

La scène en état de vibration. Entretien avec Alexis Forestier

Le travail qu'Alexis Forestier mène avec la compagnie Les Endimanchés se reconnaît d'abord à quelques partis pris forts : un goût certain pour les écritures à la marge (poésie, avant-gardes historiques), l'intérêt pour des textes non-théâtraux, et, quand il s'agit de textes de théâtre, l'attachement à des formes dont on pourrait dire qu'elles appartiennent toutes à la tradition moderne de la « pièce mal faite ». Pas vraiment d'histoire dans ces spectacles, pas de progression narrative ou psychologique, mais un montage musical de motifs diversement éclatés, elliptiques ou répétitifs ; pas de personnages, mais une dramaturgie d'apparition / disparition des corps, des voix, des sons et des choses ; pas d'intrigue (pièce-machine), mais une déambulation (pièce-paysage). Un théâtre, finalement, où l'interstice devient l'essentiel, le moteur et le creuset de la représentation.

Julie Sermon : J'ai découvert ton travail au moment de la création des fragments complets de Woyzeck. La première chose qui m'ait marquée, justement, c'est ta volonté de monter l'intégralité des fragments, alors qu'en général, les metteurs en scène proposent un montage de fragments choisis – en fonction de ce qu'ils veulent dire ou faire dire à ce texte inachevé. Au point, finalement, qu'on oublie que ce texte a un statut particulier : il redevient une pièce, certes discontinue, lapidaire, heurtée, mais une pièce quand même, qui a été organisée.

Alexis Forestier : La tradition théâtrale a opéré une sorte d'oubli et d'écrasement en recomposant cette dramaturgie, en s'attachant à la ligne narrative. Le montage des fragments tel qu'il a plus ou moins été laissé par Büchner dans ses trois ébauches, donne accès à l'émergence de même qu'aux mouvements de l'écriture : c'est ce qui m'attirait initialement. Il me semblait aussi voir une correspondance, une corrélation entre la circularité de ce mouvement de reprise, de recommencement, de reformation des motifs de l'écriture, et la possibilité d'approcher cette figure, Woyzeck, de dire son dérèglement et son basculement dans la folie précisément à travers cette temporalité circulaire. Cette succession des ébauches restitue la vision d'un monde morcelé, indéchiffrable, dont Woyzeck ne peut retrouver l'unité ni rassembler les morceaux épars dans un ordre cohérent. La possibilité de la structure dramatique, dont le dessin ne cesse pourtant de se profiler, s'estompe derrière la construction ouverte que forment les éléments du drame dans leur état de surgissement initial, encore inarticulés les uns aux autres.

JS : Dans mon souvenir, tu montais les unes à la suite des autres les différentes ébauches, les différents états d'une même scène, comme si le plateau devenait l'endroit de projection en 3D de la page et du geste de l'auteur. On voyait concrètement les variations, les repentirs, les situations se faire et se défaire, naître et s'évanouir. À l'inverse de la plupart des metteurs en scène qui, montant Woyzeck, en gomment plus moins totalement l'aspect fragmentaire, tu te logeais, d'une certaine manière, dans l'endroit même du fragment : dans la béance, dans l'entre-deux, dans l'amorce du possible.

AF : Nous montions successivement les différentes versions d'une scène, en donnant à entendre les résidus sonores de celle qui avait été précédemment jouée, en lui superposant ses variantes. Dans le même temps, les éléments de la scénographie ne cessaient de se défaire et de se remonter, faisant apparaître les scènes comme des visions fugitives ou des constructions précaires : nous reformions les mêmes images, mais altérées, différenciées, prises dans un jeu d'intervalles et d'écart.

Ce travail d'anamorphoses de la matière théâtrale (les mots, les corps, les images...) n'est opératoire que dans la durée, dans la traversée. D'ailleurs, au fil de cette traversée, il y avait une logique qui, curieusement, finissait par créer de la linéarité. Nous prenions le parti de

cette succession fragmentaire, mais le traitement de l'ensemble des fragments était relativement homogène. S'agissait-il d'une déconstruction à l'œuvre ou au contraire d'une atténuation progressive de l'aspect fragmentaire, du fait de la continuité qui peu à peu devenait prégnante ? Comme si la représentation, en tant que continuité plastique et temporelle, offrait à l'écriture fragmentaire, à l'indétermination dont elle s'accompagne, la possibilité d'advenir dans une durée ou un temps déterminé, devenait l'espace délimité du fragment.

Conférer au mode fragmentaire une densité, une qualité de présence qui laisse le sens ouvert, qui invite au déchiffrement sans vouloir aller contre la nature elliptique, sans orienter une lecture en recourant trop visiblement à une disposition de signes, suppose au fond un travail rigoureux voire acharné. Dans *Woyzeck*, il me semble que nous posions les fragments de scène, scrupuleusement, les uns après les autres : nous faisons confiance à l'écriture, à cette succession fragmentaire, à sa circularité, mais redonnions peut-être une cohérence à l'ensemble. Aujourd'hui, je m'intéresse davantage au fragment en tant qu'il permet un "montage de l'hétérogène"¹, qu'il suppose de se frotter à la nature parfois contradictoire, inconciliable des formes et des possibilités de traitement.

JS : Curieusement, c'est le sentiment que j'ai toujours eu en voyant tes spectacles, même ceux qui peuvent te paraître aujourd'hui plus homogènes !

AF : Le lieu de la scène ne m'est jamais apparu comme le lieu d'une unité à recomposer, ni même d'un sens à délivrer à travers de savantes manières de conduire le regard, mais comme le lieu d'une confrontation et d'une juxtaposition brutale d'éléments disparates en face desquels le regard et l'audition devront opérer des choix pour se frayer un chemin ou accepter la perte de celui-ci pour rester en présence. J'ai d'abord été marqué par le simultanisme des expériences dadaïstes, puis préoccupé par la recherche d'une autonomie des éléments (l'idée de la séparation brechtienne), même si je ne suis pas sûr que cette autonomie ait été aussi effective que je le souhaitais. Plus je cherche, plus j'ai une nécessité à travailler l'hétérogénéité, dans l'hétérogénéité, dans le syncrétisme des formes. Le fragmentaire et le fractal m'intéressent, en ce qu'ils autorisent des logiques d'indécision, permettent des ramifications de sens et de points de vue. Dans notre dernier spectacle, *Tuer la misère*, les éléments convoqués sont extrêmement hétérogènes et singuliers, à commencer par la présence d'André Robillard et toute la part d'aléatoire qu'elle suppose.

JS : Pourquoi « aléatoire » ?

AF : André est très inscrit dans la structure de la pièce : il conduit divers moments, qui ont un commencement et une fin, mais dont la durée est indéterminée. Un premier temps du travail a été celui de notre ajustement à sa présence : nous étions préoccupés par la juste mesure de cet accompagnement, par la nécessité de trouver notre place auprès de lui, dans son paysage, sans le contraindre ni l'abandonner.

André avait au départ une présence intermittente, discontinue au sein de la structure d'ensemble, mais peu à peu, il a trouvé une forme d'intégration et d'inscription dans cette structure, et il a développé une présence autonome : il sait désormais comment les divers éléments se succèdent, se développent, il opère et prend en charge certains passages, certaines transitions.

Après le premier temps de l'ajustement, est donc venu celui de l'idiorythmie, de la recomposition d'un territoire et d'un rythme propres à chacun, qui nous permet d'occuper tous les espaces transitoires, d'en jouer, de les déjouer, au sein d'une structure qui reste très chaotique. À la manière dont André Robillard assemble aujourd'hui ses fusils (non plus,

¹ Terme emprunté à Marie-José Mondzain, relevé dans son intervention à propos de *Tuer la misère* aux Subsistances le 28.01.09.

comme dans les années 60, en un montage minutieux d'éléments, mais en rendant de plus en plus visible la structure (chaque élément est maintenu sur la forme primitive et ligaturé grossièrement par du scotch de couleur – ce qui suppose que ce matériau d'assemblage devient un élément plastique de premier ordre)), nous avons choisi, au regard de cette lisibilité du montage, de rendre visible l'assemblage des éléments entre eux, leur articulation. Les changements de plateau se font à vue de même que le traitement sonore et certaines manipulations ou déplacements de la lumière, les régies de même que les présences qui les pilotent font partie intégrante du dispositif.

À propos d'Auguste Forestier, une des figures majeures de l'art brut, Jean Oury parle de « hasard organique ». Cet artiste, dit-il, ramasse les débris du monde pour leur donner forme et "se réengendrer", se reconstruire lui-même. Il y a quelque chose de similaire chez André Robillard : il dispose de certains éléments et décide de les assembler selon un principe placé sous le signe de l'expérience, " expérience pour voir " dit encore Jean Oury, autrement dit, destinée à la possibilité de voir se former un *montage* dont Robillard souligne toujours et instantanément l'évidence plastique (il emploie toujours ce terme : il *monte* un fusil comme on monte une pièce).

Il m'est venu à l'esprit que cette acuité particulière, cette qualité de présence du regard ou de la vision n'était pas sans relation avec ce que les Romantiques allemands, dans leur théorie du fragment, leur *exigence fragmentaire* justement, nomment le Witz. Le Witz est une sorte d'intuition instantanée, involontaire, qui, comme le décrivent Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe dans *l'Absolu littéraire*, devient le point de rassemblement de l'hétérogène. Cela rejoint aussi ce que Paul Klee nomme le *moment cosmogénétique*, la fixation d'un point dans le chaos...

André dit souvent "ça y est! ", "c'est ça" ou encore "tu vois" comme pour attester du mode d'imbrication choisi et de la composition immédiatement visible qui en résulte. Il dit encore qu'il a "l'œil de voir..."

Le Witz, qui désigne aussi le trait d'esprit, est " le savoir-voir immédiat," absolu, en deçà ou au-delà de l'intentionnalité, échappant à la volonté de représenter, de circonscrire le sens. De la même manière, peut-être, avons-nous choisi de convoquer des éléments épars sur le plateau, sans présumer de ce que leur rencontre allait produire, sans trop vouloir organiser les choses : en nous en tenant aux fragments que nous avons sous la main. C'est la mise en œuvre qui peu à peu allait déterminer, creuser le relief de ce paysage qu'il nous fallait arpenter, traverser pour en comprendre les contours et l'habiter, pour en définir la circulation et les trajectoires...

JS : Je trouve intéressant qu'au moment même où tu dis ne pas vouloir trop organiser les choses, tu recoures à l'expression de « hasards organiques ». Au bout du compte, il y a bien l'idée, à défaut d'une unité rationnelle, d'une forme de cohérence : quelque chose advient, poussé par ses lois et ses nécessités propres ?

AF : C'est vrai que c'est paradoxal ! ... Oui, il y a l'idée que la forme trouve ses lois et ses logiques internes, que cela devient un corps vivant, autonome : le plateau est comme un champ d'expériences, à l'intérieur duquel il ne s'agit pas pour moi d'organiser le sens, de le clôturer, de le retenir dans un contenu représentatif, circonscrit, mais de le mettre en mouvement à même les formes et les langages de la scène, envisagée comme potentiel de richesses inarticulées (non soumises à l'établissement d'un ordre), et de se tourner vers cette immanence de la représentation en guettant, tel un veilleur, l'apparition d'un événement qui ouvre le sens, ou qui indique simplement des chemins possibles. La position de veilleur ainsi formulée pourrait être la posture qu'épouserait idéalement le spectateur. C'est l'idée du

« sujet scénique » de l'Obériou², qui se réfère, non pas au sens construit en fonction de présupposés dramaturgiques, mais au mouvement d'apparition du sens dans et par la représentation.

JS : Quels sont les éléments qui entrent en jeu dans la structure « chaotique » de Tuer la misère ?

AF : La structure est d'abord un ensemble de moments musicaux (deux poèmes de Brecht mis en musique par Eisler, des chants révolutionnaires allemands et russes, des poèmes de Paul Celan et de Paul Klee que nous avons mis en musique...). Il se met en place un continuum sonore dont certains éléments font écho de manière plus ou moins lointaine à l'imaginaire d'André, lui-même peuplé de motifs qui ont trait à l'Histoire dont il est le contemporain – la Seconde Guerre mondiale, la guerre froide – et qu'il rend visible en les organisant en une signalétique précise et répétitive.

Ces matériaux et motifs dont se saisit A. Robillard dans son travail n'organisent pas une mémoire de la guerre ni une lecture politique : ce sont avant tout des supports d'invention plastique qui prennent forme lorsqu'il construit des mitraillettes, dessine des V2 allemands et des B52 américains, et qui, au-delà de cette pratique, deviennent supports de jeux, trouvent des prolongements inouïs quand il produit des discours abstraits en faux russe ou en faux allemand...

Cet imaginaire de la guerre ressurgit sous différentes formes dans *Tuer la misère*, pour construire des arrière-plans et déployer un paysage multiple à partir duquel s'opère un dévoilement progressif de la présence d'A. Robillard : il apparaît en premier lieu à travers les discours en langue phonétique, raconte quelques histoires ou brefs récits de voyage puis finit par décliner son identité, sa propre histoire à travers trois séquences successives. Au-delà de cette présence originelle qu'est la sienne, nous tentons d'évoquer les blessures ou traumatismes de l'Histoire – et par-delà, de l'être pris dans l'Histoire – en tant qu'ils provoquent une altération du paysage intime et conduisent à des formes d'insubordination (à l'ordre social, à la pensée du désastre, à la misère), à des logiques de résistance (de contre-attaque à la misère, à des formes de riposte symbolique) et de reconstruction (invention ou recomposition d'une langue d'après le désastre, invention d'une poétique de l'espace en l'occurrence d'une œuvre – quasi-magique – susceptible de transformer le réel et qui ne passe pas nécessairement par la parole.)

Cela dit, il ne s'agissait pas pour nous d'être seulement dans l'accompagnement ou la restitution du monde d'A. Robillard (ce dévoilement dont il est question plus haut est entrecoupé de séquences musicales, textuelles ou autres, au sein desquelles il demeure présent sans en être nécessairement l'acteur principal). Il s'agissait donc d'être également dans l'échange : d'un côté, faire venir le monde d'André à nous, d'un autre, lui proposer de s'inscrire dans le monde que nous pouvions mettre en place à partir du sien, mais au-delà du sien, avec des éléments qui, sans doute lui demeureraient étrangers sans que cela soit en aucune manière problématique.

JS : Ce double mouvement m'évoque une autre chose qui me paraît assez spécifique à ton travail : le statut des acteurs sur scène, jamais ni tout à fait personnages, ni tout à fait performers. Il y a, là aussi, une forme d'indétermination : l'entre-deux de la fiction (qui point, surgit) et la réalité du plateau (qui n'est jamais oubliée, mais qui, pour ainsi dire, est « ritualisée »). Comme si, finalement, vous jouiez avant toute chose à être des officiants de

² Dernier sursaut de l'avant-garde russe "L'obériou a lutté pour un art libre et métaphysique contre les falsifications imposées par un régime qui confondait la création artistique avec la propagande..." (Gérard Conio. *Les Avant-gardes, Entre métaphysique et histoire*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2002).

la représentation, comme si votre état principal était celui d'être au travail de la fabrique et de la mise en forme théâtrales.

AF : Les moments qu'on pourrait considérer comme « transitoires », les moments de passage, me semblent être absolument essentiels dans mon occupation du plateau, au point de déterminer pour une large part les possibilités d'y circuler, d'y séjourner, qui me sont apparues : c'est à cet endroit de trouble et d'invention à renouveler sans cesse que l'essentiel me semble avoir lieu. Il ne s'agit pas de temps off, mais de temps rythmiques articulés à la structure d'ensemble, et qui permettent des déboîtements, des écarts, des variations et des tensions.

JS : Le vocabulaire auquel tu as recours est d'inspiration musicale (je pense à l'importance que tu attaches à la partition rythmique, et à la marge d'interprétation, voire de libre improvisation, qu'elle autorise). En quoi la place accrue faite à la musique dans tes derniers spectacles participe-t-elle de la recherche d'indécision et d'hétérogénéité dont tu parlais ?

AF : Dans *Cabaret Voltaire*, l'un de nos premiers spectacles, la composante musicale était très importante et relativement autonome au sein de la représentation, mais ensuite, dans le travail sur Blanchot, Char, Michaux, j'ai refoulé la musique, je l'ai mise à l'écart. Elle n'est revenue qu'au moment du montage des *fragments-Kafka* puis s'est prolongée dans le travail sur Gertrude Stein (*Faust ou la fête électrique*) et Daniil Harms (*Elisaviéta Bam*).

JS : Tu oublies les ritournelles de Woyzeck, qui, comme dans Faust, permettaient de donner à entendre le minutieux travail de ciselure rythmique de l'écriture, mais aussi, qui contribuaient à « lier » la représentation. Le retour des motifs musicaux, s'il assurait parfois des transitions, s'avérait surtout structurant pour l'écoute et la mémoire du spectateur.

AF : En effet, le motif musical dans *Woyzeck* constituait un support particulier à l'écoute du texte, allant jusqu'à déterminer la scansion de la parole. La scénographie intégrait des "plans sonores", des structures rythmiques et mélodiques parfois – sous la forme de *ritournelles* en effet –, qui revenaient et étaient associés aux espaces représentés. Les motifs pouvaient être absolument identiques et permettaient une sorte d'identification de l'espace qui de son côté subissait une continuelle déconstruction.

La logique était très différente dans *Faust*, les moments musicaux présentaient des similitudes harmoniques, mélodiques et rythmiques sans être jamais absolument identiques, ils répondaient à la *langue-ritournelle* de Stein en épousant ses variations et déplacements incessants, en jouant avec les permutations de mots et de motifs d'écriture. Il faut ajouter que *Faust ou la fête électrique* se présente sous la forme d'un livret, qu'il s'agit d'un "opéra fait pour être chanté" où s'articulent le langage parlé, les chansons et les parties chorales. Les protagonistes glissent à tout moment de la parole au chant. Le fait d'avoir mis en musique les passages indiqués comme tels du texte de Gertrude Stein permettait d'entrer en relation avec cette écriture et de révéler la dramaturgie discontinue, complexe, sans être fragmentaire à proprement parler : chaque « bout » du texte, plutôt que d'être isolé, contient la promesse que l'on retrouvera la ligne fractale, le motif, plus loin, ailleurs, peut-être différenciés, avec une sorte d'éclairage mutuel et à distance. Pour moi, le fragment renvoie à la transitivité de l'être, à la nature intervallaire des humains.

Si je reviens à la question de la musique, je dirai que je n'en fais que si j'ai des textes : l'écriture m'indique une intuition rythmique, harmonique, très simple.

JS : C'est cette sensibilité musicale qui t'a porté vers des textes non théâtraux ?

AF : J'aime me frotter, me cogner à des textes impossibles, qui a priori résistent à la théâtralité, au passage au plateau. Si je suis attiré par des dramaturgies plutôt elliptiques, fragmentaires, je ne suis cependant pas dans une perspective de dissémination du signe et du sens ; il s'agirait plutôt d'une dispersion a priori, vécue comme une forme

d'ensemencement. La théâtralité du fragment est à la recherche d'un espace ouvrant, d'un "espace potentiel", au sens où l'entend Henri Maldiney, "qui est tout en puissance" et "qui est mis en œuvre par le jeu. Potentiel veut dire qu'au fond il n'est pas donné." Il s'agit à chaque fois de se mettre en chemin, de tenter de trouver la vibration juste, en relation avec un mode d'écriture.

JS : L'idée de vibration me paraît très intéressante par rapport à la question qui nous occupe : la nature des espaces intermédiaires, intervallaires, qui ponctuent la représentation. Un de tes spectacles s'appelle d'ailleurs Une histoire vibrante...

AF : Le titre de ce spectacle est tiré d'un tout petit fragment de Kafka, qui dit : « Comment puis-je espérer souder des morceaux pour en faire une histoire vibrante ? » : La dispersion, la disparité, l'hétérogénéité, le morcellement et ce que cela suppose comme mise en présence, *soudure*, articulation pour que se produise la dite *vibration*...

Ce projet a été originel : il a marqué le début de tout le travail que nous avons développé ensuite sur le fragment, même si, curieusement, ce spectacle est né d'une dérivation. C'est parce que nous menions un travail sur *L'idylle* de Blanchot, et que nous n'avons pas pu obtenir les droits pour ce texte à divers égards kafkaïen, que nous avons entrepris de monter des fragments de Kafka.

J'ai construit *Une histoire vibrante* à partir des fragments de Kafka, en référence à la disposition d'espaces et de figures qui étaient en place dans *L'idylle*. Il y avait aussi une figure de récitant qui semblait être apparue pour former un semblant d'*histoire* et qui introduisait la question, le risque de l'impossibilité même de sa présence en tant que fonction organisatrice du récit. Je comptais déjà sur la représentation pour aller à la rencontre de l'histoire, se frayer un chemin à travers des lambeaux de récits, chercher les instants de cristallisation d'*une histoire*. Ce sont des logiques un peu tordues !

JS : ... Mais qui rejoignent la question de la vibration : comment la disposition, dans l'espace, d'éléments, de présences, de matériaux aux formes et aux qualités diverses, va-t-elle permettre et créer des jeux de résonances ?

AF : Les espaces travaillés par la question de l'inachèvement induisent un mode de présence et d'appropriation particulier : si l'espace ne préexiste pas, n'est pas pré-formé, les figures occupent l'espace en tant qu'il nécessite d'être investi pour apparaître. Le jeu doit atteindre un degré de simplicité et d'évidence qui permet de relier entre eux des éléments d'écriture disparates, il devient le vecteur qui conduit le sens de la représentation, permet de former des correspondances lointaines d'un fragment à l'autre.

Cette nécessité d'un état de vibration, qui est en premier celui de la présence de l'acteur, j'ai l'impression de l'avoir découvert moi-même, tardivement, depuis le plateau, en me mettant en jeu d'une manière finalement assez physique pour ne pas dire brutale, en recherchant la possibilité d'une expérience immédiatement vécue à travers différents modes d'intensification de la présence, parfois liés à la musique, au chant ou au déséquilibre du mouvement ; il ne s'agit pas d'épouser un état qui serait donné, préparé en vue de le représenter mais de se mettre en quête d'une vibration qui ne peut apparaître qu'en chemin.