignant, spécialiste de la comédie, référent pédagogique des Tréteaux de France – direction Robin RENUCCI, et formateur à *l'Aria*.

21 GALLET Stéphane, Cf. Entretien en Annexe.

travail de diction. Nous devons nous-même donner rapidement notre texte pour tenir en haleine le spectateur jusqu'au prochain gag qui se préparait. C'est lors des retours de Gérard Chabanier sur la dernière représentation que je compris l'erreur que j'avais faite en jouant Léandre ce soir-là. En effet, j'avais repris lors de mes prises de parole un débit plus lent, influencé par des habitudes de jeu portées par l'idée que le comédien a pour mission de donner à entendre le texte. Je ralentissais donc ma diction pour laisser entendre toutes les nuances syntaxiques du texte. Or, en agissant ainsi – sans me rendre compte de mon erreur, hélas – je ne respectais pas le contrat esthétique, burlesque, que nous avions mis en place, et saccageais le rythme de la représentation. En effet, chacune de mes interventions devenait un trou qui ralentissait l'enchaînement du dialogue. Et si les dialogues ralentissaient, cela impactait les gags qui mettaient plus de temps à se mettre en place. Donc je ralentissais aussi le rythme de la scène en général. Et puisque les scènes dans lesquelles j'intervenais étaient ralenties, elles n'étaient plus en correspondance avec les autres scènes. Et par un phénomène d'emboîtement j'en arrivais donc, par mes interventions, à délier le rythme entier de la mise en scène... Je vous épargne les retours de Gérard Chabanier sur cette représentation. Ses remarques m'ont d'autant plus marqué que c'était lors de ma dernière performance en tant que Léandre, et donc que je n'avais aucun moyen de rectifier quoi que ce soit pour la prochaine représentation. Sans rédemption possible, la remarque m'est alors restée longtemps en tête. De cette erreur, qui était une erreur rythmique, je me suis mis peu à peu à appréhender comment le moindre passage d'un spectacle et la façon dont il est joué pouvait influencer sur l'esthétique même de la création. D'un coup, puisque la vitesse de diction pouvait jouer sur l'esthétique du spectacle, les silences pouvaient avoir la même fonction, et puis si la parole avait ce pouvoir, il devait en être de même pour les mouvements, que ce soient les gestes ou les déplacements, ou les effets de chœur... Peu à peu je fus saisi par l'intuition que tous les choix ayant trait à la durée de phénomènes se rapportaient à la question du rythme et que par cela-même, le rythme n'était pas une conséquence des choix de mise en scène, mais au contraire, le curseur que les créateurs avaient à leur disposition pour structurer leurs choix esthétiques. Peu à peu, tout le travail mené en répétition afin d'élaborer l'esthétique d'un spectacle ne me semblait plus être qu'une grande histoire de mise en rythmes.

C'est dans cet état d'esprit que j'abordais ma première année de Master, avec le désir de trouver des preuves pour corroborer ces premières intuitions. Et pourtant, malgré un pas alerte et une volonté certaine, en amorçant mes recherches rythmiques, je déchantais vite, pris de vertiges face aux vives variations des définitions du rythme exposées ici et là selon les différentes aires de la recherche. En effet, le rythme est une notion transdisciplinaire, et son

sens fluctue selon les disciplines, selon qu'il passe de la musicologie à la psychologie, de la psychologie à la linguistique, ou traverse la poésie pour souffler jusqu'en architecture. Paradoxalement, en études théâtrales, je ne trouvais au premier abord aucun ouvrage qui lui soit consacré. Je me retrouvais alors face à un vide. Entre la pluralité des propositions de définition du rythme et le peu de matière spécifiquement théâtrale, je me découvrais sans assise solide pour aborder la notion. C'était comme si au cours d'une violente tempête, après avoir été ballotté ici et là, je chutais soudainement dans un trou d'air sans fond. D'un coup, et pour plusieurs mois, le mot rythme n'eut plus aucun sens, aucune consistance pour moi²².

Si l'on peut lire ces lignes aujourd'hui, on l'aura deviné, c'est bien parce que j'ai réussi à reprendre ce chemin rythmique et à l'appriivoiser. Cette difficulté fut néanmoins structurante pour ce mémoire et il n'était pas possible d'ouvrir notre étude sans dévoiler cette difficulté à définir le rythme.

En effet, face à cette difficulté à définir le rythme et au vu de mon intention de montrer comment s'élabore le rythme d'un spectacle ainsi que la manière dont ces procédés influent sur l'esthétique même, j'ai décidé d'organiser cette étude en deux temps.

Le premier temps sera ainsi consacré à la critique du rythme. Nous partirons d'abord du terme de rythme et de ses nuances pour clarifier les enjeux qu'il recoupe. Pour ce faire, nous procéderons à une étude terminologique et historique de la notion, en parlant de son évolution mais aussi des troubles qu'elle a rencontrés. Car il faut le souligner dès à présent avant d'y revenir dans le premier temps de notre analyse, l'histoire du rythme est une histoire trouble. Paul Valéry le disait lui-même : « ce mot 'rythme' ne m'est pas clair. Je ne l'emploie jamais²³ ». Dans ses *Cahiers*, le poète tente à plusieurs reprises, de définir le rythme sans qu'une définition ne le satisfasse plus qu'une autre. Il exprime alors la complexité de la tâche : « *rythme*. Bien difficile à analyser, cette notion²⁴ ». À partir de cette tentative de clarification générale, nous pourrons alors nous concentrer sur le champ théâtral afin de mieux cerner ses enjeux rythmiques en regroupant les postulats établis par les différent.e.s chercheur.euse.s. Cela nous amènera à proposer une liste de dix points traitant de la nature du rythme au théâtre dont la conclusion de notre mémoire, après observation de processus de création dans la deuxième partie, nous permettra de vérifier ou non la justesse.

22 Cette chute vertigineuse, on la retrouve encore une fois dans *La Horde du Contrevent*. La chute y est terrible. Mais, ce qu'il faut retenir, c'est qu'elle est - dans le roman comme dans notre cas - la voie la plus directe vers un nouveau départ. Et pour amorcer ce passage, on retrouve une nouvelle fois notre cerf-volant duquel le personnage de Sov va ralentir sa chute. Heureusement, pour moi aussi, cette chute s'est transformée en un nouvel élan créateur.

23 VALÉRY Paul, *Cahiers, Temps*, GALLIMARD, PLEIADE, 1973, p.1281.

24 *Ibid.* p.1278.

En effet, dans une optique généticienne, plus particulièrement influencée par les recherches dirigées par Sophie Lucet dans le projet de *La Fabrique du Spectacle*²⁵, nous allons tenter de décrire dans notre deuxième partie comment, à partir de trois processus de créations différents, chaque équipe artistique a élaboré le rythme de sa création et quelles influences ces choix ont eu sur l'esthétique du spectacle créé. Au cours de cette analyse, nous pourrons notamment comparer les démarches avant, pendant et après les répétitions. Quant à ce corpus que nous n'avons pas encore cité, le voici. Les processus de créations choisis ont été sélectionnés dans l'optique d'observer des démarches et des esthétiques singulières, ce qui nous permettra d'identifier clairement les choix propres à chaque équipe artistique.. Nous y retrouvons d'abord la création de la pièce *Mes Frères*²⁶ de Pascal Rambert, mise en scène par Arthur Nauzyciel dont j'ai pu suivre le processus dans son entièreté en tant que stagiaire assistant à la mise en scène et qui de ce fait aura une place prépondérante dans l'analyse, tandis que les observations des répétitions de *Mephisto {Rhapsodie}*²⁷ de Samuel Gallet mis en scène par Jean-Pierre Baro et de *Le Bruit des Loups*²⁸, mis en scène par Étienne Saggio viendront plutôt en soutien. Ainsi, l'analyse de *Mes Frères* sera en quelque sorte la ligne directrice de cette partie tandis que les autres processus serviront de contrepoints selon les occasions d'observations vécues.

En conclusion de ce mémoire, nous reprendrons donc notre liste de dix postulats sur la nature et le fonctionnement du rythme au théâtre et à partir de nos observations des processus de création, nous pourrons en démontrer la justesse ou les nuances qu'il conviendrait de leur apporter.

Enfin, on trouvera en annexe, le *Journal de Bord* des répétitions de *Mes Frères*, un tableur retraçant l'évolution des durées des séquences de *Mes Frères* au cours des répétitions, des entretiens avec les metteurs en scène Arthur Nauzyciel et Jean-Pierre Baro, ainsi qu'un entretien avec Stéphane Gallet, formateur-pédagogue associé aux CDN *Les Tréteaux de France* (direction Robin Renucci) et spécialiste de la question du jeu burlesque.

25 LUCET Sophie, « Origine et enjeux du projet », *La Fabrique du Spectacle*. [<http://fabrique-du-spectacle.fr/analyses/origine-et-enjeux-du-projet>]

26 RAMBERT Pascal, *Mes Frères*, mise en scène Arthur NAUZYCIEL, créé le 30 septembre 2020 au Théâtre de la Colline à Paris.

27 GALLET Samuel, *Mephisto {Rhapsodie}*, mise en scène Jean-Pierre BARO, créé le 6 mars 2019 salle Serreau au Tnb à Rennes.

28 SAGLIO Étienne, *Le Bruit des loups*, mise en scène Étienne SAGLIO, créé le 24 septembre 2019 au Grand T à Nantes.

PREMIÈRE PARTIE

Définir le Rythme

I Épistémè du rythme

1. La redécouverte étymologique

Les origines du rythme trouvent leur source dans le terme grec *ρυθμός* lui-même dérivant du verbe *ρέω*, « couler ». C'est Émile Benveniste qui va marquer un tournant dans l'analyse rythmique en expliquant qu'on a longtemps associé la notion de rythme aux vagues en raison de cette étymologie, faisant de la question de la périodicité une des caractéristiques majeures de la notion. Or, constate-t-il :

« Il suffit d'observer que *ρέω* et tous ses dérivés nominaux [...] indiquent exclusivement la notion de 'couler' mais que la mer ne " coule " pas. Jamais *ρέιν* ne se dit de la mer, et d'ailleurs jamais *ρυθμός* n'est employé pour le mouvement des flots. [...] Inversement, ce qui coule (*ρεῖ*), c'est le fleuve, la rivière ; or, un courant d'eau n'a pas de 'rythme'²⁹. »

En effet, Émile Benveniste démontre que l'utilisation du terme *ρυθμός* renvoie dans l'emploi qu'en font les Grecs à la notion de forme. Que ce soit chez Leucippe, Démocrite, Sophocle ou Eschyle³⁰, *ρυθμός* est employé au « sens constant [de] « forme distinctive ; figure proportionnée ; disposition³¹ » ». Ce dernier ajoute :

« *Ρυθμός*, d'après les contextes où il est donné, désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas de consistance organique : il convient au *pattern* d'un élément fluide, à une lettre arbitrairement modelée, à un péplos qu'on arrange à son gré, à la disposition particulière du caractère ou de l'humeur. C'est la forme improvisée, momentanée, modifiable³². »

Pierre Sauvanet, dans le prolongement du linguiste, corrobore cette affirmation et explique que chez les pré-socratiques, « le rythme est en quelque sorte une 'forme spatiale temporalisée' , c'est-à-dire la forme que prend quelque chose dans le temps, la forme telle qu'elle est transformée par le temps³³ ». Dans son essai, Émile Benveniste poursuit en expliquant que c'est Platon qui va, bien qu'en gardant cette idée de forme, déplacer le sens de la notion en l'associant à la danse et aux figures formées au cours de celle-ci. Ainsi, de « configuration spatiale définie par l'arrangement et la proportion distinctifs des éléments, on atteint le 'rythme' configuration des mouvements ordonnés dans la durée ³⁴».

29 BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale 1*. GALLIMARD, Paris, 1966, p.328.

30 *Ibid.* pp.329-331.

31 *Ibid.* p.332.

32 *Ibid.* p.333.

33 SAUVANET Pierre, *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*, PUF, Paris, 1999, p.6.

34 BENVENISTE Émile, *Op. Cit.* p.335.

2. Le tournant platonicien

Dans *Les Lois*, Platon définit le rythme comme « l'ordre dans le mouvement³⁵ ». Mais il faut cependant ajouter qu'il définit le rythme en relation avec la notion d'harmonie qui, associée au rythme, fonde « l'art choral ». Il faut par ailleurs comprendre que le contexte dans lequel Platon présente cette définition – comme une évidence au passage – s'inscrit dans celui de la création de la cité idéale, et plus particulièrement dans la formation des jeunes afin de les rendre bons. Ce passage [665a] renvoie de fait à celui [653e] dans lequel il présente le rythme comme un terme spécifiquement associé à l'être humain puisque « les autres vivants n'ont pas, dans les mouvements qu'ils exécutent, le sens de l'ordre et du désordre, et donc de ce que l'on appelle le rythme et l'harmonie³⁶ ». Plus encore, Platon en fait un savoir qui s'acquiert en expliquant que les jeunes possèdent un sens du rythme embryonnaire offert par les dieux³⁷ qui sera, par le biais de l'éducation, développé. Cette éducation, là encore, n'est pas désintéressée, mais a pour objectif moral de faire de ces jeunes des citoyens vertueux qui, en pratiquant par la danse des mouvements nobles et beaux, acquerront ces qualités. Or cette danse, qui « imite dans ce qu'ils ont de noble les plus beaux mouvements du corps³⁸ », organise des mouvements guerriers « offensifs » qui imitent des attaques, des tirs de flèches ou de javelots, et des mouvements « pacifiques » qui s'attachent aux mouvements d'esquive, des sauts, des abaissements. Il va même jusqu'à affirmer que les mouvements bien ordonnés sont atteints « lorsque le corps est redressé et fait preuve d'une tension convenable, le mouvement des membres du corps se faisant le plus souvent en ligne droite³⁹ »⁴⁰. On constate donc que le rythme pour Platon sert à désigner la forme du corps en mouvement. Une forme conceptualisée par le danseur avant d'être réalisée par celui-ci, qui ne se rattache pas à la notion de périodicité comme on a pu le croire.

Ainsi Platon fait du rythme une qualité « proprement humain[e]⁴¹ », une qualité qui n'appartient pas à la nature, mais qui serait plutôt en termes kantien une sorte de catégorie de l'entendement que l'être humain développe *a posteriori*.

35 PLATON, *Les Lois, Livres I à VI*, GF, trad. Luc BRISSON et Jean-François PRADEAU, FLAMMARION, Paris, 2006, [665a], p.138.

36 *Ibid.* [653e], p.116.

37 SAUVANET Pierre, *Op. Cit.* p.74.

38 PLATON, *Les Lois, Livres VII à XII*, GF, trad. Luc BRISSON et Jean-François PRADEAU, FLAMMARION, Paris, 2006, [665a], p.58.

39 *Ibid.*

40 NB : Au-delà de nos réflexions rythmiques, nous ne pouvons nous empêcher de constater la violence des propos de Platon et ainsi de citer Karl Popper et *La Société ouverte et ses ennemis (T.1. L'ascendant de Platon, SEUIL, 1979)* afin de relever le germe fasciste que de tels considérations impliquent. Cette structuration des jeunes esprits n'est en effet pas sans rappeler les pratiques d'endoctrinement des Jeunesses hitlériennes. Cette remarque nous permet de bien relever la distinction qu'il y a entre les attentes politiques et morales que Platon place sur la notion de rythme, et la notion de rythme en elle-même.

41 SAUVANET Pierre, *Op. Cit.* p.75.

Ce déplacement ontologique n'est pas antithétique avec le concept présocratique, nous y reviendrons plus loin, mais il est la marque d'un tournant épistémologique qui va faire date dans l'histoire du concept. Ce tournant épistémologique ne sera cependant redécouvert qu'avec Émile Benveniste dans la deuxième partie du XX^e siècle. Avant cette replongée critique dans les textes antiques, la notion de rythme va subir quelques violences qui vont conduire à certains barbarismes, entourant la notion de vapes de mystère dont elle se serait bien passée.

3. Les errements linguistiques

Bien que le sens du terme de rythme se soit déjà déplacé durant l'Antiquité, on peut tout de même convenir d'un ensemble général désignant une forme en mouvement, une forme naturelle, réifiée, chez les présocratiques, puis humaine à partir de Platon. Entre la période moyenâgeuse et la Renaissance cependant, dans l'optique d'un mouvement de réappropriation de la culture antique, les poètes vont se risquer à une interprétation étymologique erronée. En effet, les poètes vont émettre la supposition que le mot rime serait dérivé du latin *rhythmus*, lui-même issu du grec *ρῥυθμός*. Ainsi, dans le *Traité du rythme, des vers et des proses* Gérard Dessons et Henri Meschonnic témoignent de cette confusion entre rythme et rime. Ils citent *La deffence, et illustration de la langue Françoise*⁴² de Joachim Du Bellay, texte de 1549, et notamment le titre d'un de ses chapitres : « *De ce mot rythme, de l'invention des vers rymez & de quelques autres antiquitez usitées en notre Langue* »⁴³. Du Bellay emploie ici le mot « rythme » pour introduire le sujet de son chapitre qui est en fait la rime. Les deux termes sont utilisés l'un pour l'autre. Et ce lien prétendu entre rythme et rime sera considéré comme légitime jusqu'à la fin du XX^e siècle. Cette confusion est ainsi venue polluer les discours linguistiques et littéraires sur la notion de rythme pour plusieurs siècles. C'est notamment pour cette raison qu'en littérature, on a longtemps associé le rythme au genre poétique et en particulier à la versification, alors qu'il n'aurait pas dû y être circonscrit. Après l'erreur corrigée par Émile Benveniste, ce deuxième fourvoiement étymologique, confirmé aujourd'hui entre autres par le *Dictionnaire historique de la langue française* dirigé par Alain Rey et cité par Henri Meschonnic et Gérard Dessons⁴⁴ est un des facteurs ayant démultiplié les usages du terme de rythme, et par là même ayant brouillé le sens de notre notion.

42 DESSONS Gérard et MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme, des vers et des proses*, DUNOD, 1998, p.3.

43 DU BELLAY Joachim, *La deffence, et illustration de la langue Françoise*, in DESSONS Gérard et MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme, des vers et des proses*, DUNOD, 1998, p.4.

44 DESSONS Gérard et MESCHONNIC Henri, *Ibid.*

4. Définir le rythme

Pour témoigner des considérations rythmiques contemporaines, partons de la définition que nous propose l'*Encyclopedia Universalis*. L'article « rythme », écrit par Pierre Sauvanet définit la notion ainsi :

« On pourra convenir d'appeler rythme " tout phénomène, perçu ou agi, auquel on peut attribuer au moins deux des qualités suivantes : structure, périodicité, mouvement ". Et, selon une définition restreinte : " tout phénomène, perçu ou agi, auquel on peut attribuer chacune de ces trois qualités⁴⁵ ". »

Pierre Sauvanet construit sa définition du rythme en deux temps, d'abord autour de la nuance « perçu ou agi » sur laquelle nous reviendrons ultérieurement, puis autour de trois notions-clefs, structure, mouvement et périodicité.

Dans cette définition du rythme, Pierre Sauvanet insiste notamment sur la question de la périodicité : « on perçoit un rythme comme cycle⁴⁶ » ou encore « ces phénomènes, que nous continuons à appeler rythmes, de périodes différentes mais de même type, reposent tous sur le même principe d'un retour à l'identique et d'une possibilité de décalage, d'irrégularité de mouvement⁴⁷ ». Pierre Sauvanet considère donc que le fait qu'un élément revienne à des temps déterminés à un point originel et se reproduise de manière cyclique serait une des caractéristiques principales du rythme.

Pourtant si l'on en revient aux considérations antiques du rythme, bien qu'on retrouve effectivement les idées de structure et de mouvement, celle de périodicité en revanche, paraît moins présente, voire absente. Ainsi, à la différence de ce dernier, la notion de périodicité ne nous semble pas aussi centrale que la structure et le mouvement pour définir le rythme. En revanche, là où la question de la périodicité nous semble pertinente, c'est dans sa propension à inscrire la structure d'un mouvement dans le temps. Aussi, plutôt que de parler de périodicité, nous préférons mettre en valeur la notion de durée, ce qui aura pour effet de caractériser le rythme par les bornes temporelles de la structure du mouvement, sans pour autant imposer à celui-ci une structure cyclique. Valéry l'évoquait d'ailleurs dans l'une de ses tentatives pour définir le rythme : « Il ne faut pas mêler et encore moins confondre *période* et *rythme*. Il n'est pas exact de dire : rythme des flots, rythme du cœur – etc⁴⁸ ». Loin de nous l'idée de dire qu'un rythme ne peut pas être cyclique, mais force est de constater que tous les rythmes ne

45 SAUVANET Pierre, *Op. Cit.*

46 *Ibid.*

47 *Ibid.*

48 VALÉRY Paul, *Op. Cit.* p.1282.

sont pas cycliques et que la périodicité d'un rythme posséderait une acception très spécifique. Selon nous, un rythme que l'on pourrait présenter comme périodique, serait un macro-rythme dont la cellule rythmique initiale se répéterait cycliquement. Prenons l'exemple du rythme des saisons. Bien que cette expression présente déjà quelques complexités sur lesquelles nous reviendrons ensuite, considérons qu'il existe un rythme des saisons. Le rythme primal des saisons, c'est la structure rythmique du passage de l'automne à l'hiver au printemps puis à l'été. Voilà la première signification du rythme des saisons. Maintenant, il existe aussi un macro-ensemble qui considère que ce rythme primal se répète en boucle et, tandis que le rythme originel était caractérisé par la notion de durée, en considérant que le cycle se répète à l'infini, la notion de durée se transforme, *s'abstractise*, afin de sortir du cadre temporel et devient périodicité. Ainsi, il nous semble plus prudent de parler de durée plutôt que de périodicité pour définir le rythme dans un cadre général. On pourra cependant considérer que la notion de périodicité peut remplacer la notion de durée dans certains cas particuliers où le rythme sera considéré comme extra-temporel.

À cette première remarque s'en ajoute une seconde que relève Gilles Deleuze⁴⁹. Elle porte sur le fait de savoir si répéter un geste serait effectivement une répétition du rythme originel ou bien si le fait que le deuxième geste arrive après le premier fait de lui un nouveau rythme ontologiquement différent⁵⁰.

Par conséquent la question de la périodicité en analyse rythmique nous semble être un cas très particulier de la métamorphose de la notion de durée. Aussi, dans notre aspiration à définir le rythme, et pour en revenir à l'article « Rythme » de Pierre Sauvanet, nous maintenons les qualités de structure et de mouvement comme intrinsèques à tout rythme, et nous remplaçons la périodicité par la durée. Jusqu'ici donc, nous constatons que le rythme est constitué de trois ensembles clefs : la structure, le mouvement et la durée.

Attardons-nous aussi sur le rapport au perçu et à l'agi que Pierre Sauvanet attribue au rythme. On retrouve d'ailleurs déjà cette distinction dans les emplois du terme de rythme par les Anciens. En effet, comme vu précédemment, Platon fait du rythme une qualité non naturelle, qui n'existe pas *a priori*, mais qui désigne et décrit la mise en mouvement d'un geste réfléchi. Cette conception que l'on pourrait qualifier de phénoménologique, nous la

49 DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1993.

50 « Comment la répétition changerait-elle quelque chose dans le cas ou dans l'élément qui se répète, puisqu'elle implique en droit une parfaite indépendance de chaque présentation ? La règle de discontinuité ou d'instantanéité dans la répétition se formule : l'un n'en apparaît pas sans que l'autre ait disparu. [...] Mais comment pourrait-on dire " le second ", " le troisième ", et " c'est le même " puisque la répétition se défait à mesure qu'elle se fait ? elle n'a pas d'en soi. En revanche, elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple. Telle est l'essence de la modification ». - Deleuze Gilles, *Ibid.*, p.96.

résumerons en paraphrasant Husserl⁵¹ : « tout rythme est rythme de quelque chose ». Le rythme s'attacherait à décrire un phénomène conscientisé, décidé, anticipé. Le rythme n'existe pas au naturel, il désigne la grille d'analyse humaine du monde. Deux cas de figures se distinguent et c'est là que nous allons pouvoir faire la synthèse entre Platon et ses prédécesseurs. Le premier cas de figure, platonicien, désigne un rythme réalisé par des humains, un mouvement structuré dans le temps, prévu, que l'on tente de produire ou reproduire fidèlement. Le deuxième, lui, est présocratique, et sert à caractériser une forme que l'humain structure par son analyse. D'une certaine manière, il y a les rythmes que l'être humain crée, et ceux qu'il observe. Mais comme évoqué précédemment, rappelons que les rythmes observés n'existent pas *a priori*, ils sont phénoménologiques, ils n'existent qu'en tant qu'objets d'analyse s'inscrivant dans un référentiel humain.

Cette explication nous permettra ainsi de réconcilier les défenseurs des rythmes périodiques et leurs détracteurs. En effet, cette position nous permet d'aller à la fois dans le sens de Paul Valéry en disant que le rythme du cœur n'existe pas, tout en prenant en compte l'usage qui fait bien du rythme cardiaque une expression quotidienne. Cette synthèse est atteinte grâce à la phénoménologie qui nous permet, sur cet exemple, d'affirmer que le rythme cardiaque, le mouvement du cœur composé d'une systole et d'une diastole n'est pas un rythme en lui-même. Mais ce phénomène acquiert un rythme quand il est évoqué, car il désigne alors un phénomène spécifique, une norme. Cette norme est définie par la grille médicale, celle du mouvement du cœur au repos dont on anticipe le résultat. À partir de cette norme, on tente de vérifier que les mouvements du cœur écouté correspondent bien à ces attentes. Le rythme cardiaque n'existe pas dans la réalité, il est une norme humaine qui, dans certains cas, correspond à la réalité de la fréquence cardiaque d'un individu. Parler de rythme pour différents objets qui ne sont pas mis en mouvement consciemment reviendrait donc à évoquer une norme. Le rythme devient alors grille de lecture. Ainsi, nous pouvons revenir sur notre exemple du rythme des saisons. Quand nous évoquons les complexités que regroupait l'expression rythme des saisons, c'est à cela que nous faisons référence. Le rythme des saisons n'existe pas. Les saisons n'existent pas. En revanche, il existe bien un mouvement de la nature dans le temps. Les saisons et le rythme des saisons sont ainsi la grille de lecture humaine de ce mouvement naturel. Le rythme des saisons est une norme. On le voit notamment dans le fait que les saisons n'ont pas la même signification selon l'endroit du globe. Ainsi, quand on parle de dérèglement climatique, ce n'est pas le rythme des saisons qui

51 Initialement « toute conscience est conscience de quelque chose » in HUSSERL Edmund, *Méditations Cartésiennes*, trad. Marc DE LAUNAY, PUF, Paris, 1994.

est bouleversé par le changement climatique, mais la réalité qui ne correspond plus à la grille de lecture humaine, à la norme que l'être humain a définie pour ordonner le mouvement de la nature.

Le rythme donc est produit par anticipation, préparé avant d'exister, et n'existe que dans deux situations qui peuvent se combiner. C'est-à-dire que l'on peut parler de rythme chez un actant qui réalise une action préparée, mesurée, organisée dans le temps, comme la danse chez Platon, ou bien chez le récepteur qui analyse ce qu'il voit, en détermine la structure et en tire des conclusions. Quand on parle du rythme cardiaque ou du rythme des saisons, on se trouve dans la seconde situation, celle de l'analyse du fonctionnement de ce qui est vu et que l'on interprète comme une structure qui pourra potentiellement être répétée cycliquement. Voilà la distinction de Pierre Sauvaget entre le perçu et l'agi. Car la conceptualisation d'un rythme cyclique est bien phénoménologique. C'est une œuvre de l'esprit, scientifique, qui prolonge la conceptualisation du rythme au-delà de sa durée. D'où l'ornière de la caractérisation du rythme par sa période qui n'est au final qu'un corollaire particulier de la notion de durée et non pas une condition nécessaire au rythme.

Cette réflexion laisse en tout cas apparaître qu'il existe différentes échelles de lecture du rythme, et notamment au théâtre que nous aborderons dans la partie suivante. Dans un premier temps, nous distinguerons deux échelles rythmiques. Au niveau microscopique, celle du rythme primal, qui désignera les séquences rythmiques insécables, celles sans qui le rythme n'a pas d'existence car elles caractérisent les plus petits des ensembles. C'est la musicologie qui est allée le plus loin dans la caractérisation de ces rythmes primaux, en leur donnant une définition précise et évidente pour tous les musiciens puisqu'on la retrouve dans les manuels d'apprentissage du solfège : « le rythme, c'est l'organisation de la durée des sons dans le temps⁵² ». Les études musicales sont donc allées circonscrire le terme de rythme afin de rendre la notion la plus évidente possible pour les praticiens. Cette définition du rythme est réductrice, Paul Fraisse en convenait déjà en introduction de son essai *Les Structures Rythmiques*⁵³, mais elle nous permet de comprendre très précisément les enjeux que présente cette échelle du rythme primal. Et notamment pour les praticiens, en opposition aux récepteurs. Quand il s'agit de productions humaines, le créateur de rythmes se doit d'en appréhender les nuances à l'échelle primale, d'en maîtriser les plus strictes variations afin d'élaborer ce macro-rythme qui joue sur l'assemblage de rythmes primaux. Pour entendre la

52 LE PADAN Mickaël, *Le Rythme : découvrir, comprendre, apprendre, explorer*, GERARD BILLAUDOT, coll. Crescendo, 2018, p.4.

53 FRAISSE Paul, *Op. Cit.* p.1.

musique, il n'y a pas besoin de connaître l'échelle primale de la musique, mais pour la composer ou la commenter, cette connaissance devient nécessaire. Aussi, après avoir distingué la notion de rythme primal de celle de macro-rythme, on pourra établir ce dernier constat qui fait reposer sur la production et la réception du rythme des enjeux différents. Schiller, par exemple, présente le rythme littéraire de cette façon :

« Le rythme accomplit dans une production dramatique [...] ceci de grand et de significatif qu'en traitant tous les caractères et toutes les situations selon *une* loi, et en les développant, malgré leur différence interne, dans une forme, il oblige le poète et son lecteur à exiger de tout ce qui est caractéristique et divers même au plus haut point quelque chose de général, de purement humain⁵⁴. »

En reliant « le poète et son lecteur », Schiller distingue les deux pôles évoqués précédemment et fait du rythme le principe unificateur de la création. Chez Schiller, le rythme devient « loi ». Employer le mot loi, c'est d'ailleurs faire référence à la spécificité humaine du rythme, puisqu'une loi est un principe « purement humain » instauré pour régir une société. De ce fait, la loi serait émise par le créateur afin qu'au sein de l'œuvre, le lecteur ici, mais le public d'une manière plus générale, suive cette loi. Ici, l'artiste est le concepteur de la loi de son œuvre et cette loi, ce serait son rythme. Avec la différence cependant qu'il est normal que de cette loi, le récepteur ignore tout. Si l'on en revient à la citation liminaire d'Alain Damasio extraite de *La horde du Contrevent*, on retrouve là encore la notion de rythme comme principe unificateur :

« Le rythme véritable ne vient jamais de la répétition qui pourtant le prépare, mais du surgissement de l'étrange, d'un plan oblique à l'attention, qui la plie. [...] Rythmer, c'est apprendre à plier dans le mouvement, sans le rompre⁵⁵. »

Cette citation est tirée d'une des répliques de Caracole, un troubadour à l'habileté sans failles qui explique d'où il tire sa technique virtuose. En tant que troubadour, évoquer un « plan oblique à l'attention », c'est affirmer que le rythme est bon quand l'audience n'est pas capable de deviner ce qui va suivre. Selon lui, toute l'adresse du technicien rythmique serait de parvenir à créer une forme qui surprenne son audience sans pour autant « rompre » la forme mise en place. Le rythme, ce serait donc un mouvement continu imprévisible pour le spectateur, mais qui ne sortirait pas d'un certain cadre. « Plier dans le mouvement », c'est le *kinèseos taxis* platonicien, c'est « l'ordre dans le mouvement⁵⁶ ». Ce qu'ajoute Damasio à la proposition platonicienne, c'est seul le créateur du rythme serait le connaisseur du mouvement

54 SCHILLER Friedrich, « Lettre à Goethe » cité par MICHON Pascal in « Notes éparses sur le rythme comme enjeu artistique, scientifique et philosophique depuis la fin du XVIIIe siècle », *Rhuthmos*, 9 novembre 2012. [<http://rhuthmos.eu/spip.php?article540>]

55 DAMASIO Alain, *La Horde du Contrevent*, *Op. Cit.* p.352-351.

56 PLATON, *Op. Cit.* p.138.

à l'instant où il est présenté à un public. Le rythme doit être un « surgissement de l'étrange ». Le spectateur ne doit pas pouvoir comprendre où l'artiste va le mener, mais le suivre en lui faisant confiance. On retrouve la même idée dans *L'énergie qui danse* d'Eugenio Barba et Nicola Savarese, où ces derniers affirment : « Si souvent, un spectacle ne parvient pas à stimuler notre attention : [c'est] parce que, au niveau sensoriel, nous prévoyons ce que l'acteur/danseur va faire⁵⁷ ». Selon eux, si le rythme est prévisible par le spectateur, ce dernier risque de s'ennuyer. Finalement, trois cas de figures se dégagent selon qui perçoit ou agit les rythmes. D'abord donc, il y aurait ceux qui créent un rythme « humain », dans la filiation de Platon, ceux que l'on désignerait aujourd'hui par le qualificatif « artiste ». Ceux-là, conceptualisent un macro-rythme en combinant des rythmes primaux dont ils ont une conscience étendue. Ces rythmes créés, ils doivent paraître imprévisibles à la deuxième catégorie, celle des récepteurs de ces macro-rythmes. Par leurs regards naïfs sur les propositions, ils doivent être, si l'on métaphorise autour de l'étymologie, embarqués par le rythme : la structure du courant ne doit pas leur apparaître. Enfin, il y a les scientifiques, les spécialistes, qui prennent du recul sur ce qu'ils voient afin d'en théoriser la structure. Ceux-là, ce sont les présocratiques qui se tiennent sur la rive et qui tentent d'analyser cette « manière particulière de fluer ».

En conclusion, on définira dans ce mémoire le rythme comme le terme caractérisant la structuration d'un mouvement sur une durée, que ce mouvement soit perçu ou agi, et quelle que soit la nature du mouvement. Par ailleurs, de la part de ses créateurs, le rythme impliquerait une certaine virtuosité, tandis que du point de vue de ses récepteurs, il serait censé provoquer une certaine émotion et une certaine fascination.

À partir de cette définition générale, nous allons tenter d'appréhender spécifiquement le rythme dans le genre théâtral. Nous allons étudier les différentes formes du rythme en convoquant le regard de chercheur.euse.s ayant une approche généraliste des études théâtrales et de chercheur.euse.s inscrivant leur démarche dans le champ de la rythmologie tel Manuel Garcia Martinez, ceci afin d'établir un point de vue complet et précis sur le fonctionnement du rythme au théâtre.

57 BARBA Eugenio et SAVARESE Nicolas, *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale, l'art secret de l'acteur*, trad. Eliane DESCHAMPS-PRIA, Bouffonneries n°32-33, BOUFFONNERIES – CONTRASTES, 1995, p.196.

II Le rythme au théâtre : postulats et hypothèses

Maintenant que nous avons posé les bases de la définition du rythme, nous allons pouvoir nous intéresser plus spécifiquement aux études théâtrales. Or, comme nous l'avons évoqué en introduction de ce mémoire, bien que le terme de « rythme » soit régulièrement cité comme une évidence, il n'y a que la thèse de Manuel Garcia Martinez *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*⁵⁸ qui lui soit entièrement consacrée. En dehors de cette thèse et de quelques autres articles du chercheur, seuls quelques sections d'ouvrages généralistes prennent le temps de développer son rôle au théâtre. Ces sections entrent alors dans le vif du sujet et présentent quelques fonctions du rythme au théâtre, mais ne proposent par exemple jamais de définition du rythme et ne donnent que de rares exemples des principes structurants qu'ils accordent au rythme, et bien souvent les exemples ne sont guère développés. Il manque actuellement aux études théâtrales des études de cas consacrées à l'élaboration du rythme d'un spectacle qui viendraient démontrer, donner à voir et à comprendre ces principes que les chercheurs évoquent. C'est la mission que s'est attribuée ce mémoire. Avant cependant d'analyser les processus de création en deuxième partie de cet essai, nous allons tout d'abord nous charger de regrouper les enjeux et principes structurels que les chercheur.euse.s ont associés au rythme. Ceux-ci nous serviront alors de postulats ou d'hypothèses à valider ou non en seconde partie. Pour ce faire, nous avons choisi de partir de trois ouvrages généralistes qui nous semblent représentatifs des considérations rythmiques que l'on retrouve en études théâtrales. Nous compléterons ensuite ces postulats par quelques propositions développées par Manuel Garcia Martinez dans sa thèse. Enfin, nous ajouterons une proposition que cette étude m'a amené à conceptualiser. Une fois posée, nous retrouverons cette liste de propositions en conclusion de ce mémoire avec les preuves de leur légitimité ou non selon nos investigations sur les processus de création de la seconde partie.

1. Les ouvrages généralistes

Manuel Garcia Martinez le relevait dès l'introduction de sa thèse, le rythme est évoqué dans tous les ouvrages d'analyse du théâtre, mais toujours de manière évasive, ou alors est présenté comme une évidence sur laquelle il n'y a pas besoin de s'arrêter, et la plupart du temps ces études ne sont accompagnées que d'exemples peu détaillés. De plus, même s'il est souvent évoqué, aucun ouvrage spécifique ne lui a encore été consacré. Pour cette étude, nous avons choisi de nous concentrer sur trois manuels publiés à une dizaine

58 GARCIA MARTINEZ Manuel, *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*, thèse sous la direction de Patrice PAVIS, 1995, p.14.

d'années d'intervalle. Ces ouvrages, du plus ancien au plus récent, sont : *Lire le théâtre* d'Anne Ubersfeld, et en particulier le tome II, sous-titré *L'école du spectateur*⁵⁹, dont la première édition date de 1981. Nous évoquerons aussi le tome III, *Le dialogue de théâtre*⁶⁰, mais uniquement afin de traiter la question de la diction. Le deuxième ouvrage est *L'analyse des spectacles*⁶¹ de Patrice Pavis dont la première édition date de 1996. Et enfin, *Qu'est-ce que le théâtre ?*⁶² de Christian Biet et Christophe Triau, publié en 2006. Nous allons donc commenter les passages traitant du rythme dans ces trois ouvrages afin d'établir une synthèse des enjeux rythmiques que nous étairons ensuite avec les notions développées par Manuel Garcia Martinez.

Avant d'entrer dans le détail de chacun de ces textes, on peut relever le fait que le rythme est associé dans les trois cas, avec quelques nuances cependant, aux notions de temporalité et de musicalité. En effet, chez Anne Ubersfeld, le chapitre à l'intérieur duquel est évoqué le rythme se nomme « Le temps du théâtre⁶³ », et la partie abordant le rythme « Le rythme et la durée vécue⁶⁴ ». Chez Christian Biet et Christophe Triau, le chapitre est intitulé « Temps, rythme, tempo⁶⁵ » et la partie où le rythme est cité « Le jeu, le rythme, la mise en scène⁶⁶ ». Quant à Pavis, la partie traitant du rythme se revendique plutôt du côté de la musicalité, puisque le chapitre s'intitule « Voix, musique, rythme⁶⁷ » mais on retrouve aussi un paragraphe associé au rythme dans le chapitre « L'expérience spatio-temporelle : Les Chronotypes⁶⁸ ». De la même manière, mais avec le raisonnement inverse, Ubersfeld consacre une autre partie au rythme dans la section « Poétique et musique⁶⁹ » de *Lire le théâtre III*, et Biet et Triau concluent leur partie « Les sons et le silence » en affirmant qu' « un fonctionnement 'musical' au sens le plus large du terme [...] s'articul[e] ainsi de manière fondamentale aux notions de temps, de rythme et de tempo⁷⁰ ». Notons par ailleurs que Pavis ayant été le directeur de thèse de Garcia Martinez et que cette thèse ayant été achevée un an avant la première édition de *L'analyse des spectacles*⁷¹, ce dernier possède un savoir plus

59 UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, BELIN, 1996.

60 UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, BELIN, 1996.

61 PAVIS Patrice, *Op. Cit.*

62 BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, GALLIMARD, 2006.

63 UBERSFELD Anne, *Op. Cit.* p.316.

64 *Ibid.*

65 BIET Christian et TRIAU Christophe, *Op. Cit.* p.1048.

66 *Ibid.*

67 PAVIS Patrice, *Op. Cit.* p.433.

68 *Ibid.* p.434.

69 UBERSFELD Anne, *Op. Cit.* p.216.

70 BIET Christian et TRIAU Christophe, *Op. Cit.* pp.356-357.

71 PAVIS Patrice, *Op. Cit.*

précis sur les enjeux rythmiques que ses comparses. Enfin, dernière remarque générale, aucun auteur ne prend la peine de définir concrètement le rythme. Pour chacun d'entre eux, le rythme, et notamment au théâtre, semble être une évidence. Au vu de ce que nous avons pu développer précédemment, cela se révèle cependant problématique.

Ubersfeld ouvre sa section sur le rythme de la représentation en présentant la notion comme le « rapport temporel entre le scénique et le fictionnel⁷² ». Elle explique que le rythme est le résultat des choix de mises en scène effectués pour mettre en signes le contenu fictionnel. Ces choix, tels que « la rapidité de la diction⁷³ », « la rareté des actions physiques⁷⁴ », « l'absence de pause au milieu d'une succession d'événements⁷⁵ » vont conduire selon les cas à « un effet de lenteur⁷⁶ » ou une « sorte de mouvement irrésistible⁷⁷ ». Ainsi, Ubersfeld fait du rythme une sensation de vitesse ou de lenteur conçue en rapport avec la fable. Le rythme serait une impression de durée issue du « nombre d'événements scéniques par rapport à la durée de la vie physique⁷⁸ ». Il en ressort que le rythme est une forme de poétisation du passage du temps, entre accélération, ralentissement, rapidité et lenteur. Elle poursuit en expliquant que cette poétisation du passage du temps élaborée à partir de l'association des signes de la mise en scène, selon la quantité de ces signes a aussi un effet sur l'attention du spectateur : « la richesse des signes visuels et auditifs empêche le spectateur de sentir le temps, mais l'œil et l'oreille sont noyés sous les signes, et la profusion, si elle ne peut être intégrée, engendre le désintérêt⁷⁹ ». Ainsi, on constate que selon la chercheuse, le rythme d'un spectacle agit sur les spectateurs, en offrant des effets de passage du temps, mais aussi en jouant sur l'attention des spectateurs, pouvant provoquer leur intérêt comme leur ennui. On peut ainsi relever que par cette courte affirmation, sur laquelle Anne Ubersfeld ne revient pas, on sous-entend que l'attention d'un spectateur, et par corrélation l'ennui au théâtre, seraient dépendants du rythme de la création⁸⁰.

Le point suivant que traite Ubersfeld tourne autour de deux mouvements rythmiques qu'elle distingue. Ces deux mouvements, nous les nommerons rythme « fluide » et rythme de « ruptures ». Ils regroupent à la fois les sections « continu-discontinu » et « l'homogène et

72 UBERSFELD Anne, *Op. Cit.* p.201.

73 *Ibid.*

74 *Ibid.*

75 *Ibid.*

76 *Ibid.*

77 *Ibid.*

78 *Ibid.* p.202.

79 *Ibid.*

80 Cela nous conforte quant au choix d'objet de ce mémoire et dans notre intuition première que le rythme est une notion centrale en études théâtrales qui nécessite d'être étudiée plus précisément.

l'hétérogène » de l'essai. Un rythme fluide travaille sur des enjeux de continuité. Cette fluidité peut être aussi bien textuelle, à l'instar d'une « dramaturgie en actes (la dramaturgie classique), qui ne comporte pas de vraie clôture entre les grandes séquences, [ce qui] privilégie la continuité et par conséquent l'aspect instantané, an-historique de la fable⁸¹ », qu'amenée par la mise en scène en recherchant par exemple une « coulée uniforme de la représentation [afin] d'homogénéise[r] le temps du spectateur et le temps de la fiction⁸² ». Un rythme fluide s'élabore autour de la continuité du temps de la fiction, mais aussi autour des signes de la mise en scène, tels que les tuilages ou l'absence de sorties du plateau. À l'inverse, un rythme de rupture s'élabore avec les matériaux du « *discontinu* : coupures visibles, pauses, noirs ou rideau, silence ou musique⁸³ ». Et, de même que la dramaturgie en actes s'inscrit généralement du côté de l'élaboration d'un rythme fluide, bien que ça ne soit pas toujours le cas⁸⁴, la chercheuse place les dramaturgies de tableau du côté de l'élaboration d'un rythme de ruptures. Elle donne ainsi l'exemple du théâtre épique de Brecht qui travaille sur les coupures entre les scènes : « entre deux séquences séparées par un vide (*noir*), la différence saute aux yeux, et la collision entre les deux temporalités apparaît⁸⁵ ». Dans cette partie, Anne Ubersfeld distingue deux grands mouvements rythmiques reposant autant sur le texte que sur les choix de mise en scène, le premier s'inscrivant dans une optique de fluidité, du temps de la fable comme des signes de la représentation, ou bien dans une optique de rupture, aussi bien dans la temporalité du récit que dans les éléments scéniques.

Elle aborde enfin le rythme dans le tome III de *Lire le théâtre*⁸⁶, mais non plus par le biais de la temporalité. En effet, cette fois-ci le rythme est traité dans la section « poétique et musique » afin de relever les enjeux de diction que recouvre le rythme. La chercheuse relève la présence d'accents et de pauses dans l'articulation et la diction de la langue française, en particulier dans les textes en vers. Elle constate ainsi qu'il existe diverses manières de dire les vers selon les accents que l'interprète va mettre en valeur. Ainsi, elle donne l'exemple de deux vers d'Agrippine dans *Britannicus* (IV,1) de Racine : « Avec ma liberté, que vous m'avez ravie // Si vous le souhaitez, prenez encore ma vie⁸⁷ » et explique que selon les choix rythmiques d'accents faits par l'acteur, « le sens ne sera pas exactement le même : ainsi, par

81 *Ibid.*

82 *Ibid.* p.204.

83 *Ibid.*

84 Anne UBERSFELD relève d'ailleurs l'exemple de la seconde mise en scène de *Tartuffe* par PLANCHON : « par des modifications de l'espace scénique, mais aussi du comportement des personnages, il donnait le sentiment de ruptures successives entre les actes ». Anne UBERSFELD, *Ibid.* pp.202-203.

85 *Ibid.* p.204.

86 UBERSFELD Anne, *Op. Cit.*

87 RACINE, *Britannicus* (IV,1) cité par UBERSFELD Anne, *Ibid.* p.131.

exemple, les accents accusateurs possibles sur le *vous* ; le comédien peut aussi glisser sur les accents secondaires, et jouer la fluidité d'un appel à la pitié ». Dans cette section, nous pouvons donc constater qu'Anne Ubersfeld associe à la diction un enjeu rythmique particulier qui sera modélisé par les choix d'énonciation. Elle associe ce champ rythmique, à la différence des précédents, au comédien et lui en donne la responsabilité. C'est une affirmation qui, nous le verrons sous peu, est attestée par Christian Biet et Christophe Triau. Nous nuancerons cette affirmation plus loin. Pour le moment, nous nous contenterons de rappeler qu'il est aussi d'usage d'associer un style de diction à un metteur en scène particulier, Claude Régy par exemple, et non pas toujours aux interprètes eux-mêmes.

Dans *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld présente le rythme sous trois formes : la sensation de vitesse provoquée sur le spectateur par le spectacle et son influence sur l'écoute de ce dernier, l'élaboration d'une structure dite « fluide » ou à l'inverse « en rupture », et enfin, la diction des comédiens, en particulier pour les textes en vers.

Patrice Pavis, dans *L'analyse des spectacles*, en écho avec son ancien doctorant Manuel Garcia Martinez, définit le rythme de la mise en scène comme un macro-ensemble combinant les rythmes des différents systèmes de signes de la représentation. « Le rythme général de la mise en scène, ce 'courant électrique' unifiant les divers matériaux de la représentation, les disposant dans le temps sous la forme d'action scénique, devient le système général de la mise en scène, ce qui organise des corps parlants se déplaçant dans le temps et l'espace d'une scène⁸⁸ ». Selon lui, plus encore que pour Anne Ubersfeld, c'est le metteur en scène qui est responsable de l'assemblage des rythmes du spectacle. En citant Meyerhold, il fait du sens du rythme un don « des plus nécessaires au metteur en scène⁸⁹ » et ce, car « un spectacle avec une partition rythmique précise⁹⁰ » est une marque de rigueur dans l'organisation temporelle de ce dernier. Ainsi, comme Anne Ubersfeld, il va présenter le rythme comme une poétisation de la vitesse du spectacle, par sa façon de provoquer une « accélération grâce au 'tuilage' des répliques [...], à la reprise de motifs, à la création d'automatismes de la perception chez le spectateur⁹¹ » ou un « ralentissement grâce à l'absence de surprise, à la confirmation du cadre rythmique, à la répétition des mêmes informations⁹² ». Notons par ailleurs la référence à la notion de « cadre rythmique », terme conceptualisé par Manuel Garcia Martinez et qui développe l'idée que chaque création est

88 PAVIS Patrice, *Op. Cit.* p.154.

89 MEYERHOLD Vsevolod, cité par PAVIS Patrice, *Ibid.* p.156.

90 *Ibid.* p.154.

91 PAVIS Patrice, *Ibid.* p.155.

92 *Ibid.*

construite autour d'une certaine vitesse, une certaine intensité, perçue comme le degré zéro de la pièce et que toute modification de cette vitesse et de cette intensité est perçue par le spectateur en référence à cette première impression. Le metteur en scène est en charge de ce qu'il nomme la « tempo-graphie » : « c'est le metteur en scène qui agit en qualité de 'tempo-graphe' du spectacle, qui possède la maîtrise de sa temporalité et sert d'intermédiaire entre ses propositions et nos attentes⁹³ ». « Tempo-graphie » ou écriture temporelle, de la même manière que le scénographe est responsable de la composition de l'espace, Pavis fait du metteur en scène le responsable de la composition temporelle. Cette composition se joue à la fois sur le plan de l'« alternance de moments dynamiques et statiques⁹⁴ », mais aussi sur le plan du cadrage rythmique de la création, et donc de la vitesse de référence de la pièce, fixée sur une valeur particulière et qui reste stable grâce à son inscription dans un *tempo* défini. Le metteur en scène est à la fois responsable de l'organisation temporelle de la création, mais aussi du *tempo* sur lequel se basent les actants de la création.

Là où Patrice Pavis va plus loin qu'Anne Ubersfeld, c'est dans la description des différents milieux rythmiques qui participent à l'élaboration « du rythme le plus important pour la mise en scène, celui de la résultante de tous les systèmes de signe⁹⁵ ». Selon lui, « les différents systèmes signifiants sont en concurrence dans la représentation, mais ils tendent vers la synchronicité et produisent alors ce courant de la représentation⁹⁶ », le rythme de la mise en scène. Avec *Lire le théâtre*, nous avons eu l'occasion de décrire un des systèmes de signifiant, celui de la diction des acteurs et plus particulièrement, du choix des accents à l'intérieur des vers. Ici, en plus d'ajouter les catégories des éclairages, de la gestuelle et des déplacements, Pavis revient sur la question de la diction et la précise. On pourra aussi ajouter que dans un autre de ses essais, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*⁹⁷, Patrice Pavis consacre là aussi un chapitre⁹⁸ au rythme dans lequel il fait référence à Appia qui caractérisait la scénographie d'« espace rythmique⁹⁹ ». Cela nous permet d'affirmer que bien que non citée dans *L'analyse des spectacles* Patrice Pavis considère également la scénographie comme un milieu rythmique. Il nuance le rythme de la diction en ajoutant certains « effets biliars : silence/parole, rapidité du débit/lenteur, accentuation/non-accentuation, mise en

93 *Ibid.* p.156.

94 MEYERHOLD Vsevolod, cité par PAVIS Patrice, *Ibid.* p.155.

95 PAVIS Patrice, *Ibid.* p.176.

96 *Ibid.*

97 PAVIS Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, P.U. DU SEPTENTRION, Villeneuve-d'Ascq, 4^e Ed. 2007.

98 *Ibid.* « Chapitre XIX. De l'importance du rythme dans le travail de la mise en scène ».

[<https://books.openedition.org/septentrion/13743>]

99 *Ibid.*

relief/banalisation, tension/relâchement¹⁰⁰ ». Il constate par ailleurs qu'en plus de ces effets de discours, le choix des groupes de souffle, selon la fonction des moments de pause, offre d'autres nuances rythmiques à la perception du public. Ainsi, Pavis précise les différents milieux rythmiques qui composent le rythme général d'une mise en scène. Pourtant, c'est dans ce genre de situation que l'on regrette cette impression d'évidence que prodigue la notion de rythme qui amène les auteurs à réduire le nombre de leurs exemples. Car si les couples silence/parole, rapidité/lenteur, sont assez évidents, les trois suivants sont plus complexes. Avec l'exemple d'Anne Ubersfeld sur les vers de Racine, on conçoit relativement aisément le choix d'accentuer ou non certains mots, mais les deux derniers couples sont plus obscurs : en quoi la mise en relief et la banalisation se distinguent de l'accentuation, et plus encore en quoi consiste cette tension et ce relâchement, nous n'avons pas d'explications.

On a pu le constater, Pavis s'accorde avec Ubersfeld pour faire du rythme un des grands enjeux de la mise en scène, et plus particulièrement celui de l'organisation temporelle du spectacle. Leur point de convergence principal concerne la fonction de poétisation de la temporalité du rythme. Ils s'accordent pour dire que le rythme structure la mise en scène par des effets d'accélération ou de ralentissement de la création. Ils traitent ensuite chacun des axes rythmiques singuliers. Tandis qu'Anne Ubersfeld relevait deux grands types de mouvements rythmiques, la recherche de fluidité, ou au contraire, de ruptures, ce dernier s'attache ici à distinguer les sous-ensembles rythmiques et à constater les nuances sur lesquels ils jouent, notamment pour la diction dont il relève les différentes variations.

Christian Biet et Christophe Triau, quant à eux, relèvent les mêmes enjeux que nous avons trouvés dans les textes précédents, mais en tirent une conclusion très différente. Premier constat des deux auteurs : si la mise en scène s'élabore autour d'un rythme, le théâtre n'a pas attendu le metteur en scène pour être rythmé. Anne Ubersfeld le sous-entendait déjà en expliquant que le rythme d'une tragédie classique s'inscrivait du côté de l'élaboration d'un rythme fluide, Biet et Triau le disent plus clairement encore en donnant l'exemple des conventions de la *commedia dell'arte*. Ils rappellent en effet que celle-ci est rythmée par « l'alternance des scènes amoureuses, des *lazzi* et des scènes où l'action avance¹⁰¹ ». Selon eux, il y aurait donc rythme à partir du moment où une structure temporelle serait préétablie.

Par ailleurs, comme Pavis et Ubersfeld, ils font du rythme une poétisation du « déroulement temporel, de ces élisions, accélérations, ralentissements des actions, du

100PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles, Op. Cit.*, p.155.

101BIET Christian et TRIAU Christophe, *Op. Cit.* p.436.

discours, des gestes [...] généralement décidés à l'avance [et] qui cherche à prévoir les effets et leurs impacts sur le spectateur¹⁰² ». À l'instar d'Anne Ubersfeld, on remarque que le rythme, en plus de structurer la temporalité de la mise en scène, agit sur le spectateur. L'autrice relevait qu'une trop grande somme de signes scéniques empêchait leur appréhension par le spectateur et provoquait l'ennui. Biet et Triau, eux, affirment que tous ces effets sur les variations temporelles provoquent chez le spectateur « l'angoisse, le rire, le divertissement [...], la fascination, la rêverie ou la réflexion¹⁰³ ». Ce constat est tout de même d'une importance majeure, puisqu'il attribue au rythme la responsabilité de provoquer chez le spectateur l'émotion et la réflexion. On pourrait alors s'attendre à ce que les auteurs viennent à faire un lien avec la notion de *catharsis*, ou bien avec la relation entre le théâtre et l'émotion en général, car on semble toucher à un point central du théâtre. Si les auteurs affirment d'ailleurs que « la dimension rythmique s'avère fondamentale pour la réception », ils finissent leur paragraphe par l'énumération des effets que peut provoquer le rythme sur le spectateur pour ensuite traiter de la rareté des créations organisées sur un rythme précis.

En effet, selon eux, et malgré l'importance du rythme qu'ils laissent sous-entendre, cette notion est un « idéal de précision [qui] n'existe ou n'a existé que rarement¹⁰⁴ ». Dans cette veine, ils citent le travail de Bob Wilson et de Claude Régy comme des exceptions, en expliquant que la plupart du temps, même si « le débit vocal, les changements de rythme, le phrasé, les pauses et les silences, les moyens utilisés pour ralentir ou accélérer la déclamation -secondé[s] par les mouvements, les déplacements et les postures du comédien, peu[vent] être pré-réglé[s] lors des répétitions¹⁰⁵ », « chaque soir, on improvise quand même¹⁰⁶ ». Selon eux, non seulement, il serait presque impossible de reproduire le rythme pré-réglé, mais encore ils revendiquent cette incapacité et affirment « qu'il est heureusement impossible¹⁰⁷ » de respecter ce contrat, et que « cette forfaiture¹⁰⁸ », « cette ambiguïté de voyou pratique et théorique, capables de pervertir les plus solides mises en place¹⁰⁹ » fait « l'intérêt de cet art¹¹⁰ ». Après avoir relevé le caractère fondamental du rythme dans la procuration de la sensation chez le spectateur, après avoir relevé l'importance du rythme dans la construction temporelle du spectacle, en somme après avoir placé la notion de rythme au cœur des enjeux

102 *Ibid.*

103 *Ibid.* p.438.

104 *Ibid.*

105 *Ibid.*

106 *Ibid.* p.439.

107 *Ibid.*

108 *Ibid.*

109 *Ibid.* p.440.

110 *Ibid.* p.439.

théâtraux, les auteurs concluent leur article sur le rythme par un relativisme dissonant au regard de ce qui précède. Il est pertinent de tirer le constat paradoxal d'un rythme élaboré au préalable et pourtant rarement atteint lors de la séance théâtrale. Remarquer que le rythme risque de se désagréger au fil de la représentation selon les oublis des actants ou selon l'attention des spectateurs est un point parfaitement pertinent, mais de là à conclure qu'à cet effet le rythme ne nécessite pas plus d'égards et d'analyses semble problématique. Problématique d'autant plus que l'inattention des spectateurs, selon le propos d'Anne Ubersfeld, serait justement liée à la qualité de ce rythme. Quand bien même, à supposer que le rythme idéal ne soit pas atteint lors d'une représentation, on ne peut nier la tentative d'approche de cet idéal. Preuve en est : Biet et Triaud reconnaissent à certains artistes la capacité de mettre en scène un spectacle avec un rythme précis. On est alors en droit de se demander pourquoi certains metteurs en scènes ne seraient pas considérés comme maîtrisant le rythme de leurs créations.

Pour en revenir à Christian Biet et Christophe Triaud, avec l'analyse de *Qu'est-ce que le théâtre ?* nous avons vu que pour eux aussi, le rythme est au centre des enjeux de la mise en scène, puisqu'il transcende les temporalités du spectacle par des effets d'accélération ou de ralentissements, mais aussi provoque des émotions chez le spectateur. Le point novateur que relèvent les chercheurs au regard des textes précédents est celui des mises en difficulté du rythme. Ils rappellent en effet qu'à la différence du cinéma où l'on choisit la meilleure prise au montage, au théâtre, puisque la représentation est immédiate par rapport à la réception, il peut y avoir des ratés, ou des changements imprévus. Ainsi, même si le rythme structure la représentation lors des répétitions, face au public, il existe effectivement toujours la possibilité que le rythme ne soit finalement pas respecté en raison d'oublis, de tentatives d'innovation de la part des actants, ou encore en raison de conditions extérieures imprévues.

2. La recherche spécifique autour du rythme de Manuel Garcia Martinez

À ces premières remarques rythmiques, ajoutons désormais celles de Manuel Garcia Martinez. Nous partons ici de la thèse de Manuel Garcia Martinez, puisque, par défaut, nous n'avons pas trouvé d'autres travaux en études théâtrales spécifiquement attachés à la notion de rythme. Nous commencerons donc par présenter les enjeux généraux de cette thèse avant de prolonger cette analyse avec le dernier article publié par l'auteur.

Manuel Garcia Martinez présente sa thèse *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*¹¹¹ sous la direction de Patrice Pavis en 1995. Comme son nom l'indique, cette étude

111 *Ibid.*

s'inscrit non pas du côté de l'élaboration du rythme, mais du côté de sa réception.

Deux des grandes dénominations que va développer le chercheur sont le « milieu rythmique » et le « cadrage rythmique ». Comme nous l'avions déjà constaté précédemment par le biais des textes d'analyses du théâtre, ou encore de par la partie sur le rythme en général, le rythme d'un spectacle est constitué de plusieurs sous-ensembles de signes ayant chacun des qualités rythmiques singulières. Ces sous-catégories, Manuel Garcia Martinez les nomme « milieux rythmiques ». Ainsi, comme nous l'avons observé, la diction est un milieu rythmique, tout comme la lumière en est un autre et de même que les mouvements des comédiens en sont un différent. Ces milieux rythmiques s'imbriquent alors les uns aux autres dans une macro-structure qui s'avère spécifique à chaque création. Nous avons d'ailleurs déjà traité de cette hiérarchisation en évoquant les distinctions entre le rythme général que nous avons nommé « macro-rythme » et ceux qui le constituent, nommés « micro-rythmes ». Dans son article « le temps et le rythme au théâtre¹¹² », Manuel Garcia Martinez présente brièvement trois milieux rythmiques, « le rythme du texte dramatique¹¹³ », « le rythme de la parole¹¹⁴ » et « le rythme du mouvement des comédiens¹¹⁵ » et les nuances sur lesquels ils s'élaborent. Pour la conceptualisation rythmique du texte dramatique, il relève l'importance de « la récurrence de certaines sonorités, de certains mots, dans le cadre d'une phrase, mais aussi, le plus souvent, au cours d'un échange de répliques (notamment dans la stichomythie classique) ou dans l'ensemble du texte¹¹⁶ », « les silences et les blancs typographiques¹¹⁷ », « la syntaxe, la longueur des phrases qui conditionnent la diction¹¹⁸ », ou encore la « succession des scènes, la configuration scénique, les didascalies proxémiques¹¹⁹ ». Pour le rythme de la parole, l'auteur explique que la voix se base d'abord sur les rythmes textuels « dont elle adapte et transforme, développe ou, au contraire, diminue l'importance¹²⁰ ». Selon lui, les rythmes initiés par la voix « sont formés par les groupes de souffle, les pauses et les variations de timbre ou les variations intonatives sous l'effet des trois composantes prosodiques : la hauteur, l'intensité et la durée¹²¹ ». Quant au rythme des mouvements, il dépend d'abord de « la direction, la hauteur, l'extension et la forme des gestes¹²² », mais aussi

112 GARCIA MARTINEZ Manuel, « Le temps et le rythme au théâtre », *L'Annuaire théâtral*, n°29, 2001, p.73.

113 *Ibid.* p.71.

114 *Ibid.* p.73.

115 *Ibid.* p.74.

116 *Ibid.* p.71.

117 *Ibid.*

118 *Ibid.*

119 *Ibid.*

120 *Ibid.* p.73.

121 *Ibid.*

122 *Ibid.* p.74.

de leur vitesse de réalisation et la vitesse de leur enchaînement, ce qui comprend aussi les moments d'immobilité. Il distingue aussi deux grandes catégories rythmiques, « les rythmes individuels [...] et les rythmes de groupe¹²³ ».

« Le rythme du groupe souvent constitué par des comédiens qui réalisent peu de mouvements par rapport à ceux qui parlent, apparaît alors comme un 'rythme secondaire'. Parfois, ces mouvements sont agencés de façon à diriger l'attention non sur des individus mais sur l'ensemble, comme c'est le cas dans certains mouvements de foule¹²⁴. »

Enfin, l'auteur relève que « des rythmes naissent de la relation entre la parole et les mouvements¹²⁵ ».

Quant au cadrage rythmique, que nous avons déjà explicité plus tôt, il renvoie à l'idée que chaque création est structurée autour d'un rythme majoritaire, une vitesse et un degré de fluidité spécifiques perçus par le spectateur comme la norme du spectacle, et qui fait que ce dernier va percevoir tous les changements au regard de cette valeur de référence. Par exemple, si un spectacle est construit autour de la lenteur et de la fluidité, si un changement vif intervient en termes de scénographie ou de modalité de diction, cette rupture prendra une importance capitale pour le spectateur car elle marquera une nuance frappante par rapport au cadrage rythmique. Ainsi, selon Manuel Garcia Martinez, « la théorie des cadres rythmiques permet de comprendre le maintien de l'attention et les impressions de vitesse et de durée¹²⁶ ».

Dans sa thèse, l'auteur va particulièrement s'attacher à l'analyse rythmique de la diction des comédiens. En collaboration avec un centre de recherche, il va développer tout un protocole expérimental d'analyse phonétique des voix des acteurs à partir de leurs « variations de hauteur, d'intensité et de durée¹²⁷ ». Cette analyse phonétique qui met en valeur des singularités rythmiques qui ne sont pas analysables sans outils techniques, trop infimes pour les sens humains, permet de détecter ce que nous appellerons les « infra-rythmes ». Ce sont des rythmes infimes qui bien qu'influant sur les échelles rythmiques supérieures ne sont pas intelligibles pour les sens humains : on perçoit une variation, mais on ne peut l'analyser seule.

Deuxième réalisation de cette thèse, la composition d'une « tempo-graphie » du spectacle *Marie Tudor* mis en scène par Daniel Mesguisch. À travers ce document, le chercheur s'essaye à la graphie d'un système représentant à la fois les mouvements des comédiens au plateau, la régie lumière et son, ainsi que la diction des comédiens, comprenant aussi, et les silences, et les différentes accentuations des interprètes. Si la tentative est louable,

123 *Ibid.* p.75.

124 *Ibid.* p.74.

125 *Ibid.* p.75.

126 GARCIA MARTINEZ Manuel, *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*, Op. Cit. p.890.

127 GARCIA MARTINEZ Manuel, « Le temps et le rythme au théâtre », Op. Cit. p.73.

on pourra faire le constat amer cependant que sous la multiplicité des informations, « l'énorme travail exigé par une notation des divers éléments¹²⁸ » s'avère très difficile à déchiffrer.

Enfin, bien que « transcrire et interpréter l'avis des divers participants à la production théâtrale, -metteur en scène, acteur, éclairagistes, *etc.*- sur les rythmes de la représentation serait une tâche dont l'amplitude nécessiterait en soi une autre thèse¹²⁹ », ce dernier nous offre quelques pistes de réflexion à développer à partir de ses observations du travail de Jacques Lassalle, Daniel Mesguich ou Claude Régy. On trouvera notamment en annexe de cette thèse des entretiens menés avec Claude Régy, Gérard Poli, le créateur lumière de *Marie Tudor* mis en scène par Daniel Mesguich, ainsi que Richard Foreman. De ses observations il tire quelques constats que nous utiliserons lors de nos propres analyses de processus de création comme des hypothèses de travail à vérifier. Il relève ainsi que même si « les metteurs en scène réfléchissent sur le sens du passage du temps dans la vie quotidienne et conçoivent le temps théâtral en réaction ; [que si] la spécificité du temps de la représentation en relation au temps extérieur au théâtre est un thème fondamental pour tous¹³⁰ », « les rythmes du déroulement ne sont pas l'objet d'une conceptualisation explicite¹³¹ ». Autrement dit, le rythme serait au cœur de la pratique des metteurs en scène, et pourtant, ces derniers ne semblent pas vouloir conscientiser le phénomène. Ce dernier cite ainsi le cas de Claude Régy qui, « malgré l'importance primordiale du rythme et la réflexion sur la durée que présupposent et impliquent ses spectacles, [...] avoue préférer ne pas trop explorer analytiquement de peur qu'une connaissance intellectuelle interfère et gêne le labeur créateur¹³² ». Mais si le rythme ne semble pas particulièrement conscientisé par les créateurs, apparaît tout de même une pratique structurée du rythme en création de leur part. Cette structure se caractériserait d'abord par une production du rythme instinctive « en fonction des données immédiates au cours des répétitions¹³³ » et puis, ensuite, « à une étape assez avancée de l'élaboration de la mise en scène [...] souvent au cours des filages et des dernières répétitions [...] le metteur en scène accélère ou ralentit une scène, en fonction des relations temporelles entre les parties du spectacle¹³⁴ ». Dans notre analyse des processus de création nous serons donc particulièrement attentifs à la façon dont les metteurs en scène pensent et parlent du rythme au cours de l'élaboration du spectacle, et notamment sur les dernières répétitions où le rythme

128 GARCIA MARTINEZ Manuel, *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*, *Op. Cit.* p.888.

129 *Ibid.* p.830.

130 *Ibid.* p.831.

131 *Ibid.*

132 *Ibid.* pp.832-833.

133 *Ibid.* p.832.

134 *Ibid.*

semble être au cœur des enjeux.

Ainsi, des travaux de Manuel Garcia Martinez, nous garderons en tête tout au long de ce mémoire les notions de cadrage et milieux rythmiques, par lesquelles nous allons tenter d'analyser les esthétiques des créations. Cela nous permettra d'observer la manière et les moments des processus de création durant lesquels le rythme se retrouve au cœur des enjeux des équipes artistiques.

3. Une proposition personnelle

Ajoutons une hypothèse personnelle à l'analyse des nuances rythmiques dans les études théâtrales. À travers l'opposition entre rupture et fluidité du rythme telle que pouvait l'évoquer Anne Ubersfeld, il existe une opposition sous-jacente entre les rythmes que je nomme « dramatiques » et ceux que j'appelle les rythmes « poïétiques ». Ces deux types de rythmes fonctionnent de la même manière que les micro-rythmes, en se structurant à partir de l'usage de différents milieux rythmiques. Seulement ces deux rythmes ont chacun une valeur singulière qui empêche la possibilité de les voir se fonder l'un dans l'autre. Cette distinction est comparable à la différence de nature entre l'eau et l'huile. Toutes deux sont des liquides, mais quand on les verse dans le même récipient, elles ne se mélangent pas. Et on aura beau tenter de les amalgamer de toute ses forces, on les distinguera toujours l'un de l'autre. Il en est de même avec les rythmes dramatiques et les rythmes poïétiques. Ces deux types de rythme se distinguent ainsi non pas par leurs structures, mais par la valeur intrinsèque de chacun.

Le rythme dramatique désigne les structures rythmiques qui s'élaborent à partir d'une fable et ou d'un texte. Ce type de rythme concerne une grande partie de la création théâtrale puisqu'on a longtemps considéré le théâtre comme la mise en voix et en corps d'un texte dramatique. Le rythme dramatique, se révèle dans la mise en forme des durées, ruptures temporelles ou spatiale d'une fable et ou d'un texte. Il structure l'enchaînement des événements sur scène tels que prévus au sein de la trame dramatique. Il s'élabore par exemple autour des ellipses, des analepses ou des phénomènes de simultanités. Le rythme dramatique est, en somme, la mise en signe de la poétisation du passage du temps. Il se charge de donner à percevoir les changements temporels, mais aussi les moments de tension, de suspens, les moments forts de la fable. C'est ce qu'évoque Stéphane Gallet au début de notre entretien¹³⁵ en citant l'ouvrage *Story*¹³⁶ de Robert McKee et le système protase/acmé/apodose¹³⁷. L'idée développée ici est que l'œuvre dramatique, élaborée autour d'un texte ou non, est rythmée par

135 GALLET Stéphane, Cf Entretien en Annexe.

136 MCKEE Robert, *Story*, trad. Brigitte GAUTHIER, DIXIT, Paris, 2007.

137 « La protase c'est le fait de créer du suspense, l'acmé c'est le suspense maximum et après vient la résolution, l'apodose » - GALLET Stéphane, Cf Entretien en Annexe.

des phases de tension et de relâchement qui s'imbriquent les unes dans les autres et qu'il faut parvenir à transcrire au plateau. La protase est la montée progressive de la tension, du suspens, l'acmé est le point culminant de la tension, c'est le suspend avant la résolution ; cette dernière étant désignée ici par le terme d'apodose. Stéphane Gallet explique qu'à une trame générale organisée en protase/acmé/apodose, des sous-intrigues sont ajoutées et que chacune d'elle fonctionne sur le même principe et ce, ainsi de suite jusqu'à atteindre l'échelle de la simple phrase qui, dans sa propre syntaxe repose aussi sur le phénomène protase/acmé/apodose. Ces phases de suspens et de relâchement reposent donc avant tout sur la fable de la représentation, comme dans *Tartuffe* de Molière, comme Stéphane Gallet l'explique :

« *Tartuffe*, [...] c'est une pièce protasique parce qu'elle s'appelle *Tartuffe* : on va parler de Tartuffe, sauf qu'il n'arrive qu'à l'acte III. Donc on a une protase jusqu'à l'arrivée de Tartuffe. Et après, ça va être le déclin de Tartuffe jusqu'au moment où les émissaires du roi arrivent et où il est démasqué. L'idée c'est que dans la pièce on a cette montée et cette descente-là. Et dans chaque acte il s'agit de trouver où est la montée et la descente, et dans chaque scène voir comment ça monte ça descend et dans chaque réplique voir comment ça monte et ça descend¹³⁸.»

D'où le nom de rythme dramatique : il s'agit de donner à percevoir depuis le plateau le rythme du drame. C'est de fait le type de rythme qui apparaît et organise la plupart des spectacles théâtraux, à la différence du rythme poïétique qui agit pour sa part plutôt comme un contrepoint qui sert à ajouter une dimension à la fable.

Le rythme poïétique tire son nom du terme grec *ποιήσις*, poïésis, qui signifie création. Les rythmes poïétiques désignent en fait les rythmes créés par l'équipe artistique, principalement sous l'impulsion du metteur en scène, qui ne sont pas impliqués par la fable et ou le texte. Ces rythmes sont générés par des ajouts de séquences initialement absents du matériau à partir duquel est organisé la création. Ces séquences viennent alors généralement déplacer ou apporter une autre dimension au propos brut de la fable et ou du texte. On en reparlera durant la deuxième partie de ce mémoire, mais par exemple, dans la mise en scène de *Mes Frères* d'Arthur Nauzyciel, l'usage des chansons de Nana Mouskouri génère des rythmes poïétiques : ces chansons ne sont pas citées dans le texte de Pascal Rambert, le texte n'y fait pas référence non plus, ce sont des micro-rythmes qu'Arthur Nauzyciel a décidé de créer dans le spectacle et qui ajoutent à la pièce une nouvelle dimension qui laisse entendre la tendresse et l'amour que les personnages ne reçoivent pas.

138GALLET Stéphane, Entretien, *Op. Cit.*

4. Bilan des postulats et hypothèses rythmiques proposés par les études théâtrales : dix points essentiels sur le rythme au théâtre

En conclusion de cet état de la recherche, on pourra affirmer la place paradoxale que tient le rythme dans les études théâtrales. Ce dernier est rarement évoqué et souvent de manière allusive, pourtant, à chaque fois qu'il est évoqué, est relevée sa place fondamentale dans la création. Il est le liant temporel du spectacle et le moyen mis en place par les créateurs pour provoquer des émotions chez le spectateur. C'est du rythme que découlent toutes les impressions de durée, de vitesse, d'accélération ou de ralentissement d'un spectacle. C'est du rythme que survient l'impression de fluidité ou d'éclatement. C'est du rythme enfin que naissent l'attention ou l'ennui du spectateur. Toutes ces sensations temporelles sont issues de la façon dont sont agencés les milieux rythmiques d'une mise en scène. Cette combinaison du texte, des choix de diction, de mouvements, de lumières et de scénographie se combinent tout au long du spectacle pour en former le rythme. Et à partir de ce rythme, selon ses caractéristiques les plus constantes, va s'élaborer un cadrage rythmique singulier, une norme à partir de laquelle tous les changements rythmiques seront perçus. Un des grands enjeux de la notion de rythme est ainsi de parvenir à recréer pour chaque représentation les effets de rythmes décidés et structurés avant la représentation.

Ce qui nous intéresse en particulier dans ce mémoire, c'est la façon dont les équipes artistiques, principalement sous l'égide de la figure du metteur en scène, concevraient et élaboreraient les rythmes et leurs nuances au cours d'un processus de création. La deuxième partie de ce mémoire, en se consacrant justement à l'observation de l'élaboration des rythmes de trois créations sera aussi l'occasion pour nous de tenter de vérifier les postulats et hypothèses que cette partie nous aura permis de formuler.

Cette liste d'hypothèses rythmiques, regroupe dix points évoqués au cours des dernières pages :

1. Le rythme est l'organisation, la structuration d'un mouvement (qu'il soit gestuel, lumineux, vocal ou autres) sur une durée.
2. Au théâtre, un spectacle se caractérise par un macro-rythme combinant les différents rythmes des sous-séquences du spectacle, appelées micro-rythmes, et composées par l'assemblage de différents systèmes de signes appelés milieux rythmiques.
3. C'est la personne chargée de la mise en scène qui est responsable de l'assemblage générant le macro-rythme d'un spectacle.

4. Les principaux milieux rythmiques au théâtre sont les rythmes dramaturgiques (rythmes d'un texte et/ou d'une fable), les rythmes des mouvements, de la parole, de la scénographie, de la lumière et du son.
5. Il existe un niveau rythmique infime que l'humain ne parvient pas à analyser avec ses seuls sens qui se nomme infra-rythme et qui influe légèrement sur les autres échelles rythmiques. Cela correspond par exemple aux variations phonétiques de la voix propres à chacun.
6. Il existe deux principaux mouvements rythmiques que sont les rythmes de continuité et les rythmes de rupture.
7. Il existe une différence de valeur entre les rythmes dramatiques (les rythmes impliqués par la dramaturgie) et les rythmiques poïétiques (rythmes qui s'ajoutent aux rythmes dramatiques pour en déplacer le propos) qui fait que leur juxtaposition génère systématiquement un effet de rupture.
8. Il existe une valeur et une intensité médiane aux rythmes d'un spectacle. Ce rythme médian fait office de cadrage rythmique et toutes les autres valeurs et intensités rythmiques viennent en rupture avec ce cadre.
9. En influant sur les sensations de vitesse et de durée, les rythmes d'un spectacle jouent sur les ressentis et les émotions des spectateurs et génèrent chez eux des réactions telles que le rire, l'angoisse, la tristesse ou l'ennui.
10. Au plateau, ce sont les interprètes qui sont responsables de la réalisation ou de la non-réalisation des rythmes pré-réglés au cours des répétitions.

DEUXIÈME PARTIE

L'Expérience Rythmique en Création

Dans cette seconde partie, et maintenant que ce que nous entendons par rythme a été développé et que nos hypothèses par rapport à son fonctionnement ont été posées, nous allons tâcher de décrire ce que nous avons pu voir du fonctionnement du rythme et de son élaboration en observant des processus de création théâtraux. Nous allons à la fois tenter de décrire et d'analyser l'élaboration du rythme de ces spectacles au cours des répétitions, la façon dont l'organisation des répétitions impacte le rythme, et la manière dont les choix rythmiques permettent de structurer l'esthétique des créations.

Nous prendrons dans ce chapitre pour terrain d'étude les processus de création de trois pièces de théâtre de ces dernières années, à savoir *Mes Frères*¹³⁹ mis en scène par Arthur Nauzyciel, *Mephisto {Rhapsodie}*¹⁴⁰ mis en scène par Jean-Pierre Baro et *Le bruit des loups*¹⁴¹ mis en scène par Étienne Saglio. Avant de les présenter plus précisément, notons la place principale dans cette analyse, des répétitions de la pièce *Mes Frères* par rapport à celle des deux autres créations. En effet, j'ai eu la chance de pouvoir suivre l'entièreté du processus de création de cette pièce en tant que stagiaire assistant à la mise en scène, à la différence des deux autres processus dont je n'ai pu observer le travail que ponctuellement sur une à deux semaines chacun et en tant que membre extérieur aux équipes de création. Cette différence fait que j'ai pu acquérir plus de données sur le travail d'Arthur Nauzyciel et surtout que j'ai pu observer l'évolution du rythme et les raisons de cette évolution sur la durée. Dans les deux autres cas, ce sont des moments particuliers des répétitions que j'ai analysés, et qui sont donc plus parcellaires car je n'avais, ou bien pas eu accès aux raisons qui avaient amené le travail à l'endroit où il en était, ou bien je n'ai pas pu observer les changements qui ont potentiellement eu lieu après mon départ. Nous avons cependant pu recueillir suffisamment d'informations pour mener une rythmanalyse¹⁴² de ces processus de création.

Dans l'ordre par lequel nous traiterons de ces spectacles, on retrouve en premier lieu le processus de création de *Mes Frères*, pièce¹⁴³ écrite par Pascal Rambert pour qu'Arthur Nauzyciel la mette en scène. La pièce aurait dû être répétée en avril-mai 2020 et créée au

139RAMBERT Pascal, *Mes Frères*, mise en scène Arthur NAUZYCIEL, créé le 30 septembre 2020 au Théâtre de la Colline à Paris.

140GALLET Samuel, *Mephisto {Rhapsodie}*, mise en scène Jean-Pierre BARO, créé le 6 mars 2019 salle Serreau au Tnb à Rennes.

141SAGLIO Étienne, *Le Bruit des loups*, mise en scène Étienne SAGLIO, créé le 24 septembre 2019 au Grand T à Nantes.

142La rythmanalyse désigne un pan de la rythmologie (étude des théories du rythme) consacré aux études de terrain portées sur le rythme. Cf. Pascal MICHON, « Rythmanalyse et rythmologie aujourd'hui », *Rhuthmos*, 30 octobre 2019. [<https://rhuthmos.eu/spip.php?article2398>]

143RAMBERT Pascal, *Mes Frères*, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, Besançon, 2020.

TNB en mai 2020, mais la vague de Covid a fait que les répétitions ont eu lieu à partir du 29 juin 2020 avec une création le 30 septembre 2020 à la Colline. J'ai été présent tout au long du travail de répétition - ce qui m'a amené à rédiger un journal de bord¹⁴⁴ des répétitions, mais aussi à prendre des mesures de l'évolution des durées des séquences que j'ai répertoriées dans un tableur¹⁴⁵ et transcrites en graphiques - ainsi que pour les cinq premières représentations, mais aussi pour la semaine de reprise consacrée à la captation du spectacle du 9 au 13 novembre 2020. J'ai aussi eu l'occasion de mener un entretien sur la question du rythme avec Arthur Nauzyciel¹⁴⁶. Enfin, on pourra retrouver sur le site du TNB, dans sa section *Magazine*¹⁴⁷, des images du spectacle, des entretiens avec des membres de l'équipe et des articles de presse.

Le processus de création de *Mephisto {Rhapsodie}*¹⁴⁸, pièce écrite par Samuel Gallet sur une commande de Jean-Pierre Baro a eu lieu en 2018-2019. Cette pièce, adaptée du roman *Mephisto*¹⁴⁹ de Klaus Mann fut créée au TNB le 6 mars 2019, salle Serreau. Pour ma part, j'ai pu assister aux deux dernières semaines de répétition dans la salle où a été donnée la première, et mener un entretien¹⁵⁰ avec Jean-Pierre Baro sur la question du rythme. De plus, ce spectacle, ayant fait l'objet d'une étude par Sophie Lucet dans le cadre du projet *La Fabrique du Spectacle*¹⁵¹, on pourra retrouver sur leur site une captation du spectacle ainsi que des entretiens avec chacun des membres de l'équipe artistique.

Enfin, sur le processus de création du spectacle *Le Bruit des Loups* mis en scène par Étienne Saglio et dont la première a eu lieu le 24 septembre 2019 au Grand T à Nantes, j'ai pu assister à des répétitions ponctuellement entre janvier et mars 2019 à la salle Gabily du TNB. Les répétitions n'en étaient alors qu'à mi-parcours.

Quant à la méthodologie appliquée dans cette partie, elle se réfère à celle de la génétique du spectacle, et plus particulièrement à celle développée sur le projet de *La Fabrique du Spectacle*¹⁵², dirigé par Sophie Lucet, c'est-à-dire en organisant l'analyse en trois grandes parties : avant les répétitions, pendant les répétitions et après les répétitions. La dernière partie est, dans le cadre de ce mémoire, moins fournie puisqu'il s'agissait avant tout

144Cf. Annexes.

145Cf. Annexes.

146Cf. Annexes.

147Articles autour du processus de créations de *Mes Frères* rédigés par les équipes du Tnb. [<https://www.t-n-b.fr/magazine/journal-creation-mes-freres>]

148GALLET Samuel, *Mephisto {Rhapsodie}*, ESPACES 34, 2019.

149MANN Klaus, *Mephisto*, QUERIDO, 1936.

150Cf. Annexes.

151LUCET Sophie (dir.), *La Fabrique du Spectacle*, UOH / UNIVERSITE RENNES 2. [<http://fabrique-du-spectacle.fr/>]

152 *Ibid.* [http://fabrique-du-spectacle.fr/analyses/methodologie#_ftn3]

de comprendre comment il s'élaborait au cours du processus. Enfin, à cela nous ajouterons une dernière partie qui conclura sur la façon dont le rythme et son élaboration ont influé sur l'esthétique du spectacle.

À l'intérieur de chacune des parties et sous-parties, il sera en premier lieu établi une analyse de chacun des processus avant de présenter ensuite une analyse comparative des processus quant à leurs manières d'aborder le rythme.

I Rêver ses rythmes : le rythme avant les répétitions

La création de la pièce *Mes Frères* est née de l'amitié et des liens artistiques qui lient Pascal Rambert et Arthur Nauzyciel. Comme l'explique Arthur Nauzyciel dans le dossier de presse de la pièce : « Depuis longtemps, Pascal Rambert me disait qu'il désirait écrire une pièce que je mettrai en scène. C'est un acte fort que de confier son écriture à un autre artiste. De la même manière qu'il pense aux acteurs pour qui il écrit, il a pensé à moi en tant que metteur en scène¹⁵³ ». Voilà le point de départ de l'écriture même de la pièce qui va être créée, Pascal Rambert écrivant une pièce pour qu'Arthur Nauzyciel la mette en scène. Mais pas seulement, car Pascal Rambert pour écrire ses pièces, pense à des acteurs et des actrices en particulier. Il pense et écrit à partir de corps spécifiques, de voix singulières et de gestes personnels.

« C'est en partant de son souvenir d'*Ordet* (*La Parole*¹⁵⁴), qui se tient dans le climat hostile d'une région isolée et sauvage au nord du Danemark, de l'imaginaire que cela a éveillé en lui, ainsi que les voix et les corps de ses interprètes principaux, Pascal Gregory et Frédéric Pierrot, que Pascal Rambert a écrit *Mes frères*. Après avoir vu Marie-Sophie Ferdane dans *La Mouette*¹⁵⁵, il lui a écrit *Argument*¹⁵⁶. Et il voulait continuer d'écrire à partir d'elle. Enfin, il a voulu que je joue dans *Mes frères*, ce qui n'était à priori pas mon souhait, mais je pense que cela faisait sens pour lui alors qu'il écrivait *Architecture*. Quant à Adama Diop, pour qui le rôle n'était pas écrit au départ, nous l'avons choisi ensemble¹⁵⁷. »

Ce projet, de par la spécificité du processus d'écriture, prédisposait déjà à une certaine distribution avant même que la pièce ne soit écrite. Une fois la pièce écrite et reçue par Arthur

153Propos d'Arthur NAUZYCIEL dans le dossier de presse du Tnb pour la création *Mes Frères*, PDF, [https://www.t-n-b.fr/media/tnb/186548-dp_mes-freres_2020.pdf] p.8.

154MUNK Kaj, *Ordet* (*La Parole*), mise en scène Arthur NAUZYCIEL, créé le 5 juillet 2008 au Cloître des Carmes à Avignon.

155TCHEKHOV Anton, *La Mouette*, mise en scène Arthur NAUZYCIEL, créé le 20 juillet 2012 dans la Cour du Palais des Papes à Avignon.

156RAMBERT Pascal, *Argument*, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, Besançon, 2015.

157Propos d'Arthur NAUZYCIEL dans le dossier de presse du Tnb pour la création *Mes Frères*, *Op. Cit.*

Nauzyciel, et avant de pouvoir entamer les répétitions, ce dernier souhaitait déjà « crée[r] un dispositif, avec un espace, des acteurs, des collaborateurs artistiques¹⁵⁸ ».

Pour la distribution, en plus des acteur.ice.s impliqué.e.s dans le processus d'écriture, se sont ajoutés Adama Diop donc, et Guillaume Costanza, à qui Arthur a proposé de co-crée son rôle afin de compenser cette double mission impliquant à la fois d'être metteur en scène et acteur. Il faut savoir que le choix des acteur.ice.s n'est pas anodin dans l'élaboration du rythme d'un spectacle. En effet chaque individu est organisé autour d'infra-rythmes qui lui sont propres, autour de rythmes spécifiques de la voix¹⁵⁹ et des gestes.

« Le choix des acteurs participe aussi [au rythme]. Il y a des acteurs qui sont plutôt rapides, d'autres plutôt lents, il y des gens qui ont une certaine musicalité de la voix, des acteurs très musicaux, très rythmés dans leur façon d'être sur le texte, et d'autres moins. Donc quand tu fais ta distribution, tu penses aussi à ça. Je me rappelle avoir choisi Catherine Vuillez dans *Ordet* parce que je cherchais quelqu'un pour être en binôme avec Pascal Greggory. J'hésitais entre deux-trois actrices que j'aimais beaucoup, et puis finalement je suis allé vers Catherine parce qu'il y avait une musicalité, un rythme du phrasé de Catherine, qui était très proche de celui de Pascal. Ça m'intéressait parce qu'il devait y avoir un rapport de complicité entre ces deux acteurs et le rapport au rythme donnait déjà le sentiment de cette proximité¹⁶⁰.»

Arthur Nauzyciel a non seulement conscience que chaque individu élabore, de par son identité certains infra-rythmes qui vont jouer, et de manière sous-jacente sur les micro-rythmes des propositions scéniques, et *a fortiori* sur le macro-rythme d'une création, mais de plus, et comme il l'explique avec l'exemple du choix de Catherine Vuillez, il est à même d'user de cette échelle rythmique pour structurer les lignes dramaturgiques de ses pièces : pour donner à ressentir la proximité de deux personnages, avant même les répétitions, il prépare le terrain de cette complicité en choisissant un acteur et une actrice dont les infra-rythmes de la voix, les amènent déjà à entrer en résonance les uns avec les autres. Cela n'est bien évidemment pas le seul critère entrant en ligne de compte dans le choix d'un acteur, mais cela en fait partie, et prépare un terreau subtil pour les répétitions à venir. Il en est de même pour la création de *Mes Frères* : avant de démarrer les répétitions, Arthur Nauzyciel avait conscience d'une certaine singularité des infra-rythmes de chacun.e. des acteur.ice.s choisi.e.s et de la façon dont l'usage de ces infra-rythmes pourrait catalyser les effets d'opposition ou les effets de groupe.

Dans le même temps, la réception de la pièce et sa lecture étaient déjà l'occasion pour Arthur Nauzyciel de préparer le rythme de la création. En effet, tout texte à lui seul est déjà

158 *Ibid.* p.11.

159 Cf GARCIA MARTINEZ Manuel, *Op.Cit.*

160 Nauzyciel Arthur, cf Entretien en Annexe.

chargé d'un rythme propre que l'on peut percevoir à la lecture dans la forme de l'écriture, mais aussi dans la temporalité du récit. Ce sont des phénomènes rythmiques que l'on peut décider de retranscrire avec le passage à la scène, ou non. Dans le cas qui nous concerne, Arthur Nauzyciel est plutôt dans l'optique de la « respecte[r]¹⁶¹ ». Cela implique alors d'observer précisément l'écriture et de distinguer ses éléments rythmiques principaux pour déjà les avoir en tête une fois en répétition. En l'occurrence, dans notre entretien, Arthur Nauzyciel en évoque plusieurs. Tout d'abord, il note que l'écriture est versifiée et que cela propose un certain rythme donné par les silences en fin de vers. L'écriture de Pascal Rambert n'étant dans sa grande majorité pas ponctuée, ces vers, tantôt de quelques mots, tantôt de plusieurs lignes, indiquent la place des silences, des ruptures et offrent une première indication sur le rythme du langage. Nous reviendrons sur ce point dans la section à propos de la direction d'acteur, car c'est une consigne importante que le metteur en scène rappellera plusieurs fois aux acteur.ice.s au cours des répétitions.

« Ce que l'on peut aussi sentir, ne serait-ce que graphiquement en ouvrant le texte, c'est l'enchaînement de longs monologues et de scènes où on voit des répliques très courtes. Les monologues donnent le sentiment de scènes qui seront plus longues parce que c'est un acteur qui parle seul, tandis que d'autres scènes, celles de groupe, avec beaucoup de courtes répliques, laissent sentir que là, ce sera un autre rythme¹⁶². »

Le deuxième point rythmique que laisse apparaître la simple lecture de la pièce – et même plus particulièrement l'organisation du texte sur la page – est une variation du rythme de la pièce qui sera impliquée par les scènes de groupe durant lesquelles le rythme paraîtra plus enlevé, plus dynamique, par rapport aux monologues au travers desquels le rythme semblera plus plat, plus continu et plus lent. La lecture donne à voir que la pièce repose *a minima* sur deux dynamiques rythmiques, celle des scènes de groupes et celle des monologues. Enfin, la lecture du texte permet d'appréhender la temporalité de la fable. Dans le cas de *Mes Frères*, on comprend qu'elle se déroule sur trois jours et deux nuits, de la fin de journée d'un vendredi jusqu'au dimanche avec la dernière partie de la pièce s'ouvrant sur les « douze coups de midi¹⁶³ ». Les ellipses dans la temporalité de la pièce et la nature des différents moments du récit, en se côtoyant les uns les autres, laissent apparaître des singularités rythmiques à chacun de ces moments : « il y a le jour, puis la nuit, qui impliquent quelque chose qui se ritualise et qui se répète. Ce sont des rythmes différents, le rythme de la nuit n'est pas le rythme du jour. Le rythme du rêve n'est pas le rythme du réel¹⁶⁴ ». Arthur

161 *Ibid.*

162 *Ibid.*

163 RAMBERT Pascal, *Op.Cit.* p.95.

164 NAUZYCIEL Arthur, Entretien, *Op. Cit.*

Nauzyciel explique ici que la temporalité de la pièce, et les différents moments qui se côtoient, n'ont pas la même valeur dans le récit : il y a les moments associés aux rêves et fantasmes ainsi que les moments associés au réel. Or ces deux types de contenu sont associés à des moments du récit spécifiques : la nuit pour les rêves et les repas du soir pour le réel. Ainsi, le rythme de la création trouve déjà ses prémices à la lecture de la pièce, en l'occurrence notamment parce qu'Arthur Nauzyciel a choisi de suivre les marqueurs rythmiques de la pièce. Cela l'a amené à garder en tête, l'importance de la versification dans le rythme de la diction, ainsi que l'importance des dualités scènes de groupe/monologue, scènes de rêves ou du réel et scènes de jour ou de nuit qui seront structurantes des ruptures dans le macro-rythme.

Quant au choix des collaborateurs artistiques, il s'est élaboré de lui-même, de par le compagnonnage qui lie Arthur Nauzyciel à ces derniers depuis un certain temps. Par exemple, Xavier Jacquot, le créateur son, travaille depuis vingt ans avec Arthur Nauzyciel, et cela fait aussi de nombreuses années que ce dernier travaille avec Scott Zielinski à la création lumière, José Lévy aux costumes, Damien Jalet à la chorégraphie ou Ricardo Hernandez à la scénographie.

Une fois les acteur.ice.s et collaborateurs choisis, et afin que le dispositif dont parle Arthur Nauzyciel soit prêt à accueillir le début des répétitions, il fallait encore que l'espace au travers de la scénographie soit conceptualisé. Au terme d'échanges entre Arthur Nauzyciel et Ricardo Hernandez, la scénographie s'est structurée autour d'un espace intérieur épuré, avec en fond un mur métallique de huit mètres de haut reliant par un escalier les chambres des frères au rez-de-chaussée. À jardin, à l'orée de ce foyer, un amoncellement de troncs d'arbres laissant imaginer une forêt déboisée par l'homme.

« Il nous fa[llait] un espace réel. Le rêve et le rituel doivent naître dans un lieu qui a une matérialité. Mais dans le même temps, il nous faut dépasser le naturalisme et inscrire cette réalité dans un mode plus vaste et plus métaphysique. Dehors, tous les arbres sont empilés sur le sol, c'est comme s'il n'y en avait plus, il n'y a plus de bois, ils ont tout coupé tout détruit, alors qu'à l'intérieur, tout est métal, à l'image des scies que manient les garçons. Bois dehors, métal dedans, où la lumière peut jouer son rôle. Nous avons imaginé cet espace, en forme de citerne, arrondi et haut, où l'escalier est une pente glissante¹⁶⁵.»

L'élaboration de la scénographie est une étape importante dans l'amorce de la structuration d'un macro-rythme car elle ouvre des potentialités rythmiques selon sa forme et les types de déplacements auxquels elle prédispose. Dans notre entretien, Arthur Nauzyciel explique que pour lui, « le décor aussi induit du rythme : un espace très vaste, un espace très

¹⁶⁵NAUZYCIEL Arthur, Dossier de presse, *Op. Cit.* p.12.

réduit, un espace où les gens se déplacent ou pas ; un espace où les acteurs ont l'air de glisser est encore différent d'un espace où ils montent et descendent et dans lequel on sent qu'il y a des marches¹⁶⁶ ». En l'occurrence, à la vue du décor, on voit que des propositions rythmiques vont pouvoir naître sur l'usage de l'escalier, selon la manière de le monter ou le descendre, mais aussi sur le travail autour de la différence d'espace entre l'espace intérieur et l'espace de la forêt de troncs qui sont deux espaces de nature différente et qui peuvent impliquer des rythmes différents, ce que nous aurons notamment l'occasion de vérifier dans la partie traitant des répétitions.

On voit donc qu'avant même le début des répétitions, quelques éléments dont le macro-rythme de la pièce sera tributaire sont déjà en train de s'élaborer. Ainsi, on observe que la simple lecture personnelle, de par l'analyse du rythme de la pièce, donne déjà quelques intuitions de travail. En l'occurrence sur *Mes Frères* on a pu constater qu'Arthur Nauzyciel présentait déjà quelques ruptures et variations du rythme en fonction de la différence entre les scènes de groupes et les monologues, ainsi qu'entre les scènes de rêves et les scènes de réel. La finalisation du projet de scénographie laissait aussi présager de variations rythmiques selon les espaces traversés par les comédiens, la forêt de troncs, les escaliers et la pièce de vie pouvant apporter des singularités rythmiques. Enfin le choix des acteur.ice.s n'est pas anodin non plus dans la préparation du rythme du spectacle. Chacun.e est porteur.euse d'un rapport au rythme particulier, de par ses gestes comme de par sa voix, ce qui va jouer dans l'élaboration du spectacle à une échelle infra-rythmique. Une fois ces éléments fixés, une fois le dispositif établi avec le lancement des répétitions « le processus de mise en scène se met en marche. Comme le disait Truffaut dans *La Nuit américaine*, les films, comme les spectacles, sont des trains qui avancent dans la nuit¹⁶⁷ ». Il s'agit désormais avec les répétitions d'avancer dans le travail jusqu'à l'arrivée à la première, tous focalisés sur le seul travail, le reste étant dans le noir de la nuit, avec l'impression que le temps file à une vitesse troublante.

Le spectacle *Mephisto {Rhapsodie}* a lui la spécificité d'être une commande de Jean-Pierre Baro à Samuel Gallet. Avant les répétitions, Baro était donc en communication avec Gallet, et comme il l'explique dans l'entretien, « on a essayé d'imaginer ensemble ce que pouvaient être les espaces, les séquences, etc. [...] Quand j'ai reçu le texte qu'il a écrit seul, effectivement, j'ai été surpris par son écriture, mais je savais déjà plus ou moins où j'étais, dans quel espace j'étais, puisque ça avait été façonné, pensé avec lui¹⁶⁸ ». Ils étaient en

166NAUZYCIEL Arthur, Entretien, *Op. Cit.*

167NAUZYCIEL Arthur, Dossier de presse, *Op. Cit.* p.11.

168BARO Jean-Pierre cf Entretien en Annexe.

communication et, par exemple, les personnages ont été écrits pour les acteurs qui allaient les incarner, Jean-Pierre Baro ayant transmis une photo de chacun d'entre eux à Samuel Gallet. Avant le début des répétitions, on constate donc que Jean-Pierre Baro avait déjà quelques intuitions en ce qui concerne l'espace notamment, qu'il voulait mobile et composé d'éléments lumineux : « de celles qu'il y a dans le spectacle [parlant de ses intuitions avant les répétitions] presque tout : les loges, la croix qui brûle, les objets lumineux – ce n'était pas ceux-là, je ne savais comment ils seraient - mais je savais que je voulais des objets lumineux sur un plateau vide. J'avais très envie d'une installation [...] des objets lumineux me semblaient idéaux - et j'avais très envie qu'ils soient manipulés par les acteurs¹⁶⁹ ». Ce que l'on constate donc, c'est que Jean-Pierre Baro, avant les répétitions, s'était construit une image de la scénographie caractérisée par des éléments mobiles. Quelques effets de mises en scènes étaient déjà imaginés, tels que la croix en feu. En revanche, en ce qui concerne le jeu au plateau, Jean-Pierre Baro cherchait à ne rien concevoir avant les répétitions afin d'être le plus possible au service du texte : « Je suis assez humble quand je découvre un texte, j'essaie de comprendre. [...] Ne pas, moi, lui imposer un rythme ou un style de jeu. J'essaie vraiment de comprendre le mouvement ou le rythme de l'écriture ; ça ne doit pas venir de l'extérieur du texte¹⁷⁰ », mais aussi le plus ouvert aux propositions de ses acteurs, sur lesquelles nous reviendrons dans la partie suivante. Jean-Pierre Baro explique :

« Je n'aime pas trouver. C'est-à-dire que quand il y a un problème, j'aime bien que ça se résolve tout seul. Quand il y a un problème sur un texte ou sur une scène et que tout le monde a des idées, je pars en courant. Je leur dis « écoutez, s'il vous plaît, essayons de ne pas trouver aujourd'hui, prenons le temps de comprendre pourquoi on a un problème et qu'est-ce que c'est ». Et ça va se résoudre tout seul normalement¹⁷¹. »

Cette phrase de Jean-Pierre Baro exprime très clairement ce que nous venons d'analyser, soit le fait qu'il ne veuille pas penser les choses et qu'au contraire il préfère leur laisser le temps d'advenir au plateau. De par cette affirmation, on comprend que ce que le metteur en scène cherche avant tout, c'est de libérer les répétitions de toute idée préconçue et que le spectacle apparaisse de lui-même ; non pas de son imagination, mais de la façon dont les autres vont s'emparer de l'espace qu'il leur laisse. Ainsi, en cette période précédant les répétitions, Jean-Pierre Baro conçoit l'espace et quelques effets de scénographies comme la croix en flammes ou le déplacement du mobilier par les acteurs. En revanche, il se refuse à pré-penser les rythmes de son spectacle, qui doivent se trouver par le travail du texte avec les

169 *Ibid.*

170 *Ibid.*

171 *Ibid.*

acteurs et par le travail au plateau.

En ce qui concerne la création d'Étienne Saglio, la spécificité trouve ses origines dès l'élaboration d'un rêve initial qui est conçu par ce dernier en s'enfermant seul dans un théâtre, avec le sentiment que l'idée doit naître de la frustration. C'est le besoin de faire quelque chose qui fait naître le désir. Créer pour tromper l'attente. « Natter l'attente », comme dirait Robert Desnos¹⁷². À partir de là, se dégage un thème, un désir, une envie. Un rêve. En l'occurrence, pour Étienne Saglio, en est ressorti un désir de nature, de rapport à la nature. Celui d'évoquer la transformation de l'imaginaire de la forêt qu'occasionne le passage de l'enfance à l'état d'adulte, cette disparition de la féerie dont l'adulte aurait pris acte. Dans son dossier de production, l'artiste présente le projet ainsi :

« J'ai envie de parler du rapport à la nature dans le temps. Je veux puiser visuellement autant dans l'univers des contes classiques à la Grimm que dans la folie d'*Alice au Pays des merveilles* ou de *Max et les Maximonstres*. Ce projet baignera dans un univers de conte troublant constamment notre perception de la réalité. Il y aura beaucoup de magie et de marionnettes associées à des interprètes extraordinaires (un rat, un renard, un enfant, un géant, ...) et une scénographie à l'évolution troublante pour finir en grande forêt qui occupera tout le plateau¹⁷³. »

À partir de cette ébauche dramaturgique, et une fois l'univers imaginé, Étienne Saglio va chercher à établir une histoire, qu'il aura construite avec le soutien de Valentine Losseau¹⁷⁴ et qui va se concrétiser sous la forme d'un *story-board* de dessins représentant chacune des images clefs de la création, laissant apparaître tous les personnages et l'ébauche d'une scénographie. Ici donc, avant les répétitions, avant de retrouver ses collaborateurs artistiques, Étienne Saglio a entièrement pensé son spectacle et l'enchaînement des images. Utiliser un *story-board* pour narrer le spectacle n'est pas anodin, cela montre qu'il voit déjà à quoi doit ressembler le spectacle, les répétitions ne seront là que pour rendre concrètes ses visions.

Avant même le début des répétitions, on constate que les artistes partent de modèles différents pour élaborer leurs spectacles et que cela joue sur la structuration du rythme. Ici on peut voir deux grands types de rapport à l'élaboration du rythme, mais qui ont aussi à voir avec la nature des projets. D'un côté, de ceux qui partent de textes pour les mettre en scène, on retrouve Arthur Nauzyciel et Jean-Pierre Baro chez qui le temps précédant les répétitions sert à élaborer un dispositif, un cadre à l'intérieur duquel le rythme pourra s'élaborer. Cela en passe notamment par la finalisation du projet de scénographie. De même, la lecture

172DESNOS Robert, *Corps et biens*, GALLIMARD, Ed 1968, « 21 heures le 26-11-22 », p.53.

173SAGLIO Étienne, Dossier de production.

174Dramaturge et regard extérieur d'Étienne Saglio.

permettant l'observation du rythme du texte est importante pour les deux metteurs en scène. Arthur Nauzyciel va cependant plus s'attarder à repérer les dynamiques rythmiques du texte que Jean-Pierre Baro qui, lui, préfère rester un peu plus à distance pour ne pas se faire d'idées préconçues de la mise en scène et ainsi être au même niveau d'analyse que le reste de son équipe artistique. De l'autre côté, Étienne Saglio a déjà fini d'imaginer le projet avant les répétitions. Il a déjà imaginé une grande partie du spectacle, de ses enchaînements, des ambiances des scènes et des transitions clefs. La trame macro-rythmique est déjà pensée et, quand l'équipe artistique le rejoindra, ce sera pour l'aider à concrétiser ses visions.

On observe donc déjà deux grandes familles pour la conception d'un spectacle, ces deux méthodes reposant sur des organisations rythmiques différentes. Chez Arthur Nauzyciel et Jean-Pierre Baro, la méthode est plutôt empirique, la période avant les répétitions sert à élaborer les bases sur lesquelles va s'élaborer le spectacle au fur et à mesure du travail, tandis que pour Étienne Saglio, la méthode est une organisation plutôt *a priori*, qui consiste à penser la trame macro-rythmique avant le début des répétitions dans l'optique que celles-ci servent à le concrétiser plus qu'à l'élaborer.

II Rythmer la création : la structuration du rythme par les répétitions

Une fois que la création a été conceptualisée et le protocole de répétition pensé, vont se mettre en place les périodes de répétitions. Cette durée varie selon les processus, tout comme la présence des collaborateurs selon les enjeux des répétitions. Dans cette partie, il s'agira de décrire la façon dont le rythme de la création s'élabore pendant les répétitions. Cette recherche s'établira en trois temps. Le premier se chargera de décrire le rythme des répétitions, la façon dont le protocole choisi aide à élaborer le rythme de la création en fonction de l'évolution des différentes étapes de travail. Nous nous attarderons ensuite plus spécifiquement sur la façon dont la direction d'acteur permet d'organiser le rythme du spectacle pour enfin clore cette partie en traitant de l'influence et du rôle de la technique, que ce soit en termes de son, de lumière ou de scénographie, dans la structuration du rythme de la création.

1. L'organisation des répétitions

Dans le cadre du protocole de répétition de *Mes Frères*, il faut savoir que tout a dû être réorganisé à cause de la crise du Covid. En effet, les répétitions devaient avoir lieu au Tnb en avril 2020 et la création était prévue pour fin mai salle Vilar. Finalement, les répétitions ont

dû être repoussées et le lieu de création changé. Nous nous sommes donc, en fin de compte, tout d'abord retrouvés fin juin au Théâtre de la Colline pour deux semaines de travail à la table¹⁷⁵. S'en est suivie une période de pause jusqu'au 10 août, date à laquelle nous nous sommes rejoints pour trois semaines¹⁷⁶ de résidence à la salle Gabily du Tnb, dans laquelle avait notamment été installé un leurre du décor. Nous sommes enfin retournés à la Colline¹⁷⁷ pour finir le travail et finalement créer le spectacle le 30 septembre, après qu'un cas de Covid nous ait amenés à faire une semaine de travail sur Zoom et à reporter la première d'autant.

Les deux premières semaines de répétitions sont consacrées à une lecture à la table. Ce travail à la table a lieu alors que les acteur.ice.s n'ont pas encore appris leur texte, ou alors qu'ils ou elle viennent de commencer. Le premier jour a lieu une lecture de la pièce en présence de Pascal Rambert, de l'équipe technique, de l'équipe de production et des équipes de relations publiques et de communication. Durant ces deux premières semaines de travail, il s'agit de prendre le temps par la lecture de comprendre ce qui est précisément dit dans le texte, mais aussi d'appréhender en tant que groupe son rythme. Dans notre entretien, Arthur Nauzyciel explique que le travail à la table « aide l'équipe, non seulement à entrer dans la même langue, mais aussi dans le même rythme et à construire ce rythme ensemble ¹⁷⁸ ». Il s'agit notamment de trouver le temps qu'il faut pour énoncer les différentes parties du texte. C'est un rapport très précis au texte qui s'élabore durant cette partie du travail, notamment pour que le sens des mots soit très clair et très puissant. Arthur Nauzyciel parle souvent de faire entendre le « grand sens » du texte et « l'endroit de 'la pensée qui s'élabore' ». Les phrases au futur [par exemple] sont d'autant plus importantes car elles ont une valeur programmatique dans le discours. Le « rien ne sort¹⁷⁹ » notamment est particulièrement puissant [et doit être affirmé avec ce fameux grand sens] car il plante le décor, c'est une généralité de leur monde, cela participe à la construction de l'atmosphère : [les frères] vivent dans un monde clos¹⁸⁰ ». En plus des séances de lecture, ces deux semaines à Paris furent l'occasion de rencontrer sur une après-midi¹⁸¹ Alexandre Thévenin ainsi que deux de ses hiboux grands-ducs, de faire quelques essayages costumes avec José Lévy et son équipe, mais aussi de réaliser le moulage de l'épaule d'ivoire de Marie-Sophie. Damien Jalet nous a rejoints pour la fin de cette période et le dernier jour¹⁸², lui qui était chargé de mener une première

175Cf *Journal de Bord* en Annexe, Jours 1 à 12.

176Ibid., Jours 13 à 29.

177Ibid., Jours 30 à 51.

178NAUZYCIEL Arthur, Entretien, *Op. Cit.*

179RAMBERT Pascal, *Mes Frères*, *Op. Cit.*, p.14.

180Cf *Journal de Bord*, *Op. Cit.* Jour 2.

181Ibid., Jour 4.

182Ibid., Jour 12.

séance de travail sur le rapport au corps dans la pièce. Il s'agissait d'ouvrir des pistes pour que chacun.e développe son imaginaire à partir de ces propositions. Cela était d'autant plus important que nous ne retrouverions Damien qu'en septembre une fois de retour à la Colline. Arthur Nauzyciel avait alors demandé aux comédien.ne.s de connaître suffisamment bien leur texte pour leur arrivée à Rennes afin de pouvoir commencer à travailler au plateau.

Les premiers jours de répétition à Rennes furent à nouveau consacrés à du travail de lecture à la table. Les journées furent ensuite un peu plus chargées, avec trois matinées par semaine des entraînements de lutte avec Yann Pansart puis Julien Fouché pour les acteurs afin de préparer les passages de bagarre entre les frères dans les scènes de rêves. Après le repas, une demi-heure était consacrée à la révision du texte avant de se retrouver à la table pour un peu de travail de lecture, en particulier pour les scènes de groupes dont le rythme fonctionne de manière assez fulgurante. Et puis, d'abord en fin d'après-midi puis de plus en plus tôt, nous allions au plateau. Robin Poligné, *alias* Rouge-Gorge, chargé de composer la chanson de la *danse des Scies* est aussi venu nous voir pour apprendre son air aux acteurs. Une fois que nous avons commencé à passer la majorité des après-midis au plateau, il nous fallait trois jours pour travailler toutes les scènes de la pièce, et tous les trois jours nous reprenions ainsi au début de la pièce. Le découpage se faisait généralement ainsi : le premier jour, nous répétions le début de la pièce en nous arrêtant avant ou après le premier repas, le deuxième - parfois inversé avec le troisième - servait à travailler les rêves des frères et le monologue de Marie-Sophie, et le troisième jour, nous travaillions la scène du *petit jour* avant de reprendre à la fin du monologue de Marie-Sophie pour aller jusqu'à la fin de la pièce. À Gabily, le travail sur scène consistait avant tout à tenter de maintenir au plateau le rapport au texte développé à la table, mais il s'agissait aussi de chercher les déplacements, de comprendre les dynamiques des mouvements des corps dans cet espace. Cette partie des répétitions consistait à fixer les armatures de la création. Les répétitions à Gabily furent aussi l'occasion le dernier jour de réaliser un premier bout-à-bout afin de voir où en était le travail dans sa globalité.

Arrivés à la Colline, le premier jour fut l'occasion de faire un bout-à-bout du spectacle, non plus dans le leurre installé à Gabily, mais dans le vrai décor déjà installé sur scène. Les jours qui suivirent étaient dans la continuité du travail amorcé à Rennes. Nous travaillions à préciser ce qui était déjà en place, puis à établir les transitions par rapport au décor. Scott Zielinski, le créateur lumière, et Damien Jalet nous avaient rejoints à la fin de la première semaine et ce fut l'occasion de réaliser la création lumière en technique, et d'affiner le rapport au corps au plateau. C'est par exemple avec l'arrivée de Damien que fut chorégraphiée la *danse des Scies* et que les luttes des rêves furent réorganisées. Il y eut ensuite cette semaine

de répétition Zoom en raison d'un cas de Covid dans l'équipe, ce qui amena à repousser d'une semaine la première, avant d'ensuite entrer dans la dernière ligne droite de la création. Les sept derniers jours de répétition, l'organisation des répétitions a un peu changé car à partir de ce moment, il y avait un filage tous les soirs. L'après-midi était consacrée à répéter les scènes et à fixer les derniers effets lumières : venait ensuite la pause repas avant d'enchaîner avec un filage et de terminer la journée avec les notes données par Arthur et Damien.

Du point de vue de l'élaboration du rythme par rapport à l'organisation des répétitions, on repère trois grands moments qui n'ont pas les mêmes fonctions. Arthur Nauzyciel d'ailleurs, les évoque explicitement lors de notre entretien :

« Il y a un travail dont moi j'ai besoin pendant les répétitions, un travail nécessaire pour que je comprenne ce que les gens disent tout simplement, pour entendre ce qui est vraiment dit et écrit. Ensuite le travail avec les acteurs, c'est d'empêcher une fausse accélération théâtrale, pour que les acteurs prennent justement le temps de dire ce qu'ils ont à dire. Si on est vraiment dans ce que l'on dit, il y a des choses qu'on ne peut pas dire trop rapidement. Il y a des choses qui doivent prendre leur temps, trouver leur temporalité pour être énoncées. Et puis, après il faut faire le même travail avec les corps. Une fois que tout ça est mis en place, il y a une matière qui commence à être dans un rythme juste. Un rythme juste par rapport aux déplacements, par rapport à la manière dont les corps se meuvent dans le décor, par rapport à comment la parole est énoncée, prise en charge. À partir de là, il y a un autre travail sur le rythme qui se poursuit, et qui se consacre à sculpter, organiser, structurer et donner son rythme définitif au spectacle, car c'est un rythme qui va participer du sens mais aussi et surtout de la sensation et du sensible¹⁸³. »

Le premier temps rythmique du processus de création est ici consacré au milieu rythmique de la diction. Cela concerne les deux semaines de travail à la table à Paris. Ces deux semaines servent à appréhender le rythme du texte ensemble, à « entrer dans la même langue, [et donc] dans le même rythme et à construire ce rythme ensemble¹⁸⁴ ». Il s'agit de comprendre, en cohésion avec le groupe, le rapport au temps. Par exemple « par rapport aux longs monologues, tout de suite il fallait trouver un rythme pour ne pas s'installer dans le texte et donner le sentiment au spectateur qu'il va avoir affaire à un monologue. Il fallait au contraire faire avancer le texte de manière à ce que les gens ne soupçonnent pas qu'en fait le personnage allait parler pendant dix minutes¹⁸⁵ ». Une fois le rythme de la diction établi, on entre dans le deuxième temps, dans la deuxième partie de l'élaboration du rythme : « il faut faire le même travail avec les corps¹⁸⁶ ».

Ce deuxième temps est désormais lié à l'appréhension du plateau. Dans le processus

183NAUZYCIEL Arthur, Entretien, *Op. Cit.*

184Ibid.

185Ibid.

186Ibid.

de création de *Mes Frères*, cela correspond au travail de répétition à Gabily jusqu'à la première semaine de septembre à la Colline environ. L'enjeu est désormais, tout en parvenant à maintenir le rythme de la diction, d'élaborer les grandes lignes rythmiques liées aux positions et aux mouvements des corps. Par exemple, cela consistait ici à décider quelle chambre serait attribuée à quel frère, d'appréhender les entrées, les sorties, les traversées à travers les troncs, de trouver les positions à table, de s'essayer à l'épluchage des pommes de terre ou encore d'appréhender les services et le nettoyage de Marie. C'était enfin aussi l'occasion de voir, selon les différentes places au plateau, la façon dont résonnait le rythme de la diction. Une fois cette deuxième étape traversée, l'armature, le gros œuvre du rythme de la création est là, « il y a une matière qui commence à être dans un rythme juste¹⁸⁷ ».

Enfin, vient la troisième et dernière étape, que l'on pourrait éventuellement scinder en deux temps, mais dont l'enjeu rythmique reste le même : l'affinage, la finalisation du rythme définitif du spectacle. Cette étape est d'autant plus importante dans le travail d'Arthur Nauzyciel qu'à partir du temps des représentations, le rythme n'a pas vocation à être modifié. Cette finalisation s'organise donc sur deux types de répétitions, les répétitions au plateau en journée, et les filages. Les deux servent à finaliser le rythme du spectacle, mais pas exactement de la même manière. D'un côté, les répétitions en journée servent à finir de préciser chaque moment du spectacle, comme par exemple, chorégraphier les montées d'escalier, les sorties des couteaux lors du premier repas, fixer les transitions avec précision, par exemple celles des durées des montées de lumière. Il s'agit de vérifier les micro-rythmes, de terminer de les écrire, et de les reprendre s'ils ne sont pas justes. De l'autre côté, avec les filages, c'est le macro-rythme de la création qui est vérifié. Les filages servent d'une part à ce que chacun des intervenants appréhende ses missions par rapport à l'entièreté du spectacle, par rapport au macro-rythme du spectacle, et d'autre part, les filages servent au metteur en scène à vérifier que le macro-rythme qui apparaît correspond à ses attentes, et si ce n'est pas le cas, c'est justement l'occasion de distinguer ce qui ne va pas et de le transmettre au reste de l'équipe. Par exemple, l'enchaînement des filages de *Mes Frères* et les retours d'Arthur Nauzyciel lui ont permis de faire comprendre aux acteur.ice.s que le macro-rythme n'était pas encore assez intense et qu'il fallait continuer de tendre le milieu rythmique de la diction, « ne pas s'installer », notamment sur le début et la fin du spectacle¹⁸⁸.

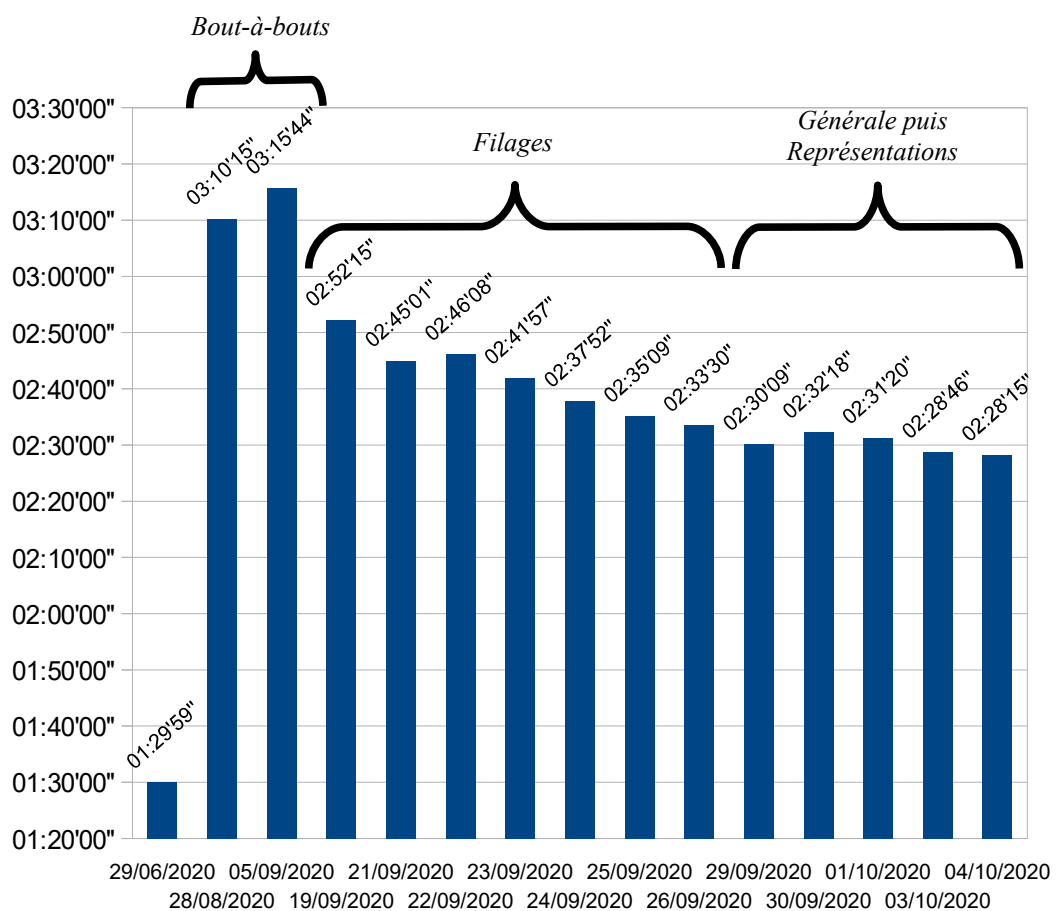
Ces différentes étapes, en structurant le rythme du spectacle influent sur la durée de la création. Tout au long du processus, dès que cela était possible, j'ai fait en sorte de pouvoir

187Ibid.

188Cf *Journal de Bord, Op. Cit.*, Jours 44 à 51.

chronométrer la durée du spectacle, mais aussi des mesures intermédiaires selon les séquences et sous-séquences, afin de pouvoir en mesurer l'évolution. Ces données sont cependant partielles, je n'ai pu prendre des mesures de la durée que lorsque l'entièreté de la pièce était traitée sans interruptions ou reprises. Ainsi je n'ai par exemple pas de données pour le travail de lecture à la table, hormis la première lecture car nous avons toujours fait des pauses et des reprises pour analyser les enjeux des différents passages. Les données récoltées m'ont cependant permis d'élaborer les deux graphiques suivants. On pourra par ailleurs trouver en annexe un tableur regroupant toutes les données que j'ai pu répertorier.

Durée de la création Mes Frères au cours du temps



À travers ce graphique, et bien qu'on ne puisse réellement évoquer la durée de la pièce durant les lectures, on constate que ces dernières ont abouti avec la deuxième étape des répétitions consistant à ajouter le rythme des mouvements à passer d'une durée de 1h30min à celle de 3h16 le 05/09. Par le constat de cet allongement significatif de la durée, on comprend de manière très concrète le rapport à la lenteur qu'Arthur Nauzyciel cherche à établir sur les premiers temps des répétitions.

« Au début du travail, je pense que c'est important pendant un temps en général assez long, de travailler avec lenteur. Quand je parle de travailler avec lenteur, ce n'est pas seulement au plateau, c'est aussi en répétition. C'est-à-dire prendre le temps en répétition d'avancer lentement dans le travail sur le texte, dans le travail sur le sens, sur la mise en jeu du corps. Prendre vraiment le temps d'activer tout ça¹⁸⁹. »

Élaborer le rythme de la diction et du mouvement, élaborer l'armature rythmique de la pièce implique dans le travail d'Arthur Nauzyciel du temps pour « activer » tous ces mécanismes, pour les révéler. À la suite du bout-à-bout du 05/09, c'est la troisième partie du processus de création qui s'amorce, d'abord avec deux semaines d'affinage afin de chorégraphier les derniers rythmes, d'ajouter les lumières à la trame rythmique, de sculpter les nuances pour ensuite arriver aux filages qui servent pour le metteur en scène à vérifier le macro-rythme de la pièce. Ces deux semaines d'affinage du travail rythmique ont déjà permis de réduire la durée de la pièce d'une vingtaine de minutes. Avec le graphique, on voit que les sept filages ont ensuite permis d'atteindre les 2h30 auxquelles Arthur Nauzyciel aspirait en gagnant là encore une vingtaine de minutes. Le travail des filages, grâce aux retours du metteur en scène a permis aux acteur.ice.s de jouer sur l'intensité du cadrage rythmique et d'ainsi réduire de vingt minutes la durée du spectacle. À ce travail sur le cadrage rythmique de la pièce - jouant sur l'intensité mise en place et la fluidité à l'intérieur des séquences - se sont par ailleurs ajoutées deux ou trois coupes, comme la suppression de la séquence du lancer de haches du premier dîner ou encore le fait que dans la dernière scène Marie a cessé de cuisiner le corps de Frédéric. Ainsi additionnées, ces coupes ont permis de gagner quelques minutes dans les vingt déjà citées.

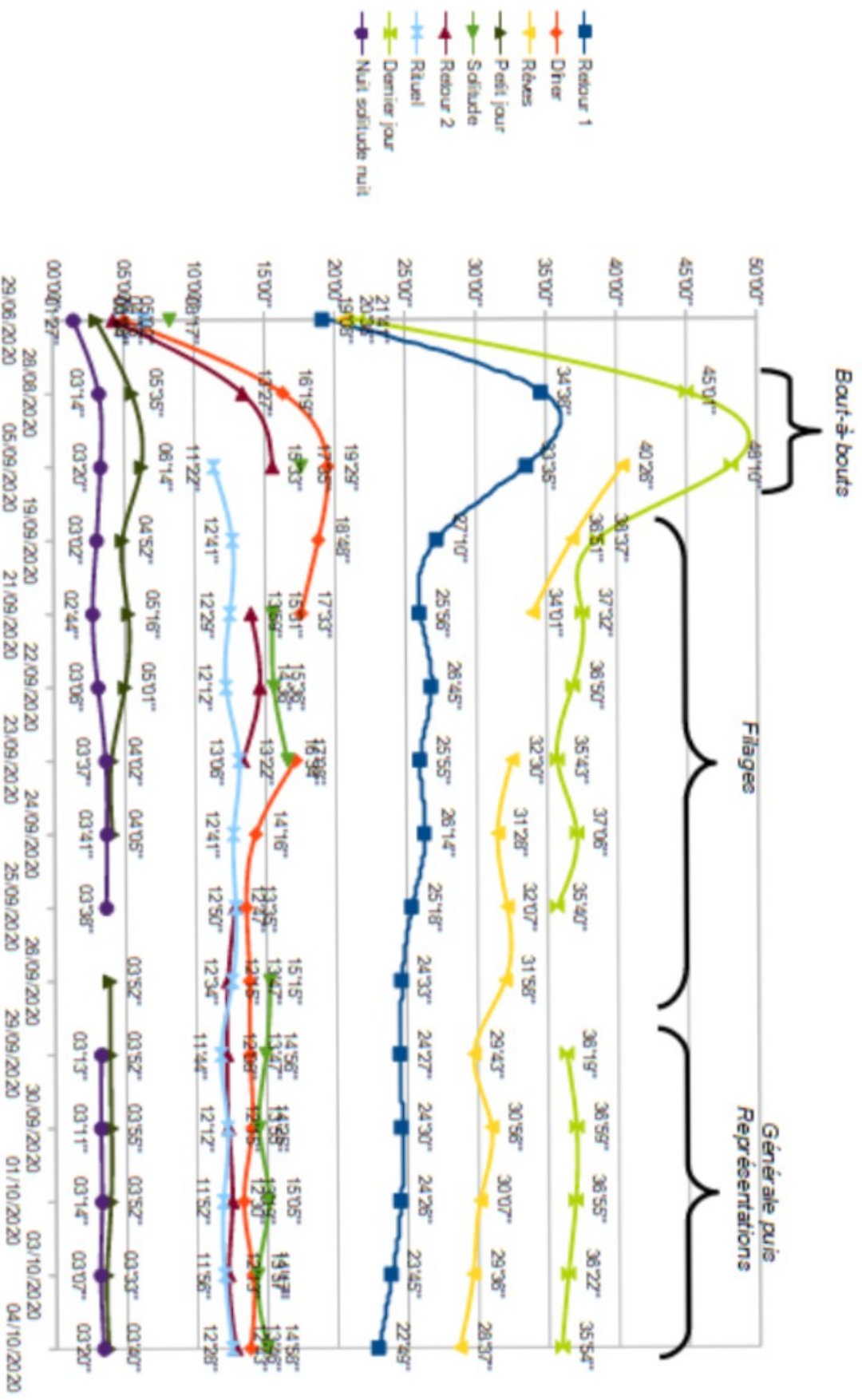
Afin de voir cette évolution plus en détail, nous pouvons nous appuyer sur un second graphique. Un avertissement cependant avant de le dévoiler : ce graphique, tout comme le précédent, ne prend pas en compte l'alternance entre Arthur Nauzyciel et Guillaume Costanza pour le rôle du dernier frère, ce qui peut jouer au niveau des infra-rythmes et influencer sur les durées de quelques secondes. Cela n'aura en revanche que peu d'influence sur le macro-rythme puisque les deux acteurs avaient la même partition et les mêmes *tops* tout au long de la pièce. Le graphique qui va suivre représente l'évolution de la durée des scènes selon le découpage du texte au cours de la création. Cela nous permettra d'analyser l'évolution des durées scène par scène. Un second avertissement est ici nécessaire. Nous allons dévoiler un graphique représentant des durées de séquences. Ces données ne donnent cependant pas à voir le contenu de ces durées. Au fil des répétitions, le contenu des séquences a pu changer,

189NAUZYCIEL Arthur, Entretien, *Op. Cit.*

influençant donc parfois la durée d'une séquence. L'analyse de la durée est donc à voir comme un indice de l'évolution du rythme sans qu'elle ne donne cependant d'informations sur l'évolution en elle-même. En effet, rappelons que le rythme est l'organisation, la structuration d'un mouvement sur une durée. Si une durée change, le mouvement, et donc le rythme, sera impacté, mais cela ne dévoile pas la façon dont le mouvement est impacté. D'ailleurs, il faut plutôt appréhender la situation dans l'autre sens : le mouvement change, ce qui impacte la durée et donc le rythme. L'évolution d'une durée, et donc d'un rythme, ne permet en revanche pas d'analyser les raisons de cette évolution, ces raisons ne pouvant être appréhendées que par la seule observation des répétitions.

Enfin, une dernière remarque concernant le graphique. Je n'ai pas pu répertorier certaines données dans le graphique car je n'ai pas pu les noter. En effet, chargé de plusieurs missions selon les moments des répétitions, je n'étais pas toujours en mesure d'enregistrer les *tops* entre certaines séquences.

Durée des séquences de la création Mes Frères au cours du temps



Tout comme le graphique représentant les durées totales, on peut constater à travers l'observation de l'évolution des durées des séquences que les deux premiers temps de répétition qui permettent d'élaborer le gros œuvre du travail rythmique impliquent une prise de durée importante, c'est la prise de temps qu'évoque Arthur Nauzyciel pour « activer » et comprendre tous les micro-rythmes que vont impliquer le spectacle. Ainsi, au moment des bout-à-bouts, les scènes du *Retour 1* et du *Dernier jour* durent respectivement un peu plus de trente minutes et un peu plus de quarante-cinq minutes, alors qu'à la première lecture, elles dureraient toutes deux vingt minutes. Même les séquences les plus courtes, *le petit jour* et *nuit solitude nuit*, et bien que par leur courte durée, leur évolution semble minime, ces dernières voient en fait leur durée doubler. *Nuit solitude nuit* passe d'une minute vingt-sept à un peu plus de trois minutes. Toutes les durées croissent donc durant les deux premiers temps de l'élaboration du rythme. On constate en revanche que durant la troisième phase de l'élaboration du rythme, plus particulièrement au cours des filages, certaines séquences se réduisent drastiquement, comme le *Retour 1*, la *Nuit* et le *dernier jour*, tandis que les autres ne se réduisent que de quelques minutes. C'est une évolution intéressante car les trois séquences qui se sont le plus réduites s'intensifient tout d'abord de la même manière : une réduction drastique entre le dernier bout-à-bout et le premier filage, puis une évolution de quelques dizaines de secondes entre chaque filage. Par ailleurs, ces séquences sont en fait les trois scènes pour lesquelles Arthur Nauzyciel, durant les retours des filages, demandait systématiquement aux acteur.ice.s d'en augmenter l'intensité en évoquant les idées d'« avancer » et de « ne pas s'installer ». Les quelques coupes que nous avons évoquées précédemment ont également permis de réduire la durée de certaines séquences, et c'est notamment le cas pour la scène du *dîner* dans laquelle le lancer de haches a été coupé. Arthur Nauzyciel a décidé de supprimer cet enchaînement à la fin du quatrième filage le 23 septembre¹⁹⁰. Nous sommes alors passés d'une séquence durant dix-sept minutes à une séquence de quatorze minutes durant le filage du lendemain. Ce graphique nous permet donc de confirmer ce que nous avons déjà constaté par l'observation : les deux premiers temps des répétitions servent à élaborer le rythme de la diction puis des mouvements, et sont comme un ouvroir de potentialités, c'est un temps long qui ralentit les séquences afin d'en appréhender les enjeux rythmiques. Vient ensuite le troisième temps qui, comme nous l'avons évoqué, aurait pu être découpé en deux temps, mais dont l'enjeu commun est de préciser le rythme du spectacle en affinant les séquences. Il y a donc un premier temps de travail avant les filages qui est un travail de précision par la reprise des scènes et l'acquisition des micro-rythmes des

190Cf. *Journal de Bord, Op. Cit.*, Jour 47.

séquences par les acteur.ice.s. Et puis avec les filages, derniers temps de répétitions, c'est le macro-rythme de la pièce qui est affiné en vérifiant le rythme produit par l'enchaînement de toutes les séquences et pour lequel le metteur en scène fait aux acteur.ice.s des retours afin de terminer l'affinage rythmique. Enfin, ces deux graphiques nous donnent aussi à mesurer les durées des représentations, mais nous traiterons de leur évolution dans la partie consacrée aux rythmes des représentations. On peut cependant déjà observer que la durée n'évolue pas beaucoup sur les premières représentations.

En conclusion, par rapport au processus de création de *Mes Frères* par Arthur Nauzyciel, on constate que les répétitions telles qu'elles sont organisées ont pour fonction d'élaborer le rythme du spectacle selon trois temps différents. Il y a tout d'abord le travail à la table, consacré à l'élaboration du milieu rythmique de la diction. S'ensuit le travail au plateau qui sert à l'élaboration du rythme des mouvements. Une fois ces deux milieux rythmiques établis, le macro-rythme de la pièce est en grande partie structuré et il s'agit dans un dernier temps de le finaliser par l'affinage, par le sculptage des dernières nuances des milieux rythmiques cités précédemment, par la structuration des rythmes liés à la technique, et par la vérification du macro-rythme à travers les filages.

Pour *Mephisto* {Rhapsodie}, comme l'explique Jean-Pierre Baro dans notre entretien, la création s'est élaborée en huit semaines de répétitions et celles-ci ont commencé à la table, avec les seul.e.s comédien.ne.s, le régisseur général, Adrien Wernert et le créateur son Loïc Le Roux passant ponctuellement¹⁹¹ pour suivre l'avancée du processus.

« On commence par faire un énorme travail à la table avec les acteurs. On lit et relit la partition. On est comme des archéologues musicaux, des archéologues rythmiques. On se met autour de la table avec les acteurs et puis on se met à travailler le texte, à essayer d'entendre quand est-ce que ça sonne juste¹⁹². »

Ainsi, à travers cette citation, on peut noter comme nous l'avons évoqué dans la première partie de ce mémoire, la prépondérance du modèle musical quand le travail s'organise dans un souci de méticulosité. La métaphore musicale se file avec le terme de « partition » qui désigne le texte et se prolonge avec le terme d'archéologue musical. Ce terme désignerait alors le scientifique qui à partir d'une relique que serait le texte chercherait à retrouver comment une société antique employait l'objet. On s'attendrait à une telle comparaison dans l'optique de recréer une pièce baroque ou antique, mais en l'occurrence, la

191Entretien mené avec Adrien WERNERT dans le cadre de *La Fabrique du Spectacle*, [<http://www.fabrique-du-spectacle.fr/spectacles/ressources/261>].

192BARO Jean-Pierre, Entretien, *Op. Cit.*

pièce a été écrite pour eux, et il s'agit ainsi plutôt de trouver que de retrouver. On comprend en revanche l'intention derrière ce titre, l'équipe cherche ici encore à ne pas imposer un rythme au texte mais plutôt à en découvrir l'essence rythmique, le rythme ontologique. Ce n'est donc pas un hasard si le travail commence par un temps de lecture à la table et d'italiennes.

À la suite de cela, Jean-Pierre Baro va demander aux acteur.ice.s de faire des propositions au plateau, des propositions libres et propres à chacun. Tonin Palazzotto, dans son entretien¹⁹³ pour *La Fabrique du Spectacle* explique par exemple que c'est un procédé que Jean-Pierre Baro emploie régulièrement comme protocole de répétition et que, en général, les propositions sont plutôt des propositions de solo, mais que pour cette création, dans la majorité des cas, plusieurs acteur.ice.s intervenaient dans les propositions des uns et des autres. À partir de ce travail qui sera capté en vidéo, Baro va ensuite lancer les comédiens dans le travail de scène et, comme il l'explique, va leur demander de rapidement fixer leurs propositions :

« Je leur demande assez vite de fixer leurs propositions. Après, ces propositions peuvent se transformer et je leur demande de réinventer. Mais je crois beaucoup aux intuitions, donc au premier jet. Je crois beaucoup à la première proposition, au premier sentiment qu'ils ont sur une scène. Parce qu'on a parlé avant de la scène, on l'a travaillée à la table, et quand ils se mettent à la jouer, il y a des intuitions qui peuvent naître du présent, de la relation entre eux qui sont très justes. Et je n'ai pas envie de leur demander d'improviser pendant mille ans¹⁹⁴. »

Comme on a pu le voir précédemment, là encore, Baro prône le travail par l'intuition : il ne veut pas que les propositions naissent d'un travail d'épuisement des possibles par l'improvisation, c'est pour cela qu'il ne désire pas « mille ans d'improvisations ». Il croit en l'intuition comme cadrage rythmique : il fait confiance à ses acteur.i.ce.s pour, de par leurs improvisations, générer des rythmes justes. Remarquons tout de même que cette intuition a été structurée par le travail à la table et que c'est une intuition éclairée par la mémoire du rythme du texte.

À partir du moment où sont fixées dans les grandes lignes des propositions, va commencer le travail scène par scène jusqu'à l'avant dernière semaine de répétition. Cette période est structurée par la répétition du texte en fin de matinée, des italiennes, et puis, en après-midi du travail de scènes, avec, en début de soirée, pour conclure la répétition, un

193Entretien mené par Elise TUAL et Julie SAINT-OUEN avec Tonin PALAZZOTTO dans le cadre de *La Fabrique du Spectacle*, [<http://www.fabrique-du-spectacle.fr/spectacles/ressources/258>].

194BARO Jean-Pierre, Entretien, *Op. Cit.*

déroulé des scènes vues dans la journée. La dernière semaine est, comme l'explique Adrien Wernert dans son entretien pour *La Fabrique du Spectacle*, consacrée aux filages, alors même qu'ils ne sont pas forcément prêts comme ce dernier le concède, mais cette difficulté leur permet cependant d'appréhender la création en tant qu'entité, d'en percevoir le macro-rythme. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Jean-Pierre Baro considère porter de l'importance au rythme du spectacle seulement durant ces temps de filage :

« Je m'occupe du rythme plutôt dans la dernière semaine. Par exemple, avant un filage, je leur ai dit « aujourd'hui c'est un filage un peu plus rythmique, je voudrais que vous jouiez tout plus vite que d'habitude, même si ça vous paraît faux ». Ils se sont mis à jouer plus vite que d'habitude et le lendemain je leur ai dit « ça joue trop vite mais par contre, il y a des choses justes dans le rythme ». Et puis on fait des italiennes tous les jours, de pratiquement tout le texte. Donc ils répètent leurs gammes tous les jours et il y a un rythme qui se crée naturellement dû à cette pratique de l'italienne¹⁹⁵. »

Ainsi, quand Baro parle de rythme, il parle surtout de l'échelle de vitesse avec laquelle il faut jouer les différents passages, et faire varier ce curseur permet selon lui de trouver la vitesse de jeu idéale pour chacun des passages du texte. Par cette affirmation, on constate donc que Jean-Pierre Baro rattache avant tout la notion de rythme à celle de macro-rythme, et c'est donc logiquement qu'il n'a la sensation de s'intéresser à la question du rythme qu'à partir des filages. Par ailleurs, on peut continuer de constater la présence du paradigme musical avec l'expression « répéter ses gammes ». On remarque alors le décalage qu'il y a entre l'emploi du vocabulaire musical par les musiciens et l'usage qui en est fait ici. En musique, répéter ses gammes, c'est travailler sa technique en dehors du travail de la partition, c'est travailler à des enchaînements d'accords extérieurs à l'œuvre étudiée. Pour le comédien, on pourrait dire que faire des exercices de diction serait faire ses gammes. Ici en revanche, « répéter ses gammes » signifie travailler sa mémoire de la partition, comme si la référence au rythme avait imposé à l'esprit le modèle musical et que de ce paradigme s'était échappé cette locution figée qui ne semble cependant pas correspondre exactement à la situation. On constate finalement ici que la notion de rythme est, d'une certaine manière, victime de sa réputation. Jean-Pierre Baro associe le rythme à la musique et cela l'empêche parfois peut-être de remarquer que son travail touche plus au rythme qu'il ne lui paraît, notamment quand il dit ne travailler le rythme, sous-entendu le macro-rythme, que sur la dernière semaine. Nous verrons cependant à travers les parties traitant de la direction d'acteurs et de la technique que le rythme et son élaboration sont plus importants dans ce travail de mise en scène que par la seule conscience

195 *Ibid.*

du macro-rythme.

Pour résumer, le rythme des répétitions de Baro est organisé en quatre étapes : un temps de lectures à la table qui sert à imprégner l'équipe du rythme du texte, suffisamment pour que les acteur.ice.s soient à-même d'ensuite improviser tout en transmettant quelque chose de ce rythme. Après cela, vient un temps de travail des scènes pour préciser leurs micro-rythmes, et enfin, un temps de filages qui donne à Jean-Pierre Baro l'occasion de finaliser le macro-rythme de la création.

Pour la création du *Bruit des Loups*, une fois sa trame narrative établie, Étienne Saglio va s'entourer de son équipe de collaborateurs. Collaborateurs techniques dans un premier temps et notamment dans tout ce qui aura d'abord trait à la scénographie ; le scénographe, Benjamin Gabrié accompagné du régisseur général et du constructeur, Yohann Nayet et Simon Maurice. Viennent alors les temps de répétitions que nous avons pu observer à Rennes, avec le constat que la scénographie était déjà presque entièrement aboutie. Notre observation s'est déroulée sur deux fois deux semaines et voilà ce que nous avons alors pu constater : était présente pendant la très grande majorité des répétitions l'équipe de régisseurs, lumière, son, vidéo, plateau, tandis que les comédiens et animaux ne sont venus en répétition que pour quelques jours les deux fois. Les journées étaient structurées par des temps de bilan : au moment de l'arrivée sur place le matin, le midi pour fixer le programme de l'après-midi et en fin de répétition pour faire le point sur la journée et programmer le lendemain. En dehors de ces trois temps, l'organisation des répétitions était très variable et s'adaptait à la durée de chaque tâche, avec en point d'orgue Étienne Saglio qui passait de groupe en groupe pour s'assurer de l'avancée des différents chantiers. De ce que nous avons pu observer, on semble être en droit de supposer que la place du travail d'acteur ait été destinée à se faire plus importante dans les derniers temps de la création, notamment par le fait que dans le dossier de production, Albin Warette est présenté comme chargé du jeu d'acteur, et qu'il n'était pas présent sur ces temps de répétition. Son rôle était sûrement de conseiller Étienne Saglio sur son jeu une fois qu'il se consacrerait à son travail de comédien.

On constate donc que le rythme des répétitions est dicté par Saglio et la façon dont il constate l'avancée de chaque tâche. L'équipe est là pour l'accompagner et le conseiller dans chacun des domaines, mais le projet s'initie par lui, et l'équipe qui avait en charge le plateau n'arrive qu'une fois le projet conceptualisé par Étienne Saglio et sa dramaturge. L'équipe est ainsi présente, non pas pour apporter des idées, pour faire des propositions, mais bien pour apporter des moyens de rendre concrètes les idées d'Étienne Saglio. Elle se calque sur le

rythme de ce que l'artiste organise comme ordre de priorités dans le calendrier de création, prévu sur du long terme, puisque la création a commencé à être pensée dès 2017 pour n'être créée qu'à l'automne 2019. Et dans ce calendrier de création, les premières résidences furent employées à l'élaboration de la scénographie, de ses effets et donc des rythmes et notamment des ruptures qu'elle implique. Or dès février, la scénographie était en voie de finalisation tandis que les autres chantiers que sont le jeu, les lumières et le son n'en étaient encore qu'à la phase des essais.

Ainsi, aux premières différences que nous avons pu voir dans l'élaboration du rythme des trois projets, en voici quelques nouvelles, notamment par rapport à la place du travail de l'acteur. En effet, chez Arthur Nauzyciel et Jean-Pierre Baro, les comédien.ne.s sont là pour appréhender le rythme du spectacle avec le metteur en scène. C'est notamment à ça que sert le travail à la table dans ces deux équipes, c'est-à-dire à élaborer un même rapport au rythme pour toute l'équipe. Dans le processus d'Arthur Nauzyciel, il s'agit cependant d'appréhender le milieu rythmique de la diction à partir du texte, tandis que pour Jean-Pierre Baro, l'équipe se consacre plutôt à s'imprégner du rythme du texte pour dans un deuxième temps improviser afin de laisser les comédiens être des OUVroirs de de THEâtralités POTentielles¹⁹⁶, une sorte d'OULIPO théâtral. Dans *Mes Frères*, on remarque qu'après avoir élaboré le milieu rythmique de la diction, vient ensuite le travail sur celui du mouvement avant de terminer en travaillant les finitions, en fixant les transitions et en vérifiant le macro-rythme par les filages. Chez Jean-Pierre Baro, le travail sur les micro-rythmes est moins évoqué, et une fois les improvisations fixées, tous les milieux rythmiques sont travaillés de manière concomitante. Viennent enfin les filages, eux aussi consacrés à la vérification du macro-rythme. Chez Étienne Saglio en revanche, le macro-rythme est déjà pensé avant les répétitions et leur enjeu est de parvenir à le partager avec l'équipe artistique afin que celle-ci l'aide à concrétiser ses visions, et par extension, ses visions rythmiques. Dans *Le Bruit des Loups*, cela en passe en premier lieu par la concrétisation des rythmes de la scénographie avec les ruptures liées aux changements entre les différents décors. Le son et la lumière sont aussi présents car ils participent à ces transitions rythmiques, et c'est à l'intérieur de ce travail que vont ensuite s'intégrer les acteurs et le travail rythmique sur les mouvements.

Maintenant que le cadre des processus de création est clair et que nous avons pu voir comment les protocoles de répétition se sont rythmés, nous allons pouvoir désormais nous

196 En référence à l'OULIPO, dont la syllabe « LI » est une abréviation de « littérature », dont l'objectif était de travailler à créer de nouvelles formes poétiques. Il nous a semblé ainsi pertinent de rapprocher le travail d'improvisation mené par Jean-Pierre Baro de la démarche oulipienne à l'aide de l'acronyme OUTHEPO.

intéresser à la façon dont les milieux rythmiques des trois spectacles se sont structurés. Pour ce faire, nous allons tout d'abord nous intéresser à la question de la direction d'acteurs qui influe à la fois sur les rythmes de la diction et des mouvements.

2. La direction d'acteurs

Selon Arthur Nauzyciel, les acteurs sont responsables de la réalisation du rythme au plateau, tandis que le metteur en scène est responsable de sa composition. Ainsi, pour les amener à réaliser ces rythmes, Arthur Nauzyciel « va leur donne[r] des marques, des repères, [il va] leur donne[r] des indications, des règles du jeu¹⁹⁷ ». Notamment pour le milieu rythmique de la diction pour lequel il va établir deux grands principes. Ces principes sont des règles qui dépassent le simple cadre de la création de *Mes Frères* et que le metteur en scène applique dans la plupart de ses créations¹⁹⁸.

Le premier principe est le respect de la versification du texte. Il demande aux acteurs de ne pas couper à l'intérieur des vers, de ne pas chercher à faire d'effets autour d'un mot en le mettant en valeur par des silences. Cette règle est liée au fait que, selon Arthur Nauzyciel, il faut donner à entendre le rythme du texte, et que cela en passe par sa ponctuation. En l'occurrence dans *Mes Frères*, c'est la versification qui fait office de ponctuation avec une alternance entre des enchaînements de vers courts et l'apparition ponctuelle de vers de plusieurs lignes. Par exemple :

« Je suis un animal / je suis très dangereux / comme les animaux / je souris on voit mes dents / mon sourire montre ma violence / je suis un violent / je suis un très violent / je peux sans que mon cœur ne bouge briser la nuque d'un oiseau et rire après / j'ai déjà arraché plusieurs fois avec les dents comme on fait sauter le bouchon en liège d'une bouteille la tête d'un rossignol parce qu'il me dérangeait / les oiseaux nous dérangent¹⁹⁹. »

Dans ce monologue d'ouverture du personnage de Pascal, on voit s'enchaîner les répliques courtes qui donnent un rythme oppressant au discours, un sentiment de dangerosité par la vitesse de l'enchaînement, jusqu'à l'arrivée du vers plus long qui, par la rupture rythmique avec ce qui précède devient d'autant plus présent à l'esprit de l'auditeur. « L'écriture en elle-même est déjà du rythme²⁰⁰ » et Arthur Nauzyciel souhaite que ses acteur.ice.s la donnent à entendre au plateau en respectant la versification.

Le deuxième principe qu'Arthur Nauzyciel demande à ses acteur.ice.s d'appliquer est

197NAUZYCIEL Arthur, Entretien, *Op. Cit.*

198Ibid.

199RAMBERT Pascal, *Op. Cit.* p.13.

200NAUZYCIEL Arthur, Entretien, *Op. Cit.*

d'« empêcher et même interdire [...] les temps entre les répliques. La consigne est toujours d'enchaîner : quoi qu'il arrive tu manges la dernière syllabe de ton partenaire. Ça c'est une manière d'imposer un rythme ; tu obliges les gens à être toujours prêts à enchaîner²⁰¹ ». Avec cette consigne, le metteur en scène veut faire de la parole un flux tendu, resserré.

« Quand dans un spectacle, pendant vingt minutes, les gens parlent sans laisser de temps entre les répliques, tu peux laisser exister ensuite des vrais temps au plateau. Mais pas de micro-temps, ou de faux-temps, pas de ces temps artificiels qui naissent d'un jeu psychologique dans lequel on veut montrer qu'on entend la réplique : " ah oui on la reçoit ", et donc on y répond, et qui créent ainsi un faux sentiment de dialogue, une fausse impression, une fausse illusion de dialogue. C'est pour ça que je ne supporte pas les temps entre les répliques. En revanche, tu peux avoir des vrais temps qui sont comme des dilatations, des temps qui se mettent à résonner autrement car tu travailles sur le rythme des corps et le rythme des effets²⁰². »

Enlever les blancs entre les répliques lui permet d'éviter de faire entrer le spectacle dans un jeu psychologique. Il enlève ces faux temps durant lesquels l'acteur fait semblant d'entendre la réplique de l'autre pour lui répondre ensuite. Il peut ainsi donner une continuité au rythme des dialogues, pour que les ruptures soient justement d'autant plus manifestes à la fin des dialogues ; il peut alors créer de vrais temps de silences, étendre de vraies durées. En donnant une telle identité au rythme de la diction, il peut jouer sur les contrastes avec les autres milieux rythmiques, par exemple en ralentissant les mouvements des corps. À titre d'illustration, on peut prendre le début de *Mes Frères* où, après que les frères sont entrés en scène au ralenti, ils se mettent à parler au rythme d'un flux tendu assez rapide. Arthur Nauzyciel demandait aussi beaucoup à ses acteur.ice.s, en particulier sur le début et la fin de la pièce d'être, en ce qui concerne la diction, dans l'avancée. Il voulait par-là dire que les acteur.ice.s ne doivent pas s'installer dans leur texte. Cela signifie que l'acteur doit avancer dans l'énonciation de son texte sans faire de temps psychologiques, l'acteur ne doit pas donner à voir que le personnage pense ou réfléchit à ce qu'il va dire. C'est comme si le texte s'échappait du personnage, malgré lui. Ce rapport au rythme semble abstrait, mais nous avons pu le voir se concrétiser très simplement au cours de filages. D'une certaine manière, c'est un niveau d'intensité qui est recherché avec ce rythme et qui se réalise au plateau par l'absence d'arrêts dans le discours, par le rapport au présent de l'acteur ainsi que par une forme de vitesse. L'acteur ne doit par exemple pas s'arrêter sur une phrase particulière, mais doit dire son texte avec la conscience que chaque phrase est en train de l'amener à la suivante. Chaque prise de parole est comme la démonstration d'un théorème qui se déroule par une chaîne de

201Ibid.

202Ibid.

connecteurs logiques qui nous rapproche de la preuve donnée à la fin de la prise de parole. Par exemple, voilà ce que cela donne sur un extrait des premiers vers de Pascal : « je la vois / et [donc] je veux la cueillir / [puis] je la respire / [car] je suis un animal / [donc] je suis très dangereux / comme les animaux²⁰³ [parce que les animaux sont très dangereux] ».

Ainsi dans le spectacle *Mes Frères*, le milieu rythmique de la parole est structuré par ces deux grands principes que sont le respect du rythme de la versification ainsi que la constante avancée dans le discours qui en passe notamment par l'absence de pause à l'intérieur des prises de paroles, et notamment dans les dialogues en ne laissant pas de temps entre les répliques. À partir du moment où ces deux principes rythmiques de la diction sont respectés, la direction d'acteurs va se concentrer sur l'élaboration des rythmes des mouvements. Les rythmes des mouvements s'organisent selon deux dynamiques distinctes.

« Des fois, être soumis au rythme du spectacle empêche de penser et fait que les acteurs s'abandonnent plus facilement à un univers de jeu. Mais il y a d'autres moments où il faut faire l'inverse, et laisser l'acteur imposer son rythme. Ce sont des questions d'orchestration. Si on ne veut pas tomber dans de la mécanique, il doit y avoir des moments où tu rythmes de manière très forte, et d'autres où tu lâches un peu la bride et tu laisses l'acteur imposer son rythme²⁰⁴. »

D'un côté, il y a les scènes de groupe, au sein desquelles chacun des micro-rythmes, chacun des mouvements est écrit et répété comme une chorégraphie - ce sont les scènes rythmées « de manière très forte » - et les scènes de monologues dont les rythmes se composent à partir des propositions des acteur.ice.s et sont moins écrits, au sein desquelles Arthur Nauzyciel laisse l'acteur « imposer son rythme ».

Sur l'épluchage des pommes de terre par exemple, tous les gestes sont écrits : Marie-Sophie en apportant les sacs à patates leur fait faire trois tours, par groupe de deux, les frères ouvrent les sacs, en prennent une dans leur main gauche en canon et font ensuite glisser ensemble leurs couteaux contre la table. Les rythmes des mouvements des entrées, des sorties, des luttes et des repas sont écrits, chorégraphiés, notamment sous le regard de Damien Jalet, avec la même précision tranchante que ces lames. Tous ces passages avaient vocation à être aussi précis dans leurs rythmes dès le début des répétitions, et ce n'était qu'une question de temps avant que leur réalisation ne corresponde à cette attente.

De l'autre côté, sur les scènes de monologue, comme celui de Marie ou bien ceux des rêves des frères, à partir du rythme de la diction, chacun.e a travaillé au plateau son monologue et au fil des essais et des propositions, les mouvements et leurs rythmes sont

203RAMBERT Pascal, *Op. Cit.* p.13.

204NAUZYCIEL Arthur, *Entretien, Op. Cit.*

apparus. Par exemple, dans le monologue du rêve de Pascal, une fois sorti de sa chambre, Pascal s'agenouille devant la porte de Marie, puis va s'allonger sur la table, s'assoit ensuite sur le banc et court enfin contre la porte de la porte de la servante. C'est au fur et à mesure des essais que Pascal a un jour pris une position de cerf après s'être allongé sur la table ou qu'il s'est mis à pleurer sur la réplique « la langue de la femelle du cerf a créé la semence qui laisse des traces le soir sur ta porte²⁰⁵ ». Une fois que Pascal avait fait ces propositions, le travail de répétition servait à reproduire ces gestes aux mêmes endroits. Dans les monologues, les acteurs ont comme des rendez-vous rythmiques qui ponctuent leurs parcours et outre ceux-ci, ils sont invités à « imposer leur rythme » c'est-à-dire, à donner à voir leur infra-rythme. Arthur Nauzyciel évoque justement le cas du monologue de Marie-Sophie dans notre entretien.

« Une fois que les garçons sortent après la *danse des Scies*, il y a quelque chose qui se vide, un temps réel qui s'amorce et qui est favorable à Marie pour qu'elle impose son rythme, plus que pour moi le lui imposer. Jusqu'à un certain point bien sûr, mais c'est des moments qui peuvent être plus flous. Et après on re-rythme à partir du moment où la planche se met à parler ; là, je la remets dans le rythme du spectacle²⁰⁶. »

La *danse des Scies* est un moment de groupe totalement chorégraphié dans lequel le rythme est très perceptible avec cet enchaînement saccadé de mouvements. La sortie des frères laisse le plateau vide, silencieux et crée une rupture rythmique forte favorable à l'apparition d'un nouveau rapport au rythme. Ce nouveau rapport au rythme, pour être en opposition avec ce qui précédait qui était très écrit et saccadé, est laissé par le metteur en scène au soin du rythme naturel, intuitif de Marie-Sophie pour son monologue, ce qui en termes de rythme correspond aux dynamiques infra-rythmiques de l'actrice. C'est le rapport intuitif de Marie-Sophie au rythme qui va structurer ce monologue. Et quand Arthur Nauzyciel parle de « re-rythmer à partir du moment où la planche se met à parler », il sous-entend qu'avec la présence de la planche, Marie n'est plus seule et que c'est lui qui désormais reprend la charge de la structuration du rythme. En laissant Marie-Sophie élaborer le rythme de son monologue, le metteur en scène crée ainsi une rupture, une respiration par rapport à ce qui compose le reste du rythme du spectacle. Cette scène repose ainsi sur un rythme différent du cadre rythmique de la pièce, différent par rapport au reste du macro-rythme, ce qui entre en écho avec le sens de la pièce, la servante est enfin seule pour quelques heures, libérée de la présence des frères, elle peut elle-même enfin respirer et vivre à son rythme.

On peut donc en conclure que dans le processus de création de *Mes Frères*, la

205RAMBERT Pascal, *Op. Cit.* p.43.

206NAUZYCIEL Arthur, *Entretien, Op. Cit.*

direction d'acteurs est un outil de l'élaboration et la structuration du rythme pour Arthur Nauzyciel. En premier lieu, il structure le rythme de la parole en demandant aux acteur.ice.s de respecter le rythme du texte ainsi qu'en leur demandant de ne pas laisser de temps à l'intérieur des dialogues. En deuxième lieu, avec l'aide de Damien Jalet, mais aussi avec celle des coachs en lutte et en cascade, il rythme tous les mouvements des scènes de groupe afin qu'elles soient très précises et qu'elles ne se modifient pas au fil du temps. Enfin, il profite des temps de monologue pour laisser plus de liberté aux acteur.ice.s et le rythme de ces passages s'élabore selon leurs propositions au plateau. Cela permet d'ailleurs de créer des ruptures ou des respirations à l'intérieur du cadre rythmique et du macro-rythme de la création.

Pour Jean-Pierre Baro, le modèle de direction d'acteurs se base sur celui de l'improvisation tel que le présente Sophie Proust dans *La direction d'acteurs*²⁰⁷. Comme vu précédemment, le metteur en scène commence par laisser aux acteurs le loisir d'improviser librement pour leur demander de fixer les propositions, mais tout en leur demandant de les « réinventer ». Ce que l'on constate chez Jean-Pierre Baro, c'est qu'il laisse une très grande liberté de changement à ses acteurs. Par exemple, sur la scène du repas chez les Bauer, le personnage de Nicole raconte qu'elle a eu envie de faire du théâtre en voyant le personnage d'Aymeric sur scène. Lors du travail de ce passage, j'ai pu entendre Jean-Pierre Baro dire à Cléa Laizé qui joue le personnage de Nicole : « tu as carte blanche pour exprimer une émotion à ce moment-là ». Baro affirme « je leur laisse la liberté de faire complètement autre chose, à partir du moment où ça se fait avec l'autre, pas seul, sinon ça devient du « je ». Mais tant que c'est un dialogue avec l'autre, ils peuvent réinventer sans problème ». Ce qui ressort de ces propos, c'est une grande confiance de Baro dans l'intelligence de ses acteurs qui lui permet de leur laisser la place de faire des propositions sur la majorité des scènes. En revanche, sur quelques passages, il fixe de manière très précise les déplacements et leurs rythmes. Ainsi, toujours chez les Bauer, le critique commence à annoncer un discours sur le monde. Sur ce discours, les déplacements ont été écrits très précisément, les personnages doivent suivre le critique qui traverse le plateau, faisant comme s'ils étaient intéressés par son discours. À la fin de cette séquence, tous les personnages doivent se mettre en ligne face au public jusqu'à la fin des considérations de Théo Marber sur Tchekhov. Ce sont des effets que Jean-Pierre Baro nomme « esthétiques » et qui sont des points de rendez-vous fixes des acteurs. Pour ces déplacements, on peut parler de rythme poïétique. En effet, ces déplacements ne sont pas intradiégétiques. Ils servent à créer une image qui transcende la

207 PROUST Sophie, *La direction d'acteurs*, L'ENTRETEMPS, 2006

réalité pour le public. En répétition, alors que l'équipe travaille sur la scène des retrouvailles entre Aymeric et Nicole, tandis que les personnages se poursuivent nus sur scène, Baro fait la remarque suivante : « j'hésite à esthétiser le passage, mais en même temps, c'est très beau que ça ne soit pas fixé ». Et finalement, il ne fixera effectivement pas ce passage. Ce que l'on retient de la direction d'acteur de Jean-Pierre Baro, c'est que les séances à la table au départ ont précisé les situations et les intentions des personnages, ont mis en lumière les lignes directrices des personnages et qu'à partir de ce socle commun, le metteur en scène laisse à ses acteur.ice.s l'occasion de réinventer à l'intérieur des cadres mis en place. En contrepoint, certains passages ont été chorégraphiés et prennent une dimension symbolique en opposition avec le reste du travail qui s'inscrit lui dans « une recherche, non pas de naturalisme, mais de réalisme ». Ces passages « esthétisés » sont en fait des rythmes poétiques qui sont comme des échappées au cadre rythmique du spectacle.

Par ailleurs, dans les entretiens établis pour *La Fabrique du Spectacle*, Jacques Allaire²⁰⁸ fait cette remarque intéressante : il explique travailler sa partition comme un musicien de jazz en improvisation. Il explique que l'enjeu, c'est d'être au présent, de faire en fonction de ce qui se présente, mais qu'en même temps, le jeu a tellement été travaillé en répétition que lors des représentations, il n'y a pas d'improvisation, mais seulement de la recomposition de ce qui a été fait en répétition. On retrouve là encore notre paradigme musical et ce désir de faire du comédien un technicien avant tout. À travers cette façon de diriger les acteurs, on constate que le rythme ne s'établit que ponctuellement dans les corps, quand ils sont fixés, et que l'enjeu rythmique des autres moments est d'instaurer un maximum de continuité, de ne pas rompre le mouvement. L'enjeu n'est pas tant dans les caractéristiques de chaque mouvement mais dans la recherche d'une qualité générale, dans le cadrage rythmique. C'est pour cela que Jean-Pierre Baro affirme que le rythme :

« C'est la vitesse à laquelle tu joues la partition. Moi ce qui m'intéresse c'est l'être, c'est le rapport entre les acteurs - et les personnages si on parle de personnage - en tout cas entre les acteurs. C'est l'écho que va leur faire le texte, c'est la compréhension d'une scène qu'on est en train de monter. Et une scène ne se comprend pas en la jouant plus ou moins vite. On peut comprendre des choses, ça peut débloquer des choses, mais moi je m'occupe du rythme plutôt dans la dernière semaine²⁰⁹. »

Ainsi, pour Jean-Pierre Baro, la direction d'acteur est majoritairement le lieu de la recherche du sens du texte et non pas du rythme du spectacle. Sa conception de la direction

208Entretien mené avec Jacques ALLAIRE dans le cadre de *La Fabrique du Spectacle*, [<http://www.fabrique-du-spectacle.fr/spectacles/ressources/253>].

209BARO Jean-Pierre, Entretien, *Op. Cit.*

d'acteur fait surtout du rythme un outil pour élaborer le cadrage rythme et par extension le macro-rythme, avec quelques exceptions pour certains passages qui sont des moments hors-temps, qu'il fixe très précisément et qui en tant que rythmes poétiques, sont des ruptures dans le cadre rythmique.

Chez Étienne Saglio, on a pu remarquer que le travail des corps n'en était qu'à son ébauche, qu'il attendait l'espace pour se mettre en place. En effet, les acteurs autres qu'Étienne, humains et animaux, ne sont venus en répétition que quelques jours sur chacune des deux périodes. Nous allons organiser cette partie sur la direction d'acteurs selon deux catégories : les acteurs humains et les acteurs non-humains, avec un point plus spécifique sur Goupil²¹⁰. De ce que nous avons pu voir du travail avec les comédiens - qui est un temps relativement succinct - nous pouvons tirer quelques conclusions. La première nous est offerte par le *story-board* qui associe à chaque dessin clef une liste des actions à réaliser par les personnages : « le géant rôde et s'approche », « l'enfant lui demande de l'aider », etc. Car pendant les répétitions, Étienne Saglio agissait de la même manière avec les acteurs. Il leur donnait une liste d'actions à réaliser avec parfois quelques précisions sur les durées. Par exemple, à un moment du spectacle, Bastien Lambert, l'acteur interprétant le personnage enfant, doit monter à la balançoire pour ensuite faire croire à une chute. Pour travailler cette séquence, le mercredi 6 février, à 14h46, après vingt minutes de travail avec le loup sur la fin de l'enchaînement, Étienne demande à Bastien de monter à la corde, une fois arrivé en haut, de lâcher quelques feuilles, d'attendre deux secondes et ensuite de faire chuter le pantin. Le rythme physique se construit sur la mise en lien des actions, sur le modèle du dessin animé. Saglio va chercher à transmettre aux acteurs les moments dessinés afin qu'ils parviennent à incarner les personnages sur les intervalles entre les dessins. Un autre exemple, un peu plus tard la même journée, sur le tableau durant lequel une plante tombe de l'étagère et se renverse sur le sol. Étienne demande à Bastien de résoudre les actions suivantes : aller chercher la pelle dans le placard, ramasser le pot tombé, aller reposer la pelle dans le placard, fermer la porte du placard, laisser un temps puis rouvrir la porte avec la forêt qui apparaîtra désormais de l'autre côté du placard. On pourra par ailleurs noter l'emploi par le magicien du terme « *double take*²¹¹ » pour désigner le jeu de regard demandé au moment où Bastien Lambert doit

210 Goupil est le nom d'une marionnette à fils, initialement une écharpe en peau de renard, reliée à un ordinateur à l'intérieur duquel sont codés ses mouvements, ce qui permet à la marionnette d'agir sans être directement manipulée.

211 Le *double take*, dont la traduction littérale serait « double prise » désigne un double mouvement du regard vers une même cible. C'est un code de jeu principalement associé au burlesque ou au *cartoon* qui insiste sur la prise d'information d'un personnage : un personnage tourne la tête sans remarquer sa cible et prolonge son mouvement avant de retourner à nouveau son regard vers sa cible. Ce double mouvement sert surtout à

fermer la porte puis la rouvrir. Cette direction d'acteur qui ne repose que sur les consignes physiques, sinon techniques, adressées aux acteurs met en lumière le fait que le jeu d'acteur est là pour faire avancer l'intrigue, que les corps sont au service de la dramaturgie. Ils servent à narrer le conte. Les corps sont donc au service du rythme de l'histoire. Cela signifie que tous les mouvements mis en place pour les personnages seront dans le même registre que celui de l'intrigue. On comprend que dans cette création, tous les mouvements auront été définis à l'avance et seront inscrits dans la dramaturgie du spectacle.

La démarche pour les animaux et Goupil est sensiblement la même, avec la différence que pour les animaux, se pose la question de la faisabilité de ce qui est demandé par rapport à la mémoire et à l'obéissance de l'animal, et pour Goupil, marionnette automatisée, se pose la question du rendu « vivant » que l'équipe aura réussi à donner au pantin. Ces deux aspects demandent à l'équipe de s'y prendre plus en avance que pour le travail du comédien car elles demandent plus de temps pour être appréhendées. En effet, en entendant Étienne Saglio et Pascal Tréguy, le dresseur, discuter le 7 février en fin d'après-midi, il s'agissait de savoir si le chien serait capable d'apprendre tout ce qu'Étienne Saglio voudrait, ou pas. Pascal Tréguy lui répondait qu'effectivement, le projet était ambitieux mais qu'il aimait justement ce qui était ambitieux et voulait tenter de relever le défi. Cette discussion explique le besoin de temps de répétition pour vérifier que le défi est abordable, auquel s'ajoute le fait que les animaux ne peuvent travailler de la même manière que les acteurs. Au-delà d'une quarantaine de minutes, ils sont fatigués et doivent se reposer. Donc, bien que les animaux participent au rythme de l'intrigue de la même manière que les acteurs, ces derniers ont besoin de plus de temps pour appréhender leur rôle et c'est ce qui fait qu'en février, on a pu voir travailler plus de fois les animaux que les comédiens. Quant à Goupil, en tant que marionnette automatisée, il s'agit de trouver les bonnes lignes de code informatique qui permettront que ses mouvements le rendent aux yeux du public comme vivant. Une fois que l'encodage des mouvements sera fait, la marionnette pourra reproduire ces mouvements à l'identique et n'aura plus besoin d'être travaillée. Mais trouver la bonne démarche pour cette écharpe est complexe et nécessite de nombreux essais. Là encore, les idées de mouvement sont déjà là, les mouvements servent une trame d'action : Goupil doit lever une pancarte, Goupil doit appuyer sur une télécommande, Goupil doit venir avec une tronçonneuse... En revanche, la difficulté est dans la réalisation de ces mouvements. Au regard de la difficulté de la tâche, Étienne Saglio demanda conseil à Stephen Mottram, spécialiste anglais de la marionnette, et le fit venir sur

illustrer de manière comique la surprise d'un personnage qui n'arrive pas à croire en l'existence de ce qu'il voit. En l'occurrence ici, la surprise pour le personnage est de trouver une forêt dans son placard.

une répétition pour aider l'équipe à résoudre cette énigme. On constate ainsi l'élaboration du rythme d'une création en passe notamment par la façon dont est pensé le rythme des répétitions lui-même. Ce n'est pas un hasard si, une fois la scénographie proche de son terme, c'est le travail avec les animaux et le travail avec Goupil qui prennent le temps de répétition. En effet, les animaux et Goupil ont une fonction dramatique dans le spectacle au même titre que les acteurs. Ils ont en revanche besoin de plus de temps de répétition que les acteurs : pour les animaux, il faut vérifier les conditions de possibilité du projet et avoir le temps de s'adapter si besoin, sans compter que les animaux ne peuvent pas travailler sur de longues durées et qu'il faut donc avec eux séquencer le travail ; et pour Goupil, il faut trouver comment mettre en mouvement la marionnette pour qu'une fois la marionnette encodée, l'équipe soit libérée de cette tâche et qu'elle puisse alors se concentrer pleinement sur les derniers chantiers de la création. De plus, Étienne étant à la fois metteur en scène et acteur, il doit partager son temps autour de ces deux rôles. Il a donc choisi de d'abord réaliser les tâches de mise en scène pour ensuite pouvoir se focaliser sur sa partition scénique.

Chez Arthur Nauzyciel, Jean-Pierre Baro et Étienne Saglio, on constate que la direction d'acteurs n'a pas la même fonction dans l'élaboration du rythme. Ainsi Arthur Nauzyciel se repose beaucoup sur la direction d'acteurs pour élaborer le rythme de la création, notamment en demandant aux acteur.ice.s de respecter le rythme du texte, de ne pas laisser de silences entre les répliques, et en inscrivant les rythmes de tous les mouvements de groupes en opposition avec les monologues sur lesquels il laisse plus de place aux acteurs pour élaborer le rythme, en ne leur donnant notamment que quelques rendez-vous gestuels à coordonner avec leur texte. Jean-Pierre Baro lui, rythme son spectacle par la direction d'acteurs presque de manière inverse à celle d'Arthur Nauzyciel. Il laisse les acteur.ice.s créer les rythmes du spectacle avant d'en sélectionner certains dans une quête de sens et va chorégraphier le rythme de quelques passages de groupes afin qu'ils soient des ruptures, des suspens dans le macro-rythme du spectacle, à l'instar des monologues guidés par les infra-rythmes des acteurs chez Arthur Nauzyciel. Enfin, chez Étienne Saglio, la direction d'acteurs n'arrive qu'à la fin du processus alors que le dessin du spectacle est déjà établi. L'enjeu est alors de faire réaliser aux acteurs ce qu'Étienne Saglio avait prévu.

Ainsi, chez Étienne Saglio, le rythme précède les acteurs et les directions du metteur en scène servent à les faire réaliser ses visions. Pour Jean-Pierre Baro, les acteurs sont des co-créateurs du rythme, les directions du metteur en scène sont là pour les impliquer dans le processus de co-création du rythme qu'il vérifie au cours des filages et dont il va fixer,

« esthétiser » certains micro-rythmes. Enfin, pour Arthur Nauzyciel, les acteur.ice.s sont responsables de la réalisation des consignes, des directions qu'il leur donne au cours du processus. C'est le metteur en scène qui élabore le rythme du spectacle en impliquant les comédien.ne.s dans sa réalisation à partir de principes structurants.

3. La technique

Nous allons ici nous intéresser au rôle de la scénographie, de la lumière et du son dans l'élaboration du rythme au cours de nos trois processus de création.

Dans le cadre du processus de création de *Mes Frères*, nous pouvons commencer par évoquer la question du rythme impliqué par la scénographie. On a déjà pu l'observer auparavant, mais l'espace, sa forme et les dynamiques de mouvement qu'il implique vont être structurants dans l'élaboration de rythmes. On peut citer l'exemple des différents rythmes mis en place pour la forêt de troncs, que les frères traversent au ralenti à la différence de l'espace intérieur qui implique un rythme plus banal. La présence d'escaliers dans la scénographie et des portes des chambres était aussi pour Arthur Nauzyciel l'occasion d'en faire des enjeux rythmiques.

« Je sentais bien que c'était un décor qui allait participer du rythme du spectacle : le fait qu'il y ait des marches, que ça monte et que ça descende, qu'il y ait des portes qui doivent s'ouvrir et se fermer en même temps, ça crée déjà du rythme. On peut s'en servir, comme on peut ne pas s'en servir, mais moi, travaillant beaucoup sur le rythme, je vois tout de suite le potentiel des portes ; est-ce qu'on va les ouvrir en même temps ou pas ; si tu dis aux acteurs que les portes doivent être fermées exactement en même temps, ça veut dire qu'il va y avoir quelque chose à construire ensemble qui nous remet à nouveau dans le même rythme²¹². »

En effet, au fur et à mesure des répétitions toutes les montées et descentes d'escaliers ont été inscrites dans des rythmes spécifiques, ce qui donnait à ces séquences un effet choral, une cohésion de groupe entre les frères qui permettait de concrétiser l'idée que les frères vivaient dans un monde réglé comme du papier à musique, un monde d'habitudes prises il y a des lustres et répété à l'identique depuis. Par exemple, les frères savent exactement quel pied mettre sur quelle marche à quel moment pour qu'ils arrivent tous en même temps devant leurs portes. L'ouverture et la fermeture des portes reposent sur le même principe rythmique. La scénographie permet d'organiser les rythmes des mouvements de manière à donner à voir les enjeux de la pièce. On pourrait aussi parler de l'organisation rythmique de Marie-Sophie sur ses déplacements lorsqu'elle nettoie. Une fois qu'elle a renversé son seau d'eau, elle réalise

212NAUZYCIEL Arthur, Entretien, *Op. Cit.*

des tours de table en frottant le sol avec son balai. Ces tours de table et cette façon de rythmer cette séquence de nettoyage ne fait en fait sens que par la présence de la table. Si cette lourde table métallique n'imposait pas sa présence, si tout l'espace intérieur avait été vide, les mouvements de nettoyage et les rythmes qu'ils impliquent auraient été différents. Peut-être que Marie-Sophie n'aurait pas fait des cercles pour nettoyer, mais des lignes d'allers-retours, or ces allers-retours auraient impliqué une pause une fois en bout de ligne afin de se retourner, et donc des ruptures dans le rythme de ce mouvement, tandis que les mouvements circulaires ont permis de proposer un rythme continu pour cet instant. Ainsi, la scénographie est impliquée dans la structuration du rythme d'un spectacle en favorisant l'apparition de certains types de rythme des mouvements par sa propension à créer des espaces avec des caractéristiques différentes, comme ici la forêt de troncs, les escaliers ou cette espace intérieur régi par la présence de l'imposante table métallique.

Mais tandis que les différents espaces de la scénographie - et donc la conscience de ses potentialités rythmiques - sont élaborés avant le début des répétitions, le son et la lumière viennent participer au rythme de la création plus tard dans le processus. La création sonore, portée par Xavier Jacquot, commence avant le début des répétitions. Xavier Jacquot lit de son côté le texte, repère les références du texte à des sons, par exemple les coups de l'horloge, et commence à préparer des idées d'ambiance sonore. Arthur Nauzyciel lui transmet une liste de sons et de chansons qui l'inspirent et lui demande aussi pour ce projet de penser à l'idée d'une radio. La présence de micros HF était elle aussi prévue avant le début des répétitions. Ensuite, Xavier Jacquot était présent à toutes les étapes des répétitions, dès les lectures à la table, comme à Gabily ou à la Colline. Durant les répétitions, il écoute et s'imprègne du travail pour ensuite faire des propositions à partir du moment où nous avons commencé à aller au plateau. De là, Arthur réagit directement aux propositions afin de préciser ce qui l'intéresse ou non. Enfin, sur les dernières semaines de répétition, Arthur Nauzyciel et Xavier Jacquot se sont retrouvés sur une matinée pour fixer les derniers effets sons. Quant à la lumière, à la différence du travail du son qui s'est créé en corrélation avec le travail de répétition, sa mise en place s'est faite sur deux semaines au milieu du mois de septembre, alors que toutes les grandes lignes du spectacle étaient déjà en place.

Si l'organisation de la création lumière et du son diffère au cours des répétitions, leur façon de participer à l'élaboration du rythme est en revanche la même. La lumière et le son permettent en effet de participer à la structuration du rythme selon trois principes différents : ils permettent tantôt de fluidifier le rythme en créant de la continuité, de créer des ruptures dans le rythme du récit, et enfin de participer à l'élaboration de rythmes poétiques, c'est-à-

dire de séquences qui déplacent la trame de la création en générant une attention différente du spectateur.

La lumière et le son permettent ainsi de créer de la continuité dans le rythme, d'installer des séquences dans la durée en générant des structures continues. Ces structures rythmiques continues, ce sont les divers effets d'ambiance que l'on peut retrouver sur les différentes scènes. Par exemple dans *Mes Frères*, la lumière ne varie que très peu au cours d'une même scène. Une fois l'effet installé, il en reste généralement à cet état lumineux jusqu'à la fin de la scène, ou bien s'il y a une variation dans l'effet, cette variation se met en place sur une dizaine de secondes, ce qui fait que la variation n'apparaît pas comme une rupture rythmique. De même pour le son, certains effets comme les bruits de nuit ou de générateurs sont installés comme des ambiances et restent en place sur la même durée que la scène. Ainsi, la concordance entre les durées des effets sons, lumières et de la scène donnent un rythme fluide, continu à l'intérieur de toute la séquence concernée.

Mais la technique peut aussi servir à générer le rythme inverse, et à instaurer des effets qui génèrent des ruptures à l'intérieur du macro-rythme. Ce sont alors des effets plus courts et, surtout saisissants qui créent des points de bascule dans l'avancée de la fable, et donc dans son rythme. Par exemple pour le son, on peut citer les bruits de douche ou les coups de l'horloge sont comme des signaux de l'avancée de la fable. Il y a un avant et un après à ces sons. Ils signalent que l'intrigue avance et qu'on passe à une autre séquence : les neuf coups d'horloge qui sont le signe pour que les frères aillent se coucher, le repas est fini, on va désormais passer à la séquence des rêves, un autre rythme va se mettre en place ; avec la fin du bruit des douches, on annonce le retour des frères et la séquence du repas. En ce qui concerne les effets rythmiques de rupture mis en place par la lumière, le plus évident est peut-être la mise à feu du banc et de la table : les frères perdent le contrôle de leur rituel et donc de la servante, à partir de maintenant elle ne subira plus leurs rythmes et imposera le sien.

Enfin, la technique peut permettre d'élaborer sur certains passages une attention particulière du spectateur, comme un effet zoom, un changement de focalisation ou un effet extra-diégétique. Ces effets rythmiques, nous les appelons rythmes poïétiques. Dans *Mes Frères*, il y a plusieurs passages structurant des rythmes poïétiques par le son ou la lumière, mais les plus évidents sont structurés par le son, que nous évoquerons donc. Nous pouvons ainsi prendre l'exemple de l'usage des micros HF. Les frères portent chacun un micro pour leurs monologues intérieurs et sur les scènes du réel, tandis que pour les rêves, ils ne les portent pas. Cette variation dans la réception du son par le spectateur n'est pas intradiégétique, elle n'est pas liée à un choix des personnages de porter un micro ou non, c'est un choix

esthétique de mise en scène qui crée une rupture entre les rythmes des rêves et le rythme du réel. Cette variation dans le rythme génère une transformation de l'écoute du spectateur qui perçoit une rupture entre ces deux types de moments. Une autre structuration d'un rythme poétique par le son, peut-être encore plus évident finalement, c'est l'usage de la chanson de Nana Mouskouri et Michel Legrand *Connais-tu*²¹³ sur la transition entre la fin du rituel et le début du *dernier jour*. Cette chanson n'est pas entendue par les personnages, elle est adressée directement au spectateur. C'est un changement de focale, on n'est plus dans l'observation des actions intradiégétiques, on est dans un rapport au présent lié à la performativité de la chanson et de son écoute, et la chanson donne en plus à percevoir un espace qui est plutôt celui d'une perception transcendante qui donne à imaginer l'état mental des personnages. Cette chanson exprime la solitude à la fois des frères et de la servante, et l'amour qu'ils fantasment sans y avoir accès. C'est comme si par la chanson, on passait de l'usage d'une focalisation externe qui nous donne à voir se réaliser la fable, à une focalisation omnisciente qui nous donne accès à l'état intérieur des personnages. Ce changement de focale génère ainsi une rupture dans le rythme du récit, cette chanson devenant comme une parenthèse merveilleuse, une respiration dans le cadre rythmique de la pièce qui s'organise autour d'une autre prise en charge de la narration de la fable. C'est un instant qui permet d'être dans la simple contemplation de l'instant, dans la seule écoute de la chanson et cela permet de faire un point de bascule dans la fable, avec un avant et un après.

« C'est un moment du spectacle qui part vraiment ailleurs : il prépare une nouvelle partie dans laquelle le spectacle doit plonger. On est dans la continuité de ce qui vient de se passer, un rituel onirique qui fait plonger et passer dans une autre étape²¹⁴, étape qui est presque un moment de genre, très sombre, très grotesque, mais aussi tragique et tendu, et qui ne devait pas être de la même nature que tout ce qu'il y avait eu jusque-là²¹⁵. »

Ainsi, l'usage de la chanson instaure un micro-rythme particulier qui, en plus de servir de transition, de rupture rythmique entre deux séquences bien distinctes du spectacle, fonctionne comme une micro-séquence rythmique autonome, singulière qui dure le temps de la chanson et qui instaure une autre focalisation par rapport au reste du spectacle. En général, les transitions servent de rupture rythmique entre deux séquences juxtaposées, mais ici, pour intensifier la séparation entre la séquence du rituel et la séquence du *dernier jour*, a été créée une nouvelle micro-séquence qui s'intercale entre les deux premières. Les rythmes des deux premières séquences ne sont plus comparés l'un à l'autre, mais à la micro-séquence qui les

213 Michel LEGRAND et Nana MOUSKOURI, « Connais-tu » in *L'enfant au Tambour*, FONTANA, 1968.

214 *l.e.* Le *dernier jour* avec les meurtres des frères par la servante.

215 NAUZYCIEL Arthur, Entretien, *Op. Cit.*

sépare, ce qui permet à Arthur Nauzyciel de générer cette « nouvelle partie dans laquelle le spectacle doit plonger » et qui ne doit pas être « de la même nature que tout ce qu'il y avait eu jusque là ».

La technique, que ce soit par la scénographie, la lumière ou le son permet de générer des rythmes qui vont structurer celui de la création. D'un côté, il y a la scénographie qui, de par sa structure permet l'apparition et l'élaboration de différentes propositions de micro-rythmes dans les mouvements et les déplacements. De l'autre, il y a la lumière et le son qui permettent selon les usages, tantôt de créer de la continuité dans le rythme d'une séquence, de fluidifier celle-ci et d'en gommer les éventuelles ruptures initiales, tantôt de générer des ruptures, de par des effets qui viennent participer à l'avancée de la fable ou en faisant office de transition entre des séquences avec un noir par exemple. Enfin la technique permet aussi de générer des effets rythmiques poïétiques, c'est-à-dire des effets qui agissent comme de nouvelles séquences autonomes, initialement absentes ou structurées différemment dans la fable et qui viennent s'y insérer.

Chez Jean-Pierre Baro, la lumière et le son se chargent des trois fonctions rythmiques évoquées dans le processus de création : créer des ambiances qui ont pour but d'élaborer une continuité dans le rythme, créer des ruptures intradiégétiques qui font avancer le récit de la fable et permettent de passer d'une séquence rythmique, ou bien générer des rythmes poïétiques, même si c'est surtout la première fonction qui intéresse le metteur en scène. Jean-Pierre Baro accorde un rôle très important à la technique pour générer de la fluidité dans le macro-rythme. Toutes les transitions du spectacle sont réfléchies pour mettre en place cette continuité, Jean-Pierre Baro expliquant par exemple que :

« Les montées et les descentes de lumière créent le rythme du spectacle, dans l'idée qu'on ne soit pas dans un rapport d'efficacité ou de séquences, mais dans une cohérence de fondus enchaînés. C'est un spectacle qu'on a vraiment construit à partir de fondus enchaînés, et non par rapport à des *cuts*. Il y a deux noirs, je crois, dans le spectacle, c'est tout. Un noir où il y a les émeutes qui grondent, et un deuxième noir avec Hamlet qui se perd dans la forêt. Alors qu'il y a beaucoup plus de séquences. Mais c'est parce qu'à chaque fois, les séquences, on les a travaillées sur des fondus enchaînés et pas sur des noirs²¹⁶. »

Ainsi, cette recherche de continuité va s'élaborer à partir de tout un système de tuilages entre les différents milieux rythmiques et Jean-Pierre Baro, en dirigeant la technique, leur donnera par exemple les consignes suivantes : « le son d'abord et le son amène la lumière

216BARO Jean-Pierre, Entretien, *Op. Cit.*

», « la lumière arrive avant le son », « la voix de l'acteur arrive et à l'intérieur de la voix de l'acteur naît le son ».

Chez Baro, la technique est donc avant tout là pour accompagner le macro-rythme et apporter l'unité du spectacle, pour mettre en forme cette recherche de continuité.

Dans la création de *Le Bruit des Loups*, la technique a un rôle légèrement différent. Notamment par l'importance primordiale de la scénographie. En effet, la première chose qui a été pensée sur ce projet, c'est l'espace du spectacle et c'est par la même occasion, le premier qui a pris forme. Déjà par le *story-board* qui est fait d'images. À chaque image correspond une action clef, illustrée par les personnages. À cela, est associé en haut à gauche de chaque feuillet l'espace scénographique correspondant : *Intérieur*, $\frac{1}{2}$ *Forêt* ou *Forêt*. Cette simple précision de l'espace par son nom démontre que la scénographie est la base rythmique du spectacle sur laquelle vont se structurer les différentes actions. D'abord il y a l'espace, et ensuite, à l'intérieur de celui-ci, les images vont décrire les gestes clefs. Ce qui en ressort, c'est donc que le macro-rythme du spectacle est d'abord structuré par les changements de scénographie et ce à quoi vont ensuite s'intercaler les actions. Ce que nous présente la trame du spectacle se retrouve ainsi sur scène. Lors des répétitions de février 2019, le gros du travail portait encore sur la scénographie bien qu'elle en soit aux derniers aspects de sa résolution. En février, les enjeux des répétitions étaient axés sur la réalisation technique des transitions entre les différents espaces. Par exemple, pour le passage de la chute des murs lors de la tempête, transition majeure dans le spectacle, réalisation incarnée d'une acmé et de l'amorce de l'apodose de ce passage, première apparition de l'espace de la *Forêt*, l'équipe s'est confrontée à la difficulté de faire tomber les deux pans de murs en même temps. Acmé, parce que la tension est à son comble avec l'orage qui tonne, s'ébroue, s'abat et fait chuter jusqu'aux murs. Cette chute, c'est justement l'incarnation du calme qui tombe après la tempête : le ciel se calme et le rythme va alors changer. Cette transition est construite autour d'un effet esthétique et il faut qu'il soit le plus précis possible. Puisque l'espace et ses changements sont la base du rythme de ce spectacle, les transitions sont au cœur de la dramaturgie et doivent à chaque fois être mises en valeur. Il en est ainsi pour la chute des murs, mais aussi pour l'apparition de la $\frac{1}{2}$ *Forêt* dans le placard dans le premier tableau. À cela s'ajoute l'espace de Goupil, personnage caractérisé dans le dossier de production comme « respiration comique ». Il y a une bande d'un mètre qui traverse le plateau à l'avant-scène et qui n'est utilisée que par ce personnage de renard, incarné par une écharpe marionnettisée. L'emploi du terme de

« respiration » nous indique la nature de ces passages : ce sont des ruptures poïétiques dans la trame rythmique générale. Et ce n'est pas un hasard si, pour rompre un rythme construit par les changements d'espace, est créé un nouvel espace diamétralement différent des autres, par sa scénographie, un plateau nu, mais aussi son utilisateur, Goupil, qui est extra-diégétique à la trame du spectacle. En effet ce spectacle comprend deux trames narratives concomitantes, d'un côté la principale, celle qui raconte l'histoire et les aventures du garçon et, à côté, en contrepoint, en rythme poïétique, Goupil, qui propose des interludes qui n'ont pas de rapport avec les événements de la fable principale. Les espaces, leurs apparitions et leurs disparitions sont donc le cœur du spectacle, la base dramaturgique, et l'on comprend mieux pourquoi c'est cet élément du spectacle qui le premier sera abouti. Ce sera à partir de celui-ci, et dans son prolongement que le reste va peu à peu s'écrire.

C'est d'ailleurs ce que l'on a pu commencer à appréhender en février et mars. Sur cette base, la technique, le son, la lumière et la vidéo peuvent commencer à émettre leurs propositions qui vont entrer en écho, prendre chair grâce à la scénographie. On a ainsi pu entendre, pour le travail de son, des ambiances d'orage, des mélodies au piano composées par Madeleine Cazenave que Jean-François Domingues à la régie utilise en nappes sonores sur le travail au plateau, mais sans recherche de fixation pour l'instant. Il s'agit de faire des essais, tout en accompagnant, en renforçant l'image scénique. Par ce constat, on peut établir que dans la majorité du spectacle, le son, la vidéo et la lumière ne sont pas véritablement les *media* qui structurent le rythme de la création. Ils ont un rôle de contrepoint et accentuent, affinent, valorisent le macro-rythme avant tout porté par les rythmes des changements de scénographie. Avec quelques exceptions cependant, que nous avons pu constater en répétition. Par exemple sur un passage de Goupil : l'usage du son pour la transition durant laquelle Goupil arrive avec sa (mini-)trouçonneuse. L'enjeu rythmique, comique au-delà, est d'amorcer l'arrivée de Goupil par un son imposant de trouçonneuse thermique, de créer une attente, une tension qui dure, l'acmé de ce passage, et qui, avec l'arrivée de la mini-trouçonneuse fait chuter la tension, rupture rythmique qui provoque un effet de déception produisant le comique. Ainsi, et comme on a pu le constater lors des répétitions, pour la plupart des moments du spectacle, la technique vient accompagner le rythme de la scénographie, et comme celle-ci n'était au moment de l'observation pas tout à fait aboutie, les jeux techniques n'en étaient qu'aux essais, étaient encore vagues et n'étaient pas fixés. En revanche, lorsque le son, la lumière ou la vidéo servent à élaborer le rythme, en initient les ruptures, dans ces cas, même si les détails n'en étaient pas encore fixés, l'équipe savait ce qu'elle allait mettre en

place, et la demande était très précise : un bruit de tronçonneuse, un effet d'orage... Dans le spectacle d'Étienne Saglio, on voit que le rythme de la technique se manifeste en premier lieu à travers des transitions magistrales tandis que chez Jean-Pierre Baro la technique rythme le spectacle en accentuant les effets de continuité entre les scènes.

La technique et ses usages rythmiques diffèrent sensiblement selon les objets et la recherche esthétique des artistes. On peut tout de même réaliser une typologie des usages de la technique dans l'élaboration du rythme d'un spectacle. Il y a tout d'abord la scénographie qui, en structurant l'espace, permet de générer différents types de rythmes des mouvements. Ensuite, il y a le son et la lumière qui permettent ou bien de créer de la continuité en minimisant les potentielles ruptures rythmiques, ou bien au contraire de créer des ruptures entre les rythmes de différentes séquences, soit directement par un effet son ou lumière qui agit comme transition, soit par un effet son ou lumière qui est suffisamment long et remarquable pour avoir valeur de séquence rythmique autonome s'intercalant entre deux autres séquences rythmiques.

Ainsi, on peut voir des différences d'usage entre nos trois processus. Arthur Nauzyciel fait un usage plutôt équilibré de ces trois fonctions. Chez Jean-Pierre Baro, la technique est surtout utilisée pour travailler à la continuité, à la fluidité du rythme, en gommant les ruptures entre les tableaux, et cela en travaillant à partir de tuilages et de fondus enchaînés. Enfin, chez Étienne Saglio, ce sont les ruptures rythmiques qui sont au cœur de la dramaturgie, la technique ayant donc pour objectif de rendre les transitions les plus saisissantes possibles, en créant des changements qui vont amener le public à vouloir découvrir les temps suivants du spectacle. Cette façon d'appréhender le rythme par la rupture, comme le propose Étienne Saglio, rapproche d'une certaine manière son travail de la conception d'Alain Damasio dans *La Horde du Contre-vent* qui fait du rythme un « surgissement de l'étrange, d'un plan oblique à l'attention, qui la plie²¹⁷ ». Le rythme sert chez Étienne Saglio à mettre en place l'inattendu, le suspens, le mystère, et la dimension magique du travail n'est pas étrangère à l'affaire.

III Appréhender la transmission du rythme au public : les représentations

Cette partie sera plus concise dans la mesure où ce mémoire s'intéresse principalement à l'élaboration du rythme au cours du processus de création. Néanmoins nous traiterons ici du

217 DAMASIO Alain, *Op. Cit.* p350.

rapport à la transmission du rythme de la création au public telle qu'elle est pensée par les metteurs en scène. Nous ne traiterons cependant pas vraiment de la création du *Bruit des Loups* puisque que je n'ai observé que des répétitions en milieu de processus de création et que la crise du covid m'a empêché d'aller voir le spectacle. Quant aux représentations de *Mes Frères* et *Mephisto {Rhapsodie}*, je n'étais présent qu'au moment de la création et des quelques représentations suivantes.

Avant d'aborder les représentations de *Mes Frères*, notons qu'Arthur Nauzyciel explique dans notre entretien qu'un fois la première arrivée, les rythmes et durées d'un spectacle n'ont pas vocation à changer. C'est d'ailleurs l'un des enjeux des répétitions et de la raison pour laquelle le travail de répétitions prend du temps, car il faut « que [l]e rythme s'inscrive suffisamment dans les corps et les oreilles des interprètes pour qu'il ne bouge plus sur le temps des représentations. C'est très important²¹⁸ ». Qu'importe le nombre de représentations et le temps qui les sépare, une fois le temps des représentations arrivées, le spectacle devient un objet fini. Arthur Nauzyciel prend notamment pour exemple le spectacle *Black battles with dogs*²¹⁹.

« *Black battles with dogs* [, o]n l'a joué sur presque dix ans, et puis une fois, on ne l'a pas joué pendant presque 2 ans. On l'a repris en faisant quelques italiennes et une espèce de filage comme ça, très rapide au plateau avant la reprise du spectacle, et la durée était exactement la même. Même pas à une minute près. On était sidérés avec Xavier Jacquot qui fait le son dans tous mes spectacles. Il m'avait dit à l'époque : " ce n'est pas possible, ces acteurs sont des poules ". Mais c'est un ensemble. C'est un travail qui fait que le rythme du spectacle, en dix ans et malgré deux ans d'arrêt, n'avait pas changé. Ça passe aussi par une façon de faire qui permet que ça reste organique, que ça ne soit pas mécanique du tout. Les acteurs ne sont pas *speedés*, ils ne jouent pas en boulant le texte, ils ne sont pas dans l'urgence. Ils sont simplement extrêmement précis avec tout ce qu'ils disent. [C]e n'est pas une question de vitesse, mais bien une question de rythme²²⁰. »

À travers cet exemple des représentations de *Black battles with dogs*, Arthur Nauzyciel explique très clairement qu'une autre fonction des répétitions est de permettre aux acteur.ice.s d'intégrer suffisamment bien le rythme du spectacle que même après des années sans le jouer, le rythme ne change pas.

Et effectivement, quand on revient à *Mes Frères*, on peut observer que la durée²²¹ des

218NAUZYCIEL Arthur, Entretien, *Op. Cit.*

219KOLTES Bernard-Marie *Black battles with dogs*, mise en scène Arthur NAUZYCIEL, créé en 2001 à Atlanta, E-U.

220NAUZYCIEL Arthur, Entretien, *Op. Cit.*

221Cf. Tableur en Annexe.

représentations ne bouge presque pas. En intégrant la durée de la générale, les cinq²²² premières représentations publiques ont toutes duré entre 2:28'16" et 2:32'18", avec une moyenne de 2:30'10" et un écart-type de 1'42". Cela signifie en fait que la durée totale du spectacle variait sur les premières représentations d'environ 1'42" par représentation, ce qui, au regard d'une durée totale d'en moyenne 2:30'10", représente une variation de 1,13% entre chacune de ces premières représentations. Autant dire une variation minimale dans la durée du spectacle. Or, comme le contenu du spectacle n'a pas changé au cours de ces représentations, cette variation de la durée est bien à attribuer au rythme et prouve que ce dernier n'a pas bougé plus qu'environ 1,13% selon les représentations, ce qui représente une modification minimale.

La question est désormais de savoir si cette variation minimale dans le rythme était perceptible depuis la salle. En tant qu'observateur averti, et connaissant par cœur le spectacle, je n'ai vu durant ces représentations que trois changements ponctuels dans le rythme, les trois étant apparus sur les deux dernières représentations. Cela ne veut cependant pas dire que ce sont ces seuls changements qui ont généré cette variation dans les durées et le rythme. J'ai pu en effet parfois ressentir des variations dans le rythme des séquences selon les soirs, en me disant par exemple que telle séquence était mieux réussie la veille, ou bien que telle autre n'avait jamais été aussi bien réussie que ce jour-là. J'ai bel et bien ressenti certaines variations selon les représentations, seulement, ces variations étaient si infimes qu'à part en ressentir la présence je ne pouvais en analyser les raisons. Ces infimes phénomènes sont une nouvelle preuve de l'existence des infra-rythmes, c'est-à-dire des rythmes dont les durées sont inférieures à la seconde que le cerveau, sans autre outil que lui-même perçoit mais ne parvient pas à analyser. La présence d'Arthur Nauzyciel ou de Guillaume Costanza selon les représentations fonctionne selon le même principe infra-rythmique : on sent que la présence de l'un ou de l'autre influe légèrement sur le rythme, mais de manière tellement infime qu'on ne peut pas dire comment sans avoir recours à d'autres outils comme des enregistreurs audio ou vidéo étendant les perceptions humaines. C'est par exemple ce à quoi s'est efforcé Manuel Garcia Martinez dans sa thèse²²³, en faisant à travers des enregistrements une analyse phonétique du rythme de la voix de différents acteurs. Quant à nos trois variations rythmiques sur les deux dernières représentations observées, elles n'étaient pas prévues ou préparées mais se sont manifestées soudainement et par surprise au cours des représentations. Ces altérations ont d'ailleurs influé sur les durées des séquences touchées et, afin de les repérer précisément,

²²²Nous n'avons pas de données sur la durée totale de la troisième représentation.

²²³GARCIA MARTINEZ Manuel, *Op. Cit.*

on les trouvera inscrites en blanc dans notre tableur en annexe. Ces trois surprises rythmiques sont en fait de deux ordres différents. D'un côté, un acteur a dû réagir à un trou de texte, et de l'autre l'actrice s'est fait mal et la douleur l'a légèrement sortie du rythme prévu. Sur la première séquence des monologues initiaux, Frédéric Pierrot a eu un trou de texte. Cela a généré un silence qu'il a comblé en improvisant des mugissements de taureau le temps de retrouver son texte. Ainsi, si on ne savait pas que l'acteur ne trouvait plus son texte, on ne pouvait pas deviner que ce n'était pas prévu. Seulement, initialement, le rythme de la scène est dicté par l'intensité et la continuité des monologues, récités sans trêves ni repos tant que chacun des frères n'est pas arrivé au bout du sien. Ce rythme continu-là a donc été modifié en y insérant cette rupture, ce temps de mugissements à l'intérieur du monologue. Cela s'est d'ailleurs répercuté sur la durée de la séquence sur les deux représentations concernées : ce monologue de Frédéric durait en général 1'30" tandis que sur les deux représentations concernées, la séquence a duré 1'52" le 3 octobre, et environ 1'40 le 4 octobre. Ces dix secondes d'écart entre le 3 et le 4 étaient d'ailleurs très perceptibles, Frédéric avait retrouvé son texte bien plus vite et pouvait s'appuyer sur son expérience de la veille pour combler plus rapidement le silence produit. Néanmoins, la rupture dans le rythme de cette séquence était tout à fait perceptible et analysable, ce qui nous permet de faire la distinction entre l'échelle micro-rythmique à laquelle appartient cette variation et l'échelle infra-rythmique présentée plus tôt. De même, lors de la représentation du 4 octobre, à la fin de la séquence du rituel, Marie-Sophie Ferdane s'est fortement cognée deux fois de suite la tête contre l'entrée trop basse de la cuisine, ce qui l'a laissée légèrement étourdie et a ralenti toutes ses actions sur cette séquence. Ainsi, alors que la séquence totale du *rituel* durait en moyenne 11'55" sur les premières représentations, la fois où Marie-Sophie s'est cognée, la séquence a duré 12'26", soit une augmentation d'une trentaine de secondes. Ici aussi, la variation rythmique était suffisamment importante pour être et perceptible et analysable, ce qui en fait, de-même que pour la précédente, une variation micro-rythmique et non infra-rythmique.

Ces observations nous permettent par la même occasion de faire un sort à la remarque de Christophe Triau et Christian Biet dans leur section consacrée au rythme de l'ouvrage *Qu'est-ce que le théâtre*²²⁴?. Pour rappel, ces derniers expliquent que même si les répétitions servent à prérégler les différents rythmes du spectacle, « chaque soir on improvise quand même²²⁵ » et que cette propension à l'improvisation, et donc à se détacher des rythmes préréglés, « cette ambiguïté de voyous pratique et théorique, capable de pervertir les plus

224BIET Christian et TRIAU Christophe, *Op. Cit.*

225 BIET Christian et TRIAU Christophe, *Op. Cit.*, p.439.

solides mises en place²²⁶ » ferait « l'intérêt de cet art²²⁷ » du théâtre. D'un côté, on constate qu'effectivement il arrive parfois aux acteurs d'improviser et donc de s'éloigner de la mise en place prévue, comme le prouve l'exemple de Frédéric Pierrot. Ce déplacement n'était en revanche absolument et strictement pas prévu de la part de l'acteur et n'a bien évidemment pas rendu la mise en scène plus intéressante par cette « forfaiture²²⁸ », ce qui nous amène à dire, *a minima* pour le travail de mise en scène d'Arthur Nauzyciel, mais dont on pourrait étendre la résolution pour la majorité des travaux de mise en scène, que cette remarque des deux auteurs ne semble correspondre ni aux réalités des représentations, ni aux aspirations des équipes artistiques.

Pour conclure sur le rythme des représentations de *Mes Frères*, on constate qu'il est préparé au cours des répétitions de manière à être finalisé avant les représentations pour ensuite ne plus être modifié hormis par quelques minimes variations dues aux infra-rythmes des acteur.ice.s ou encore par de rares et exceptionnelles erreurs auxquels les acteur.ice.s s'adaptent comme ils peuvent pour camoufler ces erreurs en de nouvelles variations micro-rythmiques.

Pour *Mephisto {Rhapsodie}*, Jean-Pierre Baro m'a expliqué avoir chronométré les premières représentations et constaté le gain d'environ cinq minutes par rapport aux filages en raison de l'importance du public dans cette création. En effet, pour lui comme pour les acteurs, comme le raconte Jacques Allaire dans un entretien pour *La Fabrique du Spectacle*²²⁹, le public joue un rôle dans le spectacle. Jean-Pierre Baro explique ainsi que le public est dans ce spectacle un partenaire de jeu :

« Effectivement, on a accueilli un nouveau partenaire de jeu et ça a un peu accéléré le rythme par rapport aux filages. Parce que quand tu es autant adressé au public et qu'il n'est pas là, c'est comme s'il manquait un partenaire, et donc on attendait la réponse du public. Il y a eu un filage, par exemple, qui était très lent parce qu'on était quatre dans la salle, et qu'en s'adressant à nous, il y avait une attente de ce partenaire qui n'était pas là, de cet absent. Une fois qu'il est arrivé, il y a un ping-pong avec le public qui s'est mis en place et qui a créé un rythme, une plus grande avancée²³⁰. »

Le public influe donc sur la durée du spectacle parce qu'il implique que les acteurs lui laissent le temps de réagir à ce qui est dit. Dans ce cas, si la durée du spectacle s'est réduite par rapport aux filages, cela veut dire que la présence du public fut structurante pour l'équipe :

226 *Ibid.* p.440.

227 *Ibid.* p.439.

228 *Ibid.*

229 Entretien mené avec Jacques ALLAIRE, *Op. Cit.*

230 BARO Jean-Pierre, Entretien, *Op. Cit.*

par sa présence, les durées se sont précisées et leur ont permis de gagner ces minutes. En revanche, Jean-Pierre Baro explique que le spectacle en lui-même n'a pas changé, et que s'il a constaté deux minutes de différence selon les soirs, il n'est pas capable de dire si c'est une bonne ou une mauvaise chose. Cela impliquerait qu'en dessous d'une certaine valeur de durée, le changement n'est pas perceptible, y compris pour le metteur en scène, et même si le chronomètre lui présente cette variation. On est une nouvelle fois face aux variations impliquées par les infra-rythmes. Ce rapport au temps qui permet de concevoir ces variations mais pas de les analyser n'est pas sans rappeler les théories bergsoniennes²³¹ qui refusent de faire du temps un objet qui doit être mesuré puisqu'il témoigne d'un temps vécu et non pas d'un temps objectif. Sur *Mephisto* on constate donc que la création a trouvé son véritable rythme en trouvant son dernier partenaire, le public, et qu'une fois ce dernier partenaire arrivé, la création n'a pas bougé dans le contenu, et que les modifications de durées furent si minimes, infra-rythmiques, qu'il n'est pas possible de dire si ces fluctuations renforcent ou affaiblissent le spectacle.

Chez Étienne Saglio, il n'est pas possible de parler des représentations en elles-mêmes puisque je n'ai pas pu voir le spectacle. En revanche, en échangeant avec le régisseur son, certaines remarques sur le rythme des représentation sont apparues. En discutant lors d'une pause du thème de mon mémoire avec Jean-François Domingues, le 28 mars en fin d'après-midi, ce dernier évoqua la différence entre le rythme du spectacle et le rythme que l'équipe parviendrait à reproduire pendant les représentations. La propension à atteindre ou non ce rythme idéal se jouerait dans la précision des indications aux techniciens et dans la façon dont, au plateau, les comédiens respecteraient ces indications afin que la régie soit la plus à même d'accompagner le spectacle. Car quand au plateau le rythme est « fluctuant », la régie doit constamment se réadapter et cela la met en difficulté ; l'effet inverse faisant que si la régie n'est pas dans le rythme, elle risque de « plomber le spectacle ». Le rythme du spectacle se joue sur deux aspects donc. Le premier, est le spectacle en lui-même, et la façon dont les différents acteurs et collaborateurs font s'enchaîner les signes qui créent du rythme pour le spectateur. Mais ce rythme du spectacle repose lui-même sur le rythme interne de chacun des actants du spectacle et des manipulations qu'il a à mettre en œuvre. Par exemple Étienne

231 BERGSON Henri, *L'évolution créatrice*, PUF, Paris, 1959. On pense notamment à son exemple du morceau de sucre dans un verre d'eau : « Si je veux me préparer un verre d'eau sucrée, j'ai beau faire, je dois attendre que le sucre fonde. Ce petit fait est gros d'enseignements. Car le temps que j'ai à attendre n'est plus ce temps mathématique qui s'appliquerait aussi bien le long de l'histoire entière du monde matériel, lors même qu'elle serait étalée tout d'un coup dans l'espace. Il coïncide avec mon impatience, c'est-à-dire avec une certaine portion de ma durée à moi, qui n'est pas allongeable ni rétrécissable à volonté. Ce n'est plus du pensé, c'est du vécu. » - pp. 9-10.

Saglio est acteur, et est donc un des aspects perceptibles du rythme du spectacle pour le spectateur. Mais quand il est en coulisse, il participe aussi aux manipulations techniques et effets spéciaux, ou à la gestion des animaux, ce qui agit aussi sur le rythme du spectacle sans que l'on perçoive pour autant cette influence dans le macro-rythme en observant le spectacle depuis la salle. Ainsi lors des représentations, Étienne Saglio prend en charge au plateau une partie des micro-rythmes visibles pour le spectateur, mais aussi des micro-rythmes invisibles au spectateurs, réalisés en coulisse et qui font en sorte que les rythmes du plateau puissent être réalisés dans de bonnes conditions. Il joue donc sur deux facettes des micro-rythmes d'un spectacle, les rythmes réalisés au plateau et les rythmes réalisés en coulisse ou en régie. Et les uns influent sur les autres et vice-versa.

En ce qui concerne donc le rythme des représentations, on observe une nuance entre *Mes Frères* et *Mephisto {Rhapsodie}*. Chez Arthur Nauzyciel, le rythme est préparé pour les représentations de manière à ce qu'il ne bouge pas ensuite. Chez Jean-Pierre Baro, mais cela semble spécifique à ce projet en particulier, le rythme du spectacle a besoin du public pour être fixé avant de ne plus bouger. À la différence de *Mes Frères*, les premières représentations de *Mephisto {Rhapsodie}* font d'une certaine manière partie du processus de création et d'élaboration du rythme du spectacle. En dehors de cette spécificité, on constate que le rythme des spectacles tel que le conçoivent les deux metteurs en scène n'a ensuite pas vocation à être modifié, et seules quelques nuances infra-rythmiques ou erreurs de la part des actants influent sur le macro-rythme du spectacle. Enfin, l'observation des répétitions du *Bruit des Loups* nous a permis de constater que le macro-rythme d'un spectacle était à la fois composé des micro-rythmes du plateau que découvre le public, mais que ces micro-rythmes reposaient eux-mêmes sur les micro-rythmes générés en coulisse ou en régie. C'est par exemple ce qui se passe sur les transitions au cours d'un spectacle et qui font par exemple qu'une habilleuse aide un acteur à changer de costume en suffisamment peu de temps pour que la transition avant sa nouvelle entrée en scène soit fluide. On peut par exemple, noter pour *Mes Frères*, les passages où Yann Kerrien le régisseur plateau observe au retour vidéo en coulisse là où Marie-Sophie en est dans les scènes de ménage afin d'envoyer un *top* aux frères derrière leurs portes pour qu'ils entrent en même temps au plateau et donnent à percevoir un rythme choral.

IV Le macro-rythme, structure de l'esthétique d'une création

Après avoir analysé le rôle et le fonctionnement de l'élaboration des rythmes d'un spectacle au cours des processus de création, nous allons ici présenter la façon dont la combinaison de ces rythmes, c'est-à-dire le macro-rythme, a permis de structurer l'esthétique de ces spectacles.

Dans le processus de création de *Mes Frères*, on a pu observer que c'est principalement autour des rythmes du texte, de la diction et de la scénographie que s'est élaboré le rythme du spectacle. C'est cette combinaison entre l'analyse des rythmes du texte (à travers les oppositions scènes de groupes/scènes de monologue et scènes de nuit/scènes de jour), les demandes d'Arthur Nauzyciel en terme de diction (respecter le rythme des vers, ne pas laisser de pauses entre les répliques des dialogues et le rapport à l'intensité en faisant en sorte d'« avancer » dans le texte), et les rythmes de la scénographie (les différences de rythmes entre les trois espaces que sont la forêt de troncs, la salle de vie et les escaliers) qui a permis d'organiser la majorité des images et moments du spectacle. L'organisation de la scénographie et le rythme du texte ont notamment permis de structurer la plupart des mouvements et leurs rythmes. À cette armature, sont venus s'ajouter en soutien les rythmes du son et de la lumière, notamment les ambiances lumineuses ou sonores, ou encore l'usage des micro HF par exemple qui vient renforcer l'opposition rythmique entre le réel et les rêves, ainsi que des rythmes des mouvements prévus mais pas décrits par le texte, comme la *danse des Scies*, les luttes pendant les rêves et le rituel, ou la structuration des scènes de ménage et de repas. À l'avant-dernière étape, quelques rythmes poïétiques viennent s'ajouter à cette trame pour donner de la profondeur, pour ajouter un niveau de lecture à la création, « comme si on ouvrait une porte par hasard²³² » sur une autre dimension. On pense par exemple à la radio de la servante qui donne à imaginer que la fable se développe dans un endroit loin du monde, ce qui fait exister un ailleurs inaccessible dans le monde de cette fable, ou encore aux chansons de Nana Mouskouri, en particulier sur la transition entre le *rituel* et le *dernier jour* qui inscrit ce passage dans un autre rapport au temps et à la perception des personnages que le reste de la fable. De même, il y a la transformation de Frédéric en zombie qui, après sa mort, regagne les coulisses en marchant et qui donne à percevoir que le spectacle est bouclé sur lui-même, que cette histoire est en fait une histoire qui se rejoue sans cesse. Enfin, en dernier lieu, afin de fluidifier le macro-rythme de la pièce, il y a les coupes que propose Arthur

232NAUZYCIEL Arthur, Entretien, *Op. Cit.*

Nauzyciel dans le texte, telle la coupe de la séquence du lancer de haches ou la coupe de quelques répliques ici et là qui étaient pour le metteur en scène comme des redondances qui limitaient la fluidité de certaines scènes.

On constate en fait que l'esthétique du spectacle *Mes Frères* est d'abord structurée par trois grands piliers rythmiques : les rythmes du texte de Pascal Rambert, les rythmes que propose la scénographie et les principes rythmiques qu'Arthur Nauzyciel associe à la diction. On en revient d'ailleurs à ce que disait Arthur Nauzyciel lors de notre entretien quand je lui demandais s'il y avait des constantes rythmiques dans son travail de mise en scène. D'un côté, « chaque écriture impose [...] son rythme²³³ ». Et comme chaque scénographie se développe autour d'une proposition textuelle, on peut alors effectivement affirmer que deux des piliers rythmiques changent de consistance selon chaque projet de création. En revanche Arthur Nauzyciel « aborde tous les spectacles de la même façon²³⁴ », ce qui laisse à penser, et le reste de notre entretien le confirme puisqu'il se servait souvent de ses précédentes mises en scènes pour illustrer son propos sur *Mes Frères*, que les deux premiers piliers évoqués gardent la même importance sur chacune de ses créations. De l'autre côté, il y a ce pilier des considérations rythmiques d'Arthur Nauzyciel à propos de la diction, qui sont véritablement une constante de son travail. Le principe de l'avancée dans le texte, de l'évacuation des silences entre les répliques d'un dialogue et du respect de la versification sont des principes sur lesquels, durant l'entretien, il revient pour chacun des spectacles qu'il évoque. Rappelons tout de même pourquoi nous ne considérons pas les mouvements comme un pilier rythmique. Dans le processus de création de *Mes Frères*, les mouvements et leurs rythmes sont des propositions initialement liées ou bien aux indications du texte et donc à son rythme, ou bien à la structuration des différents espaces de la scénographie. Cela ne signifie cependant pas que ces mouvements ne sont ensuite pas retravaillés, précisés ou sublimés rythmiquement pendant les répétitions. Cela signifie seulement que les mouvements sont d'abord institués par le texte et l'espace.

À ces trois grands piliers rythmiques, viennent ensuite s'ajouter les variations rythmiques des mouvements, des lumières et du son, Ils viennent renforcer, colorer, détailler, sublimer les rythmes de ces trois piliers. À l'avant-dernière étape, certaines séquences poétiques, c'est-à-dire créées par les intuitions du metteur en scène, viennent donner une autre dimension à la création en lui donnant de la profondeur.

Enfin, dernière étape de la structuration de l'esthétique par le rythme : il ne s'agit plus

233Ibid.

234Ibid.

d'ajouter ou d'élaborer des rythmes désormais, mais d'enlever les rebuts, les micro-défauts et de poncer l'ensemble des pièces afin d'obtenir un objet fini rutilant. Concrètement cela en passe par de légères coupes afin de fluidifier les rythmes de la création et par la vérification au moment des filages que le macro-rythme est bien en correspondance avec l'esthétique attendue par le metteur en scène.

Pour résumer, l'esthétique du spectacle *Mes Frères* est structurée par différentes valeurs rythmiques : il y a la base rythmique qui repose sur le rythme du texte, de la scénographie, et du rapport à la diction d'Arthur Nauzyciel. À cette base, viennent s'ajouter les variations, la fluidité dans les rythmes des mouvements, des lumières et du son. Ils viennent donner du liant à notre base. Quelques rythmes poétiques font alors leur apparition et apportent une profondeur à la trame du spectacle. Enfin, dernière étape, le metteur en scène procède à la vérification du macro-rythme durant les filages, ce qui lui permet de faire les derniers ajustements.

Dans le processus de création de *Mephisto*, Jean-Pierre Baro pense le rythme comme une conséquence de la dramaturgie de la pièce. Et cette dramaturgie, Jean-Pierre Baro cherche à la penser et à la partager avec ses acteurs au début du processus de création. Pour partager cette responsabilité du rythme, il leur demande de commencer le travail par des improvisations et c'est à partir de celles-ci que le metteur en scène va constituer le rythme du spectacle. Ici, la recherche rythmique s'est construite à partir de son désir de fluidité et de continuité dans le mouvement général de la création. Cela s'est traduit par beaucoup de liberté de réinvention pour les acteurs et la recherche d'un maximum de tuilage dans les transitions techniques. Jean-Pierre Baro cherche à ce qu'il n'y ait pas de temps morts dans le spectacle, mais que toujours « ça avance ». Quelques moments du spectacle viennent élaborer des contrepoints à cette ligne de continuité, ce sont les moments où le metteur en scène a chorégraphié les déplacements. Ces rythmes poétiques établissent un deuxième niveau de lecture pour la pièce et constituent des moments à portée symbolique qui dépassent le cadre du récit. Jean-Pierre Baro semble par ailleurs considérer que le spectacle est une création qui se fixe au moment des représentations, l'enjeu étant de parvenir au mieux à réinventer chaque soir la même partition.

Dans le processus du *Bruit des Loups*, Étienne Saglio est celui qui conduit le rythme, tant du spectacle que des répétitions, et ses collaborateurs sont là pour l'accompagner dans la réalisation des images qui ont été auparavant pensées et qui doivent désormais prendre corps.

Le rythme de la création est d'abord dicté et construit à partir de la scénographie et des changements dans l'espace qu'elle implique. Les transitions sont souvent magistrales : des flamboiements qui magnifient les passages d'un espace à un autre, transitions qui ont beaucoup d'importance parce qu'elles sont dictées par la fable. L'espace de Goupil en revanche agit différemment. Les passages de Goupil sont de vraies ruptures. Ils sont là en tant que rythmes poétiques pour segmenter l'histoire et permettre de prendre de la distance. D'une certaine manière ces passages, de par la façon dont ils viennent par leur cocasserie briser la trame dramatique, ne sont pas sans rappeler le théâtre épique et le *Verfremdungseffekt* de Brecht, ce dernier étant d'ailleurs cité à ce propos dans le dossier de production. À ce rythme de l'espace, s'associe le rythme dans les corps et les mouvements des comédiens, qu'ils soient humains ou non ; ces rythmes s'inscrivent dans la volonté de raconter la fable et se veulent des enchaînements de déplacements et de gestes qui font sens. Le reste de la technique renforce ce qui se passe au plateau. On peut aussi faire le constat qu'il existe un rythme du spectacle, mais que celui-ci est construit sur la base d'un rythme propre à chaque actant, ce qui comprend toutes les manipulations et modifications dont chacun est responsable pendant la représentation même si elles ne sont pas observables par le public. Ces dernières sont véritablement inscrites et apprises par chacun, et jouent sur la qualité d'une représentation. Un constat général semble alors apparaître. Si lors des représentations, chacun des actants du spectacle est responsable du rythme de la représentation, durant le processus de création c'est avant tout et surtout le metteur en scène qui serait responsable de son instauration, comme en témoigne le régisseur son d'Étienne Saglio, Jean-François Domingues, qui fait de la précision rythmique du metteur en scène une qualité primordiale.

En conclusion, à travers ces processus de création, on a pu voir que dans nos trois cas le rythme du texte est un pilier de l'élaboration esthétique du spectacle, y compris dans *Le Bruit des Loups* où la fable imaginée par Étienne Saglio et retranscrite sur un *story-board* fait office de texte. À ce texte s'ajoute la scénographie là encore importante pour les trois processus mais plus encore pour *Mes Frères* et *Le Bruit des Loups*. À cela, s'ajoutent pour Arthur Nauzyciel les rythmes impliqués par ses conceptions sur la diction tandis que pour Jean-Pierre Baro, c'est de la place qu'il laisse pour intégrer les rythmes créés par ses acteur.ice.s. À partir de ces différentes bases rythmiques, les trois artistes associent et ajoutent la lumière et le son, mais aussi les mouvements pour Arthur Nauzyciel et Étienne Saglio, à la différence de Jean-Pierre Baro pour lequel les mouvements font partie de la base rythmique apportée par les acteur.ice.s. Ensuite viennent les rythmes poétiques ajoutés par Arthur

Nauzyciel et Jean-Pierre Baro pour donner du relief, tandis que chez Étienne Saglio, dont les rythmes poïétiques se caractérisent avant tout par les séquences de la marionnette Goupil, ils étaient déjà intégrés à la base rythmique de par leurs présences dans la fable de la pièce. Enfin, et pour ces dernières étapes nous n'aborderons pas *Le Bruit des Loups* dont je n'ai pas pu observer cette partie des répétitions, vient le temps de l'affinage macro-rythmique avec les filages - qui ont permis chez Arthur Nauzyciel d'augmenter l'intensité des séquences et de faire quelques coupes, et chez Jean-Pierre Baro, là aussi de jouer sur l'intensité des séquences, mais aussi de passer le dernier monologue du texte en ouverture²³⁵ de la pièce. Pour *Mes Frères*, le rythme était alors fixé et n'avait plus vocation à varier, tandis que pour *Mephisto {Rhapsodie}*, il fallait encore attendre les premières représentations et la présence du public pour que le rythme cesse lui aussi de varier.

Ainsi, chez Arthur Nauzyciel, au cours de l'élaboration de l'esthétique de *Mes Frères*, s'est d'abord établie la base rythmique à travers le texte, la scénographie et les exigences de diction du metteur en scène. Se sont ensuite précisés et amplifiés les rythmes des mouvements auxquels sont venus s'ajouter ceux de la lumière et du son. À l'avant-dernière étape, se sont ajoutés les rythmes poïétiques pour donner une nouvelle dimension à la création. Enfin avec les filages ont eu lieu les dernières coupes et finitions du macro-rythme avant que l'esthétique et son rythme ne soient définitivement fixés.

Chez Jean-Pierre Baro, la base rythmique de l'esthétique du spectacle s'est constituée autour des rythmes du texte, de la scénographie, mais aussi des mouvements grâce aux propositions des acteur.ice.s et du désir esthétique du metteur en scène pour mettre en place fluidité et continuité au sein du spectacle. Se sont ajoutés ensuite le son et la lumière pour accompagner ces bases en même temps que le metteur en scène inscrivait quelques rythmes poïétiques. La fin de l'élaboration rythmique et esthétique s'est faite avec l'observation et la vérification du macro-rythme sur le temps des filages avant qu'enfin le public apparaisse et permette, de par sa présence, de fixer le rythme du spectacle, et par là même, son esthétique.

Enfin, chez Étienne Saglio, l'élaboration de l'esthétique par le rythme s'est d'abord organisée autour des rythmes de la fable et de la scénographie, avec ce point singulier que les rythmes poïétiques, la fable ayant été mise au point par le metteur en scène, étaient déjà intégrés à la fable. La scénographie était tout particulièrement au centre l'esthétique puisque le rythme du spectacle s'organisait principalement autour des ruptures impliquées par les changements de décors. À ces rythmes de la scénographie sont ensuite venus s'associer ceux de la lumière et du son, et enfin, ceux des mouvements.

235BARO Jean-Pierre, Entretien, *Op. Cit.*

Observer les processus de créations d'artistes contemporains nous aura donc permis de mettre en lumière le lien charnel entre l'objet de création, les considérations rythmiques de l'artiste, le protocole de répétition et l'esthétique du spectacle ainsi créé, ces quatre points formant autant de combinaisons possibles que d'esthétiques singulières, non seulement chez chaque artiste, mais aussi pour chaque création, chaque protocole et équipe artistique se renouvelant au fil des expériences et produisant ainsi de nouveaux protocoles rythmiques. Le rythme est bien cette notion essentielle qui permet de faire le lien entre l'analyse des processus de création et l'analyse esthétique puisqu'elle repose à la fois, sur le désir d'un artiste de transmettre des codes à un public, et sur la façon dont le public appréhende ces codes artistiques. Le rythme est le principe unificateur des deux facettes du spectacle, il fait le lien entre l'acte créateur et la réception.

L'observation de processus de création nous aura par la même occasion permis de comprendre, de préciser, de prouver et d'illustrer en quoi consistait la notion de rythme au théâtre et comment celle-ci prenait consistance au cours des répétitions.

CONCLUSION

En conclusion de ce mémoire de recherche sur le rythme au théâtre, nous allons pouvoir reprendre notre liste de dix points traitant du rythme, au regard de notre traversée des processus de création de *Mes Frères*, de *Mephisto {Rhapsodie}* et du *Bruit des Loups* et selon la façon dont les différents artistes ont pensé puis élaboré le rythme de leur spectacle.

1. Le rythme est l'organisation, la structuration d'un mouvement (qu'il soit gestuel, lumineux, vocal ou autres) sur une durée.

Nous nous sommes basés, et avec réussite, sur cette définition du rythme pour analyser les processus de création. Puisque nous avons pu utiliser cette définition pour analyser les rythmes mis en place par les artistes, c'est que ce premier point est légitime. De plus quand dans notre entretien, j'avais demandé à Arthur Nauzyciel - qui n'avait pas encore eu accès à cette étude- ce qu'était pour lui le rythme, il me répondit : « le rythme, c'est une façon d'organiser, de structurer le temps, une durée²³⁶ », soit la même définition du rythme que celle proposée dans notre étude. C'est donc qu'elle est pertinente.

2. Au théâtre, un spectacle se caractérise par un macro-rythme combinant les différents rythmes des sous-séquences du spectacle, appelées micro-rythmes, et composées par l'assemblage de différents systèmes de signes appelés milieux rythmiques.

Tout comme le premier point, celui-ci nous a servi de base pour mener à bien notre étude, et là encore, Arthur Nauzyciel part lui aussi de ce postulat dans son travail : « le rythme, c'est absolument essentiel [...] c'est une question d'orchestration : tu as les instruments, tu as des rythmes, et c'est à toi de trouver comment organiser ça pour jouer avec les durées²³⁷ ». Dans cette citation, ce qu'Arthur Nauzyciel appelle « instruments », ce sont en fait les différents milieux rythmiques, ce qu'il appelle « rythmes », ce sont les micro-rythmes, et quand il explique vouloir les organiser pour jouer avec les durées, il sous-entend que cette organisation est celle du macro-rythme.

3. C'est la personne chargée de la mise en scène qui est responsable de l'assemblage générant le macro-rythme d'un spectacle.

236NAUZCYCIEL Arthur, Entretien, *Op. Cit.*

237Ibid.

Dans nos trois processus de création, ce sont bien Arthur Nauzyciel, Jean-Pierre Baro et Étienne Saglio, les metteurs en scène, qui prennent en charge le macro-rythme. Arthur Nauzyciel va plus loin en sous-entendant que le rythme - et par extension l'élaboration du macro-rythme - devrait être une obsession de toutes les personnes chargées de mettre en scène une création : « je ne comprends même pas que ça ne soit pas une obsession pour tous les metteurs en scène²³⁸ ».

4. Les principaux milieux rythmiques au théâtre sont les rythmes dramaturgiques (rythmes d'un texte et ou d'une fable), les rythmes des mouvements, de la parole, de la scénographie, de la lumière et du son.

L'analyse de nos processus de création nous a montré que, dans ces trois cas, les milieux rythmiques cités plus haut sont d'ailleurs les seuls à avoir été employés.

5. Il existe un niveau rythmique infime que l'humain ne parvient pas à analyser avec ses seuls sens qui se nomme infra-rythme et qui influe légèrement sur les autres échelles rythmiques. Cela correspond par exemple aux variations phonétiques de la voix propres à chacun.

Les infra-rythmes, nous avons pu les repérer dans la comparaison des durées des représentations de *Mes Frères*, ou de celle que fait Jean-Pierre Baro dans notre entretien pour les durées de *Mephisto {Rhapsodie}* : les durées varient de quelques dizaines de secondes, mais impossible de savoir véritablement à quoi cela est dû et si cela est positif ou non. De même on a pu constater la présence d'infra-rythmes dans l'alternance entre les acteurs Arthur Nauzyciel et Guillaume Costanza pour le rôle du dernier frère : on a pu sentir la présence d'infimes changements, mais pas les analyser, ce qu'en revanche une analyse phonétique telle que celle à laquelle Manuel Garcia Martinez s' est essayé dans sa thèse²³⁹ pourrait être utile et pertinente.

6. Il existe deux principaux mouvements rythmiques que sont les rythmes de continuité et les rythmes de rupture.

238Ibid.

239GARCIA MARTINEZ Manuel, *Op.Cit.*

On a pu effectivement constater que les phénomènes de rupture et de continuité étaient bien les deux grands principes qui structuraient les rythmes des créations, notamment par la différence entre *Mephisto {Rhapsodie}*, qui se structurait avant tout par une recherche de fluidité, en tuilant les changements de scènes pour en unifier la combinaison, et *Le Bruit des Loups*, qui lui se structurait par l'intensification des ruptures amenées par les changements de décors.

7. Il existe une différence de valeur entre les rythmes dramatiques (les rythmes impliqués par la dramaturgie) et les rythmiques poétiques (rythmes qui s'ajoutent aux rythmes dramatiques pour en déplacer le propos) qui fait que leur juxtaposition génère systématiquement un effet de rupture.

On a pu voir ces distinctions entre rythmes dramatiques et rythmes poétiques dans nos trois processus de création. Dans la création mise en scène par Étienne Saglio, c'est surtout la marionnette Goupil qui est chargée de ces rythmes ; dans celle de Jean-Pierre Baro, on retrouve des rythmes poétiques dans les passages qu'il explique « esthétiser », comme le discours du critique chez la famille Bauer ; enfin, dans la mise en scène de *Mes Frères*, on retrouve des rythmes poétiques avec l'usage fait des chansons de Nana Mouskouri, ou encore quand Frédéric devient un zombie après avoir été tué par la servante.

8. Il existe une valeur et une intensité médiane aux rythmes d'un spectacle. Ce rythme médian fait office de cadrage rythmique et toutes les autres valeurs et intensités rythmiques viennent en rupture avec ce cadre.

Le témoignage le plus explicite de cette nuance entre cadrage rythmique et les autres rythmes à l'intérieur d'une création est sans doute la différence rythmique qu'Arthur Nauzyciel a mis en œuvre dans *Mes Frères* en chorégraphiant les scènes de groupe, qui représentent le cadrage rythmique de la pièce, et les scènes de monologue, comme celui de Marie, dans lequel le metteur en scène la laisse « impose[r] son rythme²⁴⁰ ». Cette variation génère alors un effet de rupture avec les moments de groupe et, par extension, avec le cadrage rythmique de la pièce.

240NAUZYCIEL Arthur, Entretien, *Op. Cit.*

9. En influant sur les sensations de vitesse et de durée, les rythmes d'un spectacle jouent sur les ressentis et les émotions des spectateurs et génèrent chez eux des réactions telles que le rire, l'angoisse, la tristesse ou l'ennui.

Ce point est peut-être celui que ce mémoire ne peut pas démontrer. En effet, nous nous sommes ici intéressés à la façon dont les équipes artistiques élaboraient les rythmes d'un spectacle et non pas à la façon dont le public recevait les rythmes d'un spectacle. En revanche, ce qui est sûr, c'est que les metteurs en scènes élaborent les rythmes d'un spectacle pour jouer sur la réception des spectateurs. Dans notre entretien, Arthur Nauzyciel affirme ainsi : « je crois vraiment que quelque chose de l'émotion chez le spectateur naît de la justesse du rythme²⁴¹ ». C'est du rythme que « découle le sentiment, l'écoute, l'attention des spectateurs. Le rythme, c'est comment on maintient l'attention du spectateur²⁴² ».

10. Au plateau, ce sont les interprètes qui sont responsables de la réalisation ou de la non-réalisation des rythmes pré-réglés au cours des répétitions.

Une fois au plateau, et en particulier lors des représentations, c'est bien aux interprètes qu'est confiée la responsabilité de réaliser le rythme pré-réglé lors des répétitions. Le metteur en scène de *Mes Frères* le dit très simplement : ce sont « les acteurs [qui] sont responsables du rythme quand ils sont au plateau²⁴³ ». Cela ne veut cependant pas dire que le rythme sera réalisé tel que préparé en répétition. Il peut effectivement toujours arriver aux interprètes de modifier en direct le rythme du spectacle. Ces changements sont en revanche dans la majorité des cas dus à des erreurs ou des oublis de leur part et avec lesquels ils doivent improviser, plus qu'à un désir d'altérer le rythme d'un spectacle. Cette situation relève ainsi plus de l'anecdotique que de l'essence du théâtre.

Ainsi, à travers ce mémoire, en retournant aux sources antiques de la notion de rythme et en remontant le temps, nous avons pu établir une définition du rythme qui parvient à prendre en compte toutes les nuances que nous avons rencontrées. À partir de cette définition, nous avons pu nous focaliser sur les phénomènes théâtraux, d'abord en synthétisant les différentes remarques issues du champ scientifique, ensuite en analysant des processus de

241Ibid.

242Ibid.

243Ibid.

création afin de comprendre le rapport que les artistes entretiennent au rythme et la façon dont ils élaborent le rythme de leurs spectacles. Ces observations nous ont alors permis non seulement de valider nos postulats rythmiques, mais en plus de les exemplifier par l'ajout de phénomènes pratiques.

Voici sans doute d'ailleurs l'apport le plus conséquent de ce mémoire, regrouper les différentes hypothèses ayant trait au rythme et à son élaboration au théâtre et les démontrer par l'observation et l'analyse rythmique de processus de création.

Ce travail avait pour objectif de fonder une base solide à la poursuite d'analyses rythmiques dans le champ des études théâtrales. Beaucoup des questions ayant trait au rythme au théâtre restent encore cependant sans réponse. Par exemple quant à la question de la notation du rythme : comment les interprètes intègrent-ils les consignes rythmiques de la mise en scène, comment l'équipe de création se remémore-t-elle le rythme d'un spectacle, et un système de notation du rythme à la fois utile et intelligible peut-il être établi ? La question de la réception des rythmes d'une création n'a été, elle aussi, que peu abordée : hormis la piste de l'analyse des infra-rythmes phonétiques des voix des acteurs ouverte par Manuel Garcia Martinez, le champ de la recherche et la question centrale de savoir si les choix rythmiques faits par une équipe artistique et transcrits au plateau sont non seulement perçus mais encore compris par le public tels qu'ils avaient été conceptualisés, est un champ encore vierge. Peut-être l'occasion de poursuivre ce travail en thèse ? Affaire à suivre.

ANNEXES

Cette section regroupe les entretiens que j'ai pu mener dans le cadre de ce mémoire, le journal de création de *Mes Frères*, ainsi que le tableau regroupant les durées des séquences de *Mes Frères* tout au long du processus de création.

Un grand merci aux personnes interrogées et aux équipes rencontrées qui ont eu la générosité de partager leurs expériences et réflexions. Leurs paroles et nos échanges furent précieux.

I Journal de création de la pièce *Mes Frères*

Introduction au Journal de Bord

En intégrant l'équipe de création de *Mes Frères* dans le cadre de mon travail de recherche sur la question du rythme, je me suis proposé de tenir un journal de bord. Ce journal était pour moi l'occasion de raconter le cheminement de cette communauté artistique au cours des répétitions, de rendre compte des réflexions qui ont amené l'esthétique du spectacle à naître et à se fixer de telle manière plutôt que de telle autre. Je voulais donner à lire le processus de création de *Mes Frères* afin de faire entendre la façon dont le spectacle s'était créé.

C'est pour cette raison qu'à la différence de mon travail de recherche, le rythme est ici peu évoqué, et souvent indirectement. À travers ce journal, je souhaitais moins partager une lecture des répétitions orientée vers le rythme qu'un regard englobant sur l'élaboration de ce spectacle. De fait, j'ai pensé ma recherche et ce journal autonomes l'un de l'autre : d'un côté mon travail sur la question du rythme au cours des processus de création, et de l'autre, le journal de bord des répétitions de *Mes Frères*, témoignage des réflexions et des évolutions du spectacle au cours des répétitions. Ces deux objets n'en sont cependant pas moins complémentaires et je crois même pouvoir dire qu'ils s'enrichissent l'un l'autre. La question du rythme est contextualisée par le journal de bord, tandis que mon travail de recherche donne à percevoir l'enjeu rythmique et esthétique d'un processus de création et permet d'observer les singularités de ces répétitions par rapport à celles d'autres artistes.

En résumé, ce journal de bord se veut la mémoire vive de l'élaboration de *Mes Frères* mis en scène par Arthur Nauzyciel, des réflexions et des choix qui ont structuré le spectacle, selon le point de vue d'un assistant à la mise en scène.

Présentation de la fable de Mes Frères

Avant d'entrer dans le vif du processus de création, arrêtons-nous sur la fable de la pièce afin d'avoir suffisamment de repères dans le texte pour ne pas être perdus au cours des échanges qui vont suivre.

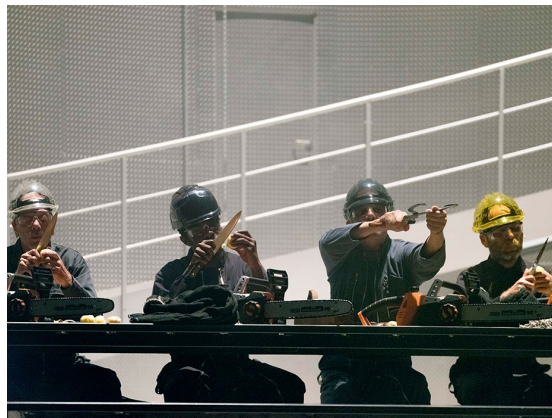
Quatre frères bûcherons, Pascal, Frédéric, Adama et Arthur/Guillaume²⁴⁴ vivent au

244Selon la présence d'Arthur NAUZYCIEL ou de Guillaume COSTANZA au plateau.

cœur d'une forêt avec leur servante, Marie, dans une maison éloignée de tout. Ces frères sont fous de désir pour leur servante, fantasment sur elle chaque nuit, et chaque jour, de frustration, l'oppressent par leurs regards et leurs remarques. Cela dure jusqu'au jour où la servante ne le supporte plus et passe à l'action en assassinant les frères les uns après les autres. Chaque frère tué est cuisiné avant d'être donné à manger aux autres, jusqu'à ce qu'ils soient tous morts. La pièce se termine une fois Marie seule, avec un monologue traitant de l'oppression des femmes par les hommes.

La pièce est organisée en scènes dont les noms nous servaient de points de repère durant les répétitions. On retrouvera ces noms inscrits en italique dans le journal de bord. La pièce se déroule sur trois jours et deux nuits, du vendredi soir jusqu'au dimanche soir.

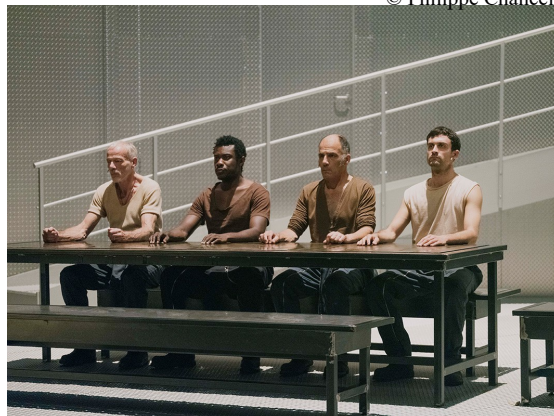
Retour (1) : Les frères reviennent du travail avec leurs outils, s'assoient à table pour éplucher des pommes de terre puis montent dans leurs chambres se préparer pour le dîner.



© Philippe Chancel

Dîner (1) : La servante nettoie la table puis appelle les frères pour le dîner. Ils mangent puis, une fois la table débarrassée, les frères font du lancer de couteaux avant de monter se coucher dans leurs chambres.

© Philippe Chancel



Nuit (1) aussi appelée *la scène des rêves* : Les uns après les autres, les frères sortent de leurs chambres pour fantasmer sur la servante. Quand deux frères se croisent en rêve, ils se battent et le perdant retourne dans sa chambre. Pascal sort en premier, puis c'est au tour d'Arthur-Guillaume, puis d'Adama et enfin de Frédéric.



© Philippe Chancel

Petit Jour : Les frères sortent de leurs chambres pour aller travailler. Ils lisent le « mot du matin » écrit par la servante, dansent la *Danse des Scies Électriques* puis s'en vont travailler.

Solitude : Marie la servante nettoie la maison et parle à une latte du plancher dans laquelle serait enfermée un jeune homme qui serait son amant.

Retour (2) : Les frères rentrent du travail, chacun avec un bouquet à la main pour la servante. Ils vont ensuite prendre leurs douches et se changer avant le dîner. Pendant le dîner, alors qu'ils trouvent que leur soupe sent le jeune homme, ils entendent un bruit dans les fourrés et vont alors chercher leurs fusils pour tirer dessus. La scène se finit sur les frères qui pleurent et la servante qui regagne sa chambre.

Nuit (2), aussi appelée *le rituel* ou *le rêve collectif* : Les frères sortent ensemble de leur chambre, rêvant ensemble pour conjurer le fantôme de la servante. Cependant, le rêve se défend et les frères se disputent, ce qui fait qu'ils ne peuvent pas en jouir et doivent retourner dans leurs chambres après que le fantôme de la servante leur a versé un baquet d'eau à la figure.

Dernier Jour : À midi, les frères sortent un par un de leur chambre et s'en vont dans la forêt passer leur mauvaise humeur. Seul Pascal reste avec la servante qui va finalement le tuer puis le cuisiner. Adama revient ensuite de la forêt, Marie lui fait manger Pascal cuisiné puis le tue

et le cuisine lui aussi. C'est au tour d'Arthur-Guillaume de rentrer, de manger ses deux frères puis d'être assassiné et le même procédé se répète ensuite avec Frédéric mangeant ses frères avant d'être abattu.

Nuit Solitude Nuit : Marie revient sur le rapport d'oppression dirigé par les hommes à l'égard des femmes et se demande comment éliminer cette violence.



© Philippe Chancel

Mes Frères

Journal de Bord



© Philippe Chancel

Rédigé par Théo HEUGBAERT

L'équipe

Mes Frères de Pascal RAMBERT

Mise en scène de Arthur NAUZYCIEL
assisté de Raphaël HABERBERG
stagiaire à la mise en scène Théo HEUGENBAERT

Avec Guillaume COSTANZA
Adama DIOP
Marie-Sophie FERDANE
Pascal GREGGORY
Arthur NAUZYCIEL
Frédéric PIERROT

Chorégraphie de Damien JALET

Scénographie de Ricardo HERNÁNDEZ
assisté par Claire DELISO

Création lumière de Scott ZIELINSKI
et régie lumière par Christophe DELARUE

Création son de Xavier JACQUOT
régie son par Florent DALMAS
et technique HF Vassili BERTRAND

Musique de la chanson des frères, ROUGE-GORGE (Robin POLIGNE)

Costumes de José LEVY
assisté de Marion REGNIER
habillage par Sarah BRUCHET
coiffure et maquillage par Maurine BALDASSARI

Fauconnier, Alexandre THEVENIN

Création de l'épaule d'ivoire, Nicolas BROSSEAU
Fabrication des arbres et du portrait de l'aïeul, Alain BURKARTH

Régie générale par Tugdual TREMEL
Régie Plateau par Yann KERRIEN

Coaching en lutte par Yann PANSART et Julien FOUCHE
Conseils en cascades de Samuel KEFI-ABRIKH

Photographie, Philippe CHANCEL

Jour 1

Lundi 29 juin, 13h30, Paris, La Colline, Salle Prairies 2.

Les répétitions de *Mes Frères* s'amorcent enfin, après deux mois de suspens à la suite de la crise sanitaire. Nous sommes dans une grande salle lumineuse, au deuxième étage du bâtiment, rue des Prairies. Malgré une première appréhension au vu du contexte, l'atmosphère se gonfle vite de la chaleur des retrouvailles et de l'envie de retrouver les répétitions.

Pour cette première rencontre, nous sommes une trentaine de présent.e.s : l'équipe artistique bien sûr, mais aussi l'équipe technique, l'équipe de production du TNB ainsi que l'équipe des relations publiques et de la presse. Pascal Rambert aussi est présent. Quelques absent.e.s dont les conditions n'ont pas permis la venue : Damien Jalet, Guillaume Costanza, Scott Zielinski...

Après un tour de présentation de chacun.e, la première lecture de la pièce se lance. Pascal Rambert lira lui-même les didascalies. La lecture, sans interruption durera une heure et demie. On entend au gré des répliques les rires, parfois jaunes, de l'audience face aux répliques aussi frustes et violentes que sincères des frères et de leur désir pour la servante.

À la suite de la lecture, Pascal R. nous parle de la conception de la pièce et de ses inspirations. Il évoque d'abord les acteur.ice.s de la pièce pour qui il écrit précisément, en pensant à leurs voix, leurs visages, leurs corps. À cela il ajoute quelques références, le spectacle *Ordet*²⁴⁵ mis en scène par Arthur dans lequel jouaient déjà Frédéric et Pascal G., *Le Musée de la Mer*²⁴⁶ de Marie Darrieussecq, *Thyeste*²⁴⁷ de Sénèque, mais aussi un opéra contemporain mis en scène par Pascal R., *Philomela*²⁴⁸, inspiré du mythe de Philomèle et Procné.

Dans ce mythe, Philomèle est séquestrée par le mari de sa sœur Procné pour la violer.

245MUNK Kaj, *Ordet (La Parole)*, mise en scène ARTHUR NAUZCYIEL, créé le 5 juillet 2008 au Cloître des Carmes à Avignon.

246DARRIEUSSECQ Marie, *Le Musée de la Mer*, P.O.L., Paris, 2009.

247SÉNÈQUE, *Thyeste* in *Tragédies*, trad. Olivier SIERS, LES BELLES LETTRES, Paris, 2011.

248DILLON James, *Philomela*, mise en scène RAMBERT Pascal, direction musicale Jurjen HEMPEL.

Il lui coupe ensuite la langue pour qu'elle ne puisse avertir personne, et raconte à sa femme que sa sœur est morte. Un jour cependant, Philomèle parvient à avertir Procné et lui fait comprendre ce que son mari a osé faire. Face à l'horreur des sévices subis par sa sœur, Procné prépare une vengeance d'une violence égale à l'infamie causée. Ensemble, elles décident de tuer le fils de ce monstre terrible et de le donner à manger à ce dernier sans qu'il ne le sache. À la fin du repas, quand le mari demandera à voir son fils, Procné lui répondra alors qu'il est déjà avec lui. Cette source d'inspiration est particulièrement perceptible dans la pièce, quand Marie va donner à manger les frères les uns aux autres jusqu'à ce que Frédéric mange Arthur qui avait mangé Adama, lui-même ayant mangé Pascal.

Un temps de pause puis d'échanges informels s'ensuit alors, chacun prépare ses missions des prochains jours ou semaines : certains prévoient d'aller aux ateliers de la *Colline* le lendemain voir l'avancée du décor. Tugdual, Xavier et Florent parlent de l'implantation sonore par rapport au décor dont les courbes risqueraient de générer des effets de renvoi d'ondes, ils doivent faire des essais pour vérifier qu'il n'y a pas de problèmes. Marie-Sophie et Adama discutent, Arthur parle des costumes avec José, Frédéric relit le texte...

À la fin de la pause nous nous retrouvons tou.te.s ensemble et Arthur prend la parole, notamment pour présenter l'équipe. Il commence par présenter Philippe Chancel le photographe, dont il rappelle le statut d'artiste, et qui vient faire son propre travail de photographie à travers le processus de création. Philippe explique qu'« il s'agit de faire l'œuvre de l'œuvre ; les répétitions sont mon atelier ». Arthur poursuit en parlant du costumier, José, qui lui aussi est d'abord un créateur du monde de la mode et du stylisme. Il ne travaille d'ailleurs au théâtre qu'avec Arthur.

Quant au reste de l'équipe technique, c'est un long parcours commun avec Arthur qu'ils partagent : Xavier est le créateur son d'Arthur depuis son premier spectacle, Christophe travaille depuis 20 ans avec Arthur, Vassili depuis une dizaine d'année.

Nous parlons ensuite du planning des prochaines semaines. Jeudi 02/07 (*Jour 4*), Alexandre Thévenin, fauconnier, viendra avec ses hiboux Grands-ducs pour une première rencontre avec les acteur.ice.s. Il sera ensuite présent sur la création tout le mois de septembre afin que les hiboux s'imprègnent du décor et de la présence de l'équipe. Scott, le créateur lumière est actuellement aux États-Unis, on espère qu'il pourra nous rejoindre en août. Pour la scénographie, le problème est le même, on espère que Claire, l'assistante de Ricardo pourra arriver en France. À partir de septembre Damien Jalet sera présent pour travailler les

chorégraphies et donner un regard sur les corps au plateau, notamment parce qu'Arthur sera lui-même sur scène.

Vers 17h15, les équipes techniques partent, nous restons en petit comité, nous ne sommes plus qu'onze. L'équipe discute alors de la pièce au regard de la première lecture. Arthur commence par rappeler que cette fois il n'y aura que deux semaines de lectures à la table alors que cette période est souvent plus longue dans son travail. Il justifie ça par le fait que le rapport à l'écriture est assez différent puisque la pièce a en effet été écrite pour les acteurs.

Les discussions tournent beaucoup autour de la justesse qu'il faudra trouver « entre le comique et le lyrisme, entre l'hyper-quotidien et l'épique ». Il faudra beaucoup de précision pour réussir à faire le lien entre l'excès, le vulgaire et le sérieux ; pour atteindre cet espace troublant entre grotesque et banal. Il s'agit de trouver la nécessaire présence du « monstre et de l'enfant ».

La question du cannibalisme est ensuite abordée avec, en toile de fond, l'histoire de l'anthropophagie²⁴⁹ en Europe, et notamment en Italie au Moyen-âge où elle était régulièrement employée « quand tuer n'était pas assez pour exprimer la revanche ». On constate que cette pratique s'est d'ailleurs transmise au fil des générations pour aujourd'hui s'incarner dans les pratiques de la *mafia*.

Le cannibalisme nous emmène ensuite sur la piste de la psychanalyse, lacanienne²⁵⁰ particulièrement avec la figure de la mère qui, le rappelle Frédéric, est la dévoratrice, celle qui mange l'enfant. Car le texte tourne autour de la question du désir de ces frères et de leur frustration, de leur non-satisfaction, de la castration en termes psychanalytiques. La servante concentre à la fois les fonctions phallique et castratrice. Elle est à la fois l'objet du désir, mais aussi l'objet inatteignable (Adama a d'ailleurs cette phrase lors du tableau des rêves « mon amour pour elle est infini / mais pas du tout atteignable / alors je frappe pour me dégager / arracher mon désir à ce monde / et disparaître avec lui²⁵¹ »). Ainsi, la seule issue face à la castration est l'arrachement de l'objet du désir, le *phallus*, mais qui entraînera la mort du sujet lui-même puisque la conclusion est cette « disparition ». En effet la vie sans ce désir est impossible. Le désir chez ces quatre frères est tellement puissant qu'ils ne se sentent plus exister que par lui. Ainsi pour chaque frère, imaginer qu'un autre ait un désir plus imposant

249MONTANARI Angelica, *Cannibales : histoire de l'anthropophagie en Occident*, ARKHE, Paris, 2018.

250LACAN Jacques, *Le séminaire de Jacques Lacan – [Livre VI] Le désir et son interprétation*, Ed. DE LA MARTINIÈRE/ LE CHAMP FREUDIEN, Paris, 2013.

251RAMBERT Pascal, *Mes Frères*, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, 2020, p.54-55.

que le sien lui est inconcevable. Ils sont donc prêts à arracher le désir de leurs frères (c'est-à-dire à les tuer). Frédéric a d'ailleurs ce trait d'esprit : « ce sont quatre membres qui sont prêts à se démembrer ».

La répétition se clôture sur la question, encore ouverte, des voix de la latte et du portrait de l'ancien, afin de savoir si ce seront respectivement Marie-Sophie et Adama qui feront les deux ou bien s'il faudra élaborer un dispositif de voix off. La question se pose d'ailleurs aussi pour la prise en charge de la parole des frères une fois qu'ils sont mangés.

Jour 2

Mardi 30 juin, 14h, la Colline, Salle Prairies 2.

Une fois tous les acteur.ice.s arrivé.e.s nous attaquons la deuxième lecture de la pièce, cette fois avec interruptions et reprises.

Pascal se lance dans le début de la pièce. On constate que son monologue agit comme un prologue, c'est une parole qui donne le cadre de la pièce, qui plante le décor. Pourtant cette parole n'est pas adressée au public. Il s'agira de trouver l'endroit de diction qui ne soit ni adressé au public, ni une proposition réflexive. Il faut trouver l'endroit de « la pensée qui s'élabore » explique Arthur. Les phrases au futur sont d'autant plus importantes car elles ont une valeur programmatique dans le discours. Le « rien ne sort²⁵² » notamment est particulièrement puissant car il plante le décor, c'est une généralité de leur monde, cela participe à la construction de l'atmosphère : ils vivent dans un monde clos duquel rien ne sort, une sorte de prison.

De même, il faut que toutes les images soient très claires afin de les donner très concrètement à voir au spectateur (ex : « on ouvre des anus²⁵³ »). Cela doit être visible pour le spectateur comme les images d'un conte. C'est notamment dans les images de chacun des frères que l'on va pouvoir les distinguer. Pascal se présente par exemple comme le plus fort, comme « jupitérien ». Son rapport au livre des anciens évoque l'imaginaire du grimoire magique, des forces de la nature.

Quand nous passons au monologue d'Adama, on remarque tout de suite la différence d'usage des métaphores. Chez Adama, les images sont plus terribles, elles invoquent l'horreur. Nous sommes dans un imaginaire de type *Massacre à la tronçonneuse*²⁵⁴, à l'instar de son « scie sur table = terreur ». Mais l'emploi des images ne doit pas être anecdotique, au contraire, il faut être au plus proche du mythe : il ne faut pas qu'on ait l'impression qu'il n'est qu'un détraqué, mais plutôt qu'il est l'incarnation même de l'horreur. Là encore l'adresse n'est pas réflexive, mais n'est pas non plus adressée au public.

Au fil des monologues, nous constatons que chaque frère a ses qualités propres, Pascal est fort et proche de la nature, Adama est violent et proche de Dieu, il se pense l' élu de la famille. Frédéric lui est à l'image du ver qui se glisse partout puisqu'il possède toutes les clefs.

252Ibid. p.14.

253Ibid. p.14.

254HOOPER Tobe, *Massacre à la tronçonneuse*, 1974.

À la suite de ce monologue, apparaît la didascalie qui indique aux acteurs les bruits d'animaux à faire : « *Frédéric mugit Adama feule Pascal brame entre Arthur il braie puis tous hurlent leur cris*²⁵⁵ ». S'ensuit alors un grand moment comique au fil des tentatives des acteurs. Après quelques essais, nous écoutons sur internet le mugissement du taureau, le feulement du lynx, le brame du cerf et le braiment de l'âne. De nouvelles tentatives s'amorcent alors, entrecoupées d'éclats de rire et la lecture se poursuit.

On constate que dans le passage suivant, celui de l'épluchage des pommes de terre, les silences sont très importants. Les frères sont les héritiers du silence et des non-dits, de celui des anciens notamment, et donc la question de l'origine de la parole, de ce qui les meut dans leurs prises de parole est fondamentale. C'est pour cela que les frères doivent être extrêmement précis dans la diction, le choix des mots est très évocateur, en particulier dans les prises de paroles d'Arthur à travers lesquelles on retrouve beaucoup d'allitérations, de jeu sur les consonances. Les rêves de chacun des frères sont très précis, mais aussi très concrets, ils ne sont pas en train de faire de la poésie par leurs métaphores, c'est plutôt leur rapport à la langue qui est très poétique. Hormis Adama qui « joue aux poètes » sur certains passages dans lesquels il récite des vers, les frères emploient des métaphores comme malgré eux. Leur usage de la langue est naïf, pas réflexif. Ils ne pensent pas à ce qu'ils disent, ils disent simplement ce qu'ils pensent, et c'est ce rapport là à la parole qui est poétique. C'est d'ailleurs pour cela qu'Arthur veut que chacun prenne le temps d'énoncer chaque mot, de ne pas aller trop vite, afin de donner à entendre la précision des mots et de faire entendre « le grand sens ». C'est d'autant plus important que l'écriture de Pascal R. est sans ambiguïté, il n'y a pas de sous-texte. Tout est dit. C'est une pensée qui se crée au présent de la parole et qui, comme l'explique Arthur, est d'une certaine manière dans le même rapport au langage que l'écriture de Thomas Bernhard ou de Bernard-Marie Koltès. Nous finissons la séance sur les rêves de la scène *nuite*.

255 RAMBERT Pascal, *Op.Cit.* p.18.

Jour 4

Jeudi 2 juillet, 12h, Grand Plateau de la Colline.

Aujourd'hui, la séance est un peu particulière puisque nous allons rencontrer Alexandre Thévenin, le fauconnier, et ses hiboux. Avec Raphaël, nous rejoignons Alexandre Thévenin devant la Colline pour acclimater ses hiboux à la topologie de la salle. Une fois sur le plateau, Alexandre, accompagné de sa femme et de son fils, sort les deux hiboux de leurs caisses de transport et nous les présente. Hiboute tout d'abord, la femelle dominante, et puis son frère, Ayalas. Alexandre porte Hiboute à son bras et son fils porte Ayalas. Ils se déplacent dans la salle avec eux, traversent les gradins, arpentent la scène et l'arrière-scène. Alexandre nous explique que les hiboux ont une mémoire topographique, c'est-à-dire qu'avec leur vue, mais surtout leur ouïe incroyable, ils cartographient l'espace de manière à ce que lorsqu'ils reviendront en septembre, ils se rappelleront de l'endroit et seront suffisamment familiarisés avec l'endroit pour voler. Et en effet, ce matin, hormis deux ou trois vols de quelques mètres et un sursaut d'Ayalas pour aller se percher tout en haut de la salle, les hiboux refuseront de voler. Alexandre en profite pour donner les hiboux à porter et présente les caractéristiques de ces animaux impressionnants à l'équipe technique de la Colline venue observer les oiseaux. Au bout d'une heure, nous quittons le plateau, Alexandre remet les hiboux dans leurs caisses et nous partons pour la salle *Prairies 2* afin de les y installer pour l'après-midi.

Après avoir mangé, nous retrouvons Alexandre, sa famille et ses hiboux ainsi que les acteur.ice.s afin que ce dernier leur présente Hiboute et Ayalas. Les réactions ne se font pas attendre à la vue des oiseaux : tandis que Frédéric et Pascal admirent la beauté des deux hiboux, Marie montre quelques signes d'inquiétude et Adama les observe à une distance respectueuse. Au fur et à mesure, grâce aux paroles et aux manipulations d'Alexandre, et à force de côtoyer les hiboux, l'appréhension s'éloigne peu à peu. Alexandre, très pédagogue, nous présente toutes les caractéristiques des hiboux. Il nous parle par exemple de la puissance de leurs serres, 100kg au centimètre carré, de leur habitat naturel en montagne, du nombre de couples de hiboux en France, des différentes espèces de hiboux, ou encore de la différence entre les chouettes et les hiboux, deux branches différentes de la famille des rapaces nocturnes distinguées par les aigrettes, sortes de gros sourcils que ne possèdent que les hiboux. Alexandre nous parle aussi de la différence de taille entre la femelle et le mâle qu'on

appelle tiercelet : Hiboute, la femelle, est trois fois plus grosse que le mâle. Alexandre propose à Frédéric de porter Hiboute. Il s'avère être très à l'aise. Marie peu à peu rassurée, accepte de porter Ayalas et, si au départ elle le tenait loin d'elle, prenant confiance, elle finira par s'allonger au sol, Ayalas au bras posé sur sa hanche pendant une quinzaine de minutes. Après que toute l'équipe a porté les hiboux et que nous avons réussi à déloger Hiboute du perchoir qu'elle s'était trouvé dans un coin de la salle, Alexandre remet les deux hiboux dans leurs caisses et nous reprenons le travail de lecture en leur présence.

Nous reprenons la lecture vers 16h30, au *dernier jour*. Dans l'échange entre Marie et Pascal, le « nous ne parlons jamais tous les deux » n'est pas dû à un regret de Pascal mais plutôt au fait que Pascal sous-entend qu'ils vont s'essayer à la discussion maintenant. La suite des répliques laisse entendre la frustration de Pascal, transcrite par les métaphores qu'il construit au fil des vers. Chaque image amène l'élément du vers suivant pour créer une métaphore qui se file sans préméditation. Ainsi, ce sont les « insectes²⁵⁶ » qui amènent l'idée de vivre « dans le bois », d'où l'apparition des « termites » puis l'idée d'une vie entière à « scier et écorcer ». En tous cas, cette frustration des frères est bien le signe que le seul accès au plaisir sexuel qu'ils possèdent est lié à la parole, le sexe ne passe que par les mots.

Nous finissons la répétition une fois la lecture de la pièce achevée, avec une réflexion autour de la question de la peur et de son impact sur les corps. En effet dans la dernière scène *nuit solitude nuit*, Marie parle non seulement de son épaule d'ivoire posée à la suite de son agression, mais aussi de l'existence d'autres femmes ayant elles-mêmes, de la même manière, des parties du corps remplacées par des prothèses d'ivoire : unetelle ayant une bouche d'ivoire, une autre un sein. De plus ce monologue se finit par la question sans réponse « est-ce à nous de continuer à nous protéger en nous couvrant d'ivoire²⁵⁷ ? ». Cette question témoigne des enjeux liés à la peur et de la façon dont on peut/doit se construire une deuxième peau, pour se protéger des agressions. La répétition se termine sur cette question sociologique centrale et pourtant rarement posée : comment la peur structure-elle une identité, de genre en particulier ? Arthur évoquera notamment une de ses discussions avec Tania de Montaigne dans laquelle cette dernière parlait de l'usage du jogging par les femmes dans les cités au cours des années 90s, dans l'optique de masquer leur féminité pour se protéger.

256Ibid. p.96.

257Ibid. p.123.

Jour 5

Vendredi 03 juillet, 13h45, la Colline, Salle Prairies 2.

J'arrive en salle de répétition, Raphaël, Frédéric, Pascal et Vassili sont déjà là. Vassili est en train de manipuler l'oreille droite de Pascal afin de réaliser l'empreinte de son micro HF. Pascal raconte que la veille au soir il a regardé *La Source*²⁵⁸ de Bergman et qu'il y avait un écho fort avec la pièce. Cela nous rappelle d'ailleurs le film de Bergman cité quelques jours plus tôt par Arthur : *Le Rite*²⁵⁹. On en convient que cela serait intéressant de le voir tous ensemble et qu'il faudrait organiser cela ou bien la semaine prochaine, ou bien à Rennes. Après avoir terminé avec les oreilles de Pascal, Vassili vérifie que les empreintes du micro HF d'Adama, arrivé entre-temps, se maintiennent bien à ses oreilles. Toute l'équipe est désormais là, nous attendons Oriane Jencourt, rédactrice en chef du magazine *Transfuge* pour recommencer une lecture. Pendant que Vassili s'occupe des oreilles d'Arthur, Oriane Jencourt s'installe, Adama et Marie décident de ne parler qu'anglais et nous discutons des podcasts autour de *l'Histoire Mondiale de la France*²⁶⁰ de Patrick Boucheron réalisés par les membres de l'équipe²⁶¹.

La lecture débute. Arthur rappelle la responsabilité de Pascal qui ouvre le texte et donc qui crée le monde pour les spectateurs : chaque phrase doit être une image qui apparaît pour le spectateur, ce doit être le dessin du monde qui lui apparaît peu à peu. Arthur relève d'ailleurs la méta-théâtralité de la phrase - « elle fend l'air » - qui ouvre le texte : c'est la parole qui fend l'air. On retrouvera d'ailleurs plusieurs remarques allant dans ce sens au cours de la séance.

Nous nous arrêtons sur l'expression « les livres des anciens » en constatant que d'une certaine manière celle-ci est la métaphore de toute la violence, la domination et l'oppression transmises depuis les origines. C'est de ces témoignages du passé que les frères tirent leur violence. Marie fait alors remarquer que son personnage aussi lit le livre des anciens mais que ce que l'on voit dans son monologue c'est l'impossibilité de Marie à empêcher cette violence, bien trop ancrée dans les habitudes, les traditions millénaires. Marie est alors face à l'incompréhension, le non-sens et c'est pour cela qu'elle en appelle aux générations futures.

258BERGMAN Ingmar, *La Source*, OPENING EDITION, 1960.

259BERGMAN Ingmar, *Le Rite*, SVENSK FILMINDUSTRI, 1969.

260BOUCHERON Patrick (dir.), *Histoire mondiale de la France*, SEUIL, Paris, 2017.

261Durant le premier confinement, le Tnb avait diffusé des podcasts à partir de cet ouvrage, chaque participant choisissant un extrait autour d'un événement historique particulier.

Son histoire précède le temps de la révolte. On retrouve ainsi d'une certaine manière le schéma de l'œuvre camusienne et l'enchaînement des trois cycles, l'absurde, la révolte et puis l'amour. Ils sont enfermés dans un espace clos, aux règles ancestrales qui ne font pas sens et sont ainsi quelque part eux aussi des *Étrangers*, incapables de se (re-)connaître et qui n'ont que la violence à leur disposition, puisqu'ils ne savent pas aimer comme l'indique Adama. Ce livre des anciens représente d'ailleurs tous les livres qui ont codifié ces rapports de violence transmis au fil du temps. Adama prolonge la réflexion sur l'impossibilité des frères à exprimer l'amour. On ne le leur aurait pas transmis cette capacité, comme si l'amour n'était pas inscrit dans le livre des anciens et que donc ils ne pouvaient comprendre ce concept. Frédéric renchérit avec une référence à Lacan, en expliquant que les frères semblent coincés dans la phase du *first love*, la phase où le bébé n'a d'amour que pour sa mère car elle répond à ses besoins pour survivre, elle le nourrit, le protège et le lave. Ainsi, puisqu'ils ne connaissent pas l'amour, ils sont incapables de sortir de cette phase de développement qu'est le *first love*. On remarque d'ailleurs que cette question de l'amour impossible est tout aussi propre à la pièce *Mes Frères* qu'à la pièce *Soeurs*²⁶². Le problème se présente simplement différemment : dans *Soeurs* l'amour entre les sœurs est présent, mais impossible à dire, tandis que dans *Mes Frères*, l'amour est impossible car il n'est pas connu.

Nous poursuivons la lecture et Arthur rappelle l'importance centrale d'être très concret dans la diction, de ne pas être « en train de faire de la poésie » mais au contraire d'être dans un état descriptif très précis. Notamment sur tous les déictiques, dans toutes les indications spatio-temporelles : ici / là / maintenant / devant moi / toutes ces portes *etc.*

Nous en arrivons au passage des bruits d'animaux. Arthur propose d'organiser le passage de manière à ce que chacun cherche son cri comme un chanteur chercherait une note de musique. Chaque acteur fait donc quelques essais, qui provoquent toujours autant d'hilarité chez nous, puis une fois satisfait, laisse le temps au suivant de trouver le sien et ainsi de suite jusqu'à ce que chacun ait son cri et qu'ils puissent entamer leur *oratorio*.

Dans le monologue d'Arthur, nous nous arrêtons sur les vers « je sais que je suis un homme car je suis capable de transformer une idée en chose / une pensée de cercueil en cercueil²⁶³ ». Pascal constate que cette réplique est, en filigrane, une référence au spectacle *Order*²⁶⁴ dans lequel on retrouvait un cercueil qui était très important dans la trame dramaturgique. Par cette propension de la figure d'Arthur - qui est homme parce que capable de transformer la pensée de cercueil en cercueil - on retrouve une référence méta-théâtrale à

262RAMBERT Pascal, *Soeurs*, LES SOLITAIRES INTEMPSETIFS, Besançon, 2018.

263RAMBERT Pascal, *Op.Cit.*, p.21.

264MUNK Kaj, *Op.Cit.*

Arthur metteur en scène, qui, dans *Ordet*, concrétise l'idée de cercueil en un cercueil au plateau.

Dans la scène de l'épluchure des pommes de terre, chaque monologue est une occasion de les entendre penser dans leur intimité pourtant contaminée par la pensée des autres, au cours de ces quatre monologues intérieurs on voit que chacun reprend des éléments de la pensée des autres. C'est pour cela qu'Adama fait de Marie une conductrice de Schlitte, pour barrer la route aux imaginaires sensuels des autres frères. Sa pensée est iconoclaste au sens premier, Adama cherche à briser les images qu'élaborent ses frères. Ces rêveries nous donnent à percevoir différentes spécificités des frères. Pascal, par exemple, a un rapport très singulier à ses outils. Il fétichise ses objets comme on pourrait l'observer chez un fanatique de son fusil. Il construit une forme de transfert mystique qui lui permet de compenser l'absence de contact physique. Arthur, lui, dans sa revendication de la connaissance étymologique, prend une attention toute particulière dans le choix de ses mots et dans leur diction, il insiste sur tous les phénomènes sonores, sur toutes les allitérations.

Nous constatons ensuite que la scène du *dîner* sera assez longue, prendra un certain temps en tout cas, au vu de toutes les actions et services que Marie aura à faire. Dans la même optique, afin d'installer cette ambiance de rituel, nous cherchons une manière d'installer de longs silences, et que chacun fasse les mêmes silences. On émet aussi l'hypothèse qu'à chaque fois que « ... » apparaît comme réplique, cela implique non seulement un silence, mais aussi une réaction de la part de l'acteur, et qu'il s'agira alors de la définir - cela pourrait être un lever de tête par exemple.

Nous finissons la séance sur la scène des rêves et là encore, nous y trouvons une forme de méta-théâtralité. Le rêve serait l'équivalent d'une scène au théâtre. Chaque frère serait comme un acteur qui se prépare à entrer pour jouer sa scène et qui se ferait voler son moment de gloire par un autre acteur entrant à sa place. Dans la même veine, le théâtre est bien le lieu des illusions, il agit comme un rêve sur le spectateur.

Jour 6

Samedi 04 juillet, 14h30, la Colline, Salle Prairies 2.

Quand nous nous rejoignons samedi à la salle, nous voyons que les réseaux sociaux du TNB ont publié une des photos prises le premier jour par Philippe. Nous en profitons pour regarder ensemble quelques-unes des photos prises ce jour-là puis, avant de reprendre la lecture je leur fais part de ma réflexion autour de Camus et notamment de *L'Étranger*²⁶⁵ qui lui aussi pense par phrases très courtes qui s'additionnent les unes aux autres, et qui lui aussi a ce rapport au silence, à la difficulté d'énoncer une parole, ce qui provoque sa violence et le meurtre de l'arabe. Pascal relève d'ailleurs le lien très étrange qui lie le personnage à sa mère et l'absence d'émotion à l'annonce de sa mort. Frédéric prolonge l'échange en se référant à *L'envers et l'endroit*²⁶⁶, le premier texte de Camus auquel il pensait le matin même et qui décrit un lien très fort entre un fils et sa mère.

Nous reprenons avec la scène *petit jour*. Nous constatons que les frères sont venus la scène précédente dans le rêve avec leurs outils (pince à manutention, rabot, hache à fendre, hache de bûcheronnage), qu'ils les ont laissés dans la salle en repartant et qu'ils traînent désormais, en particulier la pince de manutention que Pascal remarque. Cela aurait pu d'ailleurs créer des tensions entre les frères mais finalement non, ils acceptent que cela soit « comme ça²⁶⁷ », comme si cela était plus simple de ne pas se poser de question car cela ne créera pas de discorde en ce début de journée qui est comme un rituel pour eux. En effet, cette scène est l'un de leurs rares moments de cohésion : ils sont tous d'accord, les répliques s'enchaînent vite, « il y a un truc enjoué » dira Arthur. Ils sont tous d'accord pour dire de Marie qu'elle est bête comme un oiseau, qu'« elle est nulle²⁶⁸ » - même si cela n'est peut-être qu'une feinte pour masquer l'intérêt de chacun des frères pour leur servante. Leur rituel se formalise en plus de cela par la lecture du mot et par leur chant et leur « *Danse de la Scie Électrique* » à la fin de la scène. En lisant la scène, les acteurs chantent ces répliques sur le thème des nains rentrant de la mine dans *Blanche-Neige*²⁶⁹, en effet il correspond très bien au rythme de ces vers. Pendant les deux semaines, le passage sera systématiquement chanté sur cet air. Ce rapport au rituel correspond très bien à l'univers de la fable, comme ici, avec

265 CAMUS Albert, *L'Étranger*, GALLIMARD, Paris, 1942.

266 CAMUS Albert, *L'envers et l'endroit* in *Essais*, GALLIMARD, Paris, 1965.

267 RAMBERT Pascal, *Op.Cit.*, p.65.

268 *Ibid.*, p.66.

269 HAND David, *Blanche-Neige et les sept nains*, WALT DISNEY PRODUCTION, 1937.

Blanche-Neige, mais aussi dans la scène du repas un peu plus loin, durant laquelle on retrouve la réplique « ça sent l'homme dans ma soupe²⁷⁰ », qui est une référence explicite au « quelqu'un a mangé dans ma soupe » du conte de *Boucle d'or et les trois ours*.

Nous poursuivons le travail avec le grand monologue de Marie, qui n'en est pas vraiment un puisqu'elle s'adresse à la latte dans laquelle se trouve son jeune homme. C'est comme si, toujours à l'image du conte, le jeune homme avait été transformé par une malédiction en latte. Nous nous arrêtons un moment sur les « ils mourront²⁷¹ » de Marie afin d'appréhender ce qui les commande dans le discours. Nous en venons finalement à dire que ce n'est pas le fait que les frères aient empêché le jeune homme d'aller récupérer la lettre dans le creux de l'arbre, mais que cela viendrait de plus loin, que cela serait plus profondément ancré en Marie. Cela viendrait du rapport très profond, animal, entre Marie et la chouette que l'on retrouve dans ses rêves : « parfois je fais ce rêve que je fonce sur eux et que je les avale comme tu avales le rat le mulot la gerboise et la souris morose / je pourrais les avaler et commencer à vivre / je suis très dangereuse / et si l'on me fixe quand je souris je peux faire très peur²⁷² ». Et si Marie est effectivement dangereuse et violente, cette violence est différente de celle des frères. Sa violence à elle est celle des animaux sauvages, des prédateurs, celle des hiboux qui tuent pour se nourrir. Par ailleurs, on constate que malgré la brusquerie des frères, Marie n'a pas peur d'eux. Elle est certes coincée avec eux, mais la force de l'habitude, le fait qu'elle les côtoie depuis longtemps a instauré une forme de cohabitation entre eux.

Dans la scène *NUIT* qui s'ouvre par une sortie des personnages (« je sors rêver²⁷³ »), le rêve devient ainsi un moyen pour eux de s'évader, on constate que les personnages rêvent ensemble, il leur est impossible de rêver seuls. Ils doivent donc élaborer le rêve ensemble, créer une illusion commune et pour ce faire, ils s'appuient sur leur histoire commune et plus particulièrement sur leurs origines. Le rêve est une forme de recreation de l'histoire de leur communauté. Cette scène est comme un rituel païen qui se concrétise peu à peu avec la présence de Marie incarnant l'idole à vénérer. Et pourtant, Marie qui au départ joue le jeu, joue la cérémonie avec eux, va finalement décider de s'arrêter : ils sont trop nuls pour elle. En effet leurs imaginaires sont nuls, leurs désirs sont ceux d'enfants qui n'ont encore jamais eu d'expérience sexuelles, ils ne bandent pas et ne savent pas jouir. À la différence de Marie qui, elle, a vu le jeune homme et qui a déjà vécu avant d'arriver à leur service. D'une certaine

270 RAMBERT Pascal, *Op.Cit.*, p.82.

271 *Ibid.*, p.74.

272 *Ibid.*, p.70.

273 *Ibid.*, p.85.

manière, tout comme l'espace dans lequel les frères vivent qui est clos et dans lequel ils tournent en rond, les frères ne gagnent pas en maturité et sont constamment renvoyés à leur puérité. Cette impuissance sexuelle rappelle qu'ils sont restés les petits garçons effrayés qu'ils représentaient au début de la scène.

Nous finissons la lecture et avant de partir, remarquons qu'il sera important de bien régler les moments où les frères se battent comme des chiens afin que personne ne se blesse. Ce sera notamment l'enjeu des répétitions d'août où, trois fois par semaine, un professeur de *gouren*, lutte bretonne, viendra travailler avec les acteurs les passages durant lesquels ils doivent « se battre au sol comme des chiens²⁷⁴ ».

²⁷⁴*Ibid.* p.87.

Jour 7

Lundi 6 juillet , 13h45, la Colline, Salle Prairies 2.

Guillaume, qui remplacera Arthur sur certaines dates, nous rejoint pour la suite des répétitions. Nous nous apprêtons à redémarrer une lecture et Arthur rappelle l'importance de ce travail de lecture pour trouver le degré de précision, d'acuité nécessaire à l'ouverture des sens du texte, ce qui permet d'accéder à la profondeur de l'écriture. En effet, Arthur explique que le travail de lecture à la table n'est pas une étape préparatoire au travail au plateau. L'important pour lui serait plutôt de trouver comment parvenir à maintenir la précision de la lecture malgré l'arrivée au plateau, parvenir à trouver comment reconstruire le fil de pensée des frères à chaque fois pour que ça ne devienne pas réflexif. Il fait la comparaison entre les acteur.ice.s et des *playmobils*, auxquels on ajouterait des accessoires au plateau mais qui, malgré l'ajout de ces accessoires, restent les mêmes, et plus spécifiquement ici pour les acteurs, doivent garder la même diction. C'est pour cela qu'Arthur prévient qu'en août, nous ferons très sûrement des allers-retours entre le plateau et la table afin de nous reconnecter au texte car « quand on sera debout, au plateau, on va le reperdre tout de suite ».

Pascal lit le monologue d'ouverture, puis le reprend avec les remarques d'Arthur. Quand Pascal affirme le ton de ses répliques, cela décuple l'impression de puissance et d'autorité émanant de lui. Il faut trouver les affirmations dès le début du texte, être dans un rapport à la pensée qui s'élabore au présent, énoncée pour lui-même et non pas adressée à la cantonade. Il faut notamment prendre le temps d'énoncer clairement chaque image car sinon cela risquerait de donner l'impression que l'on glisse sur elles pour évacuer la difficulté. C'est au plateau, dans le décor, que l'on se rendra véritablement compte de la violence du texte. Chaque frère est fort et se sent meilleur que les autres pour une raison particulière : Pascal a la connaissance du livre des anciens, Adama se pense l'élite de la famille, Arthur se dit être le plus intelligent et Frédéric, lui, se prend pour le maître des lieux car il possède toutes les clefs.

Adama se dit « le plus fou le plus violent²⁷⁵ » mais le plus innocent parce qu'il est l'élite. Il se met d'ailleurs en scène en tant qu'élite et ne fait rien de la journée pour rester dans un rayon de soleil, auréole sainte hasardeuse. Sa violence est terrible à l'instar du « scie sur table

275RAMBERT Pascal, *Op.Cit.*,p.16.

= terreur²⁷⁶ ». Nous évoquons alors les films *L'impasse*²⁷⁷ et *Scarface*²⁷⁸ pour la violence des personnages. *Scarface* en particulier qui est, d'une certaine manière, le livre des anciens de toute une génération dans son rapport archaïque à la cruauté, à la violence de tous les gestes.

Nous arrivons à la scène de l'épluchage des pommes de terre et au passage du fantasme de Pascal avec sa scie. Pascal doit essayer de regarder sa scie comme s'il pensait à tuer ses frères avec et que sa scie lui répondait « sois patient²⁷⁹ ». Ce passage est un peu technique en termes d'adresse car on constate que c'est Pascal qui fait parler sa scie qui lui fait une déclaration d'amour. Ainsi quand Pascal dit « aime-moi moi / [...] je vis avec toi / toi et moi faisons hurler le bois²⁸⁰ », la première personne du singulier concerne la scie et la deuxième personne Pascal, qui est pourtant celui qui parle. Pascal s'emmêle d'ailleurs plusieurs fois les pinceaux, notamment un peu plus loin dans le texte quand il demande à sa scie de ne pas être jalouse de sa hache, ce qui provoque quelques éclats de rire. On se fait la réflexion que Pascal, dans sa relation à ses outils, est un peu dans la même relation de Jean Dujardin avec sa veste dans le film *Le Daim*²⁸¹.

276Ibid., p.15.

277DE PALMA, *L'impasse*, UNIVERSAL PICTURES, Paris, 2004.

278DE PALMA Brian, *Scarface*, UNIVERSAL PICTURES, Paris, 2004.

279RAMBERT Pascal, *Op.Cit.*,p.22.

280Ibid.

281DUIPIEUX Quentin, *Le Daim*, ATELIER DE PRODUCTION, 2019.

Jour 8

Mardi 7 juillet, 13h30, la Colline, Salle Prairies 2.

Guillaume a apporté *La nuit sexuelle*²⁸² de Pascal Quignard, qui, comme son nom l'indique, est un essai sur le rapport entre nuit et sexualité, mis en regard avec des œuvres picturales. Nous feuilletons chacun.e le livre qui restera à disposition toute la semaine dans la salle, puis reprenons la lecture avec les fantasmes de la *nuit* (p.20).

Tou.te.s les acteur.ice.s porteront des micros HF, et Arthur explique l'usage qu'il en fait dans ses créations, à savoir qu'il s'en sert comme un rehausseur de sons, une loupe. Or, si justement l'intention émise n'est pas juste, le micro fera que l'erreur sera d'autant plus perceptible. Il faut donc que l'équipe travaille avec une exigence accrue dans les intentions, et particulièrement dans le fait de donner à entendre le processus de pensée à travers le texte, de donner à entendre le fait que chaque phrase amène la suivante, que la suite du texte n'advient que parce que quelque chose a justement été dit. C'est pour Arthur ce qui crée une forme d'écoute singulière chez le spectateur, une forme qui requiert l'implication de ce dernier dans le processus de pensée.

Chez les frères, dans leurs rêves, la violence est de l'ordre du fantasme, du désir, elle doit donc être assumée de manière radicale. Pour eux, cette violence est une condition de l'amour. Chez Adama, cela se traduit par son rapport à l'aïeul fou qu'il veut honorer, impressionner, en se montrant aussi fou que lui, et donc cette folie justifie un état de violence vertigineux. En voulant impressionner l'aïeul, on remarque une nouvelle fois la puériorité, le rapport à l'enfance, qu'entretiennent les frères. Adama en effet cherche à agir sous le regard de l'aïeul (« aïeul vois²⁸³ »), comme en quête d'un regard paternel approbateur, comme un « regarde Papa ce que je sais faire ! ». Pascal, lui, veut être léché par Marie, comme un faon tout juste mis à bas par la biche, Arthur demande à être frappé avec une branche de baliveau comme sa mère le faisait et Frédéric, lui, convoque l'image du lait maternel.

Dans la lutte entre Adama et Frédéric autour de la poésie, Frédéric dit « tu fais des phrases courtes comme les sages de l'Asie²⁸⁴ », ce qui fait écho au poème d'Adama, sorte d'*haïku*, mais aussi au vers « la langue que l'on coupe continue de bouger sous les yeux

282QUIGNARD Pascal, *La nuit sexuelle*, FLAMMARION, Paris, 2007.

283RAMBERT Pascal, *Op.Cit.*,p.52.

284Ibid. p.56.

horri s du coupeur²⁸⁵ », qu'Adama dit comme si c'était un proverbe chinois.

Nous avançons dans la lecture jusqu'au monologue de Marie puis, vers 18h, l'équipe costume accompagnée de Philippe nous rejoint pour faire quelques essayages pour les frères. Les essais de Marie auront lieu le lendemain matin. Les acteurs commencent par essayer des sabots afin de trouver la pointure qui leur correspond. Ils essaient ensuite les liquettes, les chemises de nuits qu'ils porteront pour la scène du rêve collectif. Chacun possède une liquette avec une couleur propre : la liquette de Pascal est bleue, Adama en porte une jaune, Frédéric une verte et Arthur en demande une rose. Après réflexion, on se dit que peut-être ces tenues serviront aussi pour les repas après le bain, afin qu'ils ne remettent pas leurs combinaisons de bûcherons. C'est d'ailleurs l'élément qu'ils essaient ensuite. Là encore chaque tenue est singulière, tout comme les casques qu'ils essaient avec. Il y a des casques avec visière, d'autres sans, des colorés et des transparents. Chacun en choisit un et une fois en tenue Philippe prend les frères en photo. La séance d'essayage se termine par une démonstration du fonctionnement de la scie électrique par Myriam Rault, la responsable costume du Tnb.

285*Ibid.* p.56.

Jour 9

Mercredi 8 juillet, 11h, la Colline, Salle Prairies 2.

Nous nous rejoignons en salle *Prairies* pour accueillir Marion, assistante de José, et Nicolas, artiste plasticien venu faire le moulage de l'épaule d'ivoire de Marie. Nous rejoignent Myriam et José puis Arthur et Marie-Sophie. José et Nicolas discutent de l'épaule pour savoir s'ils vont partir sur un rendu ivoire ou bien plutôt nacré, dans l'idée que le brillant de la matière ressorte mieux et soit plus perceptible pour les spectateurs. Le nacré est finalement choisi. Avant de poser les bandes de plâtres sur Marie pour faire le moule de l'épaule, Arthur et Marie échangent pour savoir sur quelle épaule sera posée cette prothèse de nacre. L'épaule gauche est finalement choisie par rapport au moment où Frédéric embrasse l'épaule de Marie, selon l'organisation de l'espace sur cette scène, ce sera l'épaule la plus visible pour le spectateur. Après avoir fini le moulage de l'épaule, Marie fait des essais de robes avec José et Marion, notamment d'une jupe enfilée comme un poncho qui plaît beaucoup à José. Pendant que Marie fait les derniers essais costumes, avec Raphaël, nous partons manger.

En début d'après-midi, nous reprenons la lecture à *solitude*. Dans la scène *retour*, Frédéric lit « mon dieu comme les jours sont²⁸⁶ » comme s'il y avait un point et non pas comme s'il était interrompu par la réplique de Pascal. Cela permet de donner à entendre le grand sens de cette phrase : « mon dieu, comme les journées passent étrangement ». Sur la didascalie des chants d'oiseaux, chacun fait son cri tout seul, puis ils sifflent tous ensemble. Deux propositions sont alors émises, ou bien que Frédéric fasse de sa réplique « ça sent l'homme dans ma soupe » une rupture de ce chant en tapant sur la table et en se levant, ou bien que les chants d'oiseaux s'estompent, qu'il y ait un nouveau silence puis que Frédéric dise sa réplique. Arthur ne tranche pas entre les deux mais trouve que la situation est plus claire dans la deuxième proposition car on entend vraiment la réplique de Frédéric qui n'est alors pas parasitée par les oiseaux. C'est important que l'odeur de l'homme soit un événement pour les frères, cela doit créer une tension, une urgence, car cela les amène à quitter la scène en pleurant.

Dans la scène qui suit, celle du rêve collectif, on entend que Frédéric est le pissenlit car il a tellement peur qu'il « pisse au lit ». Ils sont tous terrifiés, comme Pascal qui a de la

286Ibid. p.81.

peur sur le visage. Le souvenir de l'enfance les ramène à leurs angoisses et à leur solitude qu'ils cherchent à combler par leur violence et leur désir pour Marie. Marie représente dans leur rêve le fantasme, le désir inatteignable. Et cette impossibilité à imposer quoi que ce soit à Marie se traduit par l'incendie qui rend le rêve incontrôlable, tout comme l'est Marie dans la vraie vie. D'ailleurs, c'est comme lorsque Pascal dit à ses frères qu'ils devraient la battre, que Marie répond « ne vous avisez pas de me battre²⁸⁷ » et que Pascal conclut « bien / on voit qui commande ici²⁸⁸ ». Même dans leur rêve, Marie est inaccessible, et c'est d'ailleurs elle-même qui éteint l'incendie en douchant leurs désirs. On y retrouve de plus une référence au martyr de sainte Lucie. En effet Lucie de Syracuse était une femme ayant fait vœu de chasteté, mais qui avait pourtant été promise à un homme par ses parents. En apprenant ce vœu, l'homme devint fou de rage et décida de se venger en la dénonçant à Rome qui persécutait alors les chrétiens. Le consul cherche à la faire renoncer à sa foi en la torturant mais Dieu vient à son secours et la protège, notamment du bûcher en la rendant insensible aux flammes, comme Marie dans le rêve. Ainsi Marie est, à l'instar de Lucie, considérée comme un objet de désir, inaccessible cependant aux hommes, et insensible aux flammes, ce qui va doucher les fantasmes des frères.

287Ibid. p.83.

288Ibid.

Jour 10

Jeudi 9 juillet, 14h30, la Colline, Salle Prairies 2.

Aujourd'hui nous sommes accompagnés pour la séance d'Emmanuel Pillaert, Pierre Reis et Jean-Baptiste Pasquier de la direction administrative du *TNB* et de Sophie Garnier en charge des relations publiques de *La Colline*.

Nous reprenons le travail de lecture à la scène *nuit*. Le « je sors rêver » qui ouvre la scène nous donne à entendre la nécessité qu'il représente pour les personnages. Le rêve est très concret pour eux, il n'y a qu'en rêve qu'ils sont actifs et que leurs actes ont du sens. C'est dans le rêve qu'ils existent, et nous faisons alors le parallèle méta-théâtral avec des acteurs qui n'existent finalement que sur scène. Le rêve est leur scène à eux. Et en effet, ils rêvent, fantasment beaucoup mais leurs « imaginaires sont nuls²⁸⁹ » comme le dit Marie. « Ils rêvent *cheap* » dira Arthur. Marie, elle, imagine faire avec le jeune homme des choses dont ils n'ont pas idée, mais c'est parce qu'elle a une expérience du monde que les frères n'ont pas : avant d'arriver à leur service, elle a connu d'autres familles et a vécu le viol. Les frères, eux, sont des enfants qui n'ont pas vu le monde, qui n'ont vécu que tous les quatre et dont les imaginaires ne sont finalement que les miroirs les uns des autres. Ils tournent en rond d'une certaine manière, à l'instar de leur discours dans la scène avec cette réplique de Pascal « la vie ne me donnait pas ce que je désirais²⁹⁰ » qui trouve sa réponse à la fin de la scène dans la bouche de Marie fantasmée « si vous êtes malheureux n'accusez pas la vie²⁹¹ ». D'ailleurs à ce niveau-là, nous remarquons que Pascal semble se distinguer légèrement de ses frères. Il est le seul à avoir conscience du monde en dehors de leur micro-univers. Il a conscience d'un ailleurs qu'il aurait pu découvrir et dont il serait finalement passé à côté. Quand nous arrivons au passage du baquet d'eau - baquet d'eau aussi efficace pour éteindre l'incendie que leur fantasme - que la Marie de leur rêve leur envoie, Pascal demande s'ils joueront le réveil ou non. Arthur répond qu'il ne vaut mieux pas jouer la fin du rêve afin de rester dans un entre-deux, que c'est tout aussi bien de faire se superposer l'idée que c'est la fin du rêve avec l'idée qu'ils sont encore en train de rêver mais qu'avec la sortie de Marie, ils doivent reconstruire le fil du rêve et donc se donner à chacun des raisons d'être là. Encore une fois Arthur insiste sur l'usage des déictiques pour donner un sens concret à chaque réplique, comme sur celle

289 *Ibid.* p.91.

290 *Ibid.* p.85.

291 *Ibid.* p.92.

d'Adama « qu'est-ce que tu fais là²⁹² » qui est chargée du double sens « pourquoi es-tu ici ? » mais aussi « qu'est-ce que tu fais maintenant ? », ce qui conforte le choix de rester dans un entre-deux.

Damien nous rejoint en répétition vers 17h30, il restera avec nous jusqu'au samedi.

Le rêve et l'idée qu'un jeune homme est présent dans la vie de Marie est un traumatisme pour les frères. Il y a urgence, ils doivent trouver comment faire pour que Marie s'intéresse à eux, ils sentent qu'il se passe quelque chose chez elle et qu'ils ont de moins en moins de chances de la séduire. Ainsi, dans le *dernier jour* Pascal tente une nouvelle approche, la discussion. Cela reste cependant un échec et c'est pour cela que Pascal s'énerve très vite, il se rend compte de son impuissance. Tous seront d'ailleurs impuissants. Nous finissons la lecture puis en redémarrons une autre et nous arrêtons à la fin du *dîner*.

292Ibid.

Jour 11

Vendredi 10 juillet, 14h30, la Colline, Salle Prairies 2.

En arrivant en répétition, nous constatons que quelques accessoires sont arrivés : un exemplaire de hache, une fausse langue, un faux-nez, de la vaisselle métallique. Les acteurs passent quelques minutes à essayer les objets. La hache est très impressionnante, on comprend très bien la réplique de Pascal « quand je marche avec toi sur ma hanche [...] je dois faire très peur²⁹³ ». Guillaume essaie le faux-nez, Adama la fausse langue et Arthur lui explique comment faire croire qu'on la lui arrache.

Nous reprenons ensuite la lecture à *nuit*. Nous nous arrêtons sur la question de la nudité et sa fonction dans la mise en scène. Arthur explique que la nudité n'aura pas valeur de provocation ou d'érotisme mais de vulnérabilité. Il s'agit, non pas que les gens voient que les acteurs sont nus, mais qu'ils le sentent, afin de donner à ressentir la fragilité de la peau, afin de les montrer à nu, sans protections, afin de créer une distance avec la violence de leurs outils et du décor métallique. Il s'agit de donner à voir l'état de vulnérabilité des frères lié aux enjeux de l'origine et de l'enfance. C'est pour cela que le fait d'employer la nudité ne sera pas provocateur, mais doux, car la nudité ne sera pas amenée frontalement, les acteurs seront accompagnés par les lumières de nuit qui apporteront une forme d'onirisme à leurs mouvements.

Le monologue de Pascal révèle une forme de lassitude de la part de l'aîné. En effet, il « porte beaucoup²⁹⁴ ». En tant qu'aîné, il a beaucoup de responsabilités vis-à-vis du livre des anciens : il a réceptionné toute la violence de l'humanité. La saleté dont il est couvert et dont il voudrait être lavé par Marie correspond à l'histoire violente de l'humanité qu'il porte en héritage. Il est en recherche d'une purification, il désire être nettoyé des compromis faits avec le monde et la violence. Ce poids sale qui pèse sur lui l'amène à constater sa propre souillure : avant l'entrée d'Arthur, il déclare lui-même « je suis abject²⁹⁵ » et en viendrait, s'il n'avait pas été interrompu par Arthur, à se couper le sexe pour s'en libérer. Ce constat n'est cependant pas misérabiliste, il ne se morfond pas sur lui-même. Quand il dit aller se coucher « comme un chien²⁹⁶ », il faut entendre lion, il y a une fierté pour Pascal à aller se coucher comme un

293 *Ibid.* p.28.

294 *Ibid.* p.42.

295 *Ibid.* p.45.

296 *Ibid.* p.47.

chien. Il en est de même quand il dit « bave / bave²⁹⁷ » à Arthur, la bave n'est pas négative, c'est une invitation à se répandre, à générer une pluie de bave, il est tel le roi Lear qui convoque l'orage.

Arthur propose de faire une coupe dans le rêve d'Adama car il trouve que les interruptions de l'aïeul gênent un problème de rythme, cassent l'énergie de jeu. Après quelques échanges sur la longueur de la coupe, trois répliques sont coupées page 54 et nous passerons désormais de « je péris à te frapper » à « car mon amour pour elle est infini ».

Dans le *dernier jour*, Frédéric dit faire « des cauchemars dégoûtants / pires que dans le livre des anciens²⁹⁸ ». Or vu les horreurs qu'on l'imagine contenir, on pourrait s'attendre à une réaction plus intéressée de Marie et Pascal et c'est cela qui étonne Frédéric. Un peu plus loin, quand Pascal dit à Marie « tu t'en es sans doute aperçue je suis le plus délicat²⁹⁹ », on comprend qu'il dit cette phrase parce que justement il vient de voir défiler ses trois frères et en a conclu qu'il était vraiment le plus délicat.

Après avoir fini la lecture, Arthur explique que les voix des frères engloutis seront sûrement mises en place *via* un système de voix off *live* pour créer un rapport profond au vivant. Il conclut enfin la séance en expliquant qu'en août, nous verrons comment le plateau influe sur le rythme de la pièce, comment se mettent en place les temps et les silences, comment les durées vont se modifier.

297Ibid.

298Ibid. p.100.

299Ibid. p.101.

Jour 12

Samedi 11 juillet, 14h30, la Colline, Salle Prairies 2.

Aujourd'hui, c'est Damien Jalet qui dirige la répétition. Nous laissons de côté le texte pour amorcer le travail du corps. Certains passages de la pièce seront effectivement dansés, comme la Danse de la Scie Électrique, mais Arthur veut qu'il y ait pour toute la pièce un rapport très précis au corps. C'est dans cette optique que Damien est là aujourd'hui, pour ouvrir un espace de travail que l'on reprendra avec lui en septembre. Pour cette séance, Damien explique que puisque le texte fait référence à des bûcherons, qu'il y a une grande violence qui émane des frères, et qu'ils sont présentés comme grands ou forts, il veut travailler sur la question de l'ancrage et de la façon dont on peut tirer sa force du sol.

Nous commençons par un échauffement. Installés en cercles, nous réveillons toutes les parties du corps, la tête, les bras, les poignets, les jambes, la peau, les muscles, les os. Nous faisons aussi quelques étirements rappelant les salutations au soleil du yoga. Nous nous dispersons ensuite dans l'espace et Damien nous demande de travailler très près du sol, de nous mouvoir à quatre pattes comme des geckos, de chercher à sentir la gravité. Il prolonge l'exercice en nous demandant d'imaginer que le sol est un mur d'escalade sur lequel nous chercherions à nous déplacer afin de travailler la question des appuis et des points d'efforts.

Damien poursuit le travail en nous parlant de deux expériences marquantes qu'il a vécues au Japon à propos de la question de l'ancrage. Il nous parle tout d'abord d'une fois où il a eu l'occasion de rencontrer des maîtres du *taiko*, art du tambour au Japon. Il nous explique qu'il faut une technique de frappe très précise pour que le tambour vibre et qu'un son retentisse. Car si la frappe n'est pas assez vive et puissante, le son sera de piètre qualité. Or pour parvenir à cette frappe précise, le maître lui explique qu'il ne faut pas penser frapper le tambour avec la seule force de son bras, mais plutôt imaginer que l'origine de la frappe vient du ventre, du centre du corps directement relié, ancré au sol, et que c'est de cette origine que le coup va tirer la force nécessaire à la vibration du tambour. C'est sur cette question d'ancrage qu'insiste Damien pour nous faire comprendre d'où nous pouvons puiser l'énergie nécessaire. Il poursuit alors en nous parlant de sa visite du mémorial du tremblement de terre de Kobe. Ce musée commémoratif est dédié à la prévention des catastrophes naturelles et contient dans ses salles d'expositions des expériences qui permettent d'appréhender les situations de catastrophes. Parmi ces expériences, Damien nous parle plus particulièrement d'une

expérience liée aux inondations, et à la force nécessaire pour parvenir à ouvrir une porte quand le niveau de l'eau monte et donc que la pression sur cette porte augmente intensément. Il nous explique que justement pour parvenir à ouvrir cette porte avec vingt puis quarante centimètres d'eau, il faut absolument tirer sa force du sol, de l'ancrage et de la verticalité. Pour nous permettre de l'appréhender concrètement, il nous propose de tenter l'expérience avec la porte de la salle. Trois personnes vont d'abord s'installer derrière la porte tandis qu'Adama sera dans la salle et essaiera de pousser la porte pour l'ouvrir. L'effort est très intense, Adama s'arc-boute contre la porte qui s'ouvre de quelques centimètres. Ceux qui sont derrière la porte vont finalement diminuer la pression contre celle-ci et laisser Adama ouvrir. Les positions s'échangent, je vais derrière la porte avec Adama et Frédéric. Mais nous mettons trop de pression sur la porte, impossible pour les autres d'ouvrir, nous changeons donc les rapports de force et je reste seul derrière la porte pendant que chacun s'essaye à ouvrir la porte. Une fois que chacun a essayé d'ouvrir la porte de plus de quelques centimètres, en vain, je rentre dans la salle et essaye à mon tour tandis que Guillaume bloque la porte. L'effort est intense et malgré toutes mes forces, je n'arrive pas non plus à ouvrir la porte ; jusqu'à ce que Pascal ne me rejoigne et qu'à deux, nous enfonceons enfin cette porte. Damien conclut l'exercice par une sorte de bilan dans lequel nous en venons au constat que la manière la plus efficace de trouver la force pour pousser la porte est de chercher la verticalité dans les appuis afin d'être le mieux ancré possible dans le sol et non pas d'essayer de pousser la porte en diagonale.

Damien nous propose ensuite de poursuivre le travail individuellement, chacun contre un mur ou une porte avec un point de pression précis contre la surface que nous devons essayer de déplacer avec fluidité, sans brusqueries. Chacun s'installe dans un coin de la salle et expérimente le protocole. L'idée de se retrouver en appui contre la porte est aussi à mettre en liaison avec le texte et à la scène des rêves où chaque frère fantasme ses rapports avec la servante, en particulier Pascal qui ouvre la scène en se collant à la porte de Marie. Pendant que nous cherchons, Damien passe en filmant les tentatives et en apportant quelques précisions à chacun. Ce travail avec deux points de contacts, le sol et le mur, est très intéressant, notre corps devient une sorte de pont entre ces deux points de forces et tout l'enjeu du travail est de parvenir à trouver l'équilibre entre la pression nécessaire pour tenir les positions, et la justesse des appuis pour amener la légèreté laissant au corps la possibilité de déplacer le point d'appui sans brusquerie.

Nous poursuivons désormais l'expérimentation de l'ancrage deux par deux. En appui l'un sur l'autre, il s'agit là encore de faire pression en un point de contact particulier qu'il faut déplacer de manière fluide. Nous nous essayons tous à l'exercice dans diverses positions, dos

contre dos, ou bien épaules contre épaules, tentant de trouver les points d'appuis les plus précaires, au plus proche du déséquilibre. Ce travail gestuel pourra servir de base aux scènes d'empoignades des frères, lorsqu'ils se jettent les uns sur les autres dans leurs rêves. Nous finissons l'exercice en travaillant duo après duo afin que les autres puissent observer. Je commence avec Guillaume, puis c'est au tour d'Arthur et Pascal et ensuite d'Adama et Frédéric. Pendant ce temps, Damien filme et donne des indications, par exemple, que les positions les plus évocatrices sont celles où les deux participants sont en déséquilibre et ne peuvent se raccrocher qu'à l'autre, ou encore que dans certaines positions, une forme de symbiose apparaît dans l'entrelacement des corps et que l'on ne parvient alors plus à déterminer à qui appartient tel bras ou tel tête.

Nous finissons la séance en expérimentant les différentes façons que Marie pourrait avoir de transporter les frères après les avoir assommés. Marie essaye donc de les traîner par les pieds, par les bras, de les porter comme des enfants, ou sur le dos, ou encore en les étreignant puis en les tirant. On remarque qu'avec ironie, les frères n'auront jamais eu de contacts physiques avec Marie que dans leur mort. La séance se clôt sur l'idée que chaque frère sera emporté par Marie d'une manière différente : Arthur sera porté comme un enfant par Marie, Marie entraînera Frédéric par une étreinte, et Pascal sera, si le sol le permet, tiré par les pieds.

Ce sont sur ces considérations que nous reprendrons en août, puis en septembre avec Damien, et que nous terminons nos deux premières semaines de répétition. Une fois la salle rangée et vidée, nous nous saluons et nous donnons rendez-vous le 10 août au TNB pour amorcer le travail au plateau en salle Gabily.

Jour 13

Lundi 10 août, 14h00, TNB.

Nous nous rejoignons Raphaël, Pascal, Marie-Sophie, Adama, Frédéric, Guillaume et moi devant le TNB pour partir en navette vers la salle Gabily. La bonne humeur règne et le plaisir de nous retrouver et de reprendre les répétitions nous porte. Il fait très beau et très chaud, il y a comme un air de vacances qui règne encore. Nous arrivons à Gabily par l'arrière du plateau. Quelques techniciens sont déjà dans la salle, notamment Tugdual, Xavier et Florent. Tugdual nous présente le lieu, à commencer par le plateau sur lequel est installé le tas de troncs à jardin, impressionnant entrelacement de plusieurs tonnes, et, sur les deux tiers restants du plateau, un leurre représentant la maison des frères marquée par une toile blanche de huit mètres de haut qui remplace le mur métallique qui nous attend à la Colline. Près de l'entrée de la salle, quatre tables sur lesquelles sont installés les accessoires. On retrouve toute la vaisselle, mais aussi des os, les scies électriques, les casques des frères, les haches à fendre, les hachettes de lancer ainsi que la bûche de Marie. C'est une bûche faite dans une sorte de silicone, ce qui la rend molle, mais peinte et moulée en trompe-l'œil. De loin, on jurerait que c'est une vraie bûche. Marie s'essaye à assommer Adama et Guillaume qui se plaignent qu'elle ne frappe pas assez fort et qui finissent par se frapper l'un l'autre pour voir si l'effet fonctionne bien.

Nous allons ensuite dans le hall qui nous servira de foyer et de lieu de travail à la table. Le hall donne sur une terrasse sur laquelle se trouve la cible qui servira au lancer de haches. L'équipe technique s'est déjà essayée à quelques lancers, la cible est marquée par les entailles. De l'autre côté de la terrasse, il y a la salle de repos, qui donne sur les loges, et au centre de laquelle ont été installés des tatamis qui serviront pour les séances de lutte dès mercredi.

Une fois les lieux visités et Arthur arrivé, nous reprenons tous ensemble une lecture, à mi-chemin entre l'italienne et le travail à la table. Pour travailler le rythme et les intentions de la scène du *dîner*, les « ... » sont oralisés par des « hum ». Nous poursuivons la lecture, et quand vient la scène du rêve collectif, nous constatons que celle-ci est chargée d'une énergie très forte car on observe que les frères montent très vite dans les tours : il ne faut que deux répliques pour que les frères en viennent au point de tension qui les amène à se jeter les uns sur les autres. Cette énergie collective qui les porte dans le rituel autour de la servante nous

fait penser au carnaval. C'est comme si ce rituel autour de la servante avait lieu comme le carnaval une fois par an, comme si c'était une représentation qu'ils avaient le droit de jouer chaque année et qui crée une énergie à la fois singulière et collective. De plus, historiquement, le carnaval est le jour où l'on choisit un roi dans la foule pour le pendre. Ici, c'est la servante qui est élue pour être leur idole. C'est ainsi peut-être la rareté de l'événement qui crée une telle excitation chez les frères, une telle énergie qui déborde et les fait se sauter dessus avec autant de sauvagerie. Cette bestialité des frères lors de ce rituel n'est pas non plus sans rappeler le fait que lors du carnaval, il faut se déguiser, et bien souvent en monstre, en créature féroce. Cela nous amène à citer quelques artistes qui ont traité le thème de l'énergie carnavalesque ou du costume monstrueux, comme le travail photographique de Charles Fréger³⁰⁰, les films de Serguei Parajanov, la scène du carnaval dans *Molière*³⁰¹ d'Ariane Mnouchkine ou encore la série de films *American Nightmare*³⁰² durant lesquels les États-Unis auraient acté une « purge » une fois par an, une nuit durant laquelle tous les crimes seraient autorisés et qui permettrait aux américains d'extérioriser toutes leurs pulsions. Nous finissons la lecture et Arthur explique qu'il a le sentiment que cette pièce va nécessiter d'installer un rapport très concret au corps, au physique, et qu'il va falloir installer cela en trouvant des *trainings*, en faisant des ateliers de lancer de hache, de lutte, qu'il y a une nécessité à préparer les corps, plus qu'à répéter des gestes, afin de trouver une intensité au plateau, un état énergétique particulier à maîtriser.

Après une pause, nous allons chercher les haches canadiennes pour nous entraîner dehors sur la cible. Tugdual nous fait une démonstration : il se place à cinq mètres de la cible, une hache dans la main droite et en appui sur le pied opposé, il lance la hache avec un coup sec du poignet. Il en plante deux sur les quatre. Chacun notre tour nous essayons, avec beaucoup de difficulté à planter les haches. Seul Frédéric parvient à planter trois haches. Même quand nous touchons la cible, les haches se plantent très mal. On se dit que la cible en bois est peut-être mal adaptée et qu'il en faudrait une en paille pour parvenir à les planter correctement. Pour finir, devant le peu d'essais fructueux, on prévoit de contacter le club de lancer de hache le plus proche afin d'organiser un cours pour réussir à maîtriser correctement le geste du lancer.

300FRÉGER Charles, *Wilder Mann*, 2010.

[<https://www.charlesfreger.com/portfolio/wilder-mann/>]

301MNOUCHKINE Ariane, *Molière*, BEL AIR CLASSIQUES CNDP, Paris, 2004.

302DEMONACO James, *American Nightmare*, UNIVERSAL PICTURES, Paris, 2013.

Jour 14

Mardi 11 août, 14h30, Salle Gabily.

Installés dans le hall de la salle Gabily, nous entamons une nouvelle lecture de la pièce. Arthur rappelle l'importance d'être au présent pour dire le texte ; de n'être ni dans l'exécution, ni dans la récitation. Cela permet de donner à entendre comment chaque vers amène le suivant et ainsi comment chaque image s'ajoute aux précédentes afin de créer un univers pour les spectateurs, afin que les mots agissent sur les spectateurs. « L'affirmation c'est la clef » dira Arthur.

« Elle fend l'air » est comme le titre de ce premier moment de la pièce. Les frères arrivent comme des ectoplasmes, des sacs de mots qui se fendent et produisent ces êtres qui acquièrent leur consistance au fil des mots pour obtenir leur identité à la fin de leur monologue intérieur.

Pour Arthur, un texte de théâtre est en fait un grand poème découpé et distribué à des interprètes. Il faut donc que chacun garde à l'esprit qu'il participe à un tout, que chacun n'est qu'une des cinq bouches de ce texte.

Quand nous abordons le passage où Pascal parle de sa scie, nous constatons le rapport très intime de Pascal entretient avec cette dernière, malgré sa dangerosité, il peut en toute confiance coller sa peau aux dents de la scie. Ce passage est comme une sorte de scène de ménage.

Lorsque le personnage d'Arthur dit que lorsque la servante sert les pommes de terre, il frôle parfois sa main, on peut ou bien imaginer que parfois, il parvient effectivement à la frôler, ou bien imaginer qu'il fantasme et que dans les faits, il ne la frôle jamais – et nous en venons à dire que la deuxième proposition serait plus intéressante.

Nous faisons ensuite plusieurs lectures de la scène du *dîner* en remplaçant les répliques « ... » par des « hum ». Cela permet de donner à entendre les répliques de chacun et de comprendre l'enchaînement des répliques. On constate que ces enchaînements sont très compliqués à mémoriser et qu'à partir de maintenant, nous la travaillerons en lecture puis en italienne tous les jours pour qu'elle soit bien mémorisée par chacun, tout comme la scène *petit jour*.

Après la lecture du rêve d'Adama, ce dernier nous partage sa réflexion sur le rapport à l'épuisement que semble comporter son texte. En effet toute la violence d'Adama serait

comme un dépassement de lui-même afin d'être à la hauteur des Anciens, de la violence qu'ils leur ont transmise, et pour parvenir à exprimer cette violence, il va falloir parvenir à trouver une forme d'épuisement physique.

Jour 15

Mercredi 12 août, 11h00, Salle Gabily.

Le temps s'est dégradé par rapport au début de semaine, il pleut depuis le début de la journée. Ce matin est consacré au travail des passages de lutte avec un spécialiste des luttes celtiques. Yann Pansard, champion de lutte celtique nous attend près des tatamis. Il est d'une corpulence impressionnante et même Adama, le plus costaud d'entre nous, n'en mène pas large.

Après l'échauffement, Yann propose aux acteurs différentes prises de lutte qu'ils s'essayent à reproduire par deux. Il nous parle notamment d'une tradition de la lutte islandaise : avant de commencer à lutter, les combattants agrippent la ceinture dans le dos de leur adversaire et réalisent trois pas de valse. Cette impression de douceur et de tendresse avant le début de la lutte plaît beaucoup l'équipe, et à partir de là, les acteurs s'essayent à des enchaînements qui commencent par cette spécificité islandaise.

Après le repas, nous reprenons avec plusieurs lectures de la scène du *dîner* - que nous appelons entre nous la scène « des petits os - puis nous faisons de même avec *petit jour*.

Nous travaillons ensuite le monologue de Marie. Son texte révèle le rapport spécifique qu'elle entretient avec la nature. Elle est entourée d'animaux, elle parle aux chouettes, jouit des taureaux, des limaces et des fourmis. Ce rapport spécifique à la nature la place dans le rôle de la sorcière. Par ailleurs, son épaule est faite d'ivoire. Cette matière renvoie d'abord aux défenses des éléphants, et ce n'est donc pas un hasard si son épaule, cette protection, est faite dans la matière des défenses. Mais l'ivoire, par sa couleur, par ce blanc opaque crée une image poétique qui n'est pas sans rappeler le nom de Blanche-Neige chez Walt Disney. D'une certaine manière, Marie est une figure au croisement des caractéristiques de Blanche-Neige et de Boucle d'Or.

En lisant la scène du deuxième repas, le « ça sent l'homme dans ma soupe³⁰³ » nous apparaît comme un délire des frères, comme si l'odeur était tirée non pas de la soupe mais de leurs craintes. En effet, dans toute la pièce, on ne sait jamais si le jeune homme existe ou non. Or dans la scène du repas, c'est à force de parler du jeune homme, qu'ils se mettent à y croire, comme si c'était le langage finalement qui créait cet amant. D'une certaine manière, c'est une

303RAMBERT Pascal, *Op.Cit.*, p.82.

prémonition des frères par rapport à la suite de la pièce et c'est pour cela qu'ils éclatent en sanglot, ils pleurent de peur à l'idée que cette pensée se concrétise, ils pleurent de leur prémonition dans laquelle ce sont aussi eux les jeunes hommes dans la soupe. C'est aussi une façon de bouleverser le rythme de leurs journées qui sont toutes les mêmes. De par leur routine, ils sont comme morts, mélancoliques. C'est comme s'ils inventaient le jeune homme pour qu'un événement advienne, pour se faire peur et ainsi se sentir vivants. Ironiquement, c'est aussi cela qui les tuera. Nous constatons aussi la portée méta-théâtrale de ce passage, car qu'est-ce que le théâtre sinon le fait de s'inventer des histoires pour se sentir vivant ? De même dans la réplique de Pascal « on voit qui commande ici³⁰⁴ », on comprend qu'au second plan, c'est bien l'auteur qui a tout décidé.

En fin de journée, nous revenons sur la chronologie de la pièce et, vu que le dernier jour de la pièce est un dimanche, nous schématisons le passage du temps dans la pièce comme ceci : le premier soir est un vendredi soir, les rêves de chacun des frères ont lieu dans la nuit du vendredi au samedi, ils vont ensuite travailler le samedi et reviennent avec leurs bouquets le samedi soir – le fait qu'ils reviennent avec des bouquets un samedi soir, nous apparaît alors comme si le samedi soir était un moment un peu plus festif, comme s'ils avaient une vie « normale », bien rangée et que le samedi soir, ils allaient se faire un resto' et ensuite coucher avec leur femme - puis vient le rêve collectif la nuit du samedi au dimanche et enfin, le dernier jour qui commence le dimanche midi.

304 *Ibid.* p.83.

Jour 16

Jeudi 13 août, 14h00, Salle Gabily.

Nous reprenons la lecture à partir de la scène de *retour*, puis nous nous arrêtons plus longuement sur le rêve collectif. Le fait qu'une des répliques commence par « oui, dans la vie un soir³⁰⁵ » nous fait dire que les frères ont conscience de vivre un rêve à travers lequel ils se souviennent de leur vie. On évoque alors le film *After life*³⁰⁶ de Kore-Eda, dans lequel les humains, après leur mort peuvent revivre l'un de leurs souvenirs. On retrouve dans cette scène des références à d'autres passages de la pièce. Ainsi quand Pascal dit « les êtres humains aiment la boue poisseuse du rêve³⁰⁷ », cela s'inscrit en rapport avec son rêve de la nuit précédente, et sa recherche du « sale ». Peu avant la fin de cette scène, Marie dit que leurs imaginaires sont nuls et qu'ils ne méritent pas de vivre, cette réplique devient de fait une sorte d'autorisation pour Marie de tuer les frères. En effet, puisqu'ils ne méritent pas de vivre, elle peut les tuer.

Lors de la lecture du *dernier jour*, nous nous arrêtons sur l'ordre de dénuder ses épaules que Frédéric donne à Marie. Ce désir pour la peau de Marie, pour sa nuque et ses épaules, nous amène à évoquer les peintures d'Hammershøi dans lesquelles on retrouve aussi des servantes de dos à la nuque découverte. C'est ce *topos* iconographique qu'incarne ici Marie pour Frédéric.

Une fois la lecture finie, nous reprenons la lecture du début car pour Arthur, « les textes sont bouclés, il faut commencer avec la fin en tête ». Ainsi, avec en mémoire cette fin très violente, ce désir irrépressible des frères pour Marie et leur violence, nous percevons d'autant plus l'intensité et l'importance des premiers monologues. En ouvrant la pièce, ils doivent donner à entendre la violence des frères et la puissance de leur désir qu'ils imposent puisqu'il a pour eux « force de loi³⁰⁸ ». Il est important que ces monologues soient affirmés de manière très forte car ils donnent à imaginer au public toutes les images évoquées, et notamment celle de Marie, ce qui va créer du suspens pour le public et faire de son entrée plus tard un véritable événement.

Vers 18h, nous allons en salle de répétition faire les premiers essais au plateau. Pour

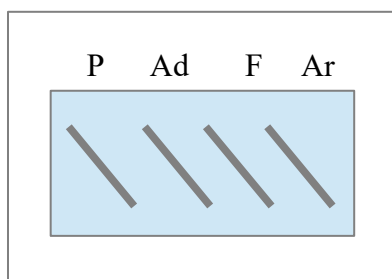
305 *Ibid.* p.86.

306 KORE-EDA Hirozaku, *After life*, ENGINE FILM/ TV MAN UNION, Japon, 1998.

307 RAMBERT Pascal, *Op.Cit.* p.87.

308 *Ibid.* p.15.

les premiers monologues, Arthur propose que chacun des frères arrive avec sa scie depuis la forêt par un chemin différent et viennent s'asseoir pour dire son texte. Nous essayons cette première disposition des frères à table. On se demande aussi si les scies doivent être placées en diagonale ou bien droite par rapport à la table et convenons rapidement qu'elles seront placées en diagonale.



En poursuivant la scène et en arrivant au passage de Pascal sur sa relation passionnée avec sa scie, Arthur propose à ce dernier d'essayer diverses manières de prendre sa scie pour voir ce qu'il se passe lorsqu'il la redresse sur la table ou la tient levée comme un haltère.

Pour la suite de la scène, un nouvel essai de disposition des frères à table est fait avec l'ordre Arthur/Frédéric/Adama/Pascal. On tente aussi de faire s'asseoir un frère sur le banc opposé, mais cela ne marche pas car les autres frères sont alors masqués. Pour finir la journée, une première répartition des chambres est aussi faite avec, de gauche à droite, Pascal, Frédéric, Adama puis Arthur tout en haut, au-dessus de la chambre de la servante.

Nous avons ensuite rendez-vous dans un club de lancer de hache pour nous exercer au lancer, car il faut bien le dire, nos premières tentatives sont la plupart du temps des échecs, et nos réussites, de purs hasards. Une fois sur les lieux, l'un des gérants nous expose les principes du lancer de hache, et nous comprenons vite notre erreur : nous tentions auparavant de lancer nos haches à environ 6-7 mètres de la cible, alors qu'en fait, le lancer de hache se réalise à 3 mètres de la cible. Une fois ce changement fait, les lancers se plantent bien plus souvent dans la cible que dans le sol. En effet, à 3 mètres, la hache n'a le temps de faire qu'une rotation sur elle-même, ce qui favorise les chances de parvenir à la planter. À 7-8 mètres, la hache a le temps de faire plus ou moins deux tours et demi sur elle et ce n'est plus la lame, mais le manche qui arrive contre la cible. Nous nous essayons à différents types de hache afin de découvrir les différences entre le tomahawk, la hachette, et la hachette à double lame. On en profite aussi pour acheter des cibles car les leurs sont laquées avec une résine spécifique qui favorise l'accroche des lames. Après cette séance de training, nous sommes désormais bien plus au fait de l'art du lancer de hache et il ne nous manque plus qu'un peu d'entraînement pour être prêts.

Jour 17

Vendredi 14 août, 11h00, Salle Gabily.

Nous retrouvons Yann Pansard pour la séance de lutte. Après l'échauffement il propose aux acteurs de lutter à genoux deux par deux. Le travail se poursuit avec la reprise du travail de la dernière fois sur la scène des rêves. Les combats se structurent peu à peu autour de schémas de plus en plus précis. Pour tous les combats, nous partons sur la base d'un face à face, de deux frères qui s'agrippent, s'étreignent, font des pas de valse sur quatre temps, luttent, s'arrêtent, puis s'agrippent et dansent à nouveau avant de lutter une dernière fois pour finalement qu'en sorte un vainqueur. Adama et Frédéric travaillent en premier. Pour leurs mouvements de lutte, il est convenu que dans le premier temps, ils s'attrapent et tentent de se soulever l'un l'autre, et que dans le second, Frédéric fauche Adama qui, une fois au sol, roule sur Frédéric afin de lui plaquer les épaules au sol. Après cela, Frédéric pleure, puis Adama halète, allongé au sol, et Frédéric en profite pour lui arracher la langue avec sa pince en s'agenouillant sur lui. On se dit qu'il faudra peut-être mettre une pastille de faux-sang directement sur la pince pour que l'effet fonctionne.

Ensuite nous structurons le combat entre Arthur-Guillaume et Adama. Pour le premier temps de lutte, Yann propose qu'Arthur-Guillaume contre l'attaque d'Adama par un *kliket*, c'est-à-dire qu'il enroule son pied contre celui d'Adama pour qu'il ne puisse pas être fauché. Adama fait alors trois tentatives vaines avant qu'ils ne retournent valser. Quant à la deuxième lutte, Adama fait un « coup de cul » à Arthur-Guillaume et l'accompagne au sol.

Enfin, pour le combat entre Pascal et Arthur-Guillaume, comme la didascalie initiale ne dit pas qu'Arthur bat Pascal mais qu'ils se séparent, le combat est là encore schématisé sur deux temps de lutte précédés des pas de valse, mais sans que les deux protagonistes ne fassent de prises particulières : ce sera un combat de gardes.

Nous travaillons ensuite la scène du rêve collectif qui contient plusieurs passages où les frères se jettent les uns sur les autres « comme des chiens³⁰⁹ ». Yann propose à Arthur de faire une clef de bras à Pascal quand ils se disputent pour le ventre de Marie : ils se font face, Pascal pousse Arthur qui agrippe sa main, pivote pour se retrouver contre Pascal, passe son autre bras au-dessus du bras maintenu de Pascal et effectue une pression vers le bas pour l'accompagner au sol.

309 *Ibid.* p.87.

Et enfin, pour finir cette séance de lutte, nous structurons la lutte entre Adama et Frédéric pour la bouche du fantôme de Marie. Frédéric va saisir à deux mains une des jambes d'Adama et la lever tout en la faisant légèrement pivoter, ce qui va faire chuter Adama sur le ventre.

Après le repas, nous nous installons d'abord à la table pour quelques italiennes de la scène des petits os avant d'aller ensuite essayer la scène au plateau. Cette fois-ci les frères s'installent avec, de jardin à cour, Pascal / Adama / Frédéric / Arthur-Guillaume et se réservent les chambres dans le même ordre. Marie quant à elle, s'installe pour les repas sur le tabouret à jardin de la table. Lors de cette première tentative, Arthur propose qu'Adama quitte la table pour s'étouffer et qu'il se lève pour dire « l'étoile polaire brillait / la nuit était froide et belle / autant tuer en pleine lumière³¹⁰ ». Une fois le repas fini, les frères balayent les os vers Marie qui va ensuite débarrasser et nettoyer la table. On se dit aussi qu'une cible sera fixée sur un tronc de la forêt et que les frères s'essaieront au lancer de hache un par un avant de s'installer en ligne derrière le banc pour attendre les 9 coups de pendule et ensuite regagner leurs chambres. On constate par la même occasion que cela tombe idéalement que la chambre de Frédéric soit à côté de celle d'Arthur-Guillaume, car cela permet à ce dernier de lui dire de manière très adressée « tu me donnes envie de vomir³¹¹ ».

On fait une première tentative d'enchaînement de toute cette séquence, de Marie qui nettoie jusqu'au retour des frères dans leur chambre. Cela dure 25 minutes. En débriefant, on constate à quel point c'est violent de voir les frères assis à ne rien faire pendant que Marie dresse la table et leur sert à manger. D'une certaine manière, ils se comportent comme de jeunes enfants incapables de quoi que ce soit, ce qui entre en écho avec la réplique future de Marie « vous êtes des enfants³¹² ». Par ailleurs Arthur explique qu'il y aura pour le passage des petits os, tout un travail d'écriture à faire pour les mouvements des têtes, pour les regards et les réactions à ce que les frères se disent, qu'il faudra parvenir à trouver la précision juste sans que cela ne devienne mécanique pour autant. On se dit aussi qu'il faudrait prévoir une carafe pour accompagner les verres et les bols.

Nous inaugurons ensuite la séquence des rêves avec celui de Pascal. Une fois sorti de sa chambre avec sa hache, il se dirige lentement vers la porte de la servante puis se met à genoux, les mains en appui sur sa hache. Il se frotte ensuite à la porte, dos, puis ventre contre la porte. On enchaîne ensuite avec Guillaume qui, nous le constatons, doit venir équipé non

310 *Ibid.* p.38.

311 *Ibid.* p.30.

312 *Ibid.* p.92.

seulement de sa hache, mais aussi avec sa culotte de peau ainsi que la touffe de chanvre. Sur toute sa descente d'escalier, Guillaume écoute aux portes de ses frères pour les entendre « grogne[r] comme des bêtes³¹³ ». Une fois Pascal parti se coucher, Guillaume se saisit du banc à l'avant-scène pour le dresser devant la porte de Marie. On poursuit alors avec Adama puis Frédéric. Arthur rappelle que ces premières tentatives dans l'espace ne sont que des essais car ces séances de répétition à Rennes ont d'abord pour objectif de « bétonne[r] les intentions » et les déplacements seront plutôt fixés à la Colline.

Après une pause, nous finissons la journée avec le monologue de Marie. Marie commence par ranger la pince de Frédéric dans sa chambre puis nettoie sa porte, la table et les bancs. Elle mange ensuite une pomme assise à la table et finit par planter le couteau dans le trognon avant de commencer son texte. La place de la latte est fixée à l'avant-scène côté jardin, pas loin de la forêt, ce qui permettra entre autres de placer une enceinte dans la forêt pour faire la voix de la latte. Quand la latte demande un baiser, Marie s'exécute et embrasse le sol. On la découvre dans le même rapport au manque que les frères lorsqu'ils fantasment la nuit. Arthur conclut la répétition en rappelant d'ailleurs que c'est important de voir que la servante est finalement pareille que les frères, qu'ils éprouvent tous la même solitude.

313 *Ibid.* p.46.

Jour 18

Samedi 15 août, 14h00, salle Gabily.

Après une italienne de la scène des petits os, nous reprenons la lecture à la table sur le monologue de Marie. À la lecture, Arthur rappelle que la frustration, la solitude et la violence de Marie sont les mêmes que celles des frères, qu'ils sont absolument semblables en ces points, et qu'il faut tâcher de montrer ce qu'ils ont en commun. Dans ce texte, la figure de la servante n'est pas « une Cosette », Marie n'est jamais fragile, elle a toujours sa bûche pour se défendre, elle est en position de force. Les frères ne mouftent pas, ils lui sont soumis. Ce n'est pas pour rien que Pascal dit « bien, on voit qui commande ici³¹⁴ ». D'ailleurs, le ménage ne sert pas uniquement à remplir sa fonction de servante. Marie nettoie car elle en a besoin, ce n'est pas un hasard si elle y met une telle énergie. Faire le ménage est d'une certaine manière, son jardin secret, c'est à la fois son sport et sa méditation quotidienne : cela lui procure de l'allégresse.

Nous poursuivons la lecture et nous arrêtons sur le début du rituel. La façon dont les frères se partagent la parole et évoquent un passé commun, une enfance commune, empreinte de peur et d'animaux menaçants, nous donne l'impression d'être dans un conte. Comme celui du *Petit Poucet* par exemple, abandonné avec ses frères par leurs parents dans une forêt inquiétante. La phrase « nous étions nus et les autres animaux de la forêt/ (parce que nous étions des bêtes)/ se moquaient de nous³¹⁵ » me fait alors penser au mythe de Prométhée et Épiméthée, notamment évoqué par Platon dans le *Protagoras*³¹⁶. Dans ce mythe, Épiméthée doit répartir leurs facultés aux différentes espèces : une fourrure, des griffes, des crocs, des plumes... Une fois sa tâche terminée, il se rend compte qu'il a oublié l'espèce humaine qui se retrouve nue et donc fragile. C'est son frère Prométhée qui décide alors d'intervenir et de voler à Héphestos le feu de la connaissance pour le donner aux humains.

Nous nous rendons ensuite au plateau pour essayer la scène du *dernier jour* dans l'espace. Pour l'instant, il s'agit surtout, en plus du texte, d'essayer diverses positions pour jouer les dialogues. Pascal et Marie s'essayent à s'asseoir sur le banc de devant pour leur passage, puis Adama et Marie sur le banc de derrière. Pour Marie et Guillaume, on tente de

314 *Ibid.* p.83.

315 *Ibid.* p.85.

316 PLATON, *Protagoras*, trad. Frédérique ILDEFONSE, FLAMMARION, Paris, 1997.

voir ce que cela donne quand Marie est assise sur le banc de devant et Guillaume sur le banc de derrière, ou bien quand Guillaume est directement assis sur la table. Enfin avec Frédéric, Marie est assise à son tabouret et Frédéric debout, à l'avant-scène cour. On constate d'ailleurs que le passage avec Frédéric a une autre valeur que celui des autres frères : tandis que Pascal, Adama et Arthur/Guillaume sont encore dans la tentative – médiocre, mais tentative tout de même- de séduction, Frédéric, lui, a décidé que ça suffisait, et il exige un passage à l'acte.

Quant à Marie, sa décision à elle est déjà prise, elle sait qu'elle va les tuer. L'accumulation de charges mentales a fait qu'elle a prémédité ces meurtres, la chasse au jeune de la veille par les frères a arrêté sa décision. De plus Marie est magique, elle est reliée à la nature, mais a aussi pouvoir sur le temps en jouant avec l'horloge. Enfin, derrière la façon dont Marie tue les frères, en les empoisonnant, on retrouve une référence à *Liberté à Brême*³¹⁷ de Rainer Fassbinder : ce film raconte l'histoire d'une empoisonneuse ayant assassiné son mari.

317 FASSBINDER Rainer Werner, *Liberté à Brême*, TELEFILM SAAR, 1972.

Jour 19

Lundi 17 août, 11h30, salle Gabily.

La semaine de répétition commence avec une séance de lutte dirigée par Yann. En plus de travailler des enchaînements de prises avec les acteurs, Yann insiste sur l'importance de l'ancrage au sol pour gagner en puissance et en tonicité. Il faut être souple sur ses appuis et prendre sa force du sol, notamment pour les pas de valse qui n'ont pas ici vocation à être aériens, toute la plante des pieds doit être en contact avec le sol pour en tirer un maximum de puissance.

Après le repas, alors qu'Amélie, Laure et Valentin, élèves de l'école du TNB, nous ont rejoint pour suivre la répétition, nous nous répartissons en binômes acteur.ice/ répétiteur.ice pendant une demi-heure pour les faire travailler leur texte et en particulier leurs monologues. Nous nous rejoignons ensuite à la table pour faire des italiennes des scènes de groupes, la scène « des petits os » et le « petit jour », avant de reprendre le travail de lecture à partir du rêve collectif.

Nous avons vite pris l'habitude de nommer cette scène le « rêve collectif » ou « le rituel », car à force de la travailler, celle-ci nous est apparue comme la représentation d'un rêve lucide commun aux frères, comme un rêve se construisant à l'intersection des rêves de chacun. Cette structure leur permet de faire apparaître un hologramme de Marie qu'ils ne peuvent contrôler que s'ils rêvent dans la même direction. Ils sont des sortes de *precogs*, comme dans le film *Minority Report*³¹⁸ de Spielberg, capables de créer des visions en unissant leurs esprits. Cet équilibre est cependant fragile, car dès lors qu'ils ne rêvent pas dans la même direction, dès lors que chacun rêve à son propre désir, la vision se trouble, ne répond plus et « le rêve se défend³¹⁹ ». Or si le rêve se déconstruit et se détruit, « la servante va s'échapper et après [ils] seront tous les quatre face à face et ce sera l'enfer³²⁰ ». C'est pour cela qu'il faut absolument que « Frédéric bloque le rêve³²¹ », c'est-à-dire qu'il le mette sur pause afin de leur laisser le temps de reprendre le dessus sur leur vision.

Après la fin de la lecture, nous allons travailler au plateau le début de la pièce. Les

318SPIELBERG Steven, *Minority Report*, TWENTIETH CENTURY FOX HOME ENTERTAINMENT, Paris, 2008.

319RAMBERT Pascal, *Op.Cit.* p.89.

320Ibid.

321Ibid.

frères s'équipent de leurs scies, casques, couteaux et outils avant d'aller au fond de la forêt préparer leurs entrées. Sur les entrées, Xavier essaie des ambiances sonores à base de nappes de piano, de bruits de vents et de *kulning*, chant traditionnel scandinave. Les frères vont alors faire leurs entrées un à un, marquant un arrêt avant d'aller s'installer à la table. Adama propose, à l'instant de cet arrêt, de frapper ses chaussures l'une sur l'autre, comme s'il en faisait tomber la terre. L'idée est gardée et appliquée par tous les frères, comme un rituel. Adama commence son texte debout et ne va s'asseoir qu'après sa réplique « scie sur table égal terreur³²² »

Nous poursuivons le travail jusqu'à la fin du *dîner* en essayant les différentes actions décrites dans le texte, notamment les dressages et débarrassages de table de Marie. Arthur insiste surtout sur le fait qu'il faille ajouter de la dureté à toute cette partie de la pièce, qu'il faut absolument que l'on perçoive la dangerosité et la violence des frères dès les premiers instants de la pièce : « il faut qu'on commence le spectacle à 100% ».

Tandis que la répétition touche à sa fin, on observe tout une nuée de paillettes virevolter dans l'air, révélées par une raie de lumière tombant depuis une des fenêtres surplombantes de la salle. Après quelques instants de fascination devant cette beauté inattendue, nous comprenons que ces nuées sont en fait issues de la planche de la table qui nous sert de leurre, et que c'est Marie-Sophie qui, à force de frotter la table, les a libérées. On clôt la répétition en souriant à cette preuve implacable des dons de magie que Marie la servante possède bel et bien.

322 *Ibid.* p.15.

Jour 20

Mardi 18 août, 14h00, salle Gabily.

Comme la veille, nous nous répartissons en duos pour travailler la mémorisation des textes. Laure va avec Adama, Raphaël avec Frédéric, Hinda avec Arthur, Guillaume et Pascal travaillent ensemble et je vais avec Marie-Sophie.

Une fois que nous nous retrouvons à la table, nous commençons par écouter la chanson de la *danse des Scies électriques* que Rouge-Gorge, le compositeur, vient de nous envoyer. Sa composition est très rafraîchissante et nous permet d'enfin laisser de côté l'air de *Blanche-Neige et les sept nains* que nous chantions en attendant.

Nous poursuivons ensuite le travail à la table à partir de la scène *petit jour* jusqu'au *dernier jour*. Arthur relève dans le *dernier jour* l'importance des « rien », qu'il faut aller chercher dans le grand sens. Marie n'a, par exemple, « rien à dire³²³ » à Pascal parce qu'elle n'a pas voix au chapitre, ils ne l'écoutent pas. Mais on retrouve aussi le « on ne disait rien³²⁴ » de Pascal et le « il n'y a plus rien³²⁵ » de Marie, Les occurrences de « rien » agissent comme une gradation de la tension tout au long de la scène, jusqu'au passage à l'acte de Marie pour que le rien prenne véritablement consistance après la mort des frères.

Au plateau, nous reprenons le travail avec la scène du premier *dîner*. Arthur parle d'abord avec Xavier à propos de l'ambiance sonore. On est sur l'idée d'une ambiance de nuit, mais sans bruit d'orage, et peut-être avec le bruit d'une mouche dans l'air pour faire résonner le silence.

On essaie ensuite de construire physiquement les réactions des frères pendant qu'ils mangent leurs soupes. On constate qu'il est important qu'ils soient la plupart du temps face public et qu'ils ne se regardent pas pour parler, pour que justement ces regards soient des gestes forts et signifiants. Il s'agit ici de comprendre comment les répliques « ... » vont faire sens. Par exemple, après les rires de Marie et Arthur-Guillaume, les « ... » vont correspondre aux mouvements de tête des frères qui vont, l'un après l'autre, fixer Arthur-Guillaume. Quand Adama s'étouffe, les frères ne réagissent d'abord pas et continuent de manger tranquillement leur soupe, jusqu'à ce que ce dernier se lève et à ce moment-là, les frères vont aussi se lever

323Ibid. p.95.

324Ibid. p.98.

325Ibid. p.101.

pour aller le frapper/aider. De même, quand Arthur-Guillaume dit « je l'ai entendu³²⁶ », sur les répliques suivantes des frères, chacun va se tourner à la fin de sa réplique vers ce dernier ; et quand Adama dit « il invente moi j'étais debout je ne l'ai pas croisé³²⁷ », ils se replacent tous face public.

Enfin, pour débarrasser la table, les frères vont d'abord pousser à l'unisson vers l'avant de la table leur vaisselle et puis balayer de la main les petits os vers Marie. Ils replient ensuite leurs serviettes, regardent Marie débarrasser, lèvent leurs mains de la table, la regardent laver la table et une fois que Marie revient avec la craie et les haches, ils se lèvent pour aller tenter un par un de toucher le cœur de la cible. Après chaque lancer, le frère vient se placer derrière le banc. Quand l'horloge sonne les neuf coups, ils montent dans leurs chambres.

326Ibid. p.36

327Ibid.

Jour 21

Mercredi 19 août, 14h00, salle Gabily.

Après une heure en binôme à travailler la mémoire du texte, nous nous rejoignons à la table pour des italiennes des scènes de dîner.

Cet énième travail sur le premier repas nous arrête cette fois sur la réplique « la neige craque les os craquent³²⁸ » de Marie. En effet, comme le dit Frédéric, Marie « fait entendre des choses avec les mots³²⁹ », ce qu'elle dit ou fait n'est jamais innocent, chacun de ses actes et chacune de ses paroles est porteur d'une intention. Ce n'est pas un hasard s'il y a toujours, malgré les reproches des frères, des petits os dans la soupe, ce n'est pas un hasard si elle cuisine mal : elle le fait exprès pour leur pourrir la vie.

Avant le deuxième repas, Marie est allée changer l'heure de l'horloge et les frères ressentent le dérèglement qu'elle provoque, sans pour autant en deviner la cause. Frédéric ne fera que constater que « le temps passe étrangement³³⁰ ». Pourtant c'est bien elle qui dérègle le temps, qui brouille les niveaux de réalité - d'ailleurs jusqu'au au sein même de la langue puisque quand les frères lui demandent si quelqu'un est venu, lui posent des questions sur un événement passé, elle leur répond au futur antérieur « vous aurez rêvé³³¹ » et au futur « ce sera le vent³³² ». Même sa syntaxe temporelle est là pour mystifier les frères. Et à travers ce jeu des temporalités le « ça sent l'homme dans ma soupe » devient à la fois l'annonce programmatique de la façon dont vont finir les frères, mais aussi le souvenir d'une vie antérieure dans laquelle ils ont mangé une soupe au goût d'homme et dont ils gardent la sensation en mémoire.

Après une pause nous allons au plateau et travaillons la scène du *retour*. Un par un, les frères font leurs entrées avec leur casque, leur scie et un bouquet de fougères. Les bouquets de fougères sont d'ailleurs très intéressants, on garde l'idée. Ils posent leurs bouquets sur la table puis s'assoient. Marie sort de la cuisine et se dirige dans sa chambre sans les voir jusqu'à ce qu'ils l'interpellent. Une fois les frères dans leurs chambres, Marie déchiquette les bouquets contre la table puis les jette dans sa chambre. Pascal lui demande du savon et dès qu'il est

328 *Ibid.* p.38.

329 *Ibid.* p.118.

330 *Ibid.* p.81.

331 *Ibid.* p.83.

332 *Ibid.*

reparti à la douche, Marie déchiquette à nouveau les bouquets.

Pendant le dîner, quand Frédéric dit « ça sent l'homme dans ma soupe³³³ », tous plongent le nez dans leurs soupes et puis, un par un, sur les répliques qui suivent, ils relèvent la tête. La scène se termine avec les frères qui vont chercher leurs fusils, tirent vers la forêt, puis pleurent tandis que Marie débarrasse la table.

Le rêve collectif s'ouvre ensuite avec les frères devant leurs portes, une bougie à la main. Marie est assise sur la table. Les frères lui accrochent un corsage de branchage puis elle se relève tandis que les frères se placent face à elle (de jardin à cour Arthur-Guillaume, Pascal, Frédéric, Adama) et imitent tous ses gestes.

Une fois la scène finie et pour terminer la journée, on reprend la séquence à partir du *retour*, avec une nouvelle indication pour le repas : cette fois, les frères vont descendre les escaliers en désordre, en se chahutant, comme des ados joyeux, pris par la fièvre du samedi soir.

333 *Ibid.* p.82.

Jour 22

Jeudi 20 août, 14h00, salle Gabily

Nous continuons notre rituel pour amorcer le travail : binômes d'italiennes et puis travail à la table, aujourd'hui sur la séquence du dernier jour. Une rencontre avec le public est prévue à 18 heures, ils assisteront à un temps de répétition suivi d'un moment d'échange.

Nous partons au plateau travailler le début de la pièce. On a posé sur un des troncs les plus à l'avant-scène un livre imposant qui figurera le livre des anciens. Avec toujours le souci de ne pas être dans la récitation mais bien au présent, les entrées des frères se font les unes après les autres. Sur le monologue d'entrée de Frédéric, ce dernier regarde Pascal et Adama sur la réplique « eux sont des bêtes³³⁴ », et Adama en particulier sur « un angle de soleil³³⁵ », et Pascal sur « un oiseau³³⁶ ». Pour la séquence des cris d'animaux, on part sur l'idée que chaque frère fait deux cris et qu'il y a une seconde de silence entre les cris de chaque frère. Une fois Arthur-Guillaume entré et après ses deux braiments, il va se placer devant la table, face à ses frères, et vont cette fois hurler tous ensemble. On poursuit le travail avec la séquence d'épluchage des pommes de terre jusqu'à la montée des frères dans leurs chambres. Il est bientôt 18 heures le public va arriver, on marque une pause.

Une fois le public installé, on reprend là où on s'était arrêté. Marie, avance les aiguilles de la pendule, range les sacs de pommes de terre, verse un seau d'eau sur la table puis nettoie la table, le banc, le sol -en particulier l'endroit de la latte - et enfin s'assoit et souffle. C'est là que les frères arrivent pour la déranger pendant le dîner. Marie dresse la table, sert les frères qui se passent leurs assiettes, puis dès que Pascal est servi, les frères se jettent sur la soupe et commencent à se bâfrer, si bien qu'on fixe dans les repères que Marie ne doit à peine avoir le temps de se servir en soupe et de prendre deux cuillerées avant qu'ils n'aient déjà fini. Pendant toute cette heure, on travaillera à fluidifier la scène du repas avant de conclure la journée par un temps d'échange avec le public.

334Ibid. p.18.

335Ibid.

336Ibid.

Jour 23

Vendredi 21 août, 14h00, salle Gabily

Pendant que nous faisons nos italiennes par deux, Adama enregistre avec Xavier la voix de l'aïeul. Nous nous retrouvons ensuite à la table pour travailler la séquence des rêves.

On remarque que dans le rêve de Pascal, la peau et le fait d'être lavé, nettoyé, est très important. Pascal est un être qui se sent sale et ce thème est un leitmotiv dans toutes ses prises de paroles. Par ailleurs, là encore, toutes les métaphores qu'ils créent ne sont pas un effet poétique, les frères ne jouent pas aux poètes (sauf peut-être Adama dans les passages bien spécifiques où il récite ses vers) dans leurs monologues, les images se créent par addition, chaque vers amène le suivant sans qu'il n'y ait de préméditation. Si poésie il y a, c'est une poésie d'art brut qu'il faut donner à entendre comme un mouvement de la pensée au sein de laquelle chaque mot amène le suivant. Après les rêves, Marie travaille le monologue de la servante. L'évocation de l'épaule d'ivoire nous rappelle ici le mythe de Pélops selon Ovide dans *Les Métamorphoses*³³⁷. Pélops était le fils de Tantale. Or ce dernier, pour bafouer les dieux, avait décidé de tuer son fils et de le leur donner à manger lors d'un banquet en leur honneur. Les dieux cependant découvrirent la trahison et, après avoir puni Tantale, ils décidèrent de ramener l'innocent Pélops à la vie en réassemblant son corps découpé. Hélas, son épaule avait été mangée par Déméter. Pour compenser cette perte, les dieux la remplacèrent par une épaule d'ivoire.

Avant de travailler la scène des rêves au plateau, Tugdual, Yann, Ronan et Vincent, réalisent un essai de l'effet feu sur le banc et la table pour la scène du rêve collectif. La table en fer que l'on aura pour la pièce est composée d'un cadre qui possède un sillon dans lequel on peut mettre de la pâte à feu sans risquer qu'il ne se propage. De même pour le banc, l'un d'entre eux est truqué, et son plateau sera recouvert de pâte à feu. Un émetteur radio sert à créer une étincelle à distance. Cette première tentative de l'effet-feu tombe un peu à l'eau, la pâte à feu a été posée sur le banc il y a trop longtemps et elle a donc eu le temps de sécher. Conséquence, les flammes sont assez faibles et ne durent pas très longtemps. Pour les prochaines tentatives, il faudra essayer de laisser la pâte le moins longtemps possible à l'air libre et jouer sur l'épaisseur de la couche de pâte pour optimiser la durée des flammes.

³³⁷OVIDE, *Les Métamorphoses*, LIBRAIRIE GENERALE FRANCAISE, Paris, 2010.

En travaillant sur le rêve de Pascal, Arthur lui propose différents espaces pour dire le texte et le faire avancer. Ainsi, « comme tu frottes notre table / nettoie-moi³³⁸ » devient une indication de mouvement pour Pascal afin d'aller sur la table pour être à la place de la table brossée par la servante. De même, c'est après avoir dit « servante / ouvre ta porte³³⁹ » qu'Arthur propose à Pascal d'aller se frotter à la porte de la servante.

Après que Pascal et Guillaume se sont battus comme des chiens, nous procédons à un changement important en remplaçant le banc, objet de désir d'Arthur-Guillaume, par un escabeau. En effet, d'une part, le banc qui nous sert de leurre ne tient pas debout, ce qui gêne les manipulations, et d'autre part, le banc de la scénographie sera en métal et on prend peu à peu conscience qu'il sera trop lourd pour être manipulé par une seule personne. Le banc du rêve devient donc « [escabeau] à chanvre³⁴⁰ ».

On continue d'avancer dans le texte jusqu'au rêve de Frédéric qui conclut son monologue, après être tombé au sol en ayant tout donné à la porte de Marie, sur l'histoire de Job, qu'il nous raconte assis à un tabouret, comme si c'était grand-père Frédéric qui contait une histoire à ses petits-enfants. On finit la journée en travaillant le monologue de Marie-Sophie.

338RAMBERT Pascal, *Op.Cit.* p.42.

339Ibid. p.44.

340Ibid. p.49.

Jour 24

Samedi 22 août, 14h00, salle Gabily

Après un temps à la table sur le *dernier jour*, nous allons au plateau en commençant par travailler la scène du *petit jour*. Pour cette scène, les frères, coiffés de leurs casques et leurs scies électriques à la main, descendent de leurs chambres et vont s'asseoir chacun leur tour sur le banc à l'avant-scène, la scie sur les genoux. Puis, après avoir sorti le mot du matin, on se dit qu'Arthur-Guillaume se lèvera et lira le mot de la servante tourné vers les frères. Nous ne travaillons pas la *danse des Scies électriques* puisqu'elle sera chorégraphiée par Damien Jalet à la Coline.

Nous enchaînons avec le *dernier jour*. Après un noir, Marie sera déjà présente au plateau, face public et la bûche à la main en attendant les douze coups de la pendule et que Pascal sorte de sa chambre. Elle va alors lui chercher une tasse tandis que ce dernier s'assoit sur le banc à l'avant-scène, face public.

Après que les frères sont partis à la chasse au jeune homme, arrivent les séquences de meurtre des frères. Pour Pascal, ce passage se passe sur le banc où il a pris son café et autour d'un mouvement de va-et-vient de Pascal vers Marie, assise à l'autre bout, selon qu'il s'emporte dans son désir ou bien qu'il se « calme³⁴¹ ». Xavier ajoute des bruitages une fois que Marie a ramené les frères dans la cuisine pour laisser entendre qu'elle les cuisine.

Pour Adama, la séquence se passe plutôt dans la forêt, on essaye de voir ce que cela donne lorsque Marie est assise sur un tronc en hauteur. Quand Adama lui demande de dire « oui³⁴² », il s'agenouille devant elle comme pour la demander en mariage, puis, face à son refus, il s'éloigne et va vers la table, à laquelle il s'assoit sur le banc du fond après avoir exigé qu'elle lui fasse « à dîner³⁴³ ».

On essaie ensuite la séquence d'Arthur-Guillaume autour de la table, Marie s'assoit sur le tabouret à jardin quand il lui demande de venir « ici³⁴⁴ », tandis que lui, après être allé chercher le livre des anciens pour le donner à Marie, va s'asseoir sur la table, une position de laquelle il domine Marie. Il est le professeur prétentieux qui prend plaisir à écraser ses élèves sous la morgue de son savoir. Il va ensuite s'asseoir au même endroit qu'Adama pour aller

341 *Ibid.* p.103.

342 *Ibid.* p.106.

343 *Ibid.* p.107.

344 *Ibid.* p.110.

manger sa soupe en même temps qu'il lui parle des jeux qu'ils feront ensemble. Quand il trouve un nez de cochon dans sa soupe, il le sort, le montre à Marie qui lui répond que ce n'est rien et qui le lui met dans la bouche.

Quand Frédéric arrive avec le fusil, la servante a peur, il va devant sa chambre tandis qu'elle s'éloigne à jardin et il lui demande alors de venir « ici³⁴⁵ ».

On clôt la répétition après être arrivés au bout du texte et qu'Arthur a repris les grandes lignes de sa séquence, jouée plus tôt par Guillaume. C'est d'autant plus important qu'à partir de lundi, Guillaume ne sera plus avec nous, et ce jusqu'à la mi-septembre.

345 *Ibid.* p.115.

Jour 25

Lundi 24 août, 11h00, salle Gabily

La journée commence pour les garçons par une séance de lutte préparée par Julien Fouché, danseur spécialisé dans les pratiques de lutte, et notamment de jiu-jitsu brésilien. En plus de Julien, nous retrouvons José Lévy accompagné de Marion Régnier et Sarah Bruchet qui viennent aujourd'hui pour les essayages des costumes des frères. La séance de lutte est d'ailleurs l'occasion d'essayer les prototypes de culottes de peau. Julien travaille avec les acteurs sur des techniques de lutte, à savoir les bonnes prises de mains pour lutter, le travail sur les appuis, la façon d'engager son corps dans un effort sans se blesser.

Après la séance de lutte, les acteurs essaient au plateau leurs différents costumes : leurs tenues de travail qu'ils porteront la plupart du temps, les liquettes qui leur servent de tenue de nuit pour les rêves et enfin, leurs habits du dimanche pour le *dernier jour*. Une fois les essais terminés, sur le temps du repas, Arthur rejoint un groupe de spectateurs pour une rencontre public.

En début d'après-midi, nous passons au plateau et reprenons le travail avec le début de la pièce. Pour les monologues intérieurs, Arthur insiste sur l'importance pour les frères de bien rester dans le mouvement de la pensée, de ne surtout pas ralentir pour montrer au public que le personnage est en train de penser. Au contraire, il faut garder le texte « dans un rapport au présent d'une chose qui en amène une autre », créer une durée continue car c'est de cet état de tension que naît la parole. On poursuit le travail de répétition jusqu'à avoir traversé la séquence des épluchures de pommes de terre.

Jour 26

Mardi 25 août, 11h00, salle Gabily

Pendant que Marie est aux essais costumes, les frères sont en séance de lutte avec Julien. Ils écrivent peu à peu les combinaisons de prises pour les rêves et le rituel.

Après la pause repas, on regarde le rendu des costumes de Marie sur le travail de scène en commençant par l'épluchage de pommes de terre. On fixe que chaque frère épluchera en tout 3 pommes de terre sur cette séquence.

On poursuit avec le *dîner*, puis avec la fin du *dernier jour* entre Frédéric et Marie, avant de revenir en arrière et de travailler le rituel. On finit la journée en travaillant le *petit jour*, et en sautant le monologue Marie-Sophie pour travailler le *retour* avec les fougères.

Jour 27

Mercredi 26 août, 11h00, salle Gabily

Après une matinée consacrée au travail de lutte sur les *rêves* et le *rituel* avec Julien, nous commençons l'après-midi par des italiennes du *petit jour* et du *dîner*.

Nous allons ensuite au plateau continuer de préciser les dynamiques des *rêves*. Arthur rappelle que toutes les actions, tous les déplacements sont impliqués par le texte, et qu'il suffit d'attendre que les personnages parlent pour savoir quand réaliser quels déplacements.

Après les *rêves*, Marie travaille son monologue.

Enfin, Robin, le compositeur de la chanson pour la *danse des Scies* nous rejoint et transmet aux acteurs la mélodie et le rythme de la chanson.

Jour 28

Jeudi 27 août, 11h00, salle Gabily

Comme la veille, la matinée est consacrée au travail de lutte sur les *rêves* et le *rituel* avec Julien.

On ouvre l'après-midi avec des italiennes du *dîner* et du *dernier jour* avant de travailler plus en détail le *dernier jour*.

Sur le passage où les frères partent à la chasse au jeune homme tandis que Marie est assise avec Pascal, on se dit que c'est exprès que Marie semble partager un moment de complicité avec Pascal. Elle fait semblant pour les faire enrager, mais c'est bien une illusion et dès que Frédéric est parti, elle se relève aussitôt pour s'éloigner de Pascal.

Arthur propose à Marie qu'au fur et à mesure des meurtres, elle joue comme si elle était de plus en plus à l'aise : le plus dur était de tuer le premier, désormais c'est de plus en plus facile. De plus, après avoir tué un frère, on peut aussi essayer de voir ce ça donne quand Marie n'emporte pas de suite le corps vers la cuisine, mais plutôt qu'elle prend son temps pour le regarder, pour respirer, pour s'asseoir peut-être.

Jour 29

Vendredi 28 août, 14h00, salle Gabily

Pour notre dernier jour à Gabily, l'idée est de réaliser un premier bout-à-bout afin de voir où l'on en est. Avant cela, nous reprenons le travail sur le *dernier jour* que nous n'avions pas fini la veille, à savoir les passages entre Arthur et Marie et Frédéric et Marie.

Le bout-à-bout dure 3h10. Arthur fait ensuite quelques retours. Pour l'instant, mais c'est normal au vu de l'endroit où l'on est dans le travail, le tout manque encore de tension. Il faut garder à l'esprit que le spectacle fonctionne comme une seule séquence. Dans cette optique, il faut que les frères soient plus oppressifs, beaucoup moins gentils.

Pour le *dernier jour*, le point de bascule des frères a en fait eu lieu au moment où ça sentait le jeune homme. À partir de là, ça s'accélère. Ils ont conscience que chacun de leur tête-à-tête avec Marie est comme leur dernière chance. Il y a une urgence et une pression qu'il faut affiner. Il faut raconter une pression masculine. Du côté de la servante, le point de bascule arriverait un peu plus tôt, sur la réplique « voilà nous sommes mariés³⁴⁶ ». À partir de là, elle est n'est plus seule, son rapport au monde change et il y a des choses qu'elle ne peut plus supporter.

De manière générale, ce qui fonctionne, c'est quand le rapport au texte est très concret, compact, abrupt, direct. Il n'y a pas besoin d'illustrer. Il faut laisser agir la force de la pensée, c'est le texte qui fait agir. De même, et c'est une constante dans le travail d'Arthur, il faut garder à l'esprit de ne pas laisser de temps entre les répliques.

Désormais, les pistes de travail étant bonnes, il s'agit maintenant de se projeter dans la suite du travail avec l'objectif de faire la même chose deux fois plus vite, pour arriver à une durée de spectacle de 2h00. Travailler dans la vitesse sera d'ailleurs intéressant, cela va permettre de trouver de nouvelles choses au plateau, et surtout empêcher de s'installer dans les scènes. Il s'agit de trouver un équilibre entre les moments de textes, plutôt rapides, qui avancent, et les actions de nettoyage, de débarrassage, de dressage qui doivent avoir une vraie valeur temporelle. Un équilibre entre le texte et les actions qui va donner le rythme du spectacle : « ce qui va faire le spectacle c'est le rythme, pas la vitesse, mais la justesse du rythme sur la durée, de manière très organisée ».

346 *Ibid.* p.75.

Jour 30

Lundi 31 août, 14h, la Colline, Grand Théâtre.

Ce premier jour à la Colline est l'occasion pour nous d'enfin découvrir les véritables dimensions du décor. L'espace est très impressionnant avec ce mur métallique de huit mètres de haut. Chacun.e arpente le plateau pour en appréhender la nature. Quelques adaptations seront à prendre en compte, comme par exemple l'escalier, dont les marches sont très hautes, la présence de néons dans la forêt entre les troncs qui complexifie légèrement sa traversée, ou encore la taille de la porte de la cuisine, 1 mètre 60 environ, dont il faudra se méfier.

Une fois tout le monde arrivé, nous nous rejoignons au plateau avec toutes les équipes afin de nous présenter et de commencer sur de bonnes bases le mois et demi de collaboration. Une fois les présentations terminées, Arthur propose d'utiliser cette première journée de répétition pour réaliser un bout-à-bout, notamment pour voir comment l'arrivée dans le décor va influencer sur les timings de la pièce.

À la fin du bout-à-bout, Arthur fait le bilan. Il reste encore des choses à travailler, mais le travail avance bien, c'est donc positif. Il explique à Marie que sur la dernière scène - il n'est pas sûr que ce soit une bonne piste, mais pour justement l'éliminer - il faudra essayer et voir ce que ça donne si Marie monte à la passerelle, peut-être pour rouvrir les chambres des frères fermées par Frédéric et commencer son texte en descendant l'escalier, pour donner un peu de verticalité à la scène.

Il poursuit en expliquant l'usage qui sera fait des micros h-f. L'idée est que les acteur.ice.s portent les micros sur les scènes du réel, et les enlèvent pour les scènes de rêves. En effet, les scènes de rêve se prêteraient très bien à l'absence de micros car, puisque oniriques, le fait d'être au théâtre et donc de les doter des marqueurs de théâtralité sera suffisamment fort pour recréer l'univers des rêves. Il précise que l'usage des micros sera différent de celui qui existait sur *La Dame aux camélias*³⁴⁷ ; sur ce spectacle, le public percevait très distinctement l'usage des micros. Ici, l'idée est que leur perception par les spectateurs soit beaucoup plus infime, il s'agit plutôt d'utiliser les micros simplement pour que les voix des acteur.ice.s soient toutes audibles, et ce, qu'importe la place du spectateur.

Enfin, nous apprenons que Scott, le créateur lumière, jusqu'alors bloqué aux États-

347 DUMAS Alexandre (fils), *La Dame aux camélias*, mise en scène Arthur NAUZYCIEL, créé le 26 septembre 2018 au Tnb à Rennes.

Unis à cause du covid, vient d'obtenir un laissez-passer et qu'il pourra bientôt prendre l'avion pour nous rejoindre.

Jour 31

Mardi 1 septembre, 14h, la Colline, Grand Théâtre.

Après le bout-à-bout de la veille, nous reprenons le travail avec le début de la pièce, et plus particulièrement les entrées à travers la forêt. Les entrées des frères doivent être très puissantes, chargées de beaucoup de gravité et de précision. Chaque acteur se choisit un chemin propre pour passer entre les troncs, puis une fois à l'orée, chacun frappe deux fois chacune de ses chaussures sur l'autre, avant ensuite, ou d'aller s'asseoir, ou de commencer immédiatement son texte pour Adama.

On avance dans le texte jusqu'à la traversée de Marie de la cuisine à sa chambre une bûche à la main. Avec Florent, on fixe un timing de 3 secondes entre le moment où Marie est rentrée dans sa chambre puis la ferme à clef et le bruit de bûche. De même, il faut laisser 3 secondes après le bruit de bûche avant que Florent ne lance le bruit de clef pour que Marie puisse rouvrir la porte.

Sur la séquence de Pascal avec sa scie, on fixe que ce dernier sera encore debout quand il est interrompu par Arthur/Guillaume et se rassiera à la fin de la réplique d'Arthur-Guillaume « ne devais-tu pas fournir en tronc mon atelier ³⁴⁸».

On constate enfin que les frères ont besoin d'un top pour faire leur entrée après le ménage de Marie pour venir dîner. Quand les acteurs sont derrière la porte de leurs chambres, ils ne se voient pas les uns les autres, impossible de faire une entrée coordonnée sans que l'on fixe un repère. Cependant, chaque porte est dotée d'une veilleuse. Avec Yann, on fixe le top de la manière suivante : quand Marie a presque fini son nettoyage, Yann fait allumer les veilleuses, c'est le signal pour les acteurs d'aller se positionner derrière leurs portes. Et quand c'est le moment pour les frères de rentrer, Yann qui suit Marie grâce au retour vidéo, éteint les veilleuses.

348 RAMBERT Pascal, *Op. Cit.* p.23.

Jour 32

Mercredi 2 septembre, 14h, la Colline, Grand Théâtre.

José et son équipe sont présents pour quelques essais costumes. La journée a commencé par un tour chez le coiffeur pour les frères. On commence par l'essayage des culottes de peau et on en profite pour marquer les rêves des frères.

On poursuit le travail avec la scène du *dîner*. D'abord avec une italienne. On reprend ensuite la scène à partir du nettoyage de Marie-Sophie. On essaie, pour les os dans la soupe, des os en pâte à sel que Yann a fabriqués. On reprend ensuite plusieurs fois la scène. Malgré le fait que la partition ait été écrite depuis un moment, la technicité et la précision exigée font que sa réalisation n'est pas encore satisfaisante pour l'équipe.

Nous enchaînons avec les rêves. C'est l'occasion pour Arthur d'essayer sa scène avec un nouvel escabeau, plus massif, de 10 marches, et pour Frédéric d'essayer d'exploser la poche-vessie contre la porte de Marie. L'arrivée des culottes de peau, et donc de voir ces corps presque nus dans ce décor hostile, agressif, froid nous donne à voir la fragilité de ces corps entourés de métal et d'outils dangereux et le texte, le rapport à la peau qu'évoquent les frères devient vraiment très puissant.

Jour 33

Jeudi 3 septembre, 14h, la Colline, Grand Théâtre.

En arrivant, nous constatons que la cible pour le lancer de haches a été fixée au bout du tronc le plus proche de l'espace intérieur. On a aussi reçu la hache métallique à double lame et à l'aspect très médiéval qu'Arthur voulait essayer en remplacement des hachettes canadiennes.

Le programme de la journée est de commencer par travailler *le petit jour, solitude* et puis de finir la journée avec le *retour*.

Après quelques italiennes du *petit jour*, on fixe les tops des entrées car dans la scène précédente, c'est Frédéric qui sort en dernier et qui doit avoir le temps de se changer et de se nettoyer des éclaboussures de la poche-vessie. On fixe donc un top pour l'entrée de Pascal une fois que Frédéric est presque changé, et un autre top pour l'entrée d'Arthur-Guillaume une fois que Pascal est assis.

Sur *Solitude*, on constate que le nettoyage de Marie et l'effort qu'elle y met est à l'image de la scène des rêves des frères. Elle nettoie avec le même désir et la même frustration que les frères dans leurs rêves. Et de même que les frères essaient de jouir d'une porte, d'une table ou d'un escabeau, elle s'essaye à jouir d'une latte du plancher.

Jour 34

Vendredi 4 septembre, 14h, la Colline, Grand Théâtre.

On commence la répétition en travaillant le rituel et notamment en le réorganisant. En effet, au fil des jours, nous nous sommes rendu compte, d'une part que le sol de la scénographie et ses anfractuosités ne permettait pas de lutter au sol sans que les genoux ne souffrent atrocement, et d'autre part, que la lutte au sol donnait un effet « tas » qui, esthétiquement, n'était pas très intéressant. Les frères ne lutteront donc plus au sol, mais debout, en ligne, en se tirant les mains pour jouer sur le déséquilibre. Cette image est d'ailleurs très belle, et elle a la faculté de donner à voir à la fois la lutte des frères, mais aussi leur interdépendance pour maintenir le rêve, car si l'un chute, tous les autres suivront.

On poursuit et termine la journée avec le *dernier jour*. Sur le passage entre Marie et Pascal, Arthur rappelle à Pascal, pour l'aider à fixer les différents mouvements, que les gestes naissent du texte, que l'écriture facilite le jeu puisqu'il n'a qu'à attendre d'avoir dit ce qu'il va faire pour le réaliser ensuite. Ainsi, quand dans le texte Pascal dit « je saisis³⁴⁹ », c'est en fait son top pour ensuite s'approcher de Marie et tenter de la saisir.

Ce nouveau sol, qui, à la différence du tapis de danse utilisé à Gabily en août, n'est pas lisse, complexifie aussi la tâche de Marie pour porter les corps des frères jusqu'à la cuisine : les anfractuosités empêchent Marie-Sophie de pouvoir laisser traîner les pieds des frères. Sans parler de la taille de la porte de la cuisine qui oblige en plus de cela Marie, en même temps qu'elle porte les corps, à se baisser si elle veut pouvoir passer en coulisse.

Pour la scène entre Adama et Marie, on laisse de côté l'idée de jouer la scène sur les troncs de la forêt et on essaye de voir ce que donne la scène jouée autour de la table.

349 *Ibid.* p.103.

Jour 35

Samedi 5 septembre, 14h, la Colline, Grand Théâtre.

L'objectif de la journée est de réaliser un bout-à-bout de la pièce afin de voir où l'on en est sur la globalité du projet. Avant de commencer, on prend le temps de vérifier tous les tops de la conduite avec l'équipe technique pour vérifier que chacun est au clair avec ses tâches. On en profite aussi pour supprimer la pomme de Marie sur son monologue. Avant d'entamer le bout-à-bout, Arthur prévient que cela risque de durer 4 heures, mais que ce n'est pas un problème, les deux prochaines semaines serviront justement à réduire de 2 heures ce que nous allons faire pour arriver à un spectacle d'environ 2 heures.

À la fin du bout-à-bout, Arthur fait quelques retours et constate que maintenant que le schéma de la pièce est là, l'enjeu va désormais être de trouver le rythme pour passer des 3h15 qu'a duré ce bout-à-bout à une durée de 2h00. Pour l'instant, tout est trop installé. La plupart du temps, cela doit aller deux fois plus vite, ça doit devenir saisissant, il faut que cela tienne le spectateur pour qu'il n'ait pas le temps de penser. Le spectacle n'a pas encore trouvé son rythme, il faut trouver la tension qui est la clef de la pièce. Et ce rythme va se trouver en étant plus précis notamment sur les vers qu'il faut respecter, à l'intérieur desquels il ne faut pas couper pour justement permettre à la pensée d'être en mouvement, de ne pas s'installer. Mais aussi dans la partition physique qui peut être encore plus précise, par exemple sur les montées et descentes d'escalier, les ouvertures et fermetures de portes.

La semaine prochaine sera axée sur l'amélioration du travail physique avec Damien, en particulier sur les séquences de la *danse des Scies*, du nettoyage de Marie-Sophie ainsi que des rêves.

Jour 36

Mardi 08 septembre, 14h00, La Colline.

Après quelques retouches costumes avec José, la répétition commence avec les balances des micros h-f. Damien propose ensuite un enchaînement de pas pour la *danse des Scies Électriques*. C'est une suite de positions guerrières où chaque pas entraîne un coup de scie avant que les acteurs ne prennent la pose. L'idée est que les frères réalisent une sorte de farandole autour de la table avec cet enchaînement de neuf positions reprises en boucle. Les acteurs commencent donc à travailler les mouvements tous ensemble, mais Damien nous prévient que les mouvements seront à réaliser en canon. Une fois que les mouvements ont commencé à être intégrés, nous reprenons le début du spectacle, notamment pour travailler les entrées avec Damien. Entre-temps, Alexandre est arrivé avec ses 3 hiboux. Des volières ont été installées sur les terrasses des étages de la Colline. Pendant les prochains jours, Alexandre va continuer d'habituer ses hiboux au lieu et, une fois qu'ils seront acclimatés, va tenter de leur faire travailler des vols dans le théâtre.

Damien explique que les entrées doivent se mettre en place dans une très grande lenteur. Les frères doivent réussir à traverser le bois à une vitesse constante, sans à-coups, comme des cosmonautes qui ont affaire à une gravité différente. Chacun, à travers son propre chemin doit parvenir à trouver les bons transferts de poids pour que l'enjambement des troncs se fasse tout en fluidité et en lenteur. Ces traversées sont très physiques car, en plus de devoir se concentrer sur l'équilibre, chacun a en main sa scie électrique ainsi que son outil, ce qui ajoute au premier effort un second qui consiste à porter à bout de bras ces deux objets aux poids conséquents. Les acteurs finissent d'ailleurs les traversées en nage. Une fois les traversées réalisées, face à la durée qu'ajoute au spectacle ces entrées dans la lenteur, pour accélérer le rythme, Arthur décide de faire se tuiler les entrées de manière de plus en plus rapprochées : Adama doit désormais amorcer son entrée au niveau du dernier quart du texte de Pascal, Frédéric au milieu du texte d'Adama et Arthur-Guillaume au début du texte de Frédéric. Nous déroulons les textes d'ouverture des frères et Arthur rappelle que ce n'est pas parce que l'on veut gagner une heure sur le filage de samedi qu'il faut pour autant aller trop vite. Pour lui, ce qui va faire gagner du temps, c'est le fait d'être très précis sur le texte, de respecter les vers, de ne pas couper au milieu pour souligner certains mots.

Quand nous arrivons au passage de l'épluchage des pommes de terre, nous nous

arrêtons pour fixer avec Damien des gestes afin de gagner en fluidité. Ainsi, une fois que Marie a posé les sacs sur la table, la sortie des pommes de terre est stylisée : par deux, les frères prennent d'une main chacun un côté de l'avant du sac, puis chacun un côté de l'arrière, renversent le sac, le plient et prennent chacun une patate qu'ils tiennent devant eux. Arthur-Guillaume commence son texte et, une fois que ce dernier a dit « peler³⁵⁰ », tous tirent leurs couteaux. Il est aussi fixé qu'Adama, sur son texte prendra des poses avec le couteau - qu'il faut bien qu'il maintienne pour que l'on n'ait pas l'impression qu'il illustre le texte – et notamment quand il file la métaphore du lynx durant laquelle il regarde la lame du couteau comme si c'était un miroir dans lequel il voyait ce qu'il raconte. On écrit aussi précisément la sortie des frères : à la fin de sa dernière réplique, chaque frère met déjà la main sur son outil, puis, à la fin de la réplique d'Arthur-Guillaume, en trois temps, les frères se mettent debout, posent leur deuxième main sur leur scie, et enfin la soulèvent. Hormis Pascal, les frères sortent du banc du côté d'Arthur-Guillaume en pas chassé, avec un pas d'intervalle entre chacun d'eux et, en cadence et en file indienne, montent vers leurs chambres, Arthur-Guillaume posant le pied gauche sur la première marche. Enfin, une fois devant leurs chambres, ils ouvrent leurs portes avec le coude.

On finit en travaillant le *dîner*, et notamment la fin de la première assiette. Les frères finissent leurs assiettes un par un, en laissant leur cuillère de côté et en prenant leur bol à la main. Une fois tous les frères dans cette position, Arthur-Guillaume émet un petit son guttural, top pour que les frères retournent en même temps leurs bols sur la table.

350 *Ibid.* p.24.

Jour 37

Mercredi 09 septembre, 14h00, La Colline.

Aujourd'hui, Tugdual arrive avec deux types de fusils pour que nous choisissons lequel conviendrait le mieux. D'un côté il y a une carabine, élancée, et de l'autre plus court sur pattes, un fusil à pompe. Après une prise en main des deux armes, on s'arrête sur le choix des carabines qui semblent mieux correspondre à l'univers de la pièce. Les acteurs travaillent ensuite l'enchaînement des mouvements de la danse avec Damien.

On poursuit la répétition en reprenant en allemande le début de la pièce pour vérifier tous les tops. On s'arrête sur l'épluchage des patates après les avoir sorties du sac. Un par un et Arthur-Guillaume en premier, le coude sur la table, chacun va prendre une pomme de terre et la lever devant lui, tout en posant son autre main sur son couteau. Au signal « peler³⁵¹ », ils dégaineront leur couteau.

On continue avec les rêves. Désormais Arthur-Guillaume aura l'occasion de s'amuser à promener son escabeau depuis sa chambre jusqu'à la scène, en plus de la touffe de chanvre, de sa hache de bûcheronnage et de sa culotte de peau.

Arthur demande aussi à Adama et Frédéric de bien alterner, quand l'un frappe la table et l'autre la porte de la servante, leur texte et les coups, et de ne justement pas faire les deux en même temps.

On finit la journée avec le *petit jour* pour travailler la chorégraphie de la chanson.

351 *Ibid.*p.24.

Jour 38

Jeudi 10 septembre, 14h00, La Colline

Au vu de la situation sanitaire à Paris, et maintenant que nous nous rapprochons des représentations, des tests PCR vont être organisés régulièrement. La première batterie est prévue pour les jours qui viennent.

La répétition s'ouvre sur le travail de la *danse des Scies* avec Damien, à la fois sur la révision des 9 mouvements de la danse, mais aussi sur la composition des pas pendant le chant.

Nous sommes bientôt rejoints par Samuel Kefi-Abrikh, coordinateur cascade, qui vient nous apporter ses conseils pour les scènes de lutte et de meurtres des frères.

On commence avec les coups de bûche de Marie. Pour que l'effet des coups soit le plus impressionnant possible, Samuel conseille que Marie soit toujours dos au public pour donner ses coups. Cela lui permettra en effet de mettre toute sa force dans chaque coup à travers de grands mouvements, sans pour autant blesser les acteurs car ses coups passeront en fait 10-15 centimètres devant leur cible. Les coups feront ainsi très vrais sans qu'il n'y ait aucun risque, et Marie étant de dos, le public ne percevra pas le trucage.

Après les coups, on s'attaque à l'arrachage de la langue d'Adama par Frédéric. Là encore, Samuel explique que c'est avant tout une histoire d'angle de vision pour cacher le trucage à la vue du public. Pour que le public ne voit pas la poire de sang, Adama utilise un tronc de la forêt pour cacher le bas de son corps et être dos à la salle. Frédéric, lui, se met face au public, ce qui fait que la tête d'Adama, nous cache la distance qu'il y a entre la pince et son visage.

On travaille encore avec Samuel sur le moment où Adama s'étouffe pendant le premier repas pour voir comment les frères peuvent faire pour donner à la fois l'impression de l'aider et de le maltraiter, ainsi que sur la lutte entre Adama et Arthur pendant les rêves.

On finit la journée en travaillant le monologue de Marie-Sophie et l'on se dit notamment que si elle met autant de vigueur dans le nettoyage, c'est aussi pour laver le souvenir des souillures faites par les frères dans leurs rêves.

Jour 39

Vendredi 11 septembre, 14h, la Colline, Grand Théâtre.

En arrivant en répétition, nous apprenons qu'un membre de l'équipe vient d'être déclaré positif au covid. La répétition du jour est annulée, et nous attendons les résultats des tests de l'équipe avant d'y voir plus clair. La moitié d'entre nous a déjà été testée dans la matinée, les autres le seront lundi.

Jour 40

Lundi 14 septembre, 15h, Zoom.

Nous nous retrouvons, tou.s.te.s un peu dépité.e.s sur Zoom, avec un vilain arrière-goût de confinement de la bouche. Bonne nouvelle dans la mauvaise, la personne positive au covid est asymptomatique.

Le programme est bousculé, cette semaine aurait dû servir au réglage technique du son et de la lumière. En attendant les résultats des tests, la semaine sera consacrée à, d'une part reprendre le travail sur le texte, et de l'autre, répéter la *danse des Scies*. Désormais le chantier le plus important, c'est la précision : il s'agit de trouver l'organicité du spectacle, de fixer son rythme.

Jour 41

Mardi 15 septembre, 11h30, Zoom.

Malgré la difficulté qu'implique un travail chorégraphique sur Zoom, la matinée est consacrée au travail de la *danse des Scies* avec Damien.

L'après-midi, elle, est l'occasion de refaire un travail à la table. Les premières scènes sont l'occasion de rappeler le rapport essentiel de cette famille aux traditions. Dans cette maison, ils agissent de la même manière depuis la nuit des temps. Les traditions sont gravées dans leurs peaux. Rien n'a changé depuis au moins douze générations. Ils reproduisent les mêmes gestes et les mêmes déplacements depuis toujours, il faut donc garder en mémoire que tout ce qu'ils font leur est très naturel, mais implique aussi une grande ritualité. Par exemple, quand les frères déposent leurs scies sur la table, ils marquent en fait leur territoire, imposent leur présence aux autres.

Nous poursuivons le travail de lecture jusqu'au rituel.

Jour 42

Mercredi 16 septembre, 10h30, Zoom

Nous reprenons la lecture au rituel, là où nous nous étions arrêtés la veille.

Sur *le dernier jour*, Arthur demande à ce que les « rien » ne soient pas banalisés. En effet, le langage et le rapport à la parole est un des enjeux essentiels de la pièce. Il faut aller dans le grand sens. Quand Marie dit « je n'ai rien à dire³⁵² », cela ne signifie pas « je n'ai rien à dire en ce moment » mais plutôt « je n'ai pas mon mot à dire » et « je ne veux pas TE parler ».

Après avoir fini la lecture, les acteurs travaillent l'enchaînement de la *danse des Scies* avec Damien.

352 *Ibid.* p.95.

Jour 43

Vendredi 18 septembre, 14h, la Colline, Grand Théâtre.

Tous les tests PCR s'étant avérés négatifs, nous pouvons enfin retourner à la Colline.

C'est l'occasion, après cette coupure, de vérifier par un filage technique en allemande, que les premières scènes sont en place. Arthur et Damien insistent sur la précision des enchaînements de gestes, en particulier pendant l'épluchage des pommes de terre. En effet, c'est aussi par la précision et l'efficacité des gestes que naît le sentiment de dangerosité des frères.

On finit la journée en ayant traversé toute la pièce. À partir de demain, nous amorçons la dernière ligne droite du travail et programmons un filage par jour.

Jour 44

Samedi 19 septembre, 14h, la Colline, Grand Théâtre.

On commence la journée en travaillant le rituel avec les costumes, et notamment celui de Marie dont la version finale vient d'arriver.

On poursuit la répétition en reprenant les repas et la *danse des Scies*.

À 20h30, nous lançons le premier filage avec Arthur dans la salle et Guillaume sur scène.

Les retours sont positifs, le jeu et les effets sont en train de se préciser, on commence à percevoir les enjeux. En tout cas, le schéma est là, la plupart des effets aussi. Scott partant jeudi prochain, l'objectif des prochaines répétitions sera notamment de terminer le travail sur la lumière, notamment en précisant la durée des effets.

Le filage a duré 2h54, et Arthur explique qu'on va sans difficulté gagner encore 24 minutes et atteindre les 2h30. Ce qui va faire gagner ce temps-là, c'est encore une fois le fait de ne pas s'installer, mais d'avancer. La scène du *dernier jour* par exemple est encore trop installée, trop lente et Arthur assure qu'on peut facilement gagner là quelques minutes.

Les scènes de groupe, et plus particulièrement les repas peuvent encore être plus précis et cependant moins mécaniques. En effet, il faut garder à l'idée que chacun de leurs gestes a déjà été fait des milliers de fois de la même façon. Chaque jour, ils reproduisent exactement les mêmes gestes. Il n'y a jamais de nouveauté. C'est pour ça que sur les repas, c'est finalement mieux si Marie-Sophie ne fait pas semblant de croire que les frères vont lui passer son assiette pour la remplir. Puisqu'ils ne le font jamais, il ne faut pas que Marie espère que ça change et ce sera donc plus intéressant si Marie va s'installer dès qu'elle a servi les frères.

Enfin, aujourd'hui, les frères doublaient les assiettes en direct sur *le dernier jour*, en regardant la scène depuis les retours. Cela ne marche pas totalement aussi nous prévoyons d'enregistrer ces répliques lundi avec Xavier.

La répétition et la semaine se terminent par un petit chant célébrant les anniversaires des derniers et prochains jours d'Adama, Florent, Frédéric et Pascal.

Jour 45

Lundi 21 septembre, 14h, la Colline, Grand Théâtre.

La répétition commence par l'enregistrement des voix des frères morts par Xavier.

Auparavant, Marie-Sophie était avec Alexandre et Gibril pour travailler la fin du premier repas, quand Marie laisse une souris devenue poussin sur la table et que le hibou, venant du haut des gradins, vient chercher son dîner. C'est un travail de patience qui s'est amorcé pour qu'une relation s'établisse entre Marie et Gibril afin qu'il réponde à son appel et descende chercher le poussin.

La suite de l'après-midi est consacrée à un filage technique jusqu'aux rêves. On reprend notamment les gestes de l'épluchage des pommes de terre et de l'ouverture des sacs. Damien arrive à 18h et c'est l'occasion de faire une heure de raccords physiques avec lui. On reprend notamment les schémas de ménage de Marie-Sophie. Désormais, après avoir jeté l'eau au sol, elle l'étale avec son balai en formant comme les branches d'une étoile par ses coups de balai. Ensuite elle ouvre son étoile pour faire des tours de scènes en courant, avant d'aller nettoyer la latte de son jeune homme.

À 20h30, nous lançons le filage n°2 qui dure 2h45. C'est Arthur qui joue ce soir.

Les retours sont positifs. On sent que la répétition de cette après-midi a été utile, le spectacle vient bien. On a gagné une dizaine de minutes par rapport au dernier filage, encore 15 minutes à enlever et on atteindra les 2h30. Arthur prévient aussi Adama qu'on fera une petite coupe dans son texte du rêve, car il y a quelque chose qui ne coule pas bien dans l'enchaînement.

Dans le détail, il y a encore quelques schémas physiques à préciser, comme les combats qui peuvent encore gagner en puissance. Il faudra aussi régler les fermetures et ouvertures de portes pour qu'il y ait des effets d'ensemble très précis entre les frères

Ce raccourcissement de la durée témoigne du rythme du spectacle qui gagne en cohérence, mais l'intention derrière cette accélération n'est pas encore la bonne. Il trouver une rapidité calme et non une forme d'hystérie. C'est désormais le bon rythme mais avec la mauvaise intention. La parole doit être précise et droite, car la droiture apporte la puissance recherchée.

Arthur explique l'importance des entrées qui doivent bien être au ralenti. En effet, il faut garder à l'esprit la fin de la pièce et, comme si le spectacle était bouclé sur lui-même, après avoir été tués par Marie, les frères se reconstituent dans la forêt avant de revenir, au ralenti, comme des fantômes ou des zombies, pour la hanter.

Les retours sont aussi l'occasion de revenir sur la scène des rêves, et d'insister sur l'importance de l'adresse dans ces monologues. Il ne faut absolument pas que l'adresse soit générale, sinon elle se vide de sa puissance. L'adresse doit être dirigée vers Marie, notamment pour Pascal et Frédéric pour qui la servante est derrière la porte sur laquelle ils se frottent.

Enfin, sur le *dernier jour* on insiste sur l'enjeu des meurtres et les raisons de Marie de les assassiner. Ce n'est pas parce qu'ils veulent coucher avec elle qu'elle va les tuer. Ce qui est insupportable pour Marie, c'est l'autorité qu'ils se targuent d'avoir, c'est la façon dont ils affirment leur supériorité et exigent sa soumission. Si elle les tue, c'est d'abord et avant tout dans le but de se libérer de la pression, mentale surtout, qu'ils lui imposent. Pour que les enjeux ressortent bien, il faut que la verve et l'assurance des frères donne envie à tout observateur de leur en coller une.

Le programme prévu pour le lendemain est de travailler les rêves, et puis à 16h30, avec l'arrivée de Damien, de travailler *la danse des Scies*. On sent par ailleurs que c'est un spectacle qui nécessite une certaine virtuosité pour acquérir toute sa puissance, et dans cette optique, on se dit qu'un temps sera désormais consacré chaque jour à répéter *la danse des Scies* et les repas.

Jour 46

Mardi 22 septembre, 14h, la Colline, Grand Théâtre.

On commence la répétition en fixant la coupe dans le texte d'Adama. On enlève notamment deux répliques de l'aïeul. On coupe de « ahah tu halètes³⁵³ » à « il a un tronc sur la langue³⁵⁴ ».

On travaille ensuite *la danse des Scies* et puis les rêves, jusqu'à l'arrivée de Damien pour travailler les scènes de groupes.

La soirée est consacrée au troisième filage qui dure 2h46. C'est Arthur qui joue ce soir.

Dans l'ensemble, le filage était un peu moins bon que celui de la veille, et nous gardons l'objectif d'enlever 15 minutes. Il y a encore des moments qui peuvent être resserrés, plus directs, plus droits afin de bien tenir la tension et le rythme.

Il y a encore quelques réglages à faire sur les rêves. Les déplacements et gestes étaient justes, mais ils ont été réalisés un peu trop tard par rapport à ce qui avait été fixé pendant l'après-midi. Par exemple, Pascal s'est dirigé un peu trop tard vers la table pour y faire le cerf, ou bien Frédéric, quand il frappait la porte de sa poche-vessie a oublié d'alterner son texte avec les frappes.

Le rituel manquait aussi d'engagement par rapport à la veille. Les enjeux étaient trop banalisés, les « je sors rêver³⁵⁵ » n'avaient pas la puissance invocatrice qu'ils doivent incarner. Car si tout reste plat comme ce soir, si les frères ne croient pas ensemble à cette puissance mystique, la désillusion de la fin et la douche froide perdent toute leur puissance et on ne ressent aucun bouleversement.

Pour le *dernier jour*, il faut encore avancer, on ressent encore trop une forme d'installation. Pour gagner en clarté et en efficacité sur le passage entre Frédéric et Marie, Frédéric va arrêter d'aller fermer toutes les portes à clefs et de dire son texte en haut des escaliers. Cela ralentit la scène et nous éloigne de l'enjeu de ce passage, à savoir la porte de la servante et la question de savoir si Frédéric va réussir à entrer dans la chambre de Marie avec elle ou pas.

353 *Ibid.* p.57.

354 *Ibid.*

355 *Ibid.* p.85.

Demain, la répétition commencera par une formation à l'utilisation des fusils pour le deuxième dîner, avant de répéter la scène *solitude* avec Marie-Sophie. À 16h30, avec l'arrivée de Damien, on travaillera le *petit jour* et le *rituel*. Si on en a le temps, ce sera aussi l'occasion de travailler les montées et descentes d'escalier, ainsi que les ouvertures et fermetures de portes. Arthur explique notamment, que pour la sortie du deuxième dîner, il aimerait que les frères entrent dans leurs chambres armés de leurs fusils, comme s'il y avait une proie qu'ils chassaient derrière leur porte.

Jour 47

Mercredi 23 septembre, 14h, la Colline, Grand Théâtre.

Avant de partir sur le travail des scènes, Yann explique aux acteurs comment fonctionnent les fusils. Les balles seront déjà chargées. Pour tirer, il suffit de tirer puis ramener la pompe avant ensuite d'actionner la détente. Pour tirer la deuxième balle, il faut reproduire la même manipulation, activer la pompe permettant à la fois d'éjecter la cartouche vide tout en chargeant la nouvelle.

La question qui vient ensuite est à propos de la quantité de poudre qu'il faut mettre dans les balles à blanc. Selon la quantité, le bruit provoqué est plus ou moins important et résonne plus ou moins. On hésite entre un huitième et un dixième de poudre, et nous partons finalement sur un dixième de poudre dans chaque balle et deux coups de fusil par frère.

On travaille ensuite la *danse des Scies* et les entrées du début de la pièce au ralenti. On en profite pour fixer et préciser les entrées et les sorties de toutes les scènes, et notamment, les montées et descentes d'escalier. On fixe comme principe que chaque marche correspond à un pas, et pour que les frères soient en rythme et que leurs mouvements soient les mêmes, le premier frère à monter les escaliers pendant les scènes de groupe, à savoir Arthur-Guillaume, pose le pied gauche sur la première marche. Il s'agit ensuite de compter le nombre de marches entre chaque porte. Cela sert de repère pour que chaque frère sache quand il doit commencer à monter l'escalier selon où en est le frère qui le précède.

Une fois que cela est fixé, on entre plus précisément dans le travail de scène et le reste de l'après-midi est consacré au travail du *petit jour*, de *solitude*, du *retour* et du rituel.

Après la pause du repas, nous lançons le quatrième filage. C'est Guillaume qui joue ce soir.

Le filage dure 2h42. On a gagné 4 minutes par rapport à hier, Arthur explique qu'on va encore gagner 10 minutes le lendemain et on aura atteint nos 2h30. À cet effet, Arthur explique que l'on va faire quelques coupes pour enlever quelques phrases ici où là qui sont des redites et qui empêchent d'avancer dans le texte. Arthur explique que « le théâtre c'est physique, le travail des acteurs c'est comment on crée de la tension et de l'attention, ça se crée avec des petites choses mais avec une précision de rasoir sur le sens, le rythme et la

musicalité. Quand il y a ça on crée de l'écoute. »

Il nous annonce aussi que la séquence du lancer de haches sur la fin du premier repas est abandonnée, et que nous réglerons ce raccord le lendemain, Marie viendra sans sa craie et une fois qu'elle aura fini de nettoyer la table, l'horloge sonnera et les frères iront dans leurs chambres.

Le début du parcours devient clair, et le rythme commence à s'ajuster. Arthur insiste cependant sur le fait que les acteurs doivent garder à l'esprit qu'ils connaissent déjà la fin de la pièce puisqu'elle est bouclée : ils reviennent hanter la maison après que Marie les a tués. Donc il faut affirmer avec force tous les vers qui évoquent le futur dans la première scène. Ce futur n'est absolument pas hypothétique, c'est un futur proche qui annonce une pure vérité. Ce que les frères annoncent, ils l'ont déjà vécu : la fin est connue et annoncée.

Les sorties sont encore à retravailler, elles peuvent être plus précises, et notamment être tenues jusqu'au bout, jusqu'à ce que les portes des frères soient fermées. Il faut que l'on puisse voir que les frères vont dans leurs chambres, et non pas qu'on ait l'impression qu'ils retournent en coulisse. D'ailleurs les ouvertures et les fermetures de portes elles aussi ne sont pas encore parfaites. On reprendra cela le lendemain avec l'objectif que chaque montée et chaque descente soit associée à une même émotion, un même sentiment pour les frères.

Sur le deuxième dîner, Marie s'est assise à table sur le tabouret le plus proche de la cuisine, en face de sa place habituelle. Arthur explique qu'il préfère qu'elle s'en tienne à l'autre tabouret car ce changement de place déstructure le tableau de la scène, recentre ce qui avait été expressément décentré vers jardin, ce qui dessert la focalisation pour les scènes de groupes.

Jour 48

Jeudi 24 septembre, 14h, la Colline, Grand Théâtre.

L'après-midi est consacrée à la reprise des montées et descentes d'escalier ainsi qu'au travail des rêves et du *dernier jour*.

La répétition des rêves est notamment l'occasion de réduire les mouvements dans les luttes pour les simplifier.

Sur le *dernier jour*, Marie laisse de côté la fausse bûche pour en prendre une vraie puisque depuis les conseils de Samuel, quand elle s'apprête à frapper les frères, elle positionne son corps de manière à ce qu'on ait l'impression depuis la salle qu'elle les touche alors qu'il y a en fait au moins une vingtaine de centimètres entre la bûche et ses cibles. De plus, sur le passage entre Marie et Arthur-Guillaume, on fixe qu'Arthur-Guillaume viendra à table avec le livre des anciens et le fera glisser sur la table jusqu'à Marie-Sophie.

On commence le cinquième filage à 20h50. Ce soir, c'est Guillaume qui joue.

Le filage dure 2h38, cinq minutes ont encore été gagnées.

Le début peut encore gagner en précision sur l'adresse. Les premiers monologues représentent les pensées des frères. Ils s'adressent à eux-mêmes. Donc pour que l'adresse ne soit pas générale, il faut que les acteurs aient conscience qu'ils sont simplement en train de penser. En termes de volume, puisque les acteurs sont soutenus sur cette scène par les micros h-f, Xavier leur conseille de parler comme s'ils s'adressaient au cinquième rang. Pour que leur parole soit concrète, il faut à la fois qu'ils aient conscience de leur adresse, en l'occurrence eux-mêmes, et qu'ils soient au présent. Ils sont traversés par des pensées, mais ils ne les analysent pas. Le texte avance, quelque part malgré l'acteur, cela implique une sorte de naïveté dans la diction puisqu'il s'agit simplement de donner à entendre leurs pensées, de nous faire assister au processus de la pensée. Il ne faut pas nous montrer que les frères pensent, il faut qu'on les voie penser.

Les rêves commencent à trouver leur rythme, notamment grâce aux tops qui sont de mieux en mieux intégrés. Arthur s'arrête cependant sur un passage du rêve de Pascal sur lequel il pleurerait. Ce soir Pascal a joué cette montée d'émotion quand il a dit « je suis une limace/ un être visqueux³⁵⁶ ». En répétition en revanche, les pleurs arrivaient quelques vers

356 *Ibid.* p.43.

plus haut, sur l'évocation de la femelle du cerf. Arthur préfère quand les pleurs ne sont pas sur l'évocation de la limace. En effet, il ne faut pas avoir l'impression que Pascal s'apitoie sur son sort et se plaigne d'être une limace. Ce qui est fort sur ces pleurs, c'est quand on ne comprend pas à quoi ils sont dus, quand on ne sait pas à quoi est dû ce bouleversement, comme quand ils ont lieu un peu plus haut.

Enfin, sur le *dernier jour*, Arthur insiste sur le fait de ne pas s'installer. Il faut maintenir un sentiment d'urgence : les autres ne sont pas là pour l'instant, il faut donc en profiter mais il n'y a pas beaucoup de temps. Cette tension est aussi liée aux sentiments ambigus des frères par rapport à Marie. D'un côté, ils viennent la bouche en cœur demander à Marie de les épouser, mais de l'autre apparaît la rancœur des frères face à ce qu'ils ressentent comme de la rudesse de sa part, ils se remémorent « comme [elle est] dure³⁵⁷ » ou comment elle déchiquette leurs bouquets de fleurs. Les frères lui vouent aussi une certaine haine et pour la percevoir, il faut que ce *dernier jour* soit porté par une forte tension.

357 *Ibid.* p.102

Jour 49

Vendredi 25 septembre, 14h, la Colline, Grand Théâtre.

L'après-midi est aujourd'hui d'abord consacrée à la reprise de tous les tops sur les scènes de groupes, en particulier sur le premier dîner. C'est aussi l'occasion de reprendre tous les moments de nettoyage de Marie.

Après la pause-repas du soir, nous nous lançons dans le sixième filage. Ce soir, c'est Arthur qui joue.

Le filage dure 2h35. On sent que le spectacle vient bien, qu'il commence à être en place. Il reste encore quelques tops pas encore parfaitement intégrés, mais surtout encore un manque d'intensité, en particulier sur le début. Arthur explique qu'on est encore à 60% par rapport au niveau d'intensité qu'il faut. Il faut continuer de resserrer et de tendre tout ce qui est déjà présent et on va alors réussir à atteindre ces 2h30. Cette intensité est très importante, notamment pour le début de la pièce car il faut que la tension soit à son paroxysme tout au long du spectacle. Il ne faut pas que le spectacle fonctionne comme un diesel. Le début doit être au même niveau d'intensité que la fin. Il faut qu'on ressente dès le début la folie et la dangerosité des frères, à tout moment on doit pouvoir sentir que ça peut mal se passer.

Damien fait aussi quelques retours sur la partition physique, comme sur le passage où Adama s'étouffe pendant le dîner, ce serait bien qu'il ait effectivement quelque-chose dans la bouche à recracher après avoir été secoué par les frères. Damien propose aussi de finalement remettre le mouvement d'aiguisage des couteaux avant d'éplucher les pommes de terre qu'on avait décidé d'enlever la veille car la cohésion des gestes ne se calait pas. Enfin, l'installation des frères pour le premier dîner, façon « Esther Williams », en hommage à l'actrice connue pour ses qualités en natation synchronisée, n'était pas justement pas bien synchronisée ce soir, il faudra la répéter à nouveau.

Pour le programme du lendemain, il est prévu, que de 15h à 16h, Arthur finisse les raccords son et lumière avec l'équipe technique. Ensuite, il est prévu de faire des italiennes des scènes de groupes avant de les jouer, en particulier l'épluchage des pommes de terre, le *petit jour* et les repas.

Jour 50

Samedi 26 septembre, 14h, la Colline, Grand Théâtre.

Après qu'Arthur et l'équipe technique ont terminé de vérifier et de fixer les derniers effets son et lumière, le reste de l'après-midi est dévolu à la répétition des passages de groupes. On reprend toutes les montées et descentes d'escaliers jusqu'à ce qu'elles soient dans les bons rythmes, on reprend les dîners ainsi que la *danse des Scies* et le rituel.

Après la pause repas du soir, nous entamons le septième filage, avec ce soir Arthur au plateau.

Le filage dure 2h33. Les retours sont positifs, la structure continue de se préciser, les enchaînements deviennent clairs et précis, et cette virtuosité qui se met en place donne toute sa puissance à la création.

L'intensité du début par exemple est bien meilleure, ce soir on a trouvé le niveau d'énergie minimum sur lequel il fallait attaquer. Cela nécessite en revanche de reprendre les tops des entrées au ralenti car les monologues étant plus intenses, il faut que les entrées soient amorcées plus tôt pour que l'arrivée à travers le bois ne soit pas accélérée en cours de route car l'acteur se rend compte qu'il est en retard.

Damien propose à Marie de faire tourner trois fois les sacs de pommes de terre plutôt que deux avant de les poser sur la table. De plus, quand elle annonce « pommes de terre³⁵⁸ », c'est bien que Marie soit face public, mais l'adresse en revanche doit être aux frères. Sur le ménage, Damien propose aussi à Marie de considérer son balai comme une sorte de baguette de sourcier, ou bien comme un détecteur de métaux qui la guiderait et l'emporterait par sa vigueur jusqu'à la latte dans laquelle est enfermée le jeune homme.

Les rêves étaient très réussis, les luttes étaient très bien réalisées, les rêves étaient bien imbriqués les uns dans les autres et chaque rêve avait sa propre identité.

Il y avait aussi une très bonne énergie sur le rituel. D'ailleurs, sur sa fin, alors que les frères remontaient, une fois rentré dans sa chambre, Adama s'est retourné face public pour refermer sa porte. Cela donnait l'impression que c'était comme le dessus d'un cercueil que l'on refermait sur lui, c'était très puissant et nous partons sur l'idée qu'il faut que les quatre frères ferment leurs portes de cette manière à la fin du rituel.

358 *Ibid.* p.23.

Demain est *off*, et lundi il n'y aura pas de répétition mais chacun.e est invité.e à se rendre au plateau pour répéter son parcours en autonomie.

Mardi, pour le dernier jour de répétition avec une générale prévue à 19h30, une demi-heure sera occupée à vérifier tous les tops de régie avant de faire une allemande combinée à une italienne et une reprise de chaque scène de groupe deux ou trois fois, pour enfin finir en réglant les saluts. Ce sera l'occasion pour Philippe Chancel de faire des photos de gros plans du spectacle directement depuis le plateau. C'est Guillaume qui jouera la générale mardi.

II Tableur regroupant les durées des séquences de *Mes Frères* au cours du processus de création.

		29/06/20	28/08/20	05/09/20	19/09/20	21/09/20	22/09/20	23/09/20	24/09/20	25/09/20	26/09/20	29/09/20	30/09/20	01/10/20	02/10/20	03/10/20	04/10/20	
		Première lecture	Demier Jour à Gabily	B-à-B	Filage 1	F2	F3	F4	F5	F6	F7	Générale	Première	2ème	3ème	4ème	5ème	
			Arthur	Arthur	Guillaume	Arthur	Arthur	Guillaume	Guillaume	Arthur	Arthur	Guillaume	Arthur	Arthur	Arthur	Guillaume	Guillaume	
Retour 1	Intro			01:28*	01:16*	00:44*	00:43*	01:04*	01:00*	00:59*	01:07*	00:58*	01:06*	01:03*	01:02*	00:59*	00:54*	
	Entrée Pascal		01:30*	01:57*	02:41*	02:16*	02:07*	02:11*	02:22*	02:10*	02:10*	02:06*	02:01*	02:09*	01:53*	01:47*		
	Pascal	01:56*	03:05*	03:23*	02:20*	02:15*	02:06*	02:12*	02:29*	02:16*	02:07*	02:05*	02:00*	01:59*	01:54*	01:49*	01:44*	
	Transition		00:35*	01:03*	00:09*	00:11*	00:15*		02:45*	00:16*	00:13*	00:16*	00:13*	02:27*	02:21*	00:10*	00:12*	00:11*
	Adama	01:49*	03:48*	03:37*	02:19*	02:27*	02:30*			02:19*	02:21*	02:07*	02:14*			02:07*	02:18*	02:09*
	Transition		00:52*	01:00*	00:19*	00:18*	00:21*	00:17*	00:22*	00:17*	00:12*	00:15*	00:15*	00:14*	00:12*	00:13*		
	Frédéric	02:06*	02:59*	02:29*	01:48*	01:32*	01:43*	01:38*	01:36*	01:25*	01:27*	01:34*	01:29*	01:33*	01:30*	01:52*		
	Transition (animaux)		00:43*	00:57*	00:40*	00:50*	01:00*	00:41*	00:42*	00:51*	00:55*	00:40*	00:46*	00:46*	00:43*	00:34*	00:41*	
	Frédéric bis	00:54*	01:50*	01:36*	01:01*	00:57*	00:53*	00:52*	01:19*	00:55*	00:49*	00:56*	00:51*	00:53*	00:54*	00:49*	00:54*	
	Transition		00:09*	00:13*	00:06*	00:06*	00:07*	00:03*	00:03*	00:05*	00:05*	00:03*		01:55*	00:04*	00:04*	00:03*	00:03*
	Arthur	01:52*	02:24*	02:18*	01:59*	01:44*	01:43*	01:37*	01:47*	01:37*	01:47*	01:38*			01:41*	01:40*	01:38*	01:29*
	Passage de Marie		01:09*	01:13*	01:07*	00:50*	00:46*	01:15*	00:51*	00:46*	00:48*	00:50*	00:50*	00:50*	00:50*	00:56*	00:47*	00:48*
	Pascal (scie)	02:38*	01:56*	01:56*	01:20*	01:10*	01:15*	01:14*	01:12*	01:18*	01:09*	01:12*	01:14*	01:11*	01:10*	01:06*	01:04*	
	Chacun rêve		00:51*	00:34*	00:26*	00:25*	00:36*	00:24*	00:27*	00:25*	00:21*	00:21*	00:24*	00:28*	00:25*	00:26*	00:23*	
	Marie et patates		00:40*	00:57*	00:39*	00:36*	00:42*	00:28*	00:32*	00:32*	00:35*	00:36*	00:37*	00:39*	00:38*	00:36*	00:39*	
Arthur		02:24*	02:41*	02:01*	01:59*	02:01*	01:39*	01:47*	01:41*	01:48*	01:38*	01:48*	01:42*	01:48*	01:35*	01:27*		
Adama		02:41*	02:43*	02:18*	02:12*	02:25*	02:34*	02:08*	02:04*	02:00*	02:04*	01:57*	02:07*	02:05*	02:09*	02:00*		
Pascal	07:53*	02:58*	02:50*	02:07*	02:05*	02:06*	02:00*	02:04*	02:13*	01:53*	02:00*	01:53*	01:53*	01:58*	01:50*	01:52*		
Frédéric		02:10*	02:08*	01:20*	01:13*	01:19*	01:34*	01:12*	01:10*	01:07*	01:14*	01:15*	01:11*	01:08*	01:07*	01:16*		
Fin de scène		01:54*	01:57*	01:58*	01:41*	01:58*	01:31*	01:57*	01:46*	01:46*	01:46*	01:46*	01:37*	01:50*	01:45*	01:45*	01:36*	
		19'08"	34'38"	33'35"	27'10"	25'56"	26'45"	25'55"	26'14"	25'18"	24'33"	24'27"	24'30"	24'26"	24'18"	23'45"	22'49"	
Diner	nettoyage		04:46*	04:14*	03:51*	03:46*	03:47*	03:41*	03:49*	03:33*	03:54*	03:38*	03:59*	03:42*	03:48*	03:48*	03:50*	
	dressage de table et première assiette		02:16*	04:03*	03:50*	03:46*	03:46*	03:03*	03:00*	02:52*	02:52*	02:45*	02:52*	02:50*	02:52*	02:43*	02:40*	
	deuxième assiette et texte	05:02*	05:14*	05:50*	05:23*	04:39*		04:42*	04:18*	04:09*	04:08*	04:25*	04:21*	04:01*	04:21*	04:13*	04:19*	
	nettoyage /hache /sortie		04:03*	05:22*	05:44*	04:08*		03:33*	02:01*	02:03*	02:04*	02:59*	01:51*	02:00*	01:57*	02:07*	01:55*	
	Hibou					01:14*	18:50"	02:09*	01:08*	00:58*	00:49*		00:52*	00:46*	00:58*	01:06*	01:02*	
		05'02"	16'19"	19'29"	18'48"	17'33"		17'08"	14'16"	13'35"	13'47"	13'47"	13'55"	13'19"	13'56"	13'57"	13'46"	
Rêves	NOIR			00:20*	00:11*	00:52*		00:43*	01:06*	01:01*	01:27*	01:00*	00:51*	01:05*	00:50*	01:14*	00:49*	
	Entrée		00:30*	00:36*	00:49*	00:38*		00:48*	00:50*	00:35*	07:06*	00:26*	00:25*	00:20*	00:17*	00:22*	00:17*	
	Pascal	05:25*	09:44*	10:20*		06:36*		06:17*	05:51*	07:07*		06:35*	06:13*	06:03*	06:02*	05:42*	05:51*	
	lutte	02:21*	04:11*		19:42"	03:07*	03:20*	03:22*	03:30*	03:08*	02:46*	02:55*		02:41*	02:54*	02:53*	02:41*	
	Arthur	02:51*	05:55*	06:37*		05:37*	05:10*	04:29*	04:43*	05:04*	05:17*	04:27*	07:54*	04:38*	05:02*	04:23*	04:17*	
	lutte	01:10*	02:30*			02:25*	02:15*	02:26*	01:53*	01:55*	01:58*	01:44*	02:02*	01:56*	01:49*	01:42*	01:36*	
	Adama	03:53*	06:30*	05:19*	06:19*	05:20*	05:30*	05:02*	05:00*	04:32*	05:06*	04:39*	05:21*	05:06*	05:11*	05:15*		
	lutte	02:43*	05:01*	04:40*	04:24*	04:20*	03:59*	03:32*	03:41*	03:19*	03:24*	03:27*	03:20*	03:12*	03:28*		12:14"	
	Frédéric	02:22*	05:37*	05:32*	04:11*	03:49*	04:12*	04:31*	04:04*	04:15*	03:54*	03:44*	03:48*	03:54*	03:43*	03:39*		
	NOIR				00:59*	01:13*	00:52*	00:53*	00:59*	00:49*	01:05*	00:49*	00:55*	01:04*	00:54*	00:58*	00:52*	
		20'36"	40'26"	36'51"	34:01"	32:30"	31:28"	32:07"	31:58"	29:43"	30:56"	30:07"	29:54"	29:36"	28:37"			
Petit jour	Entrées		01:30*	01:51*	01:33*	01:44*	01:16*	01:15*			00:55*	01:05*	00:53*	00:56*	00:57*	00:55*	00:57*	
	le mot du matin	03:04*	02:26*	01:52*	01:24*	01:43*	01:38*	01:16*	01:17*		01:22*	01:15*	01:31*	01:25*	01:26*	01:12*	01:15*	
Solitude	Chant et Danse de sortie		01:39*	02:12*	01:37*	02:00*	01:39*	01:30*	01:33*	07:03"	01:35*	01:32*	01:31*	01:31*	01:31*	01:26*	01:28*	
	nettoyage	03:04*	05:35"	06:14"	04:52"	05:16"	05:01"	04:02"	04:05"		03:52"	03:52"	03:55"	03:52"	03:54"	03:33"	03:40"	
Retour 2	nettoyage	08:17"	13:09"	12:26"		11:53"	11:38"	12:12"			12:11"	12:01"	11:30"	11:00"	11:38"	11:10"	11:33"	
	Transition		00:45*		12:50"	15:31"	15:36"	16:34"	13:01"		15:15"	14:56"	14:25"	15:05"	14:39"	14:17"	14:58"	
	Bouquets/sorties		02:10*	02:39*	02:13*	00:47*	00:46*	00:46*		00:47*	00:47*	00:47*	00:48*	00:45*	00:42*	00:46*	00:58*	
	Marie /savon / entrées repas		04:38*	04:59*	04:55*	04:51*	04:54*	03:55*	03:42*	03:33*	03:19*	03:25*	03:32*	03:31*	03:35*	03:32*	03:34*	
	texte	04:16*	01:15*	01:02*	00:54*	00:51*	00:51*		00:55*	00:49*	00:50*	00:52*	00:49*	00:52*	00:32*	00:49*		
	chants d'oiseaux		03:52*	00:30*	00:23*	00:24*	00:21*	00:18*	02:47"	00:25*	00:28*	00:21*	00:27*	00:29*	00:29*	00:24*	00:22*	
	texte		01:56*	01:58*	01:47*	01:48*	01:43*		01:37*	01:34*	01:34*	01:32*	01:37*	01:38*	01:49*	01:37*		
	pleurs ensemble		02:47*	03:29*	03:31*	03:20*	03:52*	03:23*	03:14*	03:06*	03:12*	03:03*	03:07*	03:10*	03:20*	02:53*	03:21"	
			04'16"	13'27"	15'33"	13'59"	14'36"	13'22"	12'47"	12'15"	12'08"	12'15"	12'30"	12'38"	12'13"	12'43"		
	Rituel	NOIR			00:56*	01:00*	01:21*	01:07*	01:20*	01:20*	01:19*	01:17*	01:05*	01:16*	01:14*	01:10*	01:24*	01:19*
devant les portes			04:01*	03:32*	02:59*	03:10*	03:15*	03:01*	03:03*	02:48*	02:43*	02:40*	02:42*	02:39*	02:31*	02:31*		
ils se battent			03:47*	04:15*	04:39*	04:18*	04:46*	04:32*	04:34*	04:29*	04:02*	04:19*	04:07*	04:07*	04:03*	04:03*		
baquet d'eau			01:21*	01:22*	01:01*	00:50*	00:54*	00:57*	00:57*	01:02*	00:54*	00:59*	00:51*	00:56*	01:01*	01:13"		
NOIR /TR CHANSON			01:17*	02:32*	02:29*	02:56*	02:51*	02:51*	02:57*	02:58*	03:00*	02:58*	02:58*	02:59*	02:57*	02:59"		
		06'28"	11'22"	12'41"	12'29"	12'12"	13'06"	12'41"	12'50"	12'34"	11'44"	12'12"	11'52"	11'51"	11'56"	12'28"		
Dernier jour	TR / Entrées		00:48*	00:46*	00:38*	00:48*	00:50*	00:48*		00:43*	00:43*	00:43*	00:42*	00:44*	00:40*	00:40*	00:46*	
	Pascal/Marie	02:04*	03:00*	02:46*	02:20*	02:10*	01:51*	01:51*	02:42"	01:38*	01:54*	01:59*	01:55*	01:55*	01:52*	01:39*	01:53"	
	Interruption Arthur		00:27*	00:28*	00:22*	00:23*	00:23*	00:30*	00:30*	00:26*	00:21*	00:25*	00:25*		00:26*	00:25*	00:27"	
	Interruption Adama	02:36*	00:35*	00:30*	00:31*	00:31*	00:40*	00:24*	00:25*	00:22*	00:25*	00:27*	00:26*	00:50"	00:26*	00:25*	00:26"	
	Interruption Frédéric		02:17*	02:21*	02:11*	01:47*	01:55*	01:51*	01:57*	01:53*	01:56*	01:5						

III Entretien avec Arthur Nauzyciel

Arthur Nauzyciel est acteur et metteur en scène, actuel directeur du Théâtre National de Bretagne.

Cet entretien a eu lieu le 24 mars 2021 à 17 heures sur *Zoom* et a duré une heure.

Théo Heugebaert : Est-ce que tu emploies le mot de « rythme » dans le travail de création et quel sens ce mot a-t-il pour toi ?

Arthur Nauzyciel : Le rythme, c'est l'organisation dans le temps des notions de rapidité, de lenteur, d'accélération, de ralentissement. Donc le rythme, c'est une mesure du temps. Mais qui implique aussi une musicalité. Ce que j'appelle la musicalité, c'est justement ne pas être dans une forme atone ou linéaire, mais dans une forme avec des temps forts et faibles. Le rythme, c'est une façon d'organiser, de structurer le temps, une durée. C'est une sorte de mesure de la durée à travers un découpage du temps – qui, pour moi, a aussi à voir avec le son ou la musicalité du spectacle. Mais ce sont peut-être deux choses différentes.

T.H. : Quand tu as reçu le texte de *Mes Frères* de la part de Pascal Rambert, est-ce que tu imaginais des choses du plateau, et est-ce que tu avais des idées de rythmes ?

A.N. : L'écriture en elle-même est déjà du rythme. Le texte est découpé sous forme de vers, graphiquement on voit des choses qui semblent déjà être des indications de rythme : tu vas avoir une série de vers, puis quelques blancs, et puis à nouveau des vers. Donc cet espace entre plusieurs séries de vers, c'est déjà des temps, c'est découpé, tu sens que l'écriture a déjà son propre rythme. Il y a ce premier sens-là. Ce que l'on peut aussi sentir, ne serait-ce que graphiquement en ouvrant le texte, c'est l'enchaînement de longs monologues et de scènes où on voit des répliques très courtes. Les monologues donnent le sentiment de scènes qui seront plus longues parce que c'est un acteur qui parle seul, tandis que d'autres scènes, celles de groupe, avec beaucoup de courtes répliques, laissent sentir que là, ce sera un autre rythme. Et même dans ces moments rythmés par des répliques très courtes, il y a celles avec trois petits points en guise de répliques. En fait, Pascal Rambert a inscrit le temps dans sa pièce. Il a inscrit le rythme des choses, des non-dits notamment mais qui ont justement le temps d'être pensés puisque ces temps figurent dans le texte. Donc on comprend dès la lecture qu'on a à

faire avec une proposition rythmique – que l'on peut respecter ou pas – moi, en général, je la respecte mais on peut ne pas la respecter. En tout cas, il y a une proposition de rythme. Et puis dès la lecture, on a également le sens de la durée - le rythme et la durée ce n'est pas tout à fait la même chose - mais quand plusieurs monologues se suivent, on sent qu'on va entrer dans une durée particulière, différente des passages très dialogués. Tu suis la pièce et tu sens aussi rapidement que ça va être une durée dans le temps. On sent que c'est une pièce qui est longue. On sent aussi à la lecture qu'il y a des répétitions de temporalités : il y le jour, puis la nuit, qui impliquent quelque chose qui se ritualise et qui se répète. Ce sont des rythmes différents, le rythme de la nuit n'est pas le rythme du jour. Le rythme du rêve n'est pas le rythme du réel. Donc on voit une pièce qui potentiellement offre, ne serait-ce que dans son écriture, dans son organisation, de nombreuses pistes qui ont clairement à voir avec le rythme.

T.H. : Est-ce qu'avant les répétitions tu avais une idée de la durée du spectacle ?

A.N. Non, j'avais l'impression que ça allait durer entre 2h et 3h, mais je n'arrivais pas très bien à évaluer. Je me disais 2h, 2h30. C'était un peu l'idée que je m'en faisais.

T.H. : D'ailleurs la durée a beaucoup évolué pendant le travail, on est passé de 3h15 pendant les bout-à-bouts, à 2h30 sur les derniers filages. Qu'est-ce qui a fait évoluer la durée ainsi selon toi ? Et puis dans les derniers jours de répétitions, c'était vraiment un objectif d'atteindre ces 2h30, pourquoi était-ce important pour toi ?

A.N. : Parce que 2h30, c'est une durée organique qui est, on va dire, supportable sans entracte pour les spectateurs. Je trouve qu'au-delà de 2h45 -3h sans entracte, c'est vraiment exigeant. Maintenant c'est vrai que *La Dame aux camélias*³⁵⁹ durait 3h10 sans entracte. Mais ce sont des durées que j'assume. Je n'avais pas de problème avec la durée de *La Dame aux camélias* parce que c'était le rythme organique et normal du spectacle. Il y avait un moment d'ailleurs où les acteurs sont parvenus à jouer la pièce en 2h50. Ils étaient tout contents et ils m'ont annoncé ça comme une victoire, mais en fait, pour le coup - et il y avait eu ça aussi avec *Jules César*³⁶⁰ - ça ne se justifiait pas. Parce que la durée, ces 3h15, était liée au rythme du spectacle. Il fallait

359DUMAS Alexandre (fils), *La Dame aux camélias*, mise en scène Arthur NAUZYCIEL, créé le 26 septembre 2018 au Tnb à Rennes.

360SHAKESPEARE William, *Julius Cesare*, mise en scène Arthur NAUZYCIEL, créé en 2008 au *American Repertory Theater* à Cambridge, E-U.

laisser de la place au silence car quelque chose advenait dans la durée. Il y avait un rythme mis en place qui était peut-être un peu long, mais qui avait sa raison d'être, et donc le fait de l'avoir raccourcie donnait le sentiment aux acteurs de quelque chose de plus virtuose, de plus enlevé, mais il y avait une perte sensible et émotionnelle. Maintenant, *La Dame aux camélias*, comme *Jules César*, sont des spectacles qui traitent du sentiment tragique et qui doivent s'inscrire dans la durée pour que puisse grandir leur force, leur puissance et donner à voir quelque chose de très mélancolique, en lien avec la mort, quelque chose qui meurt, qui s'éteint et prend son temps pour mourir. Donc il fallait être dans un rythme assez organique, un rythme moins théâtral qu'organique, un rythme qui obéit à quelque chose du sentiment, du silence, de la pause. Dans ces cas-là, être à plus de 3h, c'était bénéfique. Mais il y a des spectacles qui existent autrement - et je pense que *Mes Frères*, comme d'autres spectacle que j'ai faits, appellent autre chose. Pour *Mes Frères*, je pensais à 2h30-2h40, car il s'avère que j'ai fait beaucoup de spectacles qui, sans que je ne m'en rende compte arrivaient à 2h40, comme si c'était une durée personnelle, une horloge biologique personnelle. J'ai fait plusieurs spectacles qui durent 2h40. Pour *Mes Frères*, à quelques jours de la première, on était effectivement à 3h15 mais, même s'il y a une puissance dramatique, de l'émotion qui se dégage de ce spectacle, c'est une émotion qui surprend, qui jaillit, qui ne s'annonce pas. En revanche, ce qui la précède est plutôt de l'ordre de la comédie, du jeu, et quand on est dans ces registres-là, il me semble que c'est important de rythmer très fort. Parce qu'il y a un rythme spécifique à la comédie. Il y a aussi le fait que les monologues, parce que l'écriture de Pascal Rambert est comme ça, relèvent d'une pensée qui s'élabore en même temps qu'elle s'énonce. Donc on n'est pas dans quelque chose de réflexif ou d'installé, mais plutôt dans quelque chose qui est toujours en train d'avancer, toujours en mouvement. Pour que les acteurs n'aient pas la tentation de s'installer dans leurs monologues, dans un point de vue sur le personnage, et pour qu'ils se laissent dépasser par l'écriture et pour qu'ils ne soient que dans la physicalité de l'écriture, il fallait le rythmer, il fallait les contraindre dans la durée. Il fallait que ce soit un spectacle très verrouillé, autant dans son rythme que sa temporalité pour qu'on n'ait pas la tentation ni de s'installer, ni d'être réflexifs, ni sentimentaux. Ne pas être psychologiques. L'animalité, la brutalité, l'absence totale de réflexion imposent un rythme fait pour énoncer et avancer. Concernant les monologues, il fallait trouver un rythme qui empêche de s'installer dans le texte et le faire avancer de manière à ce que les gens ne soupçonnent pas qu'un personnage va parler dix minutes. Attention, ça ne veut pas dire *speeder*, ça ne veut pas dire aller vite. Ça signifie trouver un rythme qui est à la fois organique, réel, le rythme réel de ce qu'on a à dire, tout en donnant le sentiment qu'on avance, qu'on ne fait que passer pour un

temps donné. Toutes ces intuitions faisaient que je sentais bien qu'il ne fallait pas qu'on soit dans un spectacle qui prenne trop son temps, car dans le spectacle, il y a aussi une dimension onirique, quelque chose du conte ou de la fable. Et dans le conte et la fable, il faut embarquer les gens et ne pas leur laisser la possibilité de penser, ne pas leur laisser la possibilité d'analyser. Il faut recevoir tout ça avec l'ouverture et la curiosité d'un enfant, de manière très simple et très spontanée. Pour cela, il faut empêcher les gens de s'installer eux aussi dans l'analyse ou la réflexion. Le rythme est aussi une façon d'empêcher le spectateur de penser, une façon de le rendre actif pour qu'il ne soit pas que spectateur, mais qu'il soit pris, happé par les histoires qu'on lui raconte. Si on prend tout ça en compte, on sent que c'est un spectacle qui doit être maîtrisé rythmiquement. À la fois pour trouver quelque chose de rapide, de précis, et quelque chose qui avance. Avec des transitions très pensées entre les scènes, qui même si elles prennent leur temps, participent du rythme du spectacle pour installer, continuer d'installer les spectateurs dans la rêverie qu'on leur propose, tout en mettant en place des éléments qui vont permettre aussi à la dernière partie, celle des meurtres, d'avoir toute sa place dans son temps réel. Cette dernière partie est traitée presque dans un temps réel, le temps de dire ce que l'on a à dire, le temps réel pour Marie de pousser les corps et les amener à la cuisine ; on est dans un temps qui est moins artificiel, moins théâtral, mais pour que ce temps-là soit accepté il faut qu'on l'ait bien préparé. Et justement, tout ce qui est avant, prépare à la fois l'acceptation de la fable par rapport au côté dément de la fin et une temporalité qui aura mis les acteurs et les spectateurs au même rythme, au même endroit ; une même temporalité qui leur permet d'accepter la réalité de ce qui est en train de se passer et favoriser ainsi la place que peut avoir la fin avec le monologue et finalement l'émotion du spectacle. On ne pouvait pas être dans une durée de trois heures. Il fallait que l'on soit dans quelque chose de physiquement supportable pour le spectateur. Je le pensais par rapport au spectateur, mais aussi par rapport à ce que je sentais du spectacle, c'est-à-dire que ce n'était pas une histoire qui nécessitait 3h15. Et donc je savais qu'en resserrant, qu'en trouvant le rythme juste des scènes, qu'en travaillant bien sur la fluidité des enchaînements, je savais qu'on arriverait, ou qu'on pouvait potentiellement arriver à environ 2h30. Mais ça c'est l'expérience, c'est une intuition qui sait que tu vas arriver à 2h30.

T.H. : Ce rapport à l'intuition que tu évoques me rappelle ta parole pendant les retours d'un filage. Tu avais dit : « J'ai un sens physique et organique du rythme. Je sens quand ça décroche. [...] Moi, le but, c'est de garder une tension du début à la fin. C'est mon travail. Je

ne peux pas être complaisant avec ça³⁶¹ ». Je voulais savoir si pour toi le rythme d'un spectacle est la responsabilité du metteur en scène et quelle place ont selon toi les acteurs, justement à la différence du metteur en scène, dans l'élaboration du rythme du spectacle.

A.N. : Les acteurs sont responsables du rythme quand ils sont au plateau. Moi je leur donne des marques, des repères, je leur donne des indications, des règles du jeu par rapport à ça. Je peux aussi intervenir directement sur le rythme par rapport aux effets. C'est-à-dire qu'on peut, en envoyant certains effets sons/lumières, créer un rythme du spectacle qui contraindra les acteurs à le suivre : si tu mets les acteurs dans le noir à un moment qu'ils aient fini de parler ou pas, ils seront dans le noir. J'avais fait ça sur un spectacle. Ça m'était arrivé avec des acteurs qui ne respectaient pas complètement la règle du jeu. Il y avait des effets sons qui devaient partir de manière très précise, et la façon que j'avais trouvé de rythmer une scène qu'ils n'arrivaient pas à rythmer, c'était par le son, en envoyant des effets sons à des moments très précis qui faisaient que, parce qu'ils n'avaient pas envie que leur texte soit mangé par le son, ils le disaient dans le rythme que j'imposais. J'avais trouvé un moyen de les contraindre. J'ai aussi utilisé des bascules de lumière qui étaient mesurées dans le temps, qui duraient un certain temps. Donc si l'acteur n'avait pas fini son texte sur ce temps, tant pis, il était dans le noir. Ce sont des trucs que tu peux utiliser à des moments si tu veux vraiment rythmer sur le plateau et que les acteurs ne jouent pas le jeu. En l'occurrence, sur *Mes Frères*, on a des acteurs qui jouent complètement le jeu, qui sont des gens à l'écoute du projet, qui ont très bien compris cet enjeu-là, qui sont d'accord et qui eux-mêmes ont un sens fort du rythme. Ce sont des acteurs qui ont une intuition rythmique du plateau et donc qui sentent ça très bien. Tu peux te reposer là-dessus avec eux. Et puis il y a ce que toi tu inscries dans la mise en scène. Il y a ton endroit à toi, tandis que leur endroit, c'est un endroit de responsabilité, un endroit de conscience commune, collective. Mais le rythme se construit à plusieurs aussi. C'est-à-dire que je vais y travailler un moment sur le plateau, mais on commence à le préparer dès le travail à la table. Il y a ce long travail à la table qui aide l'équipe, non seulement à entrer dans la même langue, mais aussi dans le même rythme et à construire ce rythme ensemble. Une fois qu'il est construit avec eux à la table, en général il est aussi là au plateau. Et par rapport à ça, je vais imposer des contraintes comme par exemple - c'est moins le cas sur *Mes Frères* par rapport à la façon dont le texte est distribué - mais sur *Splendid's*³⁶² qui est très dialogué, avec des phrases courtes, ou même avec *Jules César* ou *La Dame aux camélias*, c'est empêcher et

361Après le 3eme filage, le 22 septembre.

362GENET Jean, *Splendid's*, mise en scène Arthur NAUZYCIEL, créé le 14 janvier 2015 au CDN d'Orléans.

même interdire - aussi sur *La Mouette*³⁶³ - les temps entre les répliques. La consigne est toujours d'enchaîner : quoi qu'il arrive tu manges la dernière syllabe de ton partenaire. Ça c'est une manière d'imposer un rythme ; tu obliges les gens à être toujours prêts à enchaîner. À partir de là, je m'en moque presque de ce qui se joue, mais ce que je ne veux pas, c'est qu'ils cassent ce fil de parole qui va déjà donner le rythme. En fait il y a un ensemble de contraintes que tu peux créer pour que le rythme soit porté collectivement, par l'ensemble de la distribution, et surtout que ce rythme s'inscrive suffisamment dans les corps et les oreilles des interprètes pour qu'il ne bouge plus sur le temps des représentations. C'est très important. J'avais fait un spectacle, il y a longtemps maintenant, qui était *Combat de nègre et de chiens* en anglais, donc *Black battles with dogs*³⁶⁴. On l'a joué sur presque dix ans, et puis une fois, on ne l'a pas joué pendant presque 2 ans. On l'a repris en faisant quelques italiennes et une espèce de filage comme ça, très rapide au plateau avant la reprise du spectacle, et la durée était exactement la même. Même pas à une minute près. On était sidérés avec Xavier Jacquot qui fait le son dans tous mes spectacles. Il m'avait dit à l'époque « ce n'est pas possible, ces acteurs sont des poules ». Mais c'est un ensemble. C'est un travail qui fait que le rythme du spectacle, en dix ans et malgré deux ans d'arrêt, n'avait pas changé. Ça passe aussi par une façon de faire qui permet que ça reste organique, que ça ne soit pas mécanique du tout. Les acteurs ne sont pas *speedés*, ils ne jouent pas en boulant le texte, ils ne sont pas dans l'urgence. Ils sont simplement extrêmement précis avec tout ce qu'ils disent. Donc ce n'est pas une question de vitesse, mais bien une question de rythme.

T.H. : J'ai l'impression qu'il y a un rapport au rythme qui est constant dans ton travail, et je me demandais comment tu faisais la part des choses entre chaque projet en lui-même avec sa singularité, et ce qui fait partie de ton rapport au rythme en général et qui reste présent dans chacun des spectacles.

A.N. : J'aborde tous les spectacles de la même façon quelque part. Après, chaque écriture impose aussi son rythme. Quand tu travailles *Les larmes amères de Petra von Kant*³⁶⁵, qui est un texte très dialogué, ce n'est pas pareil que quand tu montes *Jules César*, qui est en vers ; qui est encore différent d'un projet monté en anglais, parce que la musicalité est différente de

363TCHEKHOV Anton, *La Mouette*, mise en scène Arthur NAUZYCIEL, créé le 20 juillet 2012 dans la Cour du Palais des Papes à Avignon.

364KOLTES Bernard-Marie *Black battles with dogs*, mise en scène Arthur NAUZYCIEL, créé en 2001 à Atlanta, E-U.

365FASSBINDER Rainer Werner, *Les Larmes amères de Petra von Kant*, mise en scène Arthur NAUZYCIEL, 2015-2016.

celle du français. Il y a plein d'éléments qui interviennent, mais là où, peut-être, je réponds à ta question, dans le travail de mise en scène un des principaux enjeux, c'est le rythme. Il y a la question de l'image, la question esthétique, la question visuelle, la question de l'espace, la question du son, et la question du rythme. Le théâtre, c'est comment un texte agit quand il est porté dans un espace en trois dimensions qui comprend la scène - et la salle d'ailleurs, ce n'est pas juste l'espace du plateau. C'est comment tu construis une image qui fait sens visuellement, comment tu travailles les entrées-sorties, comment tu travailles la sculpture des corps, leur inscription dans cet espace, leurs couleurs, leurs mouvements et comment tu commences à travailler sur cette présence physique. Le rythme, il est aussi dans le déplacement, dans le mouvement des corps, dans la façon dont les acteurs vont parler et se déplacer, le travail se fait à des endroits différents. Là, on a parlé du texte dans les questions précédentes, mais il y a la question des places, du déplacement - par exemple, si on revient à *Mes Frères* et le rythme, quand j'ai vu le décor et qu'on a abouti la scénographie, je sentais bien que c'était un décor qui allait participer du rythme du spectacle : le fait qu'il y ait des marches, que ça monte et que ça descende, qu'il y ait des portes qui doivent s'ouvrir et se fermer en même temps, ça crée déjà du rythme. On peut s'en servir, comme on peut ne pas s'en servir, mais moi, travaillant beaucoup sur le rythme, je vois tout de suite le potentiel des portes ; est-ce qu'on va les ouvrir en même temps ou pas ; si tu dis aux acteurs que les portes doivent être fermées exactement en même temps, ça veut dire qu'il va y avoir quelque chose à construire ensemble qui nous remet à nouveau dans le même rythme. Donc le décor aussi induit du rythme : un espace très vaste, un espace très réduit, un espace où les gens se déplacent ou pas ; un espace où les acteurs ont l'air de glisser est encore différent d'un espace où ils montent et descendent et dans lequel on sent qu'il y a des marches. Tout ça participe d'un rythme général. Le rythme de la parole n'est pas le rythme du corps par exemple. Je pense à *Splendid's* où les acteurs étaient dans une énonciation, non pas rapide, mais fluide de la parole tandis que les corps étaient au ralenti. Donc il y avait un ralentissement du corps et une espèce d'accélération de la parole et on jouait sur ce paradoxe là. Il y a un rythme du son et un rythme du mouvement, de l'image, qui n'est pas le même. C'est drôle d'ailleurs parce que l'impact du rythme physique est très fort sur le spectateur : *Splendid's* donnait l'impression d'un spectacle long alors qu'en réalité c'est un spectacle qui dure une heure vingt - une heure vingt-cinq, sans temps entre les répliques et avec des acteurs qui parlaient relativement vite. Paradoxalement, des gens trouvaient le spectacle trop lent mais se plaignaient aussi de ne pas arriver à lire les sous-titres trop rapides. C'était intéressant : il y avait un débit de la parole qui n'était pas le même que celui du corps. Or celui que les gens gardaient en tête, c'était le rythme du corps qui allait vers une lenteur

très chorégraphiée. Donc je dirais que ma façon d'aborder le théâtre passe par une certaine conscience du rythme. Au début du travail, je pense que c'est important pendant un temps en général assez long, de travailler avec lenteur. Quand je parle de travailler avec lenteur, ce n'est pas seulement au plateau, c'est aussi en répétition. C'est-à-dire prendre le temps en répétition d'avancer lentement dans le travail sur le texte, dans le travail sur le sens, sur la mise en jeu du corps. Prendre vraiment le temps d'activer tout ça. Ensuite il y a le temps sur le plateau qui est un temps qui peut être assez long aussi, mais ce que des gens pourraient trouver long, c'est le temps qui me semble être la durée nécessaire pour que les choses nous parviennent. C'est-à-dire qu'on a construit au fil du temps un espèce de temps artificiel du théâtre. On a l'impression que « il faut y aller, il faut que ça joue ». Mais ce côté un peu rapide, un peu enlevé, c'est « en général ». C'est un artifice qui donne le sentiment qu'il y a une humeur juste ou le sentiment que c'est rythmé, mais « en général ». Le mot « général » s'applique là parce qu'on a le sentiment que ce sont des gens qui, à travers le théâtre et la façon qu'ils ont de le mettre en scène, rendent compte de quelque chose d'un peu « général » ; ce qui implique un rythme général, une adresse générale, une façon de parler générale. Le texte est soumis à un sens général, commun. Tout est noyé sous de l'humeur, sous de l'ambiance. Et tout est soumis à ça, donc on va mettre des projecteurs bleus pour faire la nuit, des acteurs qui jouent très « en général », qui mettent un peu toutes les répliques dans l'humeur ou le sentiment du moment sans discernement. Il y a un travail dont moi j'ai besoin pendant les répétitions, un travail nécessaire pour que je comprenne ce que les gens disent tout simplement, pour entendre ce qui est vraiment dit et écrit. Ensuite le travail avec les acteurs, c'est d'empêcher une fausse accélération théâtrale, pour que les acteurs prennent justement le temps de dire ce qu'ils ont à dire. Si on est vraiment dans ce que l'on dit, il y a des choses qu'on ne peut pas dire trop rapidement. Il y a des choses qui doivent prendre leur temps, trouver leur temporalité pour être énoncées. Et puis, après il faut faire le même travail avec les corps. Une fois que tout ça est mis en place, il y a une matière qui commence à être dans un rythme juste. Un rythme juste par rapport aux déplacements, par rapport à la manière dont les corps se meuvent dans le décor, par rapport à comment la parole est énoncée, prise en charge. À partir de là, il y a un autre travail sur le rythme qui se poursuit, et qui se consacre à sculpter, organiser, structurer et donner son rythme définitif au spectacle, car c'est un rythme qui va participer du sens mais aussi et surtout de la sensation et du sensible. Je crois vraiment que quelque chose de l'émotion chez le spectateur naît de la justesse du rythme. Et puis je pense aussi qu'il y a des acteurs qui vont fournir ou donner, ou dont on va voir des choses intéressantes si on les empêche de trop imposer leur rythme, et donc il faut les amener à parfois subir le rythme du

spectacle. Des fois, être soumis au rythme du spectacle empêche de penser et fait que les acteurs s'abandonnent plus facilement à un univers de jeu. Mais il y a d'autres moments où il faut faire l'inverse, et laisser l'acteur imposer son rythme. Ce sont des questions d'orchestration. Si on ne veut pas tomber dans de la mécanique, il doit y avoir des moments où tu rythmes de manière très forte, et d'autres où tu lâches un peu la bride et tu laisses l'acteur imposer son rythme. Par exemple, dans *Mes Frères*, on voit bien qu'après les monologues, une fois que les garçons sortent après la *danse des Scies*, il y a quelque chose qui se vide, un temps réel qui s'amorce et qui est favorable à Marie pour qu'elle impose son rythme, plus que pour moi le lui imposer. Jusqu'à un certain point bien sûr, mais c'est des moments qui peuvent être plus flous. Et après on re-rythme à partir du moment où la planche se met à parler ; là, je la remets dans le rythme du spectacle. Ce sont des histoires de balance. Et puis tu sais, il faut aussi savoir que le choix des acteurs participe aussi à ce phénomène. Il y a des acteurs qui sont plutôt rapides, d'autres plutôt lents, il y a des gens qui ont une certaine musicalité de la voix, des acteurs très musicaux, très rythmés dans leur façon d'être sur le texte, et d'autres moins. Donc quand tu fais ta distribution, tu penses aussi à ça. Je me rappelle avoir choisi Catherine Vuillez dans *Ordet*³⁶⁶ parce que je cherchais quelqu'un pour être en binôme avec Pascal Greggory. J'hésitais entre deux-trois actrices que j'aimais beaucoup, et puis finalement je suis allé vers Catherine parce qu'il y avait une musicalité, un rythme du phrasé de Catherine, qui était très proche de celui de Pascal. Ça m'intéressait parce qu'il devait y avoir un rapport de complicité entre ces deux acteurs et le rapport au rythme donnait déjà le sentiment de cette proximité. Donc le rythme, c'est absolument essentiel. Je ne comprends même pas que ça ne soit pas une obsession pour tous les metteurs en scène, parce que ça joue à tous les endroits, et dès la distribution. Ensuite c'est une question d'orchestration : tu as les instruments, tu as des rythmes, et c'est à toi de trouver comment organiser ça pour jouer avec les durées ; étirer les temps comme ça peut m'arriver dans mes spectacles, et que même on me reproche parfois. Mais ces temps étirés ont leur place parce que justement il n'y en a plus entre les répliques. Quand dans un spectacle, pendant vingt minutes, les gens parlent sans laisser de temps entre les répliques, tu peux laisser exister ensuite des vrais temps au plateau. Mais pas de micro-temps, ou de faux-temps, pas de ces temps artificiels qui naissent d'un jeu psychologique dans lequel on veut montrer qu'on entend la réplique : « ah oui on la reçoit », et donc on y répond, et qui créent ainsi un faux sentiment de dialogue, une fausse impression, une fausse illusion de dialogue. C'est pour ça que je ne supporte pas les temps entre les

366MUNK Kaj, *Ordet (La Parole)*, mise en scène Arthur NAUZYCIEL, créé le 5 juillet 2008 au Cloître des Carmes à Avignon.

répliques. En revanche, tu peux avoir des vrais temps qui sont comme des dilatations, des temps qui se mettent à résonner autrement car tu travailles sur le rythme des corps et le rythme des effets. Sur les effets, il y a des fois avec Scott, sur la lumière, on est à une seconde près et on sent qu'à une seconde près, c'est juste ou ça ne l'est pas. Après c'est vraiment un ressenti qui n'est pas du tout intellectuel, c'est vraiment un ressenti physique. Quand je dis que j'ai un rapport organique au rythme, c'est que j'ai un sens du rythme qui est physique : je sais que j'ai une bonne oreille, j'ai le sens du rythme, j'ai fait douze ans de claquette, je sais ce qu'est le rythme.

T.H. : Justement, avec Scott Zielinski³⁶⁷ ou avec Xavier Jacquot³⁶⁸, pour organiser les effets, utilisais-tu le mot rythme ?

A.N. : Oui. Après je n'utilise pas le mot rythme pour dire qu'il faut que ça soit rythmé. Je vais plutôt dire « il y a cinq secondes de trop » ou « il faut en ajouter trois ». Je vais aussi dire « j'ai envie que l'image s'échappe rapidement » ou au contraire si j'ai plutôt envie que ça soit lent. Et avec Xavier sur le son, ça va être à différents endroits sur des durées. Avec lui, la question du rythme elle est beaucoup sur les transitions, mais aussi sur les sons qu'on utilise dans le spectacle. Il y a des effets son qui donnent un effet de ralenti, et d'autres qui donnent le sentiment que quelque chose s'accélère sans que le jeu n'intervienne. Par exemple, sur la scène des rêves qui est longue, ce sont quatre rêves, quatre monologues, je cherchais comment la rythmer au-delà des acteurs afin de donner le sentiment qu'acteur après acteur, quelque chose se régénère. Et donc là, on travaille avec un son de générateur qui a une pulsion différente selon les monologues. En fonction des acteurs, la pulsion accélérât ou ralentissait. C'est subliminal, mais ça joue. Il y a une certaine pulsion du générateur pendant Pascal, à partir du moment où c'est moi, quelque chose s'accélère dans le générateur qui régénère et réveille le spectateur sans qu'il ne s'en rende compte, et on va avoir un autre rythme ensuite avec Adama puis avec Frédéric. On peut utiliser des sons dans le spectacle qui modifient le rythme et la perception du rythme, indépendamment de ce que les acteurs vont faire. Tu peux avoir des accélérations du son, tu peux avoir des démarrages de son qui donnent le sentiment que quelque chose reprend, tu peux avoir l'arrêt d'un son qui donne un sentiment d'arrêt. Le son ce n'est pas juste des effets que l'on entend, il y a une façon de les rythmer dans le spectacle, mais aussi une façon de les utiliser qui agit sur la perception du

367Le créateur lumière.

368Le créateur son.

rythme du spectacle. Plus on se rapproche de la première, plus je commence à rythmer le spectacle en utilisant les possibilités du son, les possibilités de la lumière, en utilisant ce qu'on va travailler sur les déplacements. Par exemple, voir des acteurs arriver au ralenti puis marcher normalement modifie la perception du rythme du spectacle. Il y a énormément d'éléments à gérer qui, ensemble, tenus ensemble, retenus ensemble et accrochés à un même projet vont donner son rythme au spectacle. Ce qui est toujours problématique, ce sont les changements. C'est là aussi que tu peux influencer sur les rythmes d'un spectacle. Plus tu te rapproches de la première, plus il faut rythmer rapidement pour avoir une durée qui ne va plus bouger. C'est ce que j'avais fait sur *Place des héros*³⁶⁹ parce que je sentais que l'on n'allait jamais arriver à gérer parfaitement les changements. C'était à la Comédie-Française et c'était au répertoire donc les équipes n'allaient pas être tout le temps les mêmes sur le spectacle, tu te dis qu'il faut faire une transition qui ne bougera pas ; même si au bout d'un moment les gens sont prêts 15 secondes avant, tant pis, on laisse les 15 secondes. Si tu sais que tu vas avoir un changement long, tu te demandes comment en profiter pour que ce soit un changement qui apporte quelque chose au spectacle. Il y a des changements incompressibles, où on sait par exemple que ça ne fera jamais moins de deux minutes, on n'y arrivera pas. Donc il faut réfléchir à comment utiliser ces deux minutes pour que ça soit quelque chose qui apporte quelque chose au rythme du spectacle et pas qu'on sente qu'au contraire, tout retombe. Les changements doivent finir par complètement participer de la mise en scène et du rythme du spectacle.

T.H. : Justement, ce que tu me dis me fait penser à une transition en particulier dans *Mes Frères*, quand à la fin du *rituel*, on entend la chanson *Connais-tu ?* De Michel Legrand et Nana Mouskouri. C'est une transition que je trouve très puissante rythmiquement, et je voulais savoir comment tu l'avais pensée et élaborée.

A.N. : Tout d'abord, je me méfie des chansons qui font le lien entre des scènes comme on en voit souvent et avec un *shunt* : tu as le changement scène, on envoie la chanson et puis quand les acteurs sont prêts, on baisse la musique. Je ne comprends même pas qu'on fasse encore des choses comme ça. Pour moi c'est vraiment le degré zéro du théâtre. Si j'utilise une chanson, c'est très compliqué parce que je n'aime pas les shuntées dans les chansons. Donc il faut trouver un moment où la chanson peut s'arrêter parce qu'il y a une reprise musicale ou

369BERNHARD Thomas, *Place des Héros*, mise en scène Arthur NAUZYCIEL, créé le 22 décembre 2004 salle Richelieu, Comédie-Française, Paris.

bien que dans la chanson elle-même, les paroles s'arrêtent, et alors là il y a quelque chose à faire. C'est pour ça que quand on travaille avec des chansons avec Xavier, on les prend à des moments particuliers et on les diffuse de très loin, comme si elles étaient portées par le vent, comme si elles étaient portées par de la mémoire. Alors d'un seul coup on peut avoir une bribe de chanson. Si j'utilise un extrait de chanson, ça va être lointain, comme si l'on ouvrait une porte par hasard. Par exemple, dans *Black battles with dogs*, on entendait une chanson de Noir Désir, mais qui arrivait avec le vent, comme quand on est en extérieur et que l'on entend des fêtes au loin. Dans ce cas-là c'est acceptable. Dans *Mes Frères*, sur le passage entre le rituel et la fin, je savais que ce serait une transition qui allait être assez longue à cause du plateau : il faut enlever la table qui a pris feu. On est sur un temps un peu contraint, et un temps qui, je le voyais bien, mettrait du temps avant d'être raccourci. Je sentais que ça allait se raccourcir, mais on ne pouvait pas anticiper comment. Au début ils avaient besoin d'1 minute 30, et puis effectivement à la fin ils n'avaient plus besoin que d'une minute. Mais je ne voulais pas dépendre de ce temps-là, donc on s'est dit que s'il y avait 1 minute 30, ce n'était pas grave, il y aurait 1 minute 30. Je savais qu'on aurait un changement long, mais en même temps, ce n'était pas grave parce que c'est un moment du spectacle qui part vraiment ailleurs : il prépare une nouvelle partie dans laquelle le spectacle doit plonger. On est dans la continuité de ce qui vient de se passer, un rituel onirique qui fait plonger et passer dans une autre étape, étape qui est presque un moment de genre, très sombre, très grotesque, mais aussi tragique et tendu, et qui ne devait pas être de la même nature que tout ce qu'il y avait eu jusque-là. Et donc un changement long, ce n'était pas mal pour qu'il y ait de la durée, pour qu'il y ait le sentiment du temps qui passe. J'avais envie de donner le sentiment qu'il y avait de la durée. Donc pour ce changement long, je me demandais comment l'habiter, comment lui donner cette fonction-là. Il faut aussi savoir que j'écoute beaucoup de musiques en amont des spectacles. J'échantillonne, j'en mets de côté, et il y avait deux-trois choses entre lesquelles j'hésitais. Et à un moment, j'ai voulu essayer cette chanson, mais justement en l'assumant complètement en tant que chanson, du début jusqu'à la fin. Si on pouvait la mettre en entier alors elle se justifiait, elle trouvait sa place. Ça devient le moment d'écoute de cette chanson qui met acteurs et spectateurs au présent dans une durée commune ; on écoute ensemble cette chanson. À ce moment, j'ai pu construire la séquence avec le départ des frères pour les chambres. La chanson nous laissait vraiment le temps de monter dans les chambres, le temps pour le changement, très chorégraphié, et puis aussi, ce moment que j'aime particulièrement où l'on peut être dans la contemplation, contemplation simplement d'une actrice inspirante et mystérieuse, contemplation d'un espace qui a une grande force. J'aime bien dans certains

spectacles avoir un moment comme ça, où un décor n'agit que par lui-même, avec sa propre puissance, sa propre poésie ; et le fait d'utiliser toute la chanson et de rallumer la lumière avant la fin de la chanson permet de dévoiler le décor dans sa nudité et de devenir assez contemplatifs de cet espace qui se reconstruit. Ensuite, ce sont des déclinaisons : à partir du moment où l'on choisissait Nana Mouskouri et Michel Legrand, je voulais garder une ligne. Donc je suis resté sur Nana Mouskouri dont on a décliné d'autres chansons à d'autres moments du spectacle. Cette chanson, on l'accepte aussi parce que l'on a déjà entendu cette voix, on a déjà entendu des mélodies qui n'étaient pas celle-là, mais qui n'en étaient pas loin ; c'est quelque chose qui se met en place à d'autres moments, il y a trois fois d'autres extraits de chansons de Nana Mouskouri, jusqu'au moment où il y a cette chanson complète. Et puis elle fait sens, il y a quelque chose qui est raconté dans la chanson, qui je trouve, dans l'imaginaire, emmenait les spectateurs là où j'avais envie que le spectacle les emmène. La précision et la justesse avec laquelle on a construit ce moment fait aussi que les gens l'acceptent sans ironie, au premier degré, et soient sensibles à sa beauté.

T.H. : Est-ce que le mot de la fin ce ne serait donc pas de dire que le rythme est quelque chose de central dans la création théâtrale ?

A.N. : Moi je trouve que c'est effectivement central. Le rythme c'est à la fois le cœur et les poumons. Sans rythme, on a comme un corps sans respiration, c'est mort. Le rythme, c'est vraiment à la fois le cœur et les poumons : c'est ce qui donne la pulsion, la pulsation, la respiration, et de ça découle le sentiment, l'écoute, l'attention des spectateurs. Le rythme, c'est comment l'on maintient l'attention du spectateur. Par exemple, il y avait un acteur à qui j'avais proposé une coupe qu'il n'a jamais voulu parce qu'il la justifiait de manière psychologique. Alors que cette coupe, elle n'avait pas tellement d'importance au niveau du sens, mais je continue de penser et à chaque fois que je l'écoute, j'ai la sensation qu'il y a trois répliques, trois phrases, on les enlèverait, la scène gagnerait en puissance. J'en suis tout à fait sûr. Ce n'est pas vrai que les gens peuvent entendre tous les mots, tout analyser, surtout dans un spectacle traité rythmiquement de cette manière. Au bout d'un moment, l'écoute tombe, et donc les gens ne t'écoutent plus de toute façon. À partir du moment où ils ne t'écoutent plus, ce n'est pas très intéressant. Des fois le spectateur écoute même sans savoir qu'il écoute, l'écoute ce n'est pas forcément être très attentif. Je me souviens de *Place des Héros*, j'étais assis à côté de gens qui disaient « c'est insupportable, c'est ennuyant, on s'en va ? » « oui,

attends 5 minutes », et en fait ils sont restés toute la représentation en disant qu'ils allaient partir. C'est là que j'ai compris qu'il y a des processus qui permettent de maintenir l'écoute du spectateur, et parfois à son insu. Et notre travail est de maintenir cette écoute, de la perpétuer sur la durée. Et donc, quand je regarde les filages, les représentations, je sens bien le moment où on ne peut plus écouter. Il faut alors parfois un son, un mouvement, un geste, une respiration, ou une coupe, pour permettre finalement au moment de trouver sa durée, sa temporalité, son rythme juste. En l'occurrence, pour ce moment-là, à chaque fois je suis sûr qu'il manque un truc. Car dans le fond, ce que les gens écoutent ce n'est pas la psychologie. Les acteurs, des fois, ont besoin de se raconter des histoires psychologiques pour jouer, mais elles n'ont pas d'intérêt parce que ce n'est pas ça que les spectateurs perçoivent sur le moment, dans l'instant de la représentation. Ce n'est pas l'endroit de l'analyse - en tout cas dans mon travail, je fais tout pour empêcher ça. Donc normalement les gens ne peuvent pas réfléchir de cette manière. Quand je dis que le rythme, c'est le cœur, c'est parce que c'est le battement qui va donner le rythme, donc la vie, donc le sentiment, l'émotion. Et puis ça va aussi avec la respiration, avec le temps juste pour dire ce que l'on a à dire, pour faire ce que l'on a à faire, avec le temps que la vie prenne sur le plateau, prenne dans les regards entre les gens, dans les suspens, dans un dernier regard avant de quitter le plateau, dans une cassure du rythme, une contradiction du rythme que tu as imposé. C'est de l'air. Donc, le rythme, c'est le cœur et les poumons.

IV Entretien avec Jean-Pierre Baro

Jean-Pierre Baro est metteur en scène, artiste associé au Théâtre National de Bretagne. Cet entretien portait sur la notion de rythme dans le cadre de sa création *Méphisto {Rhapsodie}*.

Cet entretien a été réalisé le mardi 12 mars 2019, à 11h, à Rennes, dans un café près du *TNB*, l'entretien a duré une demi-heure.

Théo HEUGENBAERT. : Est-ce que pour commencer, tu pourrais me dire si tu emploies le terme « rythme » quand tu travailles sur un spectacle, et si oui, dans quel sens ?

Jean-Pierre BARO: C'est un terme que j'emploie, mais avec parcimonie, et dans son sens. C'est-à-dire que ce n'est ni la vitesse, ni la lenteur, c'est le mouvement musical du spectacle. Donc quand je parle aux acteurs de rythme, j'essaie toujours de préciser qu'il ne s'agit pas de vitesse. Quand on dit qu'il faut trouver le rythme du spectacle, quand les metteurs en scène disent ça, ils pensent en général que c'est une accélération ou une vitesse ou une fluidité. Alors qu'un rythme, c'est aussi une lenteur. Le rythme, je l'associe à la musicalité de la pièce, à la partition musicale des corps et des mots. Quand je dirige les acteurs, il y a deux mots que j'emploie énormément, c'est « respire » et « ça avance », qui sont comme des ponctuations organiques, des indications musicales organiques que je donne aux acteurs. Je leur demande de respirer, donc de prendre des pauses dans leur débit de parole, dans leurs mouvements de jeu, et de simplement respirer. Je leur demande aussi parfois « d'avancer », donc de ne pas attendre d'être prêts pour parler, de laisser la parole dérouler la pensée.

T. H. : Quand tu as reçu le texte de la part de Samuel Gallet, est-ce que tu t'imaginais déjà certaines choses au plateau ?

JP. B. : En général quand je monte des textes c'est que j'ai des images ou des intuitions par rapport à ces textes. Il y a une reconnaissance et j'ai une intuition. Avec Samuel ça s'est passé différemment parce qu'on a travaillé ensemble dès le début. Ce n'est pas un texte que j'ai reçu et que je devais mettre en scène, c'est une commande de ma part. On a travaillé à partir d'un roman de Klaus Mann et on a essayé d'imaginer ensemble ce que pouvaient être les espaces, les séquences, *etc.* Donc c'est un travail différent. Quand j'ai reçu le texte qu'il a écrit seul,

effectivement, j'ai été surpris par son écriture, mais je savais déjà plus ou moins où j'étais, dans quel espace j'étais, puisque ça avait été façonné, pensé avec lui.

T. H. : Donc vraiment des images du plateau ?

JP. B. : J'ai des images de plateau en général. C'est très rare que j'aie des images de la vie. Quand je lis un texte - pas un roman - mais un texte de théâtre, étrangement, je le traduis directement au plateau.

T. H. : Et pour *Mephisto {Rhapsodie}* aurais-tu quelques exemples de ces visions ?

JP. B. : De celles qu'il y a dans le spectacle, presque tout : les loges, la croix qui brûle, les objets lumineux – ce n'était pas ceux-là, je ne savais comment ils seraient - mais je savais que je voulais des objets lumineux sur un plateau vide. J'avais très envie d'une installation. Puisque très vite, quand on lit *Mephisto {Rhapsodie}*, on se rend compte que le personnage principal, c'est le théâtre. Donc il s'agit de ne pas le masquer, de ne pas le cacher, mais de travailler à lui redonner sa puissance, à le retrouver comme écrin qui donne de la puissance aux signes qui sont dans cet écrin. Donc des objets lumineux me semblaient idéaux - et j'avais très envie qu'ils soient manipulés par les acteurs.

T. H. : Et tu avais des idées de rythmes ?

JP. B. : Non, pas vraiment. Je suis assez humble quand je découvre un texte, j'essaie de comprendre. Je n'ai pas de rythmes avant la lecture du texte, j'essaie de comprendre quel est le rythme du texte, qu'est-ce que le texte m'impose et comment je peux aller le plus loin, être le plus radical possible avec ce que le texte m'impose. Ne pas, moi, lui imposer un rythme ou un style de jeu. J'essaie vraiment de comprendre le mouvement ou le rythme de l'écriture ; ça ne doit pas venir de l'extérieur du texte.

T. H. : Et comment tu l'appréhendes justement ce rythme du texte ?

JP. B. : On commence par faire un énorme travail à la table avec les acteurs. On lit et relit la partition. On est comme des archéologues musicaux, des archéologues rythmiques. On se met autour de la table avec les acteurs et puis on se met à travailler le texte, à essayer d'entendre

quand est-ce que ça sonne juste. En l'occurrence, avec le début de la pièce, il y avait une recherche, non pas de naturalisme, mais de réalisme. On voit bien que dans le texte de Samuel, on n'est pas dans du naturalisme puisque c'est un théâtre-récit, que le temps parfois s'accélère. On peut dire « maintenant il est telle heure, on est à tel endroit » alors que la seconde d'avant on était ailleurs. Mais en revanche, à l'intérieur de ça, Samuel s'est amusé à jouer avec un langage à la fois poétique et quotidien. Il s'agissait donc de trouver à l'oreille ce qui sonnait le plus réalistement. Et on a cherché ces choses à la table, en faisant beaucoup d'italiennes, beaucoup de travail rythmique, en écoutant énormément ce qui me semblait juste, ou pas, comment interpréter cette partition - comme une partition de musique. Après, c'est une question d'interprétation, c'est ce qui me semble moi juste dans le dialogue avec les acteurs. Et c'est un rapport à la poésie. C'est pour ça que c'est difficile à décrire techniquement. Et puis, par moment, c'est parce que c'est drôle aussi. Par moment chez Samuel il y a des récits poétiques, mais aussi des choses qui sont écrites comme à la Feydeau, qui sont censées être drôles, un ensemble de répliques qui créent un humour. Comme dans le théâtre comique bourgeois du XIXe siècle ; Feydeau, c'est une mécanique très précise pour les acteurs. Donc on s'est appuyé sur différentes choses mais au final, nous sommes des archéologues, on essaie de comprendre. Il n'y a pas d'idée de rythme au départ, on essaie de comprendre, de comprendre quand est-ce que ça fonctionne, quand est-ce que ça marche. On va chercher les pépites rythmiques.

T. H. : Est-ce que tu as déjà en tête une durée du spectacle avant le début des répétitions ?

JP. B. : En lisant la partition, je chronomètre et je sais à peu près la durée, avec une marge d'erreur d'une demi-heure. Je pensais que ça allait durer entre 2h15 et 2h45. Par rapport au volume du texte. Pas plus de 3 heures, sinon j'aurais fait un entracte. Et finalement ça fait 2h20. D'ailleurs c'est assez intéressant : pour les trois avant-dernières³⁷⁰, on était à 2h20 chaque soir, et hier³⁷¹, on a perdu 2 minutes – mais peut-être qu'on les a gagnées, peut-être que c'est plus intéressant, peut-être qu'il y avait plus de densité à un autre endroit - en tout cas on a perdu 2 minutes. Je ne sais pas où. Il y avait une actrice qui était blessée, c'est peut-être à cause de ça, elle aura mis du temps à se changer, à marcher peut-être.

T. H. : Pendant les répétitions, quand tu conçois le protocole de répétition, est-ce que tu es

370Les 07, 08 et 09/03/2019.

371Le 11/03/2019.

attaché à la notion de temporalité, de rythme ?

JP. B. : En général, je travaille beaucoup en début de création, j'en demande beaucoup aux acteurs, je vais un peu trop vite. Parce que j'aime bien de moins en moins travailler - surtout quand on a des temps de répétition assez serrés. On a eu 8 semaines de répétition ce qui est bien, mais on les a eues presque d'affilée. Donc il n'y a pas eu de dépôt. Alors que c'est très important le dépôt pour comprendre quelque chose. Comme dans sa vie, comme dans sa propre histoire, si on est dans le moment présent, on n'a pas de recul sur ce qu'on fait. Et donc j'ai tendance à travailler beaucoup au début et à moins travailler à la fin, à laisser plus de liberté aux acteurs, à leur laisser les matinées pour qu'ils puissent rêver, *etc.* Je sais qu'au début c'est assez intense avec moi. Et en même temps, je n'aime pas trouver. C'est-à-dire que quand il y a un problème, j'aime bien que ça se résolve tout seul. Quand il y a un problème sur un texte ou sur une scène et que tout le monde a des idées, je pars en courant. Je leur dis « écoutez, s'il vous plaît, essayons de ne pas trouver aujourd'hui, prenons le temps de comprendre pourquoi on a un problème et qu'est-ce que c'est. » Et ça va se résoudre tout seul normalement. Est-ce un problème d'écriture, un problème de jeu, de sous-texte, est-ce un problème d'intention, un problème de mise en scène ? Quand il y a une chose qui bloque, qui n'est pas évidente, il faut essayer de ne pas aller vite, essayer de ne pas se laisser avoir par le trac, par le fait de ne pas arriver à terminer le spectacle. On travaille suffisamment longtemps pour monter les productions donc il faut que ces huit semaines soient un moment de bonheur, de recherche, pas un moment de stress ou d'efficacité pour atteindre le spectacle. J'aime bien cette phrase de Mnouchkine qui disait que moins on avait de temps, plus il fallait en prendre. C'est vrai.

T. H. : Quand les comédiens sont en travail au plateau, est-ce que tu leur parles de rythme ?

JP. B. : Je leur dis de ne pas penser au rythme. Je leur dis que le rythme, ce n'est pas très compliqué, que le rythme, on peut s'en occuper en dernière semaine sur les filages. Qu'est-ce que ça veut dire le rythme ? C'est la vitesse à laquelle tu joues la partition. Moi ce qui m'intéresse c'est l'être, c'est le rapport entre les acteurs - et les personnages si on parle de personnage - en tout cas entre les acteurs. C'est l'écho que va leur faire le texte, c'est la compréhension d'une scène qu'on est en train de monter. Et une scène ne se comprend pas en la jouant plus ou moins vite. On peut comprendre des choses, ça peut débloquent des choses, mais moi je m'occupe du rythme plutôt dans la dernière semaine. Par exemple, avant un

filage, je leur ai dit « aujourd'hui c'est un filage un peu plus rythmique, je voudrais que vous jouiez tout plus vite que d'habitude, même si ça vous paraît faux ». Ils se sont mis à jouer plus vite que d'habitude et le lendemain je leur ai dit « ça joue trop vite mais par contre, il y a des choses justes dans le rythme ». Et puis on fait des italiennes tous les jours, de pratiquement tout le texte. Donc ils répètent leurs gammes tous les jours et il y a un rythme qui se crée naturellement dû à cette pratique de l'italienne.

T. H. : Est-ce qu'au bout d'un moment, tu demandes à tes acteurs de fixer leurs propositions, si oui, à quel moment et pourquoi choisir telle proposition plutôt que telle autre ?

JP. B. : Je leur demande assez vite de fixer leurs propositions. Après, ces propositions peuvent se transformer et je leur demande de réinventer. Mais je crois beaucoup aux intuitions, donc au premier jet. Je crois beaucoup à la première proposition, au premier sentiment qu'ils ont sur une scène. Parce qu'on a parlé avant de la scène, on l'a travaillée à la table, et quand ils se mettent à la jouer, il y a des intuitions qui peuvent naître du présent, de la relation entre eux qui sont très justes. Et je n'ai pas envie de leur demander d'improviser pendant mille ans. En revanche, je leur demande de réinventer ces intuitions - je leur demande de faire leur travail d'acteur, de refaire chaque soir une chose qu'ils ont pressenti. Donc j'ai tendance à fixer, à cadrer assez vite, mais ils sont libres de se réinventer à l'intérieur de ce cadre. Je leur laisse la liberté de faire complètement autre chose, à partir du moment où ça se fait avec l'autre, pas seul, sinon ça devient du « je ». Mais tant que c'est un dialogue avec l'autre, ils peuvent réinventer sans problème.

T. H. : Pourrais-tu me parler du début du spectacle, qu'est-ce que tu voulais instaurer en terme de rythme avec cette première séquence ?

JP. B. : Je ne voulais pas introduire un rythme mais plutôt un rapport. En fait, c'était le monologue de fin, que j'ai passé au début. L'idée c'était qu'avec ce « bonsoir », Lucas³⁷² nous raconte l'histoire de ce professeur qui lui a donné le sens du combat politique. Je voulais vraiment dire aux gens que, nous, on parlait de là. Parce que le spectacle trouble, il laisse parler les uns et les autres. Il n'est pas, il me semble, dans un rapport manichéen à la question politique et à la question du nationalisme. Je voulais absolument qu'on commence avec ce

372Personnage de la pièce.

texte là parce qu'il disait d'où nous on parlait, où, nous, on se plaçait. C'est-à-dire du côté de ceux qui sont morts pour la liberté, de ceux qui ont lutté contre le fascisme. C'était important pour moi en terme de pensée, de commencer par ce texte. Parce qu'en terme de rapport au public, avec ce « bonsoir », les gens répondent, et on est tout de suite dans un rapport de proximité qui est important pour l'acte I.

T. H. : Et si on parle de la fin, en terme de rythme, qu'est-ce que tu as instauré pour clore le spectacle ?

JP. B. : La dernière scène est un peu différente de toutes les autres puisqu'elle est presque opératique. On est comme dans un opéra, et on remonte le temps. On est avec Klaus Mann et Erika Mann, dans sa chambre d'hôtel à Cannes, où il va se suicider. C'est comme un poème à ces gens qui sont morts pour nous. J'avais envie d'une chose avec le texte devant. Non plus dans le réalisme ou le naturalisme, mais comme avec deux figures d'une certaine époque, presque classique, qui adresseraient le texte, le poème devant eux. Le rythme a été imposé par cette question-là, par le fait qu'on n'était pas dans un rythme naturaliste, mais plutôt dans un rythme poétique où finalement - difficile de le nommer ce rythme de la poésie - qui fait qu'on donne le texte devant soi. Et ça change la manière de parler. Ça parle beaucoup moins vite que ce que je suis en train de faire. C'est comme peindre avec le langage. Je ne saurais pas le nommer plus que ça.

T. H. : Quelles places ont pour toi la scénographie, la lumière et le son dans l'élaboration du rythme du spectacle ?

JP. B. : Une place immense. Je répète longtemps sans la lumière parce que je ne veux pas qu'elle arrive trop tôt ; j'aime bien travailler avec la lumière du jour ou avec les lumières de service pour me concentrer sur le jeu des acteurs. Par contre le son arrive très tôt. Il est là pour créer des intensités différentes dans le spectacle, pour accompagner les acteurs. Il y a des chansons dans le spectacle, le son est là pour créer une atmosphère géographique à l'intérieur de laquelle les corps et les mots viennent s'inscrire. Et dans la dernière partie du travail de la création, le dialogue entre la lumière et le son est capital. Il y a le rythme du jeu de l'acteur mais aussi le rythme du spectacle qui est induit par les lumières et le son. Tu as vu le temps que je mettais à travailler les montées et les descentes de lumière qui créent le rythme du

spectacle, dans l'idée qu'on ne soit pas dans un rapport d'efficacité ou de séquences, mais dans une cohérence de fondus enchaînés. C'est un spectacle qu'on a vraiment construit à partir de fondus enchaînés, et non par rapport à des *cuts*. Il y a deux noirs, je crois, dans le spectacle, c'est tout. Un noir où il y a les émeutes qui grondent, et un deuxième noir avec Hamlet qui se perd dans la forêt. Alors qu'il y a beaucoup plus de séquences. Mais c'est parce qu'à chaque fois, les séquences, on les a travaillées sur des fondus enchaînés et pas sur des noirs. Tout ça, ça fait partie de l'écriture dramaturgique et rythmique du spectacle : elle se fait vraiment avec le son et les lumières.

T. H. : Est-ce qu'avec ces collaborateurs là tu emploies le terme de « rythme » ?

JP. B. : Je n'emploie pas le mot « rythme » mais je leur dis « ça va trop vite », ou trop lentement. Je leur parle surtout en termes cinématographiques. Je leur parle surtout de *cuts* ou de fondus enchaînés. Et je leur dis souvent « le son d'abord et le son amène la lumière », « la lumière arrive avant le son », « la voix de l'acteur arrive et à l'intérieur de la voix de l'acteur naît le son ». Mais je ne leur parle pas avec un terme aussi efficace.

T. H. : En voyant le spectacle, j'ai eu l'impression que ce qui ressortait en terme de rythme, c'était une recherche d'un maximum de continuité entre les séquences, d'un maximum de fluidité - avec deux ruptures peut-être, le concert de Juliette Demba³⁷³, et la montée des émeutes avec l'arrivée au pouvoir des *Premières Lignes*³⁷⁴. Est-ce que cela te semble juste ?

JP. B. : Oui, très juste. Ces deux moments sont des climax dans le spectacle, et il y avait la nécessité d'une transition, un moment de bascule vers un ailleurs, avec la montée à la capitale d'Aymeric³⁷⁵, et avec l'arrivée des fascistes. Mais ces ruptures à l'intérieur de la continuité, je ne les ai pas pensées auparavant. Ça s'est fait naturellement, comme une nécessité d'avoir un autre mouvement. Sinon, on aurait été sur quelque chose de redondant. Et puis c'est une histoire de propositions. Dans le cas des émeutes, je ne me souviens plus si la proposition vient de Loïc³⁷⁶ ou de moi, j'ai du mal à me rappeler ce qu'on a fait ensemble ou pas. J'ai la chance de travailler avec la même équipe en lumière et en son depuis sept ou huit spectacles, on se connaît bien et on a tendance à toujours se remettre en question, ce qui est important.

373 Personnage de la pièce.

374 Nom du parti politique d'extrême droite de la pièce.

375 Personnage principal de la pièce.

376 Loïc LE ROUX, créateur son du spectacle.

T. H. : Est-ce que le rythme de la création a changé au contact des spectateurs ? Est-ce que depuis la première, mercredi dernier³⁷⁷, tu as modifié des choses dans la structure ou bien tu as demandé à tes comédiens de modifier des choses dans leur jeu, leurs intentions ?

JP. B. : Non, la création n'a pas trop bougé. Effectivement, on a accueilli un nouveau partenaire de jeu et ça a un peu accéléré le rythme par rapport aux filages. Parce que quand tu es au autant adressé au public et qu'il n'est pas là, c'est comme s'il manquait un partenaire, et donc on attendait la réponse du public. Il y a eu un filage, par exemple, qui était très lent parce qu'on était quatre dans la salle, et qu'en s'adressant à nous, il y avait une attente de ce partenaire qui n'était pas là, de cet absent. Une fois qu'il est arrivé, il y a un ping-pong avec le public qui s'est mis en place et qui a créé un rythme, une plus grande avancée. Donc concrètement, on a dû gagner 5 minutes peut-être par rapport aux filages. Mais en terme de jeu, ça ne s'est pas vraiment modifié. Leurs paroles sont seulement devenues plus concrètes. Et par exemple hier³⁷⁸, avec le jour de pause, pendant l'acte I, ils ont beaucoup moins parlé aux gens, ils les ont un peu oublié. Donc là, je vais leur faire des notes où je vais leur redemander de bien nommer l'enjeu politique de ce qu'on fait et de bien le partager avec les gens, de ne pas partir dans des rapports de personnages ou dans des « je ».

T. H. : Pour conclure cet entretien, comment définirais-tu finalement la notion de rythme ? Est-ce que tu dirais que c'est quelque chose qui est le fait du metteur en scène ou bien qui se partage avec les différents collaborateurs ?

JP. B. : Je dirais que le rythme, c'est le mouvement musical d'un spectacle en fonction des différents dialogues avec les collaborateurs artistiques et techniques, et des différents agencements de signes dans la mise en scène. C'est ce dialogue qui va inscrire le rythme du spectacle. Le rythme, c'est un dialogue de différents éléments qui crée un mouvement.

T. H. : Et ce serait toi, le metteur en scène, le responsable du rythme ?

JP. B. : Non, moi, je suis responsable de l'agencement de ce dialogue. Le rythme n'est pas prédéterminé, il se fait de cet agencement là. Je suis responsable de l'interprétation de la

³⁷⁷ Le 06/03/2019.

³⁷⁸ Le 11/03/2019.

partition textuelle, pas du rythme. Je peux aller plus ou moins vite ou lentement, mais c'est quand même le texte qui détermine le dialogue entre les acteurs, le son et la lumière, pas moi.

V Entretien avec Stéphane Gallet

Comédien et formateur, référent pédagogique du Centre Dramatique National des *Tréteaux de France* sous la direction de Robin Renucci.

Entretien réalisé le 30 mars 2019 à Augan, au cours d'un stage de théâtre burlesque.

Théo HEUGENBAERT: Dans la construction du spectacle, comment arrive-t-on à élaborer un rythme général ? Comment met-on en place les montées, qu'est-ce qui fait que ça marche ?

Stéphane GALLET : C'est la même chose, le même « mouvement » que dans l'art du dire : protase, acmé, apodose, mouvement qui est à l'origine dans l'écriture, et qu'on retrouve dans l'écriture scénaristique. Robert McKee, célèbre script-doctor américain, parle de ce mouvement dans son livre *Story*. Il prend pour exemple *Rocky*, qui ne sait pas bien boxer, mais qui va s'entraîner, surmonter les épreuves (y compris l'escalier suivi par des enfants) jusqu'au combat final, « acmé » du récit qu'il appelle le « climax », la victoire. Puis vient l'apodose, la situation finale, l'épilogue, la descente. Mais s'il n'y avait que ce mouvement dans le film ce serait ennuyeux, trop prévisible. Donc il faut qu'il y ait des intrigues parallèles, souvent une intrigue amoureuse, et c'est toute sa relation avec Adrienne. Quelques années plus tard, selon les mêmes principes, dans une série comme *Game of Thrones*, on retrouve une intrigue avec protase, acmé, apodose, croisée avec une deuxième intrigue, et une troisième, et une quatrième... Le téléspectateur est tout le temps dans une tension qui monte, et puis pendant la descente, la résolution, une autre intrigue est en protase ou en acmé. La protase c'est le fait de créer du suspense, l'acmé c'est le suspense maximum et après vient la résolution, l'apodose. Prenons l'exemple de la série des *James Bond*. L'histoire commence par l'arrivée au climax d'une histoire qu'on ne connaît pas. Ça commence au cœur de l'intrigue. La série des *Mission Impossible*, est construite pareillement, après la scène d'action la nouvelle mission peut commencer, avec une nouvelle situation initiale, choix des gadgets, de l'équipe, du problème... Tout est construit pour garder le spectateur en tension : lorsqu'on revoit de vieux James Bond, on s'aperçoit que plus on avance dans le temps, plus l'intrigue, le montage est très (trop ?) rythmé. Ça vient d'abord de l'écriture scénaristique, avec le montage notamment au cinéma. Le rythme, c'est quelque chose de construit de très subtil, notamment en comédie.

T.H. : Et au théâtre, comment passe-t-on du texte à la mise en scène ?

S. G. : Ça dépend des visions de la mise en scène, mais *a priori*, la mise en scène est au service du texte. Ou alors tu écrases le texte avec ta mise en scène. Mais au début c'est le texte. *Tartuffe*, on dit que c'est une pièce « protasique » parce qu'elle s'appelle *Tartuffe* : on va parler de Tartuffe, sauf qu'il n'arrive qu'à l'acte III. Donc on a une protase jusqu'à l'arrivée de Tartuffe. Et après, ça va être le déclin de Tartuffe jusqu'au moment où les émissaires du roi arrivent et où il est démasqué. L'idée c'est que dans la pièce on a cette montée et cette descente-là. Et dans chaque acte il s'agit de trouver où est la montée et la descente, et dans chaque scène voir comment ça monte et ça descend, et dans chaque réplique voir comment ça monte et ça descend. Et après ce ne sont que des choix, une fois la partition déchiffrée, comme disait Jovet il n'y a plus qu'à l'interpréter.

T.H. : Une sorte de poupée russe ?

S. G. : Oui, tu regardes d'abord le mouvement général après tu essayes de voir la précision de chaque partie du mouvement.

T.H. : Et à quel point la responsabilité du rythme est-elle partagée entre les acteurs et le metteur en scène ?

S. G. : Je pense que les comédiens sont au service du metteur en scène. Parce qu'il n'y a que le metteur en scène qui peut avoir conscience du rythme. Parce qu'il est à l'extérieur. À l'intérieur c'est très compliqué, on a l'impression d'être trop lent, trop rapide. Comme pour un instrumentiste, c'est-à-dire que le metteur en scène, c'est le chef d'orchestre. Les mêmes œuvres sont interprétées par plein de chefs d'orchestre différents, accompagner un groupe, c'est un talent. Les comédiens sont au service du metteur en scène, mais ce n'est pas aussi simple que ça, parce qu'il y a également beaucoup d'écriture au plateau par exemple. Les Chiens de Navarre, Joël Pommerat, le chef d'orchestre est à l'extérieur mais les comédiens fournissent au metteur en scène / auteur de la matière première en temps réel : Les Chiens de Navarre font des impros, le metteur en scène les garde ou pas. Joël Pommerat quant à lui, écrit, donne le texte, écoute, il crée la lumière et la musique; le soir, il modifie le texte, et le lendemain il affine. C'est un tout, c'est lui le maître d'œuvre de tout ça. Quand la création

commence il n'y a pas d'abord le texte : tout se construit en même temps et se réalise en même temps. Tu peux lire des trucs sur Joël Pommerat c'est intéressant. La lumière, le son, le texte. Pommerat travaille avec des comédiens avec qu'il a eu le projet de faire du théâtre sur un temps long, il a envie de nourrir ses créations de ce compagnonnage : une des comédiennes était enceinte pour une de ses créations, le personnage le fut aussi. Il invente, il crée avec ces corps-là, ces voix-là. Ce sont à la fois ses notes et ses instruments, il a son orchestre avec ses instruments : une contrebasse, un violon, un saxophone. Et il écrit pour le violon, la contrebasse et le saxophone. Je trouve que dès qu'on explique le rythme avec la musique ça devient clair. Et ce qui devient clair, c'est que le théâtre est affaire de technicien. Il y a une technique à apprendre, une technique corporelle qui ne doit pas se voir. Le rythme, c'est trouver sa liberté dans un cadre précis, sans cadre il n'y a pas de liberté possible car tout est possible. Moi j'ai du mal à entendre le *free jazz*, mais c'est parce qu'avant de faire du *free jazz*, il faut d'abord faire du jazz. Mon oreille n'est pas prête, elle n'est pas éduquée, je n'ai pas assez de culture. Être musicien, à la base, c'est de la technique. Pour être musicien, on sait qu'il faut apprendre le solfège, développer l'oreille, apprendre l'instrument. Alors que le comédien se limite bien souvent à un travail sur le texte sans penser le corps du personnage. Peut-être que sur un certain répertoire tu peux faire illusion, ça peut ne pas trop se voir... Mais pour le burlesque ce n'est pas possible. Jos Houben rappelle dans son spectacle *L'art du rire* la réponse qu'il avait faite à quelqu'un lui disant « oui, mais vous, vous êtes un acteur corporel », à qui il avait répondu « vous avez déjà vu un acteur entrer sur scène sans son corps ? »

Le burlesque, c'est une vérité du corps en mouvement, souvent une chute, un problème corporel, exécuté très rapidement et très précisément. Donc il faut d'abord tout mettre en place, puis réussir à le faire dans le bon tempo. La comédie, c'est pareil, à chaque fois il y a rire du public ou pas. S'il n'y a pas de rire, si ça ne rit jamais, c'est que tu te plantes ou que tu es en retard. Feydeau, Labiche, si tu es en retard, si tu n'es pas dans le rythme, ça ne marche pas. Labiche disait que ses pièces devaient être jouées comme une locomotive à vapeur lancée à vive allure, et que si jamais cette locomotive devait ralentir, c'est le public qui sifflerait. Et en effet, on a joué *Un Chapeau de paille d'Italie*³⁷⁹, ça attaque dès le début par un incident déclencheur (ce fameux chapeau), la pièce est lancée et c'est parti de scène en scène jusqu'à la résolution. C'est une cavalcade. Et au milieu de ça, est créé un personnage, le vieil oncle, sourd, ce qui fait que lui, est toujours à contretemps, en retard dans toutes ses réactions. Dans

379LABICHE Eugène, *Un chapeau de paille d'Italie*, mise en scène Serge LIPSZYC, créé le 28 avril 2000 au Théâtre Silvia Montfort, Paris.

la compagnie celui qui jouait ce rôle regardait la construction des scènes : on inventait le chœur comique, et une fois le chœur en place, l'acteur cherchait comment jouer ce temps de retard.

J'ai monté *Les Joyeuses Commères de Windsor* avec Alan Boone et Gérard Chabanier l'année où on montait un spectacle semi-professionnel à l'Aria, avec 5 encadrants et 5 anciens stagiaires. On a fait du Shakespeare, mais masqué et avec beaucoup de rythmes. Et à un moment, sur une scène avec un ancien stagiaire, on se regardait avec Gérard et on se disait « Non, ça ne marche pas. Non tu es en retard ». Il demandait alors pourquoi. On ne savait pas comment lui expliquer, mais on savait que le comédien avait un quart de seconde de retard, et ça ne marchait pas. Pour utiliser à nouveau une comparaison musicale, le burlesque c'est du contretemps, dans tous les sens du terme, on ne doit pas être sur le temps, on doit décaler, surprendre, brusquer l'harmonie. Trop vite ça ne marche pas, on ne comprend pas. Trop lent, on le voit venir. J'ai un exemple en tête, dans *Le fil à la patte*. À un moment le type se cache dans l'armoire. Sa fiancée arrive, ouvre l'armoire et lui dit « Qu'est-ce que vous faites là ? ». La réponse : « Je me cachais ! ». Il y a une vitesse à laquelle cette réplique passe ou ne passe pas, il faut prendre le spectateur de vitesse : pour le personnage il y a urgence, comme un tennisman, il doit jouer au filet et renvoyer les balles instinctivement pour sa survie. *Stéphane fait la démonstration des trois situations, trop tard, trop tôt.*

T.H. : Est-ce qu'on pourrait dire qu'un bon acteur, c'est un musicien ?

S. G. : Meyerhold dit qu'il travaille plus facilement avec des comédiens qui sont également musiciens, qu'il aimerait les faire travailler en musique et que la musique soit supprimée pendant la représentation mais qu'elle reste dans les corps des comédiens, qu'elle les unisse. L'acteur doit pouvoir dominer cette science du temps et du contretemps, de la dynamique. Ou alors, il faut que le metteur en scène l'ait et soit capable de donner le tempo au comédien et que le comédien sache le reproduire et le mémoriser pour être en capacité de le retrouver à chaque représentation.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

Les processus de création

Mes Frères :

RAMBERT Pascal, *Mes Frères*, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, Besançon, 2020.

RAMBERT Pascal, *Mes Frères*, mise en scène Arthur NAUZYCIEL, créé le 30 septembre 2020 au Théâtre de la Colline à Paris.

Dossier de presse du Tnb pour la création de *Mes Frères* par Arthur NAUZYCIEL.

PDF, [https://www.t-n-b.fr/media/tnb/186548-dp_mes-freres_2020.pdf]

Magazine du Tnb à propos des répétitions de *Mes Frères*, mise en scène Arthur NAUZYCIEL.

[<https://www.t-n-b.fr/magazine/journal-creation-mes-freres>]

Mephisto {Rhapsodie} :

GALLET Samuel, *Mephisto {Rhapsodie}*, ESPACES 34, 2019.

GALLET Samuel, *Mephisto {Rhapsodie}*, mise en scène Jean-Pierre BARO, créé le 6 mars 2019 salle Serreau au Tnb à Rennes.

MANN Klaus, *Mephisto*, QUERIDO, 1936.

Captation de *Mephisto {Rhapsodie}* mise en scène Jean-Pierre BARO et entretiens avec l'équipe artistique menés par l'équipe de LA FABRIQUE DU SPECTACLE, dir. Sophie LUCET.

[<http://www.fabrique-du-spectacle.fr/spectacles/mephisto-rhapsodie>]

Le Bruit des Loups :

SAGLIO Étienne, *Le Bruit des loups*, mise en scène Étienne SAGLIO, créé le 24 septembre 2019 au Grand T à Nantes.

Dossier artistique de *Le Bruit des Loups*, février 2019.

PDF [<https://www.lhectare.fr/sites/default/files/2020-09/Dossier%20artistique%20Le%20Bruit%20des%20Loups.pdf>]

Ouvrages généralistes en études théâtrales traitant du rythme

BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, GALLIMARD, Paris, 2006.

PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles*, ARMAND COLIN, coll. « U », 3^e Ed., 2016.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, BELIN, Paris, 1996.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, BELIN, Paris, 1996.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, BELIN, Paris, 1996.

CORPUS SECONDAIRE

À propos du rythme

Études Théâtrales

CORVIN Michel, dir., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, BORDAS, 1995.

DE ROMILLY Jacqueline, *Le temps dans la tragédie grecque*, VRIN, 1971.

GARCIA MARTINEZ Manuel, « La mise en scène du temps de Jacques Lassalle », in *Scènes Critiques*, n°10, Octobre 2014.

[<http://www.critical-stages.org/10/mise-en-scene-et-temps/>]

GARCIA MARTINEZ Manuel, « Le temps et le rythme au théâtre » in *L'Annuaire théâtral*, n°29, 2001.

GARCIA MARTINEZ Manuel, *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*, thèse sous la direction de Patrice PAVIS, Paris 8 Vincennes- Saint Denis, 1995.

MORRIS Eilon, *Rhythm in acting and performance*, BLOOMSBURY, 2017.

PAVIS Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, P.U. DU SEPTENTRION, Villeneuve-d'Ascq, 4^e Ed., 2007.

Linguistique :

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale I*. GALLIMARD, Paris, 1966.

MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, LAGRASSE : VERDIER, 2009.

Littérature :

DAMASIO Alain, *La Horde du Contrevent*, FOLIO SF, LA VOLTE, 2004.

DESSONS Gérard et MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme – Des vers et des proses*, DUNOD, 1998.

DUPRIEZ Bernard *Gradus, Les procédés littéraires*, 10/18, 1984.

VALERY Paul, *Cahiers, Temps*, GALLIMARD, PLEIADE , Paris, 1973.

Musicologie :

DUMESNIL René, *Le Rythme Musical*, SLATKIN REPRINTS, Genève, 2004.

HONEGGER Marc, dir., *Dictionnaire de la musique*, BORDAS, Paris, 1976.

LE PADAN Mickaël, *Le Rythme : découvrir, comprendre, apprendre, explorer*, GERARD BILLAUDOT, coll. Crescendo, 2018.

Philosophie :

ARISTOTE, *La Poétique*, trad. Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT, SEUIL, Paris, 1980.

BERGSON Henri, *L'évolution créatrice*, PUF, Paris, 1959.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1993.

HUSSERL Edmund, *Méditations Cartésiennes*, trad. Marc DE LAUNAY, PUF, Paris, 1994.

PLATON, *Les Lois, Livres I à VI*, GF, trad. Luc BRISSON et Jean-François PRADEAU, FLAMMARION, Paris, 2006.

PLATON, *Les Lois, Livres VII à XII*, GF, trad. Luc BRISSON et Jean-François PRADEAU, FLAMMARION, Paris, 2006.

Psychologie :

FRAISSE Paul, *Les Structures Rythmiques*, P.U.LOUVAIN, 1956.

Rythmologie :

MICHON Pascal, « Notes éparées sur le rythme comme enjeu artistique, scientifique et philosophique depuis la fin du XVIIIe siècle », *Rhuthmos*, 9 novembre 2012.

[<http://rhuthmos.eu/spip.php?article540>]

MICHON Pascal, « Pourquoi RHUTHMOS ? », *Rhuthmos*, 20 mai 2010.

[<http://rhuthmos.eu/spip.php?article1>]

MICHON Pascal, « Rythmanalyse et rythmologie aujourd'hui », *Rhuthmos*, 30 octobre 2019.

[<https://rhuthmos.eu/spip.php?article2398>]

PIGEAUD Jackie (dir.), *Le Rythme*, P.U.RENNES, 2014.

SAUVANET Pierre, *Le Rythme grec d'Héraclite à Aristote*, P.U.F., Paris, 1999.

SAUVANET Pierre, « Rythme », *Encyclopædia Universalis*, consulté en octobre 2018.

[<http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/rythme/>]

WUNENBURGER Jean-Jacques (dir.), *Les Rythmes*, L'HARMATTAN, Paris, 1992.

À propos de la génétique du spectacle

De l'analyse des processus de création :

BUDOR Dominique (dir.), GRÉSILLON Almuth (dir.), MERVANT-ROUX Marie-Madelaine (dir.), *Genèses théâtrales*, CNRS, Paris, 2010.

BANU Georges (dir.), *Les Répétitions*, ALTERNATIVES THEATRALES n°52-53-54, Décembre 1996-Janvier 1997.

DESOUBEAUX Jeanne, *Le Théâtre Extime de Jean-Pierre Baro : de la reconnaissance de l'Autre à la reconnaissance de soi*, Mémoire sous la direction de Joseph DANAN, Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2016.

FERAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre*, L'ENTRETEMPS, Montpellier, 2011.

LUCET Sophie (dir.), *La Fabrique du Spectacle*, UOH / UNIVERSITE RENNES 2.

[<http://fabrique-du-spectacle.fr/>]

PROUST Sophie, *La Direction d'acteurs*, L'ENTRETEMPS, Montpellier, 2006.

De l'art du théâtre :

BARBA Eugenio et Savarese Nicola, *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale, l'art secret de l'acteur*, trad. Eliane DESCHAMPS-PRIA, Bouffonneries n°32-33, BOUFFONNERIES – CONTRASTES, 1995.

BERNARDY Michel, *Le Jeu Verbal*, EDITION NUMERIQUE, 2016.

[<https://www.jeuverbal.fr/>]

CHAOUCHE Sandrine, *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes*, HONORE CHAMPION, Paris, 2001.

DARMON Eric, VILPOUX Catherine, MNOUCHKINE Ariane, *Au soleil même la nuit*, BEL AIR CLASSIQUE, Paris, 2011.

DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, FOLIO CLASSIQUE, 1994.

JOUVET Louis, *Le Comédien Désincarné*, FLAMMARION, Paris, 2013.

MILNER Jean-Claude et REGNAULT François, *Dire le vers*, SEUIL, Paris, 1987.

MEYERHOLD Vsevolod, extraits choisis par Béatrice PICON-VALLIN, ACTES-SUD/CNSAD, Arles/Paris, 2005.

STANISLAVSKI Konstantin, *Ma vie dans l'art*, trad. YOCOZ-NEUGNOT Denise, L'AGE D'HOMME, 1999.

VITEZ Antoine, « À l'intérieur du parlé, du geste et du mouvement – Entretien avec Henri MESCHONNIC » in *Langue Française* n°56, dir. MESCHONNIC Henri, LAROUSSE, 1982.

Références citées au cours du processus de création de *Mes Frères mis en scène* par Arthur NAUZYCIEL

- Bibliographie

AUDUREAU Jean, *Félicité*, GALLIMARD, Paris, 1983.

Bible, trad. œcuménique, BIBLI'O/ Ed. DU CERF, 2015.

BOUCHERON Patrick (dir.), *Histoire mondiale de la France*, SEUIL, Paris, 2017.

Boucle d'or et les trois ours.

CAMUS Albert, *L'Étranger*, GALLIMARD, Paris, 1942.

CAMUS Albert, *L'envers et l'endroit* in *Essais*, GALLIMARD, Paris, 1965.

DARRIEUSSECQ Marie, *Le Musée de la Mer*, P.O.L., Paris, 2009.

HESIODE, *Théogonie*, trad. Paul MAZON, LES BELLES LETTRES, Paris, 2008.

LACAN Jacques, *Le séminaire de Jacques Lacan – [Livre VI] Le désir et son interprétation*, Ed. DELA MARTINIÈRE/ LE CHAMP FREUDIEN, Paris, 2013.

MONTANARI Angelica, *Cannibales : histoire de l'anthropophagie en Occident*, ARKHE, Paris, 2018.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, LIBRAIRIE GÉNÉRALE FRANÇAISE, Paris, 2010.

PLATON, *Protagoras*, trad. Frédérique ILDEFONSE, FLAMMARION, Paris, 1997.

QUIGNARD Pascal, *La nuit sexuelle*, FLAMMARION, Paris, 2007.

RAMBERT PASCAL, *ARGUMENT*, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, BESANÇON, 2015.

RAMBERT Pascal, *L'art du théâtre*, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, Besançon, 2007.

RAMBERT Pascal, *Soeurs*, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, Besançon, 2018.

SÉNÈQUE, *Thyeste* in *Tragédies*, trad. Olivier SIERS, LES BELLES LETTRES, Paris, 2011.

SHAKESPEARE, *Le roi Lear*, trad. André MARKOWICZ, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, Besançon, 2012.

SHAKESPEARE, *La lamentable tragédie de Titus Andronicus*, trad André MARKOWICZ et Françoise MORVAN, LES SOLITAIRES INTEMPSETIFS, Besançon, 2010.

- Iconographie

FREGER Charles, *Wilder Mann*, 2010.

[<https://www.charlesfreger.com/portfolio/wilder-mann/>]

HAMMERSHØI Vilhelm.

- Filmographie

BERGMAN INGMAR, *LA SOURCE*, OPENING EDITION, 1960.

BERGMAN Ingmar, *Le Rite*, SVENSK FILMINDUSTRI, 1969.

DEMONACO James, *American Nightmare*, UNIVERSAL PICTURES, Paris, 2013.

DE PALMA Brian, *Scarface*, UNIVERSAL PICTURES, Paris, 2004.

DE PALMA, *L'impasse*, UNIVERSAL PICTURES, Paris, 2004.

DUPIEUX Quentin, *Le Daim*, ATELIER DE PRODUCTION, 2019.

FASSBINDER Rainer Werner, *Liberté à Brême*, TELEFILM SAAR, 1972.

HAND David, *Blanche-Neige et les sept nains*, WALT DISNEY PRODUCTION, 1937.

HOOPER Tobe, *Massacre à la tronçonneuse*, 1974.

HUSTON John, *L'honneur des Prizzi*, ABC MOTION PICTURES, E.-U., 1985.

KORE-EDA Hirozaku, *After life*, ENGINE FILM/ TV MAN UNION, Japon, 1998.

MNOUCHKINE Ariane, *Molière*, BEL AIR CLASSIQUES CNDP, Paris, 2004.

PARAJANOV Sergueï.

PASOLINI Pier Paolo, *Salo ou les 120 journées de Sodome*, P.E.A/P.A.A., Rome et Paris, 1975.

PEELE Jordan, *Get out*, UNIVERSAL PICTURES, E.-U., 2017.

SCHROEDER Barbet, *Maîtresse*, GAUMONT/ LES FILMS DU LOSANGE, Paris, 1975.

SPIELBERG Steven, *Minority Report*, TWENTIETH CENTURY FOX HOME ENTERTAINMENT, Paris, 2008.

TOURNEUR Jacques, *La féline*, RKO RADIO PICTURES, 1942.

TRUFFAUT François, *Fahrenheit 451*, VINEYARD FILMS, 1966.

- Spectacles

BERNHARD Thomas, *Place des Héros*, mise en scène Arthur NAUZYCIEL, créé le 22 décembre 2004 salle Richelieu, Comédie-Française, Paris.

DILLON James, *Philomela*, mise en scène RAMBERT Pascal, direction musicale Jurjen HEMPEL.

DUMAS Alexandre (fils), *La Dame aux camélias*, mise en scène Arthur NAUZYCIEL, créé le 26 septembre 2018 au Tnb à Rennes.

FASSBINDER Rainer Werner, *Les Larmes amères de Petra von Kant*, mise en scène Arthur NAUZYCIEL, 2015-2016.

GENET Jean, *Splendid's*, mise en scène Arthur NAUZYCIEL, créé le 14 janvier 2015 au CDN d'Orléans.

KOLTES Bernard-Marie *Black battles with dogs*, mise en scène Arthur NAUZYCIEL, créé en 2001 à Atlanta, E-U.

MUNK Kaj, *Ordet (La Parole)*, mise en scène Arthur NAUZYCIEL, créé le 5 juillet 2008 au Cloître des Carmes à Avignon.

TCHEKHOV Anton, *La Mouette*, mise en scène Arthur NAUZYCIEL, créé le 20 juillet 2012 dans la Cour du Palais des Papes à Avignon.

SHAKESPEARE William, *Julius Cesare*, mise en scène Arthur NAUZYCIEL, créé en 2008 au *American Repertory Theater* à Cambridge, E-U.

Autres

DESNOS Robert, *Corps et biens*, GALLIMARD, Paris, 1968.

LABICHE Eugène, *Un chapeau de paille d'Italie*, mise en scène Serge LIPSZYC, créé le 28 avril 2000 au Théâtre Silvia Montfort, Paris.

MCKEE Robert, *Story*, trad. Brigitte GAUTHIER, DIXIT, Paris, 2007.

POPPER Karl, *La Société ouverte et ses ennemis*, trad. Jacqueline BERNARD et Philippe MONOD T.1. *L'ascendant de Platon*, SEUIL, 1979.