

EN ATTENDANT GUDULE



Un projet de la **Kirsh Compagnie**
Une mise-en-scène de **Virginie Strub**

TABLE DES MATIERES

AVANT-PROPOS	3
EN ATTENDANT GUDULE, EN BREF ET EN COMPRESSION	4
NOTE D'INTENTION	5
DRAMATURGIE	11
• <i>J'attendrai le jour et la nuit, je serai le jour et la nuit, je ferai le jour et la nuit.</i>	12
• <i>Tout ce qui ne peut pas se dire, ne peut pas se taire.</i>	19
MISE EN SCENE	24
• Laboratoire	25
• Opéra	25
• Spectacle pour 9 comédiens, 2 régisseurs, 1 ange-qui-ne-ressemble-à-rien, des apparitions, et X téléphones	27 28
• Structure en quatre "cycles"	29
• Trois niveaux de narration, une ponctuation et un refrain	
TECHNIQUE	37
• Scénographie	38
• Lumière	42
• Costumes et accessoires	44
• Son (!)	45
L'EQUIPE	47
• Distribution	48
• Historique de la Kirsh Compagnie	49
• La metteur en scène	50
• Quelques extraits de presse du dernier spectacle	51
PRODUCTION / DIFFUSION	53
• En préambule	54
• Du public	54
• Budget de création	55
• Estimation des conditions d'accueil	56
• Contacts	56
ANNEXE	57
• <i>Oralité mon amour.</i>	58

Avant-Propos

taaadidadaaaaa tous nos opérateurs sont occupés pour l'instant veuillez patienter talaliidalaaaaa tous nos opérateurs viens mettre tes tripes sur la table pour avant-hier je les examinerai peut-être dans six mois te verrai peut-être dans dix et te demanderai de me les remettre sur la table pour avant-hier l'an prochain oui votre genou est cassé mais on ne l'examinera que dans huit mois bien sûr ce sera trop tard et il se sera recollé n'importe comment alors on le recassera pour voir si on peut le réparer tu es celle que j'ai toujours attendu et je te quitte présentement attends-moi dix ans le temps que je batifole bien entendu j'attends de toi que tu ne fasses rien d'autre que m'attendre montre-moi d'abord le truc achevé oups je ne suis pas venu voir refais-le un coup pour que je vienne peut-être le voir re-oups mais tu sais ça m'intéresse vraiment quand est-ce que tu le refais on attend au minimum de toi que tu sois première de classe première en musique première en sport que tu brilles par ta tenue et ta conversation que tu aies toujours l'air d'être heureuse et reconnaissante et surtout que tu fermes ta gueule lalaliidadarlaaaaa occupés pour l'instant veuillez patienter bon et quoi alors c'est quand les dates parce-que j'ai trois autres propositions qui attendent ma réponse comment ça tu ne sais toujours pas comment ça tu attends toujours la réponse mais comment veux-tu que je te réponde si toi tu n'as pas de réponse il est dans le coma on ne sait pas s'il va survivre restez à côté de lui parlez-lui et attendez je t'aime mais je ne supporte pas de t'aimer alors on disait que tu continues d'être mon amoureuse transie et on fait tout comme si on était un couple mais tu ne me touches pas pour le truc que tu as proposé il y a deux ans on en a parlé ce matin et tu vas être heureuse on a décidé que tu le fais pour après-demain à 20h précises comment ça c'est infaisable tu changes d'équipe tu ne répètes pas et que ce soit parfait petite ingrate désolé votre genou est irrécupérable on aurait pu faire quelque chose il y a huit mois mais c'est trop tard tadarlalaliii comment ça ton bac n'est que dans deux ans tu dois être capable de le passer aujourd'hui comment ça tu aimerais avoir une vie sociale tu auras une vie sociale quand tu habiteras sous ton propre toit elle devrait déjà être morte mais la mort ne vient pas restez près d'elle parlez-lui et attendez lundi je t'aime mardi je ne t'aime pas mercredi je ne sais pas si je t'aime jeudi je t'aime vendredi je ne sais pas si je t'aime samedi je ne t'aime pas dimanche pause et rebelote je t'appelle la semaine prochaine et la semaine prochaine tu m'appelles et je te dis que je t'appelle la semaine prochaine et là tu m'appelles et je te dirai que je t'appelle la semaine prochaine tadarlalaaaaaaaa

attends-toi à tout mais n'attends rien
n'attends pas mais reste en attente
réponds aux attentes mais sache que personne ne t'attend
sauf au tournant
et surtout
surtout
ferme ta gueule.

En attendant Gudule, en bref et en compression.

Nous avons passé notre vie à attendre. Quelque chose. Des choses. Tout. Et attendons encore. Et attendrons encore. Nous avons passé notre vie à taire l'attente. A la faire taire. A ne pouvoir la dire. A ne savoir la nommer. Et taisons encore. Et tairons encore.

Et pourtant, nous sommes vivants. Et justement, nous sommes vivants.

En attendant Gudule est la continuation d'un trajet de recherche et de faire : l'autopsie de la condition humaine, de sa cruauté, de sa poésie et de ses absurdités ; une autopsie par la cruauté, la poésie et l'absurde. Mais après avoir disséqué, dans les deux projets précédents, la question du pouvoir et de sa mécanique, le sujet sur la table aujourd'hui est celui l'impuissance suprême : l'Attente.

En attendant Gudule est aussi la continuation d'un laboratoire sur le langage de l'humain et sur les langages de la représentation. Qu'est-ce que le "dire", sa musique, ses limites ? Que raconte son "quoi", que raconte son "comment", comment son "comment" peut en dire plus que son "quoi"? Et aujourd'hui une nouvelle étape, plus radicale sans doute : qu'est-ce que le non-dit, l'impossible à dire, l'absence des "vrais mots" pour dire?

En attendant Gudule est une création dont nous sommes les auteurs. Une création pour un plateau, neuf comédiens et deux régisseurs qui attendent, seul, à deux, en groupe, avec le public, en lumière, en secret, entre autres.

Un plateau, et des êtres qui attendent quelque chose, des quelques choses, le quelque chose, et tentent d'y survivre par toutes sortes de stratagèmes réels et décalés.

Un plateau, et des êtres face à l'Attente, aux attentes, celles que l'on a ensemble, les uns vis-à-vis des autres et chacun, seul, de la vie. Autant d'attentes "séparées" en autant de niveaux de narration qui évoluent simultanément, chacun avec son espace-temps et ses codes de jeu spécifiques, et entre lesquels les personnages circulent, font et défont les liens.

Des scènes de l'Attente en kaléidoscope donc, où en fin de compte importe peu les personnages et ce qu'ils attendent. Car l'Attente ne se raconte pas ; l'Attente ne peut se matérialiser ; l'Attente est absence(s). Dans une telle perspective, elle ne peut donc prendre ici corps que dans ce qui manque, dans ce qui est absent : par une théâtralité "en creux".

En attendant Gudule est une fable peuplée d'êtres qui vivent des situations concrètes, ont des états sensibles, parlent, se parlent, s'adressent au public, mais dans un langage incomplet : sans le son ; en ne proposant que les sensations du dire. Un langage particulier qui s'est construit en amont par un travail en "sous-texte" d'exacerbation de la rythmicité et de l'organicité de la parole et ce, en s'appuyant notamment sur de la musique, comme une sorte d'opéra parlé que les acteurs auraient intégré pour ensuite, dans un deuxième temps du processus de création, couper le son.

En attendant Gudule est une fable qui prend place dans un univers inachevé ; une fable qui laisse dès lors les spectateurs libres d'en reconstituer "la part manquante", d'y mettre leurs propres attentes, propres images et propres mots, celles et ceux de leur vécu et leur imaginaire.

Note d'intention



Premier couplet

Je fais partie d'une génération sous pression, une génération dont on attend tout sans vraiment savoir exactement quoi, mais qui marche dans la rue convaincue qu'elle ne peut rien attendre de la vie. Il faut, on doit, y'a qu'à... porter sur nos épaules le poids des tentatives et erreurs des précédents et préparer l'avenir de ceux qui nous suivront, mais sans mode d'emploi ni outils ni même vraies idées, sans champs d'action ni perspectives réelles, juste des sermons culpabilisants : il-faut-on-doit-y-a-qu'à-et-démerde-toi.

Je fais partie d'une génération désenchantée, une génération qui a déjà perdu ses rêves si tant est qu'elle en ait eu, et qui tout en sachant que "les choses ne peuvent pas continuer ainsi", qui tout en brûlant que "quelque chose se passe", reste immobile, paralysée, comme prise dans un étau.

Nos arrières-grands-parents ont cru en Dieu, nos grands-parents ont cru au travail, nos parents ont cru en la révolution sociale, et nous ne croyons plus en rien, pas même en nous-mêmes, surtout pas en nous-mêmes. Car notre réalité est celle-ci : diplômés ou pas, compétences ou pas, intelligence ou pas, force de travail ou pas, capacités sociales ou pas, ça ne change rien, on est dans la merde.

Nous ne sommes plus que des matières jetables à qui l'on a dit jusqu'à hier soir "tu es trop jeune pour que je te considère / écoute / fasse confiance / soutienne / engage / paie / permette d'évoluer / permette de te réaliser / permette d'accéder à / permette d'avoir un avis / permette d'avoir des idées / permette d'avoir des acquis" et à qui on dira demain matin " tu es trop vieux pour que je te... rebelote.

Je fais partie d'une génération fatiguée, épuisée même, par sa propre passivité, par le fait d'attendre un horizon ou une quelconque perspective qui ne se montre pas, une génération qui certes ne vit pas mal -ni faim ni froid- mais qui ne vit pas vraiment, et qui dans l'agitation, le bouillonnement apparent -sauvons les apparences- pédale surtout dans toutes sortes de vide et de choucroute, c'est selon, que l'on nous présente comme immuables et que, bien que l'on s'en défende, nous avons acquis comme tels.

9h / midi / 20h : "salut, comment ça va ?" "ça va, j'suis fatigué"... Encore si jeunes et ça sent déjà le pâté en croûte, avec la croûte mais sans le pâté.

Je fais partie d'une génération effrayée, prise dans la violence extraordinaire d'une véritable "mise en attente" qui ne dit pas son nom, et qui, saisie par sa propre angoisse, se tait.

Taisons-nous, des fois que l'ouvrir nous ferait perdre les acquis qu'il nous reste / taisons-nous, des fois que l'ouvrir ferait se produire quelque chose que nous n'attendons pas / taisons-nous, dès fois que l'ouvrir empêcherait ce qu'on attend de venir / taisons-nous, même face à nous-mêmes, des fois que nous devons voir -oh horreur- que nous ne faisons qu'attendre assis quelque part que Godot se pointe / taisons-nous, de toute façon on nous a dit qu'on n'avait rien à dire parce qu'on ne sait rien / taisons-nous, de toute façon on nous a dit qu'on n'avait rien à dire, sauf après l'aval de la commission truc, du ministère chose, du délégué aux transports publics et de la police anti-émeute, et après dépôt de brevet s'il-vous-plaît / et ouvrons-la, à

tort et à travers, en tout plein de petits peu et petits riens, pour surtout ne pas dire en vrai, surtout ne rien dire, mais croire, croire un peu, que l'on a une voix et quelque chose à dire.

Je fais partie d'une génération de la solitude, dont le mot d'ordre est "Dieu n'existe pas et chacun pour soi", une génération nourrie à la mamelle de l'individualisme, à la purée de la performance personnelle et au steak de la méfiance de l'autre -des fois qu'il pourrait nous prendre notre petit coin de nappe- alors que la nuit, dans le secret de notre lit, on crèverait de faire partie d'un "vrai" groupe, d'un mouvement collectif, d'un mouvement d'idées et même d'idéaux -soyons fous-, de constituer justement ce que l'on appelle une "génération".

Je fais partie d'une génération de l'instantané, qui perçoit le temps comme un ennemi, un couperet prêt à tomber, et qui vit sous le joug d'une boulimie imposée : il faut produire et ingurgiter plus et plus vite, plus et plus vite, plus et plus vite, sinon on n'est rien, une feignasse, un guignol. On adule le sprinter, qu'importe s'il a dû bouffer des stéroïdes, et on méprise le marathonien. Faudra d'ailleurs penser à le couper au montage, sauf peut-être les deux secondes où il franchit la ligne les bras en l'air. La patience est devenue une torture, la contemplation une abstraction, la possibilité de prendre son temps une chimère ; et l'attente justement, celle qui construit, celle du désir, celle de la pensée, celle de la maturation, celle de la qualité, est à présent taboue, interdite, presque obscène.

Génération perdue ?

J'ai trente-et-un ans et le sentiment d'être un croisement entre une dosette de café soluble et un animal paralysé par les phares de la bagnole qui lui fonce dessus.

Attends-toi à tout mais n'attends rien, n'attends pas mais reste en attente, réponds aux attentes mais sache que personne ne t'attend, sauf au tournant, et surtout, surtout...

Ah non stop !

L'attente n'est pas l'apanage de ma génération. L'angoisse, la frustration, la solitude, la désillusion et le silence, ce putain de silence, ne m'appartiennent pas. Pas plus que l'espoir et le désir.

Tous, partout, toujours, nous passons notre vie à attendre. Attendre la pluie, le Messie, la liberté, l'amour, le bonheur, la reconnaissance, un but, et autant de trucs bateau qui sont en réalité tout sauf bateau.

Tous, partout, toujours, nous passons notre vie à attendre, de nous, des autres, du monde, du sort, jusqu'au jour où nous attendons la mort.

L'attente est la compagne de notre quotidien, toujours installée quelque part, dans un coin, pendant que nous vaquons et avançons, cahin-caha, parfois plus cahin, parfois plus caha, vers ce que l'on peut, ce que l'on croit, ce que l'on doit. Elle nous chante des berceuses, nous giflé parfois, nous dérouté souvent, nous apprend, nous énerve, nous contredit, et rit beaucoup lorsque nous la défions en faisant semblant de ne pas la voir.

Et si, pour une fois, je me regardais en face ?

Et si, pour une fois, je la regardais en face ?

Et l'affronter.

Et revenir à sa source, parce que plus envie de lire les *Psychologie Magazine* et *Auto-Moto* hors d'âge qui gondolent sur la table en contreplaqué sous le néon jaunâtre de la salle d'attente (de toute façon les mots-croisés sont déjà faits).

Et du trivial, mon trivial, aller chercher le tellement personnel qu'il en devient universel, magnifier le minuscule jusqu'à ce qu'il en perde sa singularité, jusqu'à ce qu'il devienne immense.

Et faire la seule chose que je sache faire, passer par l'autre pour dire le simplement là et le trop-plein qui m'habitent, passer par soi pour dire le simplement là et le trop-plein qui habitent l'autre.

Il est temps de se mettre à table.

Et écrire *En attendant Gudule*.

Deuxième couplet

En attendant Gudule est la continuation d'un trajet de pensée et d'un trajet de faire.

Je raisonne chacun de mes projets de création comme le suivant d'un précédent et le précédent d'un suivant.

La particularité de ce travail-ci est peut-être qu'il représente la fin d'un cycle, le franchissement d'un cap vers lequel ma boussole a pointé pendant dix ans.

Au long du voyage qui m'a menée en ces eaux, ce sont gravés dans le bois -pas de marbre sur mon bateau ; trop lourd- un certain nombre de constantes que chaque étape a creusé plus profondément, jusqu'à en faire des essentiels dans cette tentative d'aller plus loin, encore un peu plus loin dans le questionnement de l'humain que je suis, le questionnement de l'humain tout court, de ses langages, et des langages pour le questionner.

Dans ma démarche théâtrale, de ce que je veux dire et du comment le dire, il n'est depuis longtemps plus question de l'un qui appellerait l'autre, de l'autre qui serait le moyen de l'un : le questionnement d'un fond est devenu un questionnement de formes et le questionnement des formes un questionnement de fond ; ils sont devenus simultanés et indissociables. Ce postulat est primordial. Et *en attendant Gudule* en est certainement son expression la plus radicale, tant dans ce qui me pousse à le faire que dans ce que je veux tenter de faire. Je choisis de ne pas convier les mots d'un auteur pour porter ce projet -et le protéger peut-être- parce que je désire qu'il naisse de nos mots, de ceux que nous n'avons jamais prononcés, de ceux que l'on a cachés dans un tiroir, de ceux qui peuvent émerger du plateau parce qu'ils y ont enfin de l'espace.

Ce projet est de mettre en dialogue et en complémentarité trois problématiques qui m'obsèdent. Dans le désordre (quoi qu'il n'y ait pas d'ordre puisque dans mon esprit elles sont indissociables) : la question du pouvoir, la question de la "mécanique humaine", et la question du langage.

Le pouvoir.

Après avoir joué assidûment, dans mes précédentes créations, les légistes de la mécanique du pouvoir et de sa/ses violence/s, dans leurs fondements et expressions microscopiques et macroscopiques, la question que je désire me poser aujourd'hui est celle de l'impuissance. Et de sa/ses violence/s.

Quid de l'animal-homme et de ses comportements lorsqu'il n'a pas de prise, pas de maîtrise, pas de chemin, même de traverse, pour influencer sur la réalité, la construction ou la "venue" de quelque chose ? Quid de l'animal-homme lorsqu'il ne peut qu'attendre, et que la seule stratégie qu'il lui reste -puisque'il en faut bien une, puisque le mouvement ne peut cesser- est celle de pallier ?

Que l'issue de l'attente soit heureuse -une naissance-, malheureuse -la mort-, ou incertaine, le sentiment et le fait d'une dépendance à quelque chose d'extérieur sont un état et une situation terribles, et terribles peuvent en être les conséquences.

Un champ immense à explorer, déstabilisant aussi, parce qu'il est peut-être finalement plus aisé de regarder en face notre soif de domination, ainsi que les potentiels monstres qui y sommeillent, que de regarder en face notre réalité d'impuissance, notre condition de dépendant. Ainsi que les démons qui s'y déploient.

Quoi qu'il en soit, le scalpel est prêt.

Mécanique humaine.

Par l'acte théâtral, je n'ambitionne pas de "raconter des histoires". Ce qui me passionne et m'interroge, est ce qu'est l'humain, ainsi que ce qui le meut en-deçà et au-delà des "histoires". Ce que je veux regarder de près, et montrer sous un miroir grossissant, ce sont les passions et pulsions qui nous habitent tous

(indépendamment de tout particularisme de temps, d'espace, de situation historique, de culture) et rechercher les dénominateurs communs, les drames et beautés inhérents à la condition humaine.

Dès lors, je dois pouvoir m'affranchir des "personnages" et des "contextes", mais bien aborder et rendre palpable des *notions*, des *affects* et des *mécanismes* à l'état brut. C'est une recherche longue et complexe qui passe par la déconstruction et la torsion des codes du langage et de la représentation, et par la mise au point de techniques de l'acteur qui permettent de se constituer "stimulateurs" plutôt qu'interprètes.

La piste que nous poursuivons depuis plusieurs ateliers et une création, *Les poissons rouges*, est celle de la représentation en creux, de la création d'images et de langages "incomplets", en couches séparées puis superposées, non seulement pour ne pas consommer l'imaginaire du spectateur, mais surtout pour que les vides, les espaces "entre deux" laissent apparaître ce que les pleins masqueraient.

Cette expérimentation est périlleuse, mais elle est aussi passionnante et pleine de découvertes aussi riches que déconcertantes. Et à travers *En attendant Gudule*, je fais le choix d'aller au bout de ce laboratoire, au bout de ce que j'appelle *la part manquante*, en allant jusqu'à faire l'expérience du silence, du silence total.

Langage.

Question, obsession, fascination, dépendance, lutte, amour surtout, le langage est mon maître, ma proie, mon compagnon, mon moteur, mon sujet, mon objet, le centre de ma pensée et de ma relation au monde. Et ma raison de théâtre.

Les mots, ces abstractions volatiles, sont certainement le plus grand pouvoir de l'homme, et peut-être sa plus grande responsabilité. Dans mon travail, ils ont toujours été mon arme et mon baume ; les ausculter, les révéler, en saisir la musique, les magnifier et les dénoncer, et pour ce faire les utiliser, telle a été ma profession de foi jusqu'à ce jour. Mon pouvoir et ma responsabilité aussi.¹

Aujourd'hui, l'endroit que je veux toucher -et le danger dans lequel je veux me mettre- est celui où les mots sont impuissants, où ils sont des accessoires, des entraves, ou simplement impossibles : l'endroit où il n'y a de sens que dans les mots ressentis par celui qui écoute et non plus dans les mots émis par celui qui parle ; l'endroit où la nature, la substance et la musique du langage sont tellement "purs" que les mots sont devenus des non-contenus et de vains contenants. Le silence encore, le silence justement.

Dans *En attendant Gudule*, le silence est ma question, mon obsession, ma fascination, ma lutte, mon amour ; mon pouvoir et ma responsabilité aussi. Dans *En attendant Gudule*, le silence est mon langage à magnifier et à dénoncer, mon langage pour dire le langage, pour dire tout court, et pour me taire.

Trois axes donc, confondus sur une seule et même piste de danse pour ce projet de pas-de-deux avec la plus troublante des partenaires, L'Attente.

Que le bal commence.

V. Strub

¹ A ce sujet, veuillez trouver en annexe une explication de mon rapport à l'oralité dans mon travail. Parcours qui me conduit aujourd'hui à travailler sur son paroxysme par l'absence.

Dramaturgie



*J'attendrai le jour et la nuit,
je serai le jour et la nuit,
je ferai le jour et la nuit.*

Parler de l'attente, c'est toucher et mettre en présence ce qui est absent, c'est-à-dire ce qui manque, frustre, ce qui est désiré, espéré, ce qui est passé sous silence aussi, ou impossible à dire ; c'est toucher et mettre en présence ce qui n'existe pas, ou pas encore, dans le concret, mais qui existe pourtant -oh combien- dans l'ombre, dans la projection et le fantasme, dans l'illusion aussi.

Si *En attendant Gudule* est une démarche d'autopsie de l'attente en soi, de ce qu'elle est et de ce qu'elle provoque, *En attendant Gudule* est aussi, de fait, une démarche d'extraction et de mise sur la table de ces *absences*.

L'attente

La vie est faite d'attentes, petites et grandes, les petites n'étant d'ailleurs souvent que l'expression d'une grande. Ces attentes peuvent être parfaitement insignifiantes -le bus- ou colossales -la fin d'une guerre-, très concrètes -un rendez-vous- ou totalement abstraites -l'amour-, voire métaphysiques. Si certaines de ces attentes, les minuscules -le bus donc-, n'ont ni d'intérêt ni d'incidence réels (quoique), toutes ont en commun d'être un phénomène complexe, dont les définitions de temps, d'espace, de teneur et d'effets ne sont que somme de contradictions et, justement, d'indéfinissables.

L'attente est un lieu d'entre-deux, une sorte d'immobilité forcée ou incontournable qui crée pourtant un mouvement intérieur intense, où se confrontent la conscience de ce que l'on veut ou va atteindre/recevoir, et le fait de son (encore) statut d'impalpable, d'irrésolu.

L'attente est un moment d'impuissance, un moment où l'on dépend, concrètement ou émotionnellement, de quelque chose d'extérieur supposément ou réellement à venir, et où la seule maîtrise qu'il nous reste est la (relative) maîtrise de soi. Strabisme par excellence : un œil qui scrute le lointain -Anne ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ?- et un œil qui regarde au dedans, constate ce qui s'y agite et y cherche une possible voie de contournement.

L'attente est un paradoxe, pourvoyeuse de doutes et d'angoisses jusqu'à la paralysie, jusqu'à devenir une "petite mort", elle est aussi la compagne du désir, et un des plus grands ferments de la rage de vivre ; sans avoir de début, elle est pourtant genèse, et si elle peut être sans fin, elle ne peut être la fin.

L'attente est une drôle, et souvent maligne, abstraction : elle n'a ni corps ni nom, mais a une présence considérable ; elle résulte d'un événement ou d'une volonté qui a créé un "espace provisoirement vide", mais elle remplit une immense part de l'espace présent ; elle n'a pas de surface visible, mais appelle et remue ce qu'il y a de plus profond ; elle n'existe que par une autre abstraction, puisque ce qui est attendu n'appartient pas encore au réel, mais elle est née d'une réalité et en génère une autre. Elle est destructrice (au sens premier) puisque, même lorsqu'elle est positive, elle chamboule radicalement ce qui existe ; elle est créatrice également, puisqu'elle provoque toutes sortes d'émotions, comportements et actes.

En fait, s'il fallait la caractériser par une métaphore, plutôt qu'un "et ceci et cela" ou un "ni ceci ni cela", je la définirais comme l'interligne entre le "et et" et/ou le "ni ni".

Les attentes

L'attente est un phénomène multiple et protéiforme ; elle existe et se déploie en plusieurs couches (plus ou moins liées les unes aux autres), au sein de plusieurs "types" d'attente, de la plus générale à la plus intime. Je vais tenter ici de les nommer et de les définir.

- L'attente *sociétale*, celles d'un groupe à l'échelle macroscopique dont les individus n'ont pas forcément de liens entre eux spécifiques à cette attente souvent d'ordre politico-sociale : "on" attend la fin de la crise par exemple. Cette attente peut devenir une attente *collective* à partir du moment où elle génère autour d'elle une dynamique de groupe particulière.

- L'attente *collective*, celle d'un petit groupe d'individus qui, ensemble, désirent ou craignent la venue de quelque chose : pour une famille une naissance, pour des militants un résultat électoral, pour des employés la signature d'un contrat d'entreprise, pour des pêcheurs la marée montante, pour une compagnie la possibilité de créer un spectacle, pour des fans la réincarnation d'Elvis Presley...

Souvent, l'existence du groupe en tant que tel dépend en grande partie de cette attente ; elle est l'un des liens principaux entre ses membres, tout ou partie de ce qui les définit à un moment donné en tant que "groupe".

Parfois, la pérennité même du groupe dépend de l'issue de cette attente : si "ce qui devait arriver" arrive, le groupe continuera d'exister au-delà des conséquences de cette venue ; si cela n'arrive pas, le groupe perdra ce qui unissait ses membres et se dissoudra, provisoirement ou définitivement.

L'attente génère alors une certaine dynamique au sein du groupe, une relation d'association et de complémentarité, et un certain mouvement de création et de réaction dans sa pensée commune et dans ses actes.

- L'attente *individuelle*, ou plutôt les attentes individuelles. D'une part, celles que les membres d'un groupe ont chacun, de façon plus spécifique, par rapport à l'attente *collective*. D'autre part, celles que ces membres ont les uns envers les autres quant à la dynamique du groupe, quant à son fonctionnement, quant à sa façon "d'organiser" l'attente collective et d'y réagir. Enfin, aussi celles que ces membres ont les uns envers les autres, au sein du groupe et en lien avec celui-ci, mais indépendamment de l'attente *collective*. Ces dernières "servent" d'ailleurs souvent à canaliser l'attente *collective* ou à s'en détourner.

Par exemple, pour prendre un grand cliché (une fois n'est pas coutume) : un comédien qui attend, avec sa compagnie, la possibilité de faire un spectacle, attendra aussi, de façon individuelle, que cette possibilité le fasse connaître, attendra du metteur en scène qu'il se démène pour trouver des producteurs, attendra que l'on considère son avis quant à l'attitude à adopter pour ce faire, et attendra de telle comédienne qu'elle lui montre qu'il est son partenaire préféré, etc.

- L'attente, les attentes *personnelle(s)*. Celle(s) que chacun a de "quelque chose" et/ou de quelqu'un indépendamment d'un groupe quel qu'il soit ; anecdotique(s) à la face du monde, mais tellement grande(s) à l'échelle individuelle.

Qu'elles soient concrètes ou "métaphysico-philosophiques", réalisables ou impossibles, ces attentes sont le moteur de l'être, de ses volontés, de ses choix, de ses comportements, de ses actes, de ses états : un humain qui n'attend rien, n'existe pas, ou il n'existe plus, il est mort. J'aime d'ailleurs ce paradoxe : ce qui donne vie et mouvement à l'humain, ce qui le nourrit et le transporte, est ce sur quoi il n'a pas prise, ce qui est absent. Les attentes *personnelles* sont celles qui précèdent toutes les autres -ces "autres" n'étant en fait que les arbres qui cachent la forêt- elles les créent même : elles sont les pages blanches successives sur lesquelles s'écrit notre vie. Elles sont également ce qui nous relie tous, car aussi différentes soient-elles dans leurs "détails" et dans leurs expressions, elles ne sont que les variations de mêmes attentes, propres à l'humain tout court, et peut-être même les variations d'une seule et unique attente : celle d'exister.

Dans *En attendant Gudule*, l'exploration de cette "poupée russe" de niveaux d'attente(s), passe par la séparation en autant de niveaux de narration, de "couches d'histoires parallèles" traitées isolément et au travers desquelles on circule, on fait et défait les liens, jusqu'à y trouver et mettre en lumière les plus petits dénominateurs communs à ce qu'est l'Attente avec un grand "A", de l'infime à l'infini, jusqu'à ce qu'il ne reste qu'une seule et unique histoire à deux personnages, l'Humain et l'Attente. Je développerai et détaillerai le quoi et le comment de ces niveaux de narration dans la note de mise en scène.

Différents niveaux de narration donc, avec au sein de chacun, trois données essentielles à explorer et à traiter. Car si l'Attente est un phénomène protéiforme dans son existence et son expression "géographiques", elle est aussi un phénomène complexe dans sa composition même, l'addition et l'interdépendance de trois éléments :

- Le fait d'attendre quelque chose qui modifiera(it) "l'endroit" où l'on est présentement (*attendre*).
- L'état dans lequel ce fait nous met (*être en attente*).
- Le comment on gère ce fait et cet état en tant que tels, et ce que cette gestion induit (*en attendant*).

Attendre

Attendre, bien que défini par un verbe, n'est pas un acte mais un fait, comme "être" ou "mourir". Un fait réel autant qu'existential, un fait concret autant qu'abstrait, un fait sans "contours" surtout, puisque "à étages" : *attendre* n'est pas un fait "unique" à la spatio-temporalité et au contexte précis, il est une superposition de couches de natures différentes. *Attendre* devrait s'écrire *attendres*.

Contrairement à "mourir" par exemple, *attendre* nécessite par contre un objet, concret ou abstrait lui aussi : on attend "quelque chose" ou "quelqu'un". Cet objet est aussi "à étages", ou "pluriel", car si on attend "quelque chose" en particulier, on attend en même temps "quelque chose" dans l'absolu, dont le particulier, même s'il a toute son importance, n'est qu'une des expressions. De même, lorsque *attendre* dépend d'une situation -et en crée une par la même occasion-, le fait d'attendre existe aussi indépendamment de celle-ci. La précision de l'objet de l'attente aura une influence sur la précision de la situation, et inversement, mais le "fait" d'*attendre*, lui, reste "infini".

J'attends. J'attends à une table. J'attends à une table depuis dix minutes. J'attends à une table depuis dix minutes qu'elle arrive. J'attends à une table depuis dix minutes qu'elle arrive et me sourie. J'attends à une table depuis dix minutes qu'elle arrive, me sourie et me dise "je t'aime". J'attends depuis dix minutes qu'elle arrive, me sourie et me dise "je t'aime". J'attends depuis toujours qu'elle arrive, me sourie et me dise "je t'aime". J'attends depuis toujours qu'elle arrive et qu'elle me dise "je t'aime". J'attends depuis toujours qu'elle arrive et qu'elle m'aime. J'attends depuis toujours qu'elle m'aime. J'attends qu'on m'aime. J'attends l'amour. J'attends.

Dans *En attendant Gudule*, avant même de se poser la question de ce que sont les états que génère *l'attente* et de ce que l'on fait *en attendant*, se pose la question de ce qu'est ce "fait" d'*attendre*, et surtout de sa représentation, de son interprétation. La problématique est celle de la "passivité" mais d'une passivité en volume et dont le volume constitue tout l'intérêt du propos.

Or, de même que le vide ne peut être visible que parce qu'il émerge, par contraste, des pleins qui l'entourent, le volume d'*attendre* ne peut être palpable que par la présence, en "masse" et en simultanéité, de toutes les strates de ce qui l'entoure ; une "saturation de détails" qui se révèlent justement en tant que détails de par cette saturation et qui, de fait, s'annulent. S'il faut s'absoudre de l'espace, du temps et d'un objet, il nous faut alors multiplier les temps, les espaces et les objets pour que seul existe finalement, en creux, ce qui est indéfinissable et irréprésentable.

Le fait d'*attendre* ne pouvant exister en soi comme une matière que l'on "ajoute" et un acte que l'on pose, il existera donc dans la matière qui est absente et dans les actes que l'on ne pose pas. Ce processus d'approche est celui que je nomme *la part manquante*.²

D'autre part, et cela participe du même processus de travail en creux, tant (dramaturgiquement) la question du *attendre* précède celles du *être en attente* et du *en attendant* -c'est-à-dire de ce qu'*attendre* "génère"-, tant dans le concret elle ne peut se traiter que via ses résultantes. Il s'agit donc pour nous, par un phénomène d'inversion, de mettre la focale sur "ce qui se passe" en aval, pour que ce qu'il y a en amont puisse sortir du flou et se déployer, finalement, à l'avant-plan.

2 Je reviendrai sur la *part manquante* dans la deuxième partie de cette note de dramaturgie. Les fondements et le développement de ce qu'est ce procédé sont décrits plus précisément dans l'annexe relative à ma recherche sur l'oralité (credos 5 et 6).

Être en attente

L'attente place l'être dans une situation d'instabilité, et le plonge dans un état de trouble. Cette situation est double : à la fois une situation "figée" où l'être est et se sent impuissant, à la fois une situation "agitée" puisqu'elle est la transition vers un "changement", puisqu'elle est le moment de passage entre une "position" connue et quelque chose d'inconnu, de fantasmé.

Que l'issue de cette attente soit claire ou indéterminée, que le moment futur de la "réponse" à cette attente soit défini ou hypothétique, plus l'attente en elle-même est grande, plus l'être en attente est traversé par des émotions fortes et complexes. L'être est en tension, une tension qui a ses états, et ses étapes. Or, ces états et étapes ressemblent à s'y méprendre à ceux d'un processus de deuil.

Lorsque l'on est en deuil, comme lorsque l'on est en attente, il s'agit de survivre ici et maintenant à une absence, à un vide, pour le premier une perte, pour la seconde une non-présence ; c'est un moment de bouleversement, d'entre-deux entre un avant et un après, un moment où l'on est contraint de s'adapter à une "nouvelle donne". On pourrait même considérer attente et deuil comme les deux faces d'un même moment : pendant que l'on attend ce qui sera, on doit faire le deuil de ce qui était. La seule différence est peut-être celle du sens du regard, puisque dans le deuil règne le souvenir et dans l'attente la projection.

Quoi qu'il en soit, perte et attente placent l'être dans une situation de stress conséquent, et le font traverser une série de "phases". Je vais ici très brièvement les résumer.

La première phase est normalement celle du *choc*. Je ferai volontairement l'impasse sur cette phase qui est plus associée à la perte qu'à l'attente puisque elle dépend d'un "début" clair, d'un événement précis, une rupture par exemple (d'ailleurs, elle ne concerne finalement que certains types de deuil, l'objet d'un deuil n'étant pas forcément lié à un "événement" concret). Elle ne touche que peu le phénomène d'attente dont le "début" est, lui, presque toujours extrêmement flou.

Puis une phase de *déni* : la perte ou l'attente en elles même, ainsi que leurs objets, sont vécus comme irréels : "ça" n'existe pas, et "ça" n'a pas d'incidence.

Puis une phase de *colère* : c'est un moment d'agitation et de lutte, de lutte de pouvoir face à une réalité sur laquelle on tente d'avoir prise, avec laquelle on tente de marchander, soit pour l'empêcher, soit pour la provoquer, soit pour la surmonter. Dans le cas d'une attente heureuse, comme lors d'une grossesse souhaitée par exemple, la phase de *colère* est remplacée par une phase de grande excitation. Quoi qu'il en soit, on est très "énervé" et très actif dans la tentative d'avoir une maîtrise sur la situation que l'on vit et qui échappe à notre contrôle.

Vient ensuite une phase de *résignation* : on a à présent conscience de la réalité et de son impuissance face à celle-ci, et on abandonne la lutte pour contrôler les événements. Cette phase est beaucoup plus tournée vers l'intérieur de soi, et est peut-être celle où les émotions et sous-phases sont les plus diverses : angoisse et doute (et si ma vie ne revenait jamais à la normale, et si ce que j'attends n'arrivait pas ou se passait mal,

qu'ai-je fait, que n'ai-je pas fait ?), tristesse (pourquoi est-ce que ça arrive, pourquoi est-ce que ça n'arrive pas ?), abattement (je ne vais jamais m'en sortir). Même lorsque l'attente est "positive", cette phase existe, ne serait-ce que dans sa plus simple définition : la conscience de ne pas être maître de la situation. Toujours est-il que plus l'attente est "immatérielle", plus les divers états propres à cette phase sont intenses.

Enfin, une phase d'*acceptation* : dans un premier temps, elle est fataliste -la situation est telle qu'elle est, et il faut faire avec, point final-, puis elle devient une reconstruction, une réorganisation de sa pensée et de ses actes avec ou malgré la (nouvelle) réalité dans laquelle on se trouve.

Dans l'exploration du *être en attente* d'*En attendant Gudule*, outre le traitement en soi de ce que sont les affects et émotions de cet état, je désire traiter l'évolution des scènes et des personnages suivant la succession de "phases" citées ci-avant, en faire la temporalité du spectacle : ses quatre actes seront ceux du *déni*, de la *colère*, de la *résignation* et de l'*acceptation*. Je développerai le quoi et le comment de cette structure dans la note de mise en scène.

En attendant

Attendre est un fait, et non un acte donc. Pourtant, si l'attente est en elle-même passive, elle ne l'est que dans sa nature, certainement pas dans le concret. Être en suspens ne peut être l'arrêt de la vie : *en attendant*, il faut continuer à être et à faire, tout simplement ; *en attendant*, il faut tenter de trouver des chemins, même illusoire, qui pourraient influencer l'issue de l'attente ; *en attendant*, il faut se détourner de l'attente aussi, pour qu'elle ne prenne pas toute la place. *En attendant*, ou l'art du palliatif.

Car si l'attente est moteur de vie et rend actif et créatif pour tenter d'y répondre, elle rend aussi actif et créatif dans la mise en place de toutes sortes de stratégies pour l'esquiver, pour combler le "trou", parfois béant, qu'elle révèle et impose. Qu'il s'agisse de s'occuper le corps et l'esprit pour ne pas céder à l'angoisse du vide, ou qu'il s'agisse de reporter l'attente sur un objet plus petit et plus "matériel" pour qu'elle soit plus acceptable, l'humain est passé maître dans l'invention d'activités ersatz et d'objets de désir placebo. Qu'on s'enivre, s'empiffre, s'abrutisse, se défoule, crée, fabrique, se passionne ou spiritualise, peu importe, on se rend actif. Or, tant en société, l'attente et son objet se révèlent principalement dans nos comportements vis-à-vis de l'autre et des autres ; tant à l'échelle intime, ils transpirent de nos stratégies palliatives. Et c'est ce qui m'intéresse.

Car si l'Attente en soi ne peut se voir et se montrer, ce que l'humain déploie pour lutter et y survivre, au travers autant d'éternels clichés que de trésors d'imagination, est un terrain de jeu formidable pour en explorer les profondeurs et en dévoiler le(s) visage(s).

Tout ce qui ne peut pas se dire, ne peut pas se taire.

Tout ce qui ne peut pas se dire ne peut pas se taire.

Cette phrase m'obsède. Tant elle est juste, tant elle est troublante. Tant elle raisonne à la fois dans l'être humain que je suis et dans le metteur en scène qui cherche à dire et cherche comment dire.

Et s'il fallait résumer tout ce travail en une seule phrase, qu'il s'agisse de son fond ou de sa forme, ce serait celle-là.

Attente et non-dit sont étroitement liés, ils se nourrissent mutuellement, autant qu'ils s'affrontent. Même lorsqu'on exprime un désir, un souhait, une demande, une attente, aussi "petite" soit cette chose, ce que l'on transmet n'est pas notre attente "réelle", profonde, mais juste un morceau de celle-ci, un détournement, ou une demande de réponse partielle. On dira à son père "j'aimerais que tu viennes voir mon travail", et non "j'ai besoin de ta reconnaissance". On dira à son compagnon "j'aimerais que tu passes moins de temps au bistrot avec tes potes", et non "j'aimerais que tu me montres que tu m'aimes". Souvent même, ce qui est exprimé fait volontairement l'impasse sur le fait même qu'il y ait une attente en-dessous. On dira alors "tu sais quoi, j'ai un nouveau projet sur le feu" et non "je veux que tu produises mon spectacle". On criera, en variation à l'histoire du bistrot, "merde c'est toujours moi qui sors les poubelles", et non "j'ai un besoin vital que tu me montres que tu m'aimes".

Et puis il y a tout ce que l'on ne dit pas, du tout, que l'on ne se dira pas, même à soi, parce que l'on entre dans le domaine des attentes les plus intimes, viscérales, les plus secrètes, inavouables, tantôt incompatibles avec le vernis social dont on s'est recouvert, tantôt parce que le statut d'impalpable de ce que l'on attend, ainsi que l'impuissance à laquelle on est réduit, nous sont insupportables. On s'escrimera à être bon dans son travail, intéressant et drôle dans la conversation, séduisant sur la piste de danse, serviable envers la voisine de palier, à paraître actif et épanoui en toute circonstances, mais jamais, jamais on ne dira à quiconque ou à son reflet dans le miroir "en fait, la seule chose que j'attends, la seule chose qui donnerait un sens à mon existence, c'est de ne plus être seul, de ne plus me sentir seul". Jamais on ne le dira, parce que cela nous est insupportable. Mais rester muet et passif nous l'est tout autant. Alors on posera des actes, et quantité d'actes manqués, jetant des hameçons d'une main, se bâtissant de salvatrices illusions de l'autre, pour que la pilule passe, en attendant.

Tout ce qui ne peut pas se dire ne peut pas se taire. Mon postulat.

Et de ce postulat de fond, je fais aussi la forme.

Silence, on hurle

Lorsque l'on va au théâtre, on s'attend à voir des comédiens qui interprètent un texte ; en francophonie particulièrement, ce fameux texte est presque toujours le siège du sens, son sanctuaire même, il contient presque à lui seul tous les enjeux, tous les questionnements, toute la matière à dire et à montrer. Le comment de la représentation de ce texte n'est finalement qu'affaire d'esthétique de transmission. Cela peut paraître un raccourci grossier de la réalité, il y a quantité de nuances bien sûr, mais la quasi sacralisation du texte est un fait, encore aujourd'hui.

Lorsque texte il n'y a, on le "remplace" par l'utilisation d'autres types de langages, d'autres théâtralités que les théâtralités "classiques" (le terme est un peu bancal mais je n'ai pas mieux) : théâtre de geste, mime, danse, une expression qui n'implique pas la parole. Et ce, généralement accompagné de musique ou d'ambiance sonore. Le terme *remplacer* est essentiel ; au théâtre, on parle, si on ne parle pas, on corporalise, on change de langage. Le texte n'est alors pas ressenti comme absent puisque le registre de la représentation est autre. Or, je ne désire pas donner au spectateur ce qu'il attend de moi -un texte notamment- mais bien le placer face à ses attentes, et face à l'Attente en soi. Aussi, il me paraît évident de devoir créer un manque, réel, concret dans l'ici et maintenant de la représentation ; de placer le spectateur face à l'absence d'une parole qui lui donnerait les enjeux de ce à quoi il assiste et participe, sans pour autant substituer à cette parole un autre langage. Ainsi, je fais le choix du silence, ou plutôt d'un certain silence. Ce choix n'a évidemment pas pour but unique de "mettre en attente" le spectateur, loin de là : il s'inscrit aussi, et surtout, dans une démarche que je qualifierais de "génération par le vide" ; je développerai cet aspect plus bas.

En attendant Gudule, c'est donc un plateau et des gens qui attendent, seul, à deux, à plein, qui attendent quelque chose, quelqu'un, attendent de quelque chose, de quelqu'un, d'eux-même aussi ; un plateau et des cycles d'attente, avec des scènes d'attente, avec des gens qui attendent, parlent et se parlent, mais sans le son. Mais si nous coupons le son, il ne s'agit pas pour autant de donner dans le "muet". Non, *En attendant Gudule* est un spectacle de théâtre "normal", avec des situations et des images certes, du texte, des répliques, des adresses et de la musique aussi, sauf qu'à aucun moment les cordes vocales ne vibrent, qu'il n'y a pas d'ampli, encore moins de voix off et de sous-titres projetés ; non, les êtres et situations d'*En attendant Gudule* restent parlants, bavards même, et leurs "vrais" silences sont de "vrais" choix ou incapacités humaines, pas une convention.

Ce choix du silence est fondamental et multiple : il est à la non seulement le noyau, le lieu de rencontre entre toutes les différentes couches de pensée, de vouloir et de faire de ce projet, mais aussi le chemin de déploiement de ces différentes couches. Générateur autant que résultante, il s'impose comme une évidence, des évidences.

Dire, non-dire, dire le non-dit

En reliant intimement la notion d'attente à celle de non-dit, il m'apparaît naturel de donner la place à ce qui est tu plutôt qu'à ce qui est dit. Mais le non-dit n'existe pas uniquement en dehors de la parole, il coexiste avec celle-ci, l'accompagne entre les lignes, lui est simultané. La parole doit donc perdurer -oh combien-, être visible, présente, non pas en premier plan, mais bien sur un plan parallèle, ni plus ni moins.

Or, ce qui est extraordinaire avec le silence, c'est qu'il n'est pas néant. Au contraire, il est terriblement bruyant. En permettant une dé-focalisation de la parole que l'on voit mais n'entend pas, le silence fait entendre, hurler même, tout ce qu'il y a en amont, en-dessous, à côté de la parole. Le silence ne sert plus à ponctuer ce qui est dit, il rend palpable, révèle "l'autre parole", celle qui est tue ; il se révèle lui-même. Pour autant, la mise en avant de ce deuxième plan, celui du non-dit, n'efface pas le plan de la parole. Il rend même cette dernière paradoxalement plus évidente, plus "pure" et plus organique. Le silence est à double tranchant, il révèle ce qui est absent et il éclaire ce qui est présent.

J'en reviens ici à la fameuse *part manquante*.

Dans *Les Poissons rouges*, nous avons expérimenté l'ouverture du champ de compréhension émotionnelle et du champ de l'imaginaire que provoque une parole "incomplète", une parole dont seul le son a un sens et dont les mots, eux, sont devenus dérisoires, superflus. Je désire aujourd'hui enlever encore un morceau, une plus grande part, de ce qui compose la parole, et ainsi aller au bout de cette ouverture, aller au bout de la "musique du langage à l'état brut".

Je parle encore et toujours de musique, car la parole "sans le son" conserve sa complexité, ses tons, rythmes, tempi, états énergétiques, respirations, ponctuations, variations, articulations et phrasés.

Oui, cette parole est encore et toujours musique, et musique d'autant plus vibrante et pénétrante, qu'elle est libre des mots et de la langue, libre des codes, perceptions et constructions cérébrales. La musique du langage humain n'a pas besoin des décibels pour exister, se faire entendre et se faire comprendre ; couper le son n'est pas enlever une matière à la perception, c'est enlever définitivement les barrières culturelles, formalistes et intellectuelles à la perception première, directe, organique, "chimique" et émotionnelle, celle que je recherche et veux donner.

Affaire de stimulation pure donc, la parole sans le son conserve l'essentiel et va à l'essentiel. Je la perçois même comme le paroxysme de l'oralité : en supprimant le son "véritable", elle laisse passer le "son du réel".

D'autre part, enlever la part audible de la parole donne une dimension immense au langage du corps, de l'attitude et du geste qui en disent tout autant que n'importe quel discours : vitesse et intensité du souffle, direction du regard et expression faciale, nature, précision et énergie de la gestuelle, ou absence de gestuelle, autant d'éléments qui, bien plus qu'un complément au langage oral, en sont des composantes fondamentales. Composantes d'autant plus fondamentales, que le comportement physique de l'humain et l'expression corporelle de ses affects transcendent le temps, l'espace et l'individu ; ils sont des mécanismes physiologiques et pulsionnels, les plus petits dénominateurs communs à l'être et à l'expression de l'être. Ainsi, couper le son, c'est permettre d'aller au plus près de ce qu'est le langage humain, maintenant nu, maintenant débarrassé de tout ce qui pourrait l'enrober ou tenter de l'expliquer.

Ce qui se passe se passe, et ça se passe de commentaires ; dans *En attendant Gudule*, tout ce qui est dit et non-dit ne prend pas corps dans les mots pour le dire et pour le taire, mais bien, et définitivement, dans le comment cela est dit et tu.

Liberté par le néant

Nous, auteurs et acteurs d'*En attendant Gudule*, sommes des individus qui attendent de la vie, de nous-mêmes, des autres, et dont les autres attendent quelque chose. Nous sommes les membres d'un microcosme qui attendent, à l'intérieur dudit microcosme, chacun de nous-mêmes, de chacun des autres et dont chacun des autres attend quelque chose. Nous sommes un microcosme qui attend de la vie, de lui-même, des autres et dont les autres attendent quelque chose. Nous sommes chacun et tous des attentes et des indicibles en couches superposées. Nous sommes la condition humaine.

Or, peu importe nos contextes, réalités et histoires propres ; tout le monde se fiche de nos attentes professionnelles, sentimentales, sexuelles, familiales, sociétales, métaphysiques et autres classiques, de nos téléphones qui sonnent et ne sonnent pas. Ce qui importe, c'est que tout le monde est habité et plus ou moins rongé par des attentes professionnelles, sentimentales, sexuelles, familiales, sociétales, métaphysiques et autres classiques. Et par des téléphones qui sonnent et ne sonnent pas.

Il ne s'agit donc pas pour nous d'emmener le public via des personnifications auxquelles s'identifier de plus ou moins loin, mais bien de se constituer corps à emprunter, caisses de résonance, matière avec laquelle se confondre, et matière immédiate à utiliser pour se projeter et projeter.

Couper le son, c'est enlever les mots, phrasés et expressions spécifiques aux êtres sur le plateau, à ces "êtres autres", et ainsi laisser un espace blanc, un terrain à occuper. Au public alors, libéré et invité certes, mais contraint et forcé aussi, d'y mettre ses propres mots et expressions, son propre vécu, son propre imaginaire, ses propres "voix dans la tête".

Je dis "contraint et forcé" car le silence est insupportable à l'humain ; il lui donne le vertige. Le silence l'angoisse d'ailleurs au point d'avoir le réflexe physique de recréer du son qui n'existe pas, au point "d'entendre réellement" des choses qui sont absentes.

Le silence terrifie, certes, mais il est aussi un cadeau, justement parce qu'il laisse l'espace à la libre association d'idées, parce qu'il rend le public actif dans la "création" de ce à quoi il assiste, parce qu'il permet aux émotions de ne pas être une résultante biaisée, et confortable finalement, d'un passage via les filtres d'une interprétation extérieure puis d'une réappropriation distante et "intelligente". Lorsque, dans la bouche de l'autre que l'on voit vivre, agir et interagir, dont on sent l'état et la situation, on peut mettre sa propre voix, le phénomène d'empathie devient immense.³

Or donc, coupons le son, devenons des amplificateurs, ni plus ni moins, que les langues du dedans puissent se délier, que chacun puisse mettre dans nos bouches ses propres attentes, ses propres mots pour le dire, ses propres mots pour le taire.

3 Cela procède, encore une fois, de ce que j'appelle *la part manquante*, voir Annexe, credos 5 et 6.

Mise en scène



Laboratoire

Avant de devenir un projet de création, *En attendant Gudule* est un laboratoire.

En marge déjà de notre précédent spectacle, *Les poissons rouges*, l'exploration de la question de l'attente autant que celle du silence ont été l'objet d'ateliers de recherche avec les comédiens et techniciens de la Kirsh Compagnie.

Cette saison-ci, nous allons poursuivre ce laboratoire pendant six semaines de résidence, en collaboration avec le Théâtre de l'Ancre, avec un objectif double.

D'une part, nous allons explorer le matériau *Gudule* à partir d'un cadre de différents niveaux de narration et d'une première structure de spectacle (décrits plus bas) que j'ai élaborés sur la base des précédentes étapes de laboratoire. D'autre part, nous allons poursuivre et affiner notre recherche autour de la technique de l'acteur quant aux questions du silence et de la *part manquante*. L'écriture "finale" des scènes du spectacle -inspirées de situations du quotidien et sous l'œil de père l'humour noir- se fera à l'issue de ces résidences, à partir des différentes propositions et découvertes qui auront émergé du travail de plateau.

La création d'*En attendant Gudule* ne convie pas les mots d'un auteur. Etant l'aboutissement d'un long travail d'atelier au cours duquel chaque membre de la compagnie a apporté ses propres armes et bagages comme matière première, il m'apparaît évident que l'écriture du spectacle naisse de cette matière. La poésie et la prose d'*En attendant Gudule* seront donc les nôtres.

Opéra

Cela peut paraître paradoxal, mais travailler sur le silence demande en premier lieu de travailler à outrance le "son du dire" d'une part, et d'autre part de construire les scènes et situations sur un support sonore. *En attendant Gudule* est donc en quelque sorte, dans sa première étape de travail, la création d'un opéra.

La musique est quelque chose qui sublime les états et propos, qui les traduit comme elle les "grandit". Le son fait sens et sensation, la parole, le verbe ne suffisent pas, voire n'existent pas complètement sans leur musique, c'est-à-dire leur tempo, rythmique, tonalité, sensualité et "couleur". C'est pour cela que j'ai toujours travaillé un texte comme une partition, et un spectacle comme une sonate, avec ses différents mouvements.⁴ D'habitude le texte est en quelque sorte la "musique" du spectacle, son "chant" ; il est le vecteur de son propos et le support de sa dynamique, de ses rythmes corporels, ses "phrases", ses étapes et ses états. Pour le comédien, le texte est non seulement la base de sa recherche, le socle de son expression et de son interprétation, mais aussi ses repères et ses appuis pour agir et interagir avec les autres acteurs.

4 Je développe ce point de mon parcours dans l'annexe au dossier.

Or, si le spectacle n'a pas de texte audible comme fil conducteur tant pour le spectateur que pour le comédien, la "musique" du texte-absent doit, par contre, demeurer, être grandie même, jusqu'à prendre la fonction du texte. Pour que le son du texte ne soit plus nécessaire ni pour saisir les enjeux de ce qui se joue, ni pour en sentir la dynamique, l'émotion, l'énergie, la "situation organique", la musique de la parole, ce que j'appelle "la musique des corps" et "la musique de la situation" doivent être extrêmement présentes pour le public, et doivent donc être extrêmement intégrées par les acteurs.

Cela demande un travail technique long et complexe dont la mise en place procède par étapes.

Jouer sans le son, n'est pas "juste" faire du *lipping* ; jouer sans le son est "être le son" au point que le "vrai" son est devenu superflu. Première problématique : les comédiens ne s'entendent pas, mais ils ne se regardent pas forcément non plus, l'œil ne peut donc remplacer l'oreille dans le travail. Au contraire, l'oreille doit demeurer l'organe principal du travail, elle doit même se développer en une sorte de "super-oreille-intérieure".

Ainsi, nous procédons dans le travail de la parole, comme dans celui de la construction des scènes, à la façon des chanteurs et des danseurs, les répliques et actions devenant l'équivalent de phrases musicales et de pas de danse.

Dans un premier temps, chaque scène se cherche et se construit "normalement", à savoir par l'exploration et le développement de ce qui se dit, de ce qui se passe, des rapports entre personnages, etc, le tout avec le son de la parole.

Ensuite, les différentes composantes de la scène sont épurées puis amplifiées et précisées, jusqu'à devenir des sortes de "motifs" bruts et clairs ; le texte devient ainsi une véritable partition, et les comportements et trajets physiques une "chorégraphie" (avec de très très gros guillemets, le langage du corps restant un langage "naturel").

Puis la scène est travaillée et articulée précisément sur de la musique qui, d'une part, sert de repère spatio-temporel, d'autre part participe de l'univers sensible de la scène, exacerbe les "états" des personnages.

J'insiste d'ailleurs sur ce dernier point : travailler sur de la musique donne quelque chose de particulier à la corporalité des personnages, non pas qu'ils "dansent", mais la musique rythme et "colore" leur gestuelle, aussi banale soit-elle. Cela crée également un lien organique entre les personnages, ne serait-ce qu'en termes de "pulsation commune".

Une fois tous les repères intégrés, toujours avec de la musique, les comédiens cessent de faire vibrer leurs cordes vocales, mais gardent tout le reste de ce qui compose la parole et le jeu.

Enfin, on enlève la musique, les comédiens doivent à présent "l'avoir à l'intérieur".

La création d'*En attendant Gudule* passe donc aussi par la création d'une bande son précise qui donnera sa structure à l'ensemble et sa dynamique à chacune des scènes. Cette bande son se constituera, à partir d'un canevas musical de départ, au fur et à mesure de l'écriture et de l'expérimentation des scènes en atelier.

Spectacle pour 9 comédiens, 2 régisseurs, 1 ange-qui-ne-ressemble-à-rien, des apparitions, et X téléphones

Comme énoncé plus haut, la création d'*En attendant Gudule* est l'aboutissement d'un laboratoire de compagnie qui a commencé il y a quelques années déjà. La question de la distribution n'est donc pas celle de convoquer des acteurs en fonction d'une pièce et de rôles déjà écrits, mais bien d'aller au bout d'un processus de recherche, par la création d'une pièce avec celles et ceux qui ont participé à cette recherche, l'ont nourrie et fait évoluer. Les neuf comédiens d'*En attendant Gudule* sont ceux qui ont pris et prennent part aux *workshops* autour de l'attente et du silence en amont et en marge de la création du spectacle lui-même : les personnages seront ceux qui naîtront de ces *workshops*.

D'autre part, lorsque je parle de celles et ceux qui ont participé à la recherche, je ne fais pas référence uniquement aux comédiens, mais à tous les membres de la Kirsh Compagnie. En effet, de l'écriture même du spectacle à sa transmission, nous choisissons de nous servir comme matière à personnages et à "drame" de la matière que nous avons à disposition immédiate, soit celle que nous sommes : un "microcosme", un groupe humain en interaction pro ou malgré soi, où chacun a une fonction, une place, une responsabilité, une raison d'être au sein du groupe, etc. (j'y reviendrai). Les enjeux d'*En attendant Gudule*, qu'il soit question universelle d'Humain ou question particulière de théâtre, sont à ce point nôtres que ce spectacle n'a de raison d'être que si nous nous mettons en jeu tels quels, et entièrement, professionnellement entre autres (et entre autres seulement). Les techniciens sont donc aussi des "personnages" du spectacle, et doivent y exister comme tels, à vue, au-delà de leur fonction habituelle au sein d'une représentation.

De même, tous les travailleurs de l'ombre de la compagnie, comptable itou, interviendront dans le spectacle sous forme "d'apparitions", "d'invités". Cela se fera par une rotation d'une représentation à l'autre, notamment dans la prise en charge du personnage de "l'ange-qui-ne-ressemble-à-rien" (décrit plus bas).

Enfin, nous invitons dans l'aventure un dernier "personnage" : le téléphone.

Le téléphone est devenu l'objet chéri et l'objet maudit du quotidien, nous semblons même en être devenus dépendants. La sonnerie de cet accessoire omniprésent est autant source d'espoir que d'angoisses, comme le serait le cri d'un oiseau de bon ou de mauvaise augure. On la guette, on la désire, on la supplie, on la craint, et on enrage lorsqu'on la ratée. L'histoire de l'attente, c'est aussi -oh combien (trop)- l'histoire des téléphones qui sonnent et ne sonnent pas.

J'ai envie que cet objet a priori anecdotique, devenu aujourd'hui le "messenger" sur lequel se reporte tant d'attentes soit aussi l'un des personnages du spectacle.

C'est lui qui extrait ou non les protagonistes -ils s'appellent d'un bout à l'autre du plateau- d'un des trois niveaux de narration du spectacle (décrits plus bas), c'est lui encore qui trône au centre du décor, c'est lui toujours qui est le centre du "postulat" de certaines scènes, c'est lui enfin que le public a été forcé d'éteindre

le temps de la représentation et qu'il s'empresse de rallumer après le spectacle.

J'ai envie de jouer avec ce symbole de l'attente, de le dénoncer, de le moquer, autant que de tenter de le détruire. D'où acte, dans la liste des accessoires, il y a des téléphones ; évidemment les portables seront mis sur vibreur...

Structure en quatre "cycles"

En attendant Gudule s'articule en quatre actes, quatre grands "cycles", eux-même composés de plus petites boucles évoluant parallèlement sur différents niveaux de narration (décrits plus bas).

Ces quatre cycles correspondent aux quatre étapes principales du deuil que j'ai évoquées dans la note de dramaturgie : le *déni*, la *colère*, la *résignation* et l'*acceptation*.

Si la représentation et ce qui s'y déroule "progressent", le spectacle n'a pas "d'événement" de début ni de "résolution" de fin : dans la réalité, l'Attente n'a pas de début ni de fin, si ce n'est la naissance et la mort ; le début et la fin du spectacle ne sont donc pas ceux d'une "histoire", mais un prologue et un épilogue qui ne sont autres que des "sas" permettant de plonger dans et de s'extraire de quelque chose qui se déroule indéfiniment en-deçà et au-delà de la représentation.

Dans ce même esprit d'une a-temporalité ou d'une temporalité infinie, je désire créer un "refrain" entre les actes, une scène récurrente refermant et ouvrant chaque cycle, mais qui reste indépendante de ceux-ci, de ce qui s'y passe et du comment cela se passe. Quel que soit l'endroit où l'on est dans la "chanson", le refrain, lui, est toujours le même, comme une piqûre de rappel : quelles que soient les possibles évolutions des situations de la vie, notre condition humaine est, elle, immuable.

Quatre cycles donc, quatre mouvements, avec chacun sa dynamique, son tempo, son énergie, son harmonie, ses "musiques" (au propre comme au figuré, puisque *En attendant Gudule* va se construire sur une bande son qui disparaîtra par la suite).

Le premier acte est celui du *déni* de l'attente, celui où l'attente ne dit pas son nom ou refuse d'en porter un autre que celui d'espoir. La dynamique de ce cycle est relativement vive et "claire", son rythme "éveillé" et/ou chaloupé, ses harmonies insouciantes, en mode majeur. Nous puiserons dans nos discothèques personnelles dans les rayons funk, disco et pop principalement.

Le deuxième acte est celui de la *colère*, de la lutte active surtout. Lutte contre l'attente, pour la déjouer, la leurrer, la forcer. Son tempo est plus soutenu, ses rythmes plus explosifs, son harmonie plus "violente" et dissonante. Nous passons ici au rayon des basses fortes et percussions affirmées, (hard-)rock, métal, punk, drum n'bass.

Le troisième acte est celui de la *résignation*, avec son cortège du doute, de l'angoisse, de la tristesse et de l'abandon (bref, la petite descente aux enfers, mais avec tout de même ses éclaircies), le moment où l'attente prend trop de place, voire toute la place, et que le constat d'impuissance est total. Le tempo est plus lent,

parfois même doux, mais les rythmes restent chaotiques ; l'harmonie est parfois "torturée", parfois "nostalgique", en mode mineur. Nous arrivons donc au rock mélodique et aux compositeurs romantiques (XIX^{ème} et début XX^{ème}, surtout en musique de chambre).

Quant au quatrième acte, il est celui de l'*acceptation*, de l'équilibre qui se (re)trouve malgré et/ou avec l'attente : un mélange doux-amer entre fatalisme et apaisement. L'attente est devenue la compagne du quotidien, elle est exigeante mais apprivoisée. Instinctivement, ce que j'entends pour l'instant est le tango, et des rythmes à trois temps.

Trois niveaux de narration, une ponctuation et un refrain

L'Attente étant en elle-même une poupée russe d'attentes. Je choisis de travailler en séparant les différentes "couches" de cette poupée. D'une part pour que chacune ait son existence propre et soit en elle-même lisible. D'autre part pour que toutes soient lisibles en tant que "couches" d'un ensemble qui les englobe et les dépasse. Enfin, aussi, pour que soient lisibles les relations et influences que chacune a sur les autres.

En attendant Gudule se construit sur trois niveaux de narration évoluant en trois "histoires" parallèles, entre lesquels les personnages évoluent, quittant tour à tour un niveau pour en intégrer un autre. Ces trois niveaux évoluent de manière simultanée sur le plateau. Chacun a son espace propre (c'est là d'ailleurs un élément essentiel, j'y reviendrai plus bas), ainsi que son tempo, sa dynamique et ses codes de jeu spécifiques. Ces niveaux sont ceux de l'attente *collective*, de l'attente *individuelle* et de l'attente *personnelle*.

Pendant que se joue une scène appartenant à un niveau de narration, d'autres scènes continuent de se jouer dans les autres niveaux ; seule la lumière se "déplace" partiellement, créant ainsi une échelle de plans, comme une focale sur tel ou tel "endroit" de l'Attente, les différentes attentes étant quant à elles continues et faisant toujours "profondeur de champs".

A ces trois principaux niveaux, s'ajoutent deux éléments : une "ponctuation" et un "refrain". La ponctuation fait référence à l'attente *sociétale*. Elle évolue par flashes, par petites incursions d'éléments extérieurs dans les scènes de chaque niveau, mais sans réelle incidence sur ces dernières si ce n'est une perturbation passagère. Quant au refrain, ou "transition", c'est un endroit de l'espace où tous les niveaux se confondent dans une seule et même scène qui a lieu à la fin de chacun des actes.

Cette articulation en trois niveaux de narration n'a pas uniquement pour but de rendre lisible les différentes "strates" de l'attente, elle participe aussi d'un jeu sur la dynamique de plateau, d'un jeu "musical" et organique avec "l'absence" (de texte audible notamment), à travers des "riens", des accélérations, des écoulements et des multiplications qui créent des rythmes et des appels. Le travail sur plusieurs plans est donc aussi un travail de construction d'une mécanique de jeu "mélodique".

- Niveau compagnie

Il s'agit du niveau de narration en rapport avec l'attente *collective*, le lieu où un groupe attend ensemble "quelque chose", se projette et tente de construire ce qui rendrait son désir collectif possible. Le lieu où il met aussi en place des stratégies pour pallier l'incertaine issue de son attente.

En l'occurrence ici, ce groupe est une compagnie de théâtre -c'est-à-dire nous- qui, avant même de tenter de créer un spectacle, tente surtout d'avoir la possibilité, notamment matérielle, de créer ce spectacle, que par ailleurs le public attend que nous fassions. Ce choix n'est pas celui de faire du théâtre dans le théâtre⁵, mais celui de procéder par "miroir grossissant", d'utiliser ce que nous sommes (un microcosme réuni par un but commun et une attente commune et dont d'autres attendent "quelque chose"), pour explorer ce qu'est la dynamique d'un microcosme face à l'attente.

Ce microcosme pourrait être une cellule familiale, un groupe politique ou les types qui construisent une cathédrale pour gagner leur entrée au paradis, peu importe, c'est la question du groupe qui m'intéresse ici. Et comme nous sommes une famille théâtrale, autant nous servir de cela et regarder ce que cela implique et ce que cela génère.

Si le fait d'utiliser notre réalité de *compagnie* nous procure, autant qu'au spectateur, le cadre d'une fable, un fil rouge à suivre dans les méandres de la question de l'Attente, je tiens par contre à limiter le plus possible la référence au théâtre : ce qui se passe et les enjeux de la situation doivent pouvoir se transposer aisément à d'autres microcosmes, la *compagnie* est, et doit rester, uniquement un repère narratif, un prétexte.

Par ce choix de *compagnie*, nous interprétons donc nos propres rôles, mais à quelques (grosses) nuances près.

Tout d'abord, les personnages, même s'ils peuvent en être inspirés, ne sont pas ce que nous sommes en tant qu'êtres réels, mais ce que nous sommes en tant "qu'entités" au sein du groupe : des "celui qui" porte ou suit un projet et/ou y joue tel ou tel rôle, y a telle ou telle fonction. La question est, je me répète, celle d'une dynamique de groupe, avec la rencontre, la confrontation, l'interdépendance et l'interaction des différents individus qui composent le groupe, pas celle de notre/nos histoire(s) personnelle(s) ; nous représenter nous-mêmes ne revient qu'à nous figurer en tant qu'éléments d'un ensemble social.

D'autre part, même s'il eût été théoriquement pertinent que j'interprète moi-même l'entité "metteur en scène", ayant la conviction personnelle qu'il est impossible d'être constructif et efficace au four et au moulin, cette entité sera endossée par un comédien. Par contre, je n'exclus pas la possibilité de faire une (petite) apparition dans le spectacle, histoire de prendre part active (dans l'ici et maintenant de la représentation) à l'attente collective.

⁵ Quoi qu'il y ait évidemment un clin d'œil à ce qu'est notre réalité, pas toujours très glamour, faite de projections et de batailles à la Don Quichotte.

La place des techniciens est aussi particulière. Je tiens à ce qu'ils soient présents sur le plateau, y opèrent à vue. Je tiens aussi à ce qu'ils interviennent dans les scènes du *niveau compagnie* dans le rôle qui est le leur dans la réalité. Leur place est donc double : personnages à part entière de la fable, ils n'en demeurent pas moins, dans le présent de la représentation, les travailleurs de l'ombre (cette fois en pleine lumière) qui rendent la représentation possible.

Le *niveau compagnie* est le niveau de narration qui "raconte une histoire" de façon relativement "classique" ; sa fable et ses personnages sont relativement clairs et précis. Les scènes de ce niveau -deux par acte, en ouverture et en fermeture- se suivent dans le temps et mènent les personnages d'un point "x" à un point "y" en passant par une série de situations et d'étapes.

L'espace de ce niveau est le centre du plateau, la "scène" à proprement parler, lieu imaginaire de rencontre des personnages, et lieu réel de rencontre de ceux qui les interprètent. On ne vient dans ce lieu que pour se retrouver et prendre part à l'attente collective ; ce qui a trait aux autres niveaux de narration a lieu en périphérie, soit "dans l'ombre", soit "en gros plan" (j'y reviendrai).

L'objet central de ce niveau de narration est *le fait d'attendre*. Attendre en tant que personnages, au sein de la fable (la possibilité d'un spectacle), attendre aussi, avec le public, les possibilités du spectacle que nous sommes en train d'interpréter.

Plus que sur les états dans laquelle l'attente met les personnages et plus aussi que les stratégies qu'ils déploient pour y pallier -qui y sont évidemment aussi traités-, le focus est mis sur l'existence de l'attente en elle-même (celle de la fable et celle de la réalité), et sur la situation dans laquelle elle place les personnages qui tentent d'y survivre et d'en provoquer l'issue.

La théâtralité de ce niveau de narration est relativement "naturaliste" (les personnages sont "humains" et leurs actes "réalistes"), par opposition aux autres niveaux de narration dont la théâtralité touche plus à la symbolique et à l'absurde. Surtout, cette théâtralité est très ancrée dans le présent : l'adresse au public, témoin et partie de ce qui se passe, y est souvent directe.

- Niveau solitudes

Il s'agit du niveau de l'attente *personnelle*, le lieu de l'intime, le lieu des coulisses, non celles où, hors champ et hors jeu, on se change au cours d'une représentation théâtrale, mais celles du "théâtre de la vie", où tombe le masque, hors du champ et du jeu social. C'est l'endroit du monde intérieur, du seul chez soi et seul avec soi, l'endroit à partir duquel on va affronter le monde extérieur, et où l'on retourne après l'affrontement.

Sur le plateau, je le situe là où se trouvent normalement les coulisses, en périphérie de la scène. Chaque personnage y a son "mètre carré", son petit coin de territoire où lui seul peut pénétrer, avec son petit univers, ses "affaires", ses objets. Je développerai cela dans le chapitre *scénographie*.

Dans ce lieu des *solitudes*, les personnages n'ont pas de contacts entre eux et aucune adresse au public. On n'y "dit" pas, on y est juste "vu". Ce qui se passe dans chacun de ces "mètres carrés" est continu. Une "permanence" qui se déroule en parallèle aux deux autres niveaux de narration. Autrement dit, chacun des personnages ne quitte "son" *niveau solitudes* que lorsqu'il/elle est sollicité-e soit par le niveau *compagnie* (voir ci-dessus) soit par le niveau *fèves* (voir ci-dessous).

Le lieu des *solitudes* est une place double :

- Les coulisses du *niveau compagnie* où se jouent, en solo, certains des enjeux induits par les scènes de groupe ; chacun y reste "l'entité" qu'il incarne au sein du groupe : l'évolution des actions et réactions de chaque personnage est liée à l'attente collective (conséquence de ce qui s'y passe), à l'endroit du rôle social qu'il y joue.
- Et surtout, les coulisses de la vie, où chaque être est habité par l'attente de "quelque chose", dans sa bulle, indépendamment du groupe, et affronte cet état à l'abri des regards. Chacun y est simplement l'humain, dans toute sa splendeur et son horreur, qui doit faire face, seul, à ce qu'il attend de et dans la vie, et qui comble, détourne, fuit, leurre cette attente par toutes sortes de petits stratagèmes.

Aucune "scène" à proprement parler ne se joue dans ce lieu, espace de *l'être en attente* : ce qui s'y passe est plutôt une action continue et évolutive, une répétition de faits et comportements qui fluctuent doucement au cours des quatre actes et de ce qui se joue au sein des autres niveaux de narration. Ce *niveau solitudes* étant l'endroit du "drame" de chacun et l'endroit réel (en termes d'espace sur le plateau) d'où chacun vient et où chacun retourne toujours avant et après les scènes auxquelles il prend part dans "l'arène", ce qui s'y passe ne reste qu'en suspens lorsqu'il le quitte : lorsqu'il y revient, il ne "recommence" pas une nouvelle action, mais "continue la phrase", habité ou non par ce qu'il a vécu à l'extérieur. Ainsi, le temps de ce niveau de narration est étiré en une sorte de roulement perpétuel, seulement "mis en pause", parfois, par ce qui a lieu dans les autres niveaux.

En termes de codes de jeux, l'action continue du *niveau solitudes* n'est pas réaliste, mais empruntée au réel, puis simplifiée et amplifiée ; ce sont des actes "bruts" et répétitifs, métaphoriques aussi. Par exemple (je vais emprunter ici un cliché total pour faire simple), un des personnages pourrait passer l'intégralité de son temps de solitude à manger -un des palliatifs classiques dont un être peut user pour "se remplir"- jusqu'à finir par manger tous les objets qu'il trouve dans son espace.

Ce qui m'importe dans ce niveau de narration n'est pas ce que le personnage fait en tant que tel dans son mètre carré, mais bien ce que dévoile cette action, la façon dont il la fait et la façon dont celle-ci évolue, à savoir : ce que ressent le personnage dans sa "bulle", et comment ce ressenti bouge tout au long des quatre actes.

Bien qu'en "coulisses", ce *niveau solitudes* n'est en rien la périphérie de ce qui se passe dans les autres niveaux de narration, c'en est la source, et les conséquences.

Ce qui a lieu dans ce *niveau solitudes* doit être simple, régulier et "fin" pour ne pas parasiter les scènes qui se jouent en parallèle ; comme une mélodie sans début ni fin, à la fois toujours semblable à elle-même, et à la fois évolutive, par glissements lents, au fur et à mesure des actes et de leurs différentes "musiques".

- Niveau fèves

Il s'agit d'un niveau qui interroge la relation à l'autre, une relation qui peut s'exprimer sur deux plans : soit à l'endroit de l'attente *personnelle*, intime, soit à l'endroit de l'attente *individuelle*, c'est-à-dire en lien avec l'attente de groupe du *niveau compagnie* mais du point de vue d'un personnage en particulier.

Pour chacun de ces deux plans, il s'agit "d'instantanés", de scénettes qui se jouent soit à deux, soit seul face au public comme si ce dernier était l'interlocuteur du personnage dans une conversation.

Ces scénettes se jouent à l'avant-plan, en gros-plan même, comme en détachement de la fable à laquelle elles n'appartiennent pas directement. Elles sont en quelque sorte "les petites aventures de l'attente" en marge de l'espace-temps de la fable principale. Ce sont un peu les "et pendant ce temps, quelque part".

Dans le déroulement de chacun des quatre actes, ces scénettes ont deux moments d'expression différents. Elles ont lieu soit entre les deux grandes scènes du *niveau compagnie* (en parallèle aux *solitudes*), soit pendant une des scènes du *niveau compagnie*, comme "en aparté" (la scène du *niveau compagnie* étant alors momentanément "mise en pause").

Dans le premier cas, ce sont des mises en situation de l'attente entre deux êtres qui n'ont aucun lien avec les personnages du *niveau compagnie* ; si lien il doit y avoir avec ce dernier, on peut imaginer que ce sont des scènes du spectacle que la compagnie tente de pouvoir créer, mais ce lien doit rester ambigu, libre au spectateur de se raconter ce qu'il veut.

Dans le deuxième cas, ce sont des "agrandissements" d'un détail de la scène qui se joue dans le *niveau compagnie*, un zoom sur la relation d'attente, et à l'attente, qu'ont deux personnages l'un vis-à-vis de l'autre. La scène du *niveau compagnie* est alors mise en suspens, et les deux personnages viennent à l'avant-plan jouer leur scène "privée" en emportant avec eux un morceau de l'espace (et de l'image) dans lequel ils étaient : un bout de la table (qui doit donc être en plusieurs pièces) et les accessoires à leur portée immédiate.

Tout au long de la pièce, chacun de ces instantanés fonctionne à la fois comme leitmotiv (en apparaissant une fois dans chacun des actes) et comme une "variation sur un thème imposé", un postulat de base, un "début" récurrent à partir duquel les personnages développent à chaque fois une autre tentative de résolution, mais qui les ramène toujours au même point de départ. D'un acte à l'autre, la reprise d'un même postulat ne s'inscrit donc pas dans une continuité, mais dans un "ou bien" de la même situation ; on "rejoue" la scénette

autrement. Cette dynamique d'éternel recommencement s'inspire directement de deux bandes dessinées que je considère comme des modèles du genre : *Mister O* de Lewis Trondheim -un personnage qui n'est qu'un rond avec quatre traits en guise de membres essaie de franchir un "trou"; à chaque page il expérimente un nouveau stratagème, à chaque page il meurt à la dernière case sans avoir pu franchir ledit trou-, et les *Bunny Suicides* d'Andy Riley -où comment un lapin invente toutes sortes de techniques improbables pour se suicider, toujours de façon indirecte, nécessitant "d'attendre que ça arrive"-.

Le focus du niveau *fèves* se fait sur "qu'est-ce qu'on fait *en attendant*". Si l'attente demeure quoi qu'il arrive, les subterfuges pour y pallier ou en forcer l'issue sont pléthore et trésors de créativité. Surtout, ils sont extrêmement significatifs dans la relation à l'autre dont on attend quelque chose ou avec qui on attend quelque chose : les passions et pulsions y sont profondes, les comportements et actes qui s'y développent vis-à-vis de l'autre en sont plus souvent des stratégies de contournement que des expressions directes, et c'est ce qui m'intéresse dans ce niveau de narration. On ne dit pas l'attente, mais on ne la tait pas non plus : on la "gère".

De même que la dynamique dont s'inspire ce niveau de narration, sa théâtralité est empruntée à la bande dessinée. Les personnages n'y sont pas des êtres "psychologisés", des individus précis avec une histoire spécifique, mais ce que j'appelle des "figures énormes", des êtres "bruts", exacerbations d'instincts et d'affects propres à l'humain indépendamment de tout particularisme.

Les scénettes procèdent du décalage et de l'humour noir. Un décalage dont le but est de transcender le réel par l'absurde, de traduire des modes de fonctionnement plutôt que de "raconter" des anecdotes : le langage de l'absurde est un moyen de jouer de, et avec, ce qui ne se "voit" pas dans une situation réelle, de figurer l'impalpable, de traduire des sensations par des images qui rendent concret ce qui est abstrait. Par exemple, lorsque, dans la vie, on a une "épée de Damoclès au-dessus de la tête", dans le *niveau fèves*, on l'a vraiment. Ce langage de l'absurde, bien plus que tout autre type de jeu, permet aussi de s'absoudre d'un cadre de temps et d'espace clairement définis, de toucher à quelque chose des personnages qui existe en-deçà et au-delà de tout contexte précis, et ainsi de proposer des sortes de "visions" de l'attente, définitivement en marge de la fable principale (ou d'une quelconque fable, d'ailleurs).

- Ponctuation la radio

La question de l'attente *sociétale* n'est pas une question centrale de ce projet, cette attente étant par nature en marge des autres puisqu'elle ne "réunit" pas un groupe autour d'elle, ni ne touche l'individu en particulier. Néanmoins, elle existe ; et doit exister dans le spectacle.

Elle intervient comme une ponctuation au sein des autres niveaux de narration, quelque chose qui se rappelle de temps en temps au bon souvenir de tous et de chacun, et crée des "petites pauses", des respirations dans les quatre cycles de l'attente, sans incidence réelle sur ce qui s'y passe.

Ce type d'attente se matérialise sur le plateau par une radio que les personnages, seuls ou en groupe, écoutent régulièrement, suspendant alors quelques instants leur parole et/ou leur activité, comme on peut le faire dans la vie à l'heure du journal parlé. L'individu ou le groupe réagit alors (ou non) à ce qu'il entend, puis la scène qui avait été interrompue continue. Le public n'entend évidemment pas ce qui se dit à la radio.

- Refrain la boîte de nuit

La boîte de nuit est un lieu réel où l'on reste toute une nuit (ou une partie seulement), mais un lieu hors de l'espace et du temps de la réalité. C'est le lieu et le moment des plus grands espoirs et des plus grandes désillusions, du grand relâchement (rien à cirer de tout) et de la grande angoisse (en fait pas rien à cirer du tout), du social paroxystique et de la solitude absolue, du détournement suprême de l'attente, des manques, des absences et des silences, détournement qui ne fait que les accroître et accroître leur présence.

En boîte, on est la condition humaine en majuscules : tellement beaux et tellement pathétiques, en totale représentation et totalement nus, anecdotiques et immenses ; ce qui se révèle de l'humain dans une boîte de nuit est fascinant et effrayant. C'est pour cela que j'y projette les passages entre deux cycles, deux actes, en créant des scènes-refrain, des scènes de transition. L'espace de ces scènes est le fond du plateau ; j'aime l'idée que les personnages y paraissent perdus au loin, et qu'ils se trouvent physiquement dos à un mur.

Les personnages se rendent tous dans cet espace après la dernière scène collective de chaque acte, pour conjurer, oublier, nourrir ou fêter -ou tout à la fois- l'attente non-assouvie de la dernière scène qui s'est jouée, mais aussi pour conjurer, oublier, nourrir ou fêter -ou tout à la fois- toutes les attentes. Cet endroit n'appartient à aucun des autres niveaux de narration, il en est la superposition ; tous y sont ensemble et y interagissent, tous y sont aussi des solitudes, dans un moment de pause dramaturgique et de dramatique mise en pause. Il n'y a aucune adresse au public, *la boîte de nuit* est une bulle.

Le temps de chacune de ces scènes fonctionne en accéléré ; chacune évolue par flashes et ellipses de micro-moments saisis sur le cours d'une nuit entière. Chacun des personnages n'y a qu'une seule action qu'il déploie avec de plus en plus de désinhibition (ou d'acharnement c'est selon) au fur et à mesure de la succession des micro-moments et ce, de façon relativement chorégraphiée et mécanique. Dans cette boîte, chacun incarne ce que j'appelle un "celui qui" (boit/drague/débat au bar/danse seul) indépendamment du personnage qu'il est dans les autres niveaux de narration ; tous sont des "qui trouvent des réponses à leurs rêves en se nourrissant d'illusions".

Contrairement à ce qui se passe dans les autres niveaux de narration où la/les fable(s) évolue(nt) au fil des actes, les quatre scènes de la boîte de nuit n'ont pas d'évolution dans le temps ; en cela ce sont de "vrais" refrains qui pourraient se répéter à l'infini.

A la fin de chacune de ces scènes -et cela les clôt et renvoie les personnages dans leurs "mètres carrés" de *solitude* pour entamer l'acte suivant -un "ange-qui-ne-ressemble-à-rien", venu de l'extérieur de la salle de théâtre, passe dans la boîte.

Il passe tour-à-tour vers chacun des protagonistes pour lui donner une échappatoire, un petit placebo à ce qu'il attend -qui un peu d'affection, qui un peu de reconnaissance, qui un peu de puissance, et tout cela avec ou sans tendresse aucune- puis disparaît. Je désire que l'Attente puisse parfois être incarnée par un être de chair, aussi irréel et absurde soit-il, qui vienne, par une petite illusion, donner le change aux personnages pour que leur "survie" soit possible, malgré la cruauté du retour à la "réalité" que cette "illusion salutaire" provoquera.

Technique



Scénographie

Les principes fondamentaux de la scénographie sont ceux de la suggestion et de l'incomplétude.

Je désire que les éléments de décor soient le plus "bruts" possibles, sans détails d'époque ou de "genre" précis. Surtout, si le mobilier de scène et les objets sont "réels" (il ne s'agit pas de formes découpées dans du carton par exemple), ces éléments doivent par contre n'être que des "fragments", des "morceaux". Ils doivent aussi être exempts de tout ce qui n'est pas strictement nécessaire à leur "fonction" (décorations, gadgets, etc.). De même que les personnages ne sont que des "entités" sans individualité, l'univers dans lequel ils gravitent se construit par des lignes simples, des "insinuations" et des symboles. Je reste encore ici dans une volonté de travailler "en creux".

L'espace est fractionné en quatre zones : une pour chacun des trois niveaux de narration, et une pour *la boîte de nuit*. La place de la *ponctuation radio* se trouve dans l'espace du *niveau compagnie*.

- L'espace du *niveau compagnie* est le centre du plateau, le "cœur de la scène".

Comme la *compagnie* y fonctionne dans son "milieu naturel", le sol n'est pas traité : il reste celui du plateau tel quel.

Le plateau y est quasi nu : seule trônent en son milieu, dans une zone délimitée par la lumière, une grande table et quelques chaises. Dans mon imaginaire, le pays de l'Attente n'est qu'un pays de tables et de chaises, celles des salles d'attente, mais celles aussi des maisons, des lieux de travail, des cafés à rendez-vous, de tous ces lieux où, assis, on projette, se projette, doute, espère et désespère. L'endroit du *niveau compagnie* est aussi celui où les personnages "s'exposent" socialement, les uns vis-à-vis des autres, où, via l'attente collective, ils "se mettent à table". A table donc !

Cette table est esthétiquement très "basique", l'expression la plus commune de la table : quatre pieds et un plateau en bois (plus long que large). Elle doit être assez grande pour que tous les acteurs puissent s'y asseoir. Si cette table n'a pas de plastique "particulière", elle doit par contre pouvoir se décomposer, être sectionnable en plusieurs morceaux que les personnages puissent déplacer (l'un ou l'autre de ces morceaux) dans l'espace du *niveau fèves* pour une scène et remettre en place lorsqu'ils reviennent dans le *niveau compagnie*. Ces morceaux sont asymétriques ; il ne s'agit donc pas de composer une grande table avec des petites, mais d'avoir une seule table éclatable en plusieurs pièces. Par "convention architecturale", les pieds qui soutiennent ces "pièces" sont en métal, seuls les quatre "vrais" pieds de la table sont en bois.

Les chaises sont aussi très "basiques", faites dans le même bois que la table.

- L'espace du *niveau solitudes* est situé sur les deux côtés du plateau, au plus près des murs de la salle. Il n'y a pas de coulisses, puisque ces espaces latéraux sont, dramaturgiquement, les coulisses des autres niveaux de narration, l'endroit de l'intimité des personnages. Chacun des personnages ainsi que les

régisseurs, y ont leur "mètre carré" d'univers personnel (ces univers seront déterminés au cours des ateliers de recherche que nous effectuerons cette saison-ci). Ces "mètres carrés ne sont pas "collés" ; il doit rester un espace vide entre chacun d'entre eux.

Outre leur position périphérique, ces mètres carrés intimes ont une caractéristique primordiale : ils sont "inachevés". Car les mondes intérieurs de chacun ne se réduisent pas à un mètre carré. Au contraire, dans l'absolu, ils devraient recouvrir tout le plateau en couches superposées. Je perçois donc ces espaces à l'image de "coupes géologiques" : des tranches d'espaces extraites d'espaces que l'on devine beaucoup plus grands ; s'il doit s'y trouver un meuble par exemple, il sera coupé, s'arrêtera net au bord du "mètre carré".

Concrètement, chacun se compose d'un petit praticable bas qui permet de délimiter physiquement ces "mètres carrés". Ils sont en métal (par convention structurelle) et leur surface est traitée, en fonction de l'univers de chaque personnage. La nature de cette surface est essentielle, c'est principalement elle qui situe ce que pourrait être ce lieu dans la réalité. L'épaisseur de ce sol est aussi importante : elle accentue le côté "coupe géologique". Par exemple, si le "mètre carré" d'un personnage est un morceau de jardin, le sol en terre ne sera pas un "tartinage à plat", mais un volume de terre dont les côtés seront retenus par du plexiglas ou un matériau transparent. Quelle que soit la nature de ces différents sols, ils doivent, encore une fois, être la plus simple expression d'un "type" de sol.

Sur ces sols -et au besoin arrimés à ceux-ci-, quelques éléments de mobilier bruts et sectionnés (comme évoqué plus haut) ou quelques objets ou autant d'éléments nécessaires à l'identification de l'univers du personnage et/ou à ce qu'il fait dans ce niveau de narration.

D'autre part, la légère sur-élévation de ces "mètres carrés" à une autre fonction : je désire que lorsque les personnages quittent le *niveau solitudes* pour se rendre dans l'espace d'un autre niveau de narration, ils doivent littéralement "s'extraire de leur solitude" pour "descendre dans l'arène".

Quant aux "mètres carrés" des deux régisseurs, ils sont un peu différents. Si la présence à vue de ces derniers en fait des personnages qui interviennent dans la narration, ils ne "jouent" pas pour autant des personnages "autres" ; leur "bulle" n'est pas fictive, elle est celle de leur travail réel dans le spectacle. Leurs "mètres carrés" sont donc aussi composés d'un petit praticable en métal, mais les sols ne sont pas traités et les espaces ne comportent aucun élément autre que leur mobilier et matériel de régie.

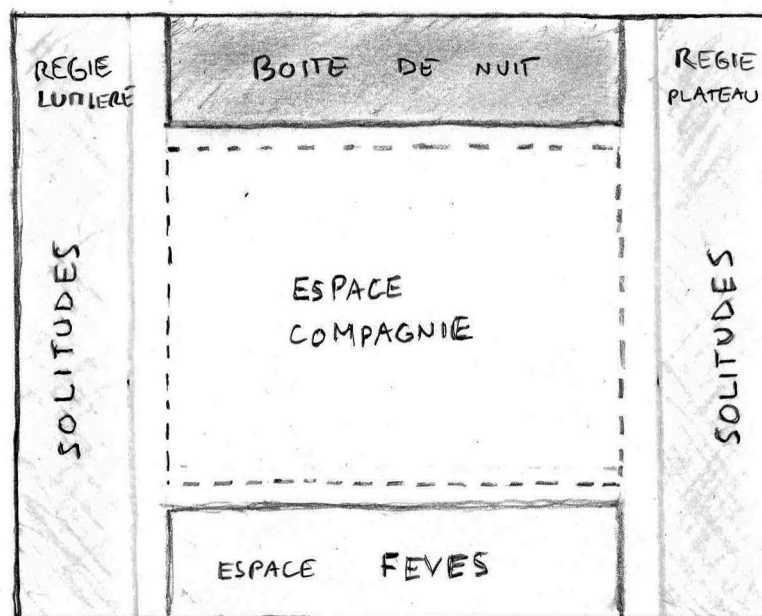
- L'espace du *niveau fèves* se situe à l'avant-plan, à l'endroit du proscenium. Comme cet espace est celui où les personnages "jouent vraiment des scènes", où ils sont "en représentation", le sol doit ici aussi rester celui du plateau lui-même. Le traitement particulier de cet espace se fait donc essentiellement par la lumière.

Si des éléments scénographiques pénètrent cet espace, ils sont soit "importés" par les personnages depuis les espaces des deux autres niveaux de narration et évacués à la fin de chaque scène (un morceau de la grande table par exemple), soit sont descendus des cintres par le régisseur plateau, de façon "assumée", et remontés ensuite (seulement si cela est nécessaire). La possible venue d'éléments "autres" par le plan vertical participe de l'univers absurde des scènes de ce niveau de narration.

- L'espace de *la boîte de nuit* est à l'extrême fond du plateau (au plus près du mur) : une mince bande sur toute sa largeur. Le sol doit y être traité de matière brute mais "non domestique": nous ne cherchons à aucun moment la "réalité" de cette *boîte de nuit*, au contraire. La question de la matière du sol n'est pas encore résolue à l'heure actuelle. Elle procédera certainement du décalage, mais quoi qu'il en soit nous ne souhaitons pas passer par l'artifice "kitsch" que serait de la fumée lourde par exemple. Cet espace ne comporte ni construction, ni mobilier particulier, si ce n'est une "pauvre petite boule disco" pendant au bout d'un fil comme une évocation un peu triste. Le traitement de *la boîte de nuit* se fait essentiellement par la lumière, une lumière qui n'a rien de celle que serait réellement mise en œuvre dans une boîte (voir point suivant).

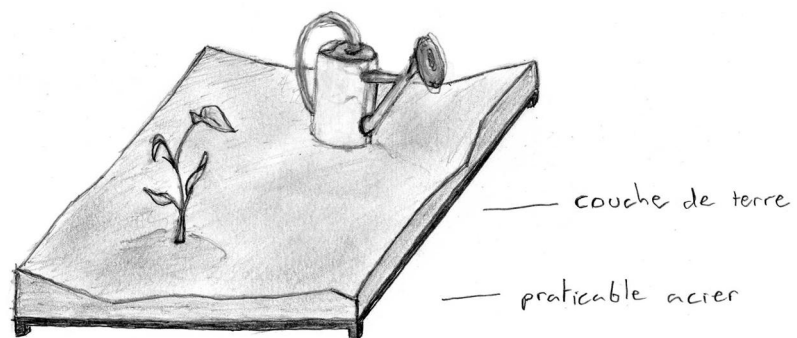
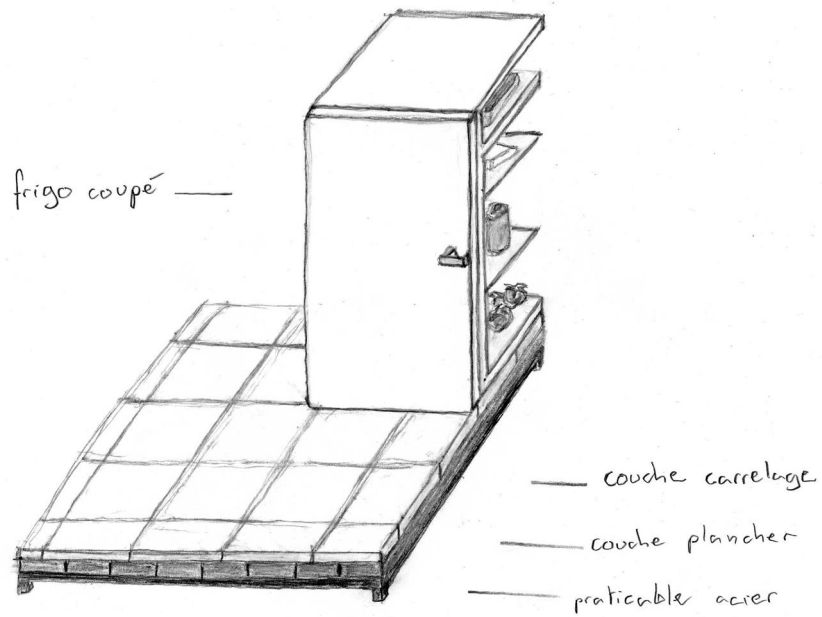
Par ailleurs, il est nécessaire qu'il soit prévu un accès direct entre le plateau et la porte de la salle de théâtre par laquelle le public est entré, pour que "l'ange-qui-ne-ressemble-à-rien" puisse débarquer sur scène depuis l'extérieur de la salle, comme s'il venait de la rue. Un petit escalier sera donc construit au besoin.

Enfin, le choix des matériaux des divers sols, éléments de décor et objets (ainsi que les tissus des costumes) se fera en collaboration avec l'ingénieur du son, la nature des "bruits" que provoquent leurs contacts et manipulations étant essentiels (voir le point "son").



GRADIN

Exemples de "mètres carrés"
du niveau solitudes



Lumière

J'attache une importance particulière à la recherche et au traitement de la lumière dans le processus de création : la lumière n'est pas là pour "éclairer", ni "juste" pour créer un univers esthétique, elle est un véritable partenaire dramaturgique et partenaire de jeu, signifiant, sensuel, rythmique et vivant.

Dans mon travail, la lumière tient également la place essentielle quant à la spatialisation et la temporalisation du spectacle. Cela est encore plus vrai pour un projet comme *En attendant Gudule*, puisque sa narration n'est pas linéaire : le spectacle se déployant sur plusieurs niveaux de narration évoluant en parallèle, il s'agit certes de travailler en lumière sur une continuité de scènes sises dans différents "lieux", mais aussi et surtout de travailler sur les articulations et désarticulations d'un "volume" dont les différentes parties ont leurs vies propres autant qu'une existence commune.

Tout d'abord, de même que chaque niveau de narration a son espace et ses codes de jeu particuliers, chacun de ces niveaux a sa lumière spécifique, liée à la "nature" et au fonctionnement dudit niveau. En voici les bases.

- La lumière du *niveau compagnie* doit être, à l'image de ce dernier, "naturelle" et "ancrée dans le présent". J'entends par "naturelle" non pas qu'elle doive ressembler à la lumière du jour, mais qu'elle soit celle d'une compagnie dans son milieu naturel : un théâtre. Tout comme nous nous servons de nous-mêmes comme "animaux de zoo" à observer, la lumière de ce zoo doit être celle qu'elle est "en réalité", sans autre volonté esthétique et poétique que son esthétique et sa poétique à l'état brut. Je la perçois donc comme ce qu'est un "plein feu de répétitions", un peu impersonnel et froid, avec une partie des services allumés.

- La lumière du *niveau solitudes* "appartient" à chaque personnage dans son "mètre carré" : elle est celle de son intimité, de son petit bout de territoire personnel. Chaque "mètre carré" a donc son/ses source(s) de lumière propre(s) liée(s) au contenu et à la situation du "mètre carré" en question. Ces sources sont des sources domestiques que les comédiens manipulent eux-mêmes. Ces sources peuvent être diverses lampes, une vraie lumière de frigo, celle d'un écran d'ordinateur, ou encore la veilleuse d'une voiture ; elles se trouveront et s'inventeront en répétitions, au fur et à mesure de la création des petits univers de chacun des personnages.

Par contre, les "mètres carrés" n'étant que des morceaux de quelque chose de plus grand, et ce qui a lieu dans ce niveau de narration tenant plus de la symbolique que du naturalisme, si les sources lumineuses sont empruntées à la vie réelle, elles ne doivent pas pour autant être présentes avec leur support complet : pour reprendre l'exemple de la lumière de frigo, le frigo lui-même n'est en revanche pas nécessaire, du moins dans son entièreté.

La lumière du *niveau fêves* est ce que j'appellerais une lumière "théâtrale assumée", à la plastique et à la poétique affirmées comme celles d'une représentation, par opposition aux traitements lumineux "naturels" et "intimes" des deux autres niveaux de narration. Ce niveau mettant en scène les personnages dans des situations en marge de la narration principale et ce, surtout, dans une théâtralité de l'absurde, je désire que l'ambiguïté demeure entre le "pendant ce temps quelque part" et le "ceci sont les scènes que le *niveau compagnie* veut créer". Nous résoudrons précisément le comment en cours de création.

- *La boîte de nuit*, quant à elle, doit être un lieu "à part", traité indépendamment des autres niveaux de narration qui, eux, s'interpénètrent (je reviens sur ce dernier point un peu plus bas). Si c'est aussi un "lieu de représentation", celui-ci l'est plus symboliquement. Surtout, il appartient à un espace-temps "autre", plus onirique, vaporeux. Si, dans la réalité, une boîte de nuit est un endroit plutôt sombre et glauque, à la luminosité procédant par ombres et "taches colorées", je désire que la lumière de *la boîte de nuit* soit au contraire très "blanche" et diffuse, presque en contradiction avec les drames qui s'y jouent.

Ensuite, de même que le propos du spectacle émerge des relations qui se font et se défont entre les différents niveaux de narration, de l'association et la dissociation des différents étages d'une "poupée russe", de même la lumière doit jouer de ces relations sans jamais les rompre ; elle doit même en être l'un des facteurs de liaison.

Que chaque niveau de narration ait sa lumière propre ne signifie donc pas pour autant que le spectacle ait des lumières, comme s'il s'agissait d'un "montage" par exemple : *En attendant Gudule* a une lumière.

Il est question de trouver un équilibre fin entre l'affirmation, par les traitements lumineux spécifiques, de chaque niveau de narration, et une cohérence d'ensemble, une unité de "corps".

L'idée est de travailler sur l'évolution et la variation d'un seul "grand état lumineux" à plusieurs facettes, de procéder par glissements, par "écoulements" d'un niveau de narration à l'autre, sans pour autant "éteindre" l'un ou l'autre durant le spectacle.

J'exclus donc le "noir". La lumière des différents niveaux de narration existe en permanence -tout se voit et se transforme tout le temps-, seules l'intensité et la température de lumière de chacun des niveaux peuvent varier, et ainsi proposer les différents endroits de la narration, et de l'image, en "mode majeur" ou en "mode mineur".

Une exception toutefois : la lumière de *la boîte de nuit*. Ces scènes étant des refrains, des virgules situées dans un espace-temps "à part", le lieu de ce niveau n'apparaît qu'au moment des dites scènes et disparaît lorsqu'on quitte la boîte. D'autre part, ces scènes procédant par flashes, par une série de micro-moments et ellipses, je désire retrouver cette notion de "flashes" dans le traitement de la lumière : les ellipses se font par l'éblouissement du public.

De la conduite toujours : si les passages et mises en parallèle entre les différents niveaux de narration se font par la variation du "grand état lumineux", celui-ci suit aussi une évolution sur la globalité du spectacle en fonction des quatre actes et des quatre "phases" de l'attente auxquelles ils sont attachés. La lumière a donc elle aussi quatre "mouvements", quatre variations au cours du temps de la représentation. Ces variations doivent être subtiles ; rien ne sert de souligner par redondance. Mais de même que les personnages traversent une série "d'états" vis-à-vis d'une situation continue -l'attente-, la lumière aussi s'en fait le reflet, en ce sens que les personnages la ressentent différemment au fil des actes. Par exemple, lorsque à un acte la lumière les rassurait, cette même lumière peut à un autre acte les agresser. Les acteurs jouent donc littéralement avec la lumière, allant même jusqu'à la manipuler et ce, tout particulièrement dans le *niveau solitudes* : ils manient leurs sources de lumière personnelles en fonction des états qu'ils traversent, en en changeant la directionnalité, en les multipliant, ou encore en y apposant une gélatine ou un abat-jour.

Ces propositions lumière sont des principes sur lesquels nous nous baserons pour effectuer un travail de recherche. Ils évolueront au cours de la création et des diverses tentatives que nous ferons sur le plateau avec les comédiens.

Costumes et accessoires

La question des costumes n'est pas encore très développée à l'heure actuelle. Toutefois nous avons déjà dégagé plusieurs lignes directrices et un début de piste de travail.

D'une part, étant donné que nous partons de "ce que nous sommes" en tant que membres d'un groupe -une compagnie- pour créer des personnages autres, il nous apparaît que ces deux "couches" des êtres en présence sur le plateau doivent être visibles, comme en transparence.

D'autre part, et malgré que les personnages soient inspirés d'êtres réels, il m'importe que ces personnages ne soient toutefois pas trop "précis", pas individualisés, mais restent des "supports" sur lesquels on peut se projeter indépendamment de toute histoire particulière. Les costumes doivent donc conserver une certaine neutralité, sans pour autant devenir carrément des uniformes.

L'idée est donc de partir de ce que sont nos habits de ville habituels, nos "vrais" habits, et de les teindre en noir pour les "neutraliser". Les teindre, mais pas de façon tout à fait opaque, pour que l'aspect "teint", justement, ressorte. Tous en noir donc, ou plus exactement tous "noircis". Seules nos chaussures resteraient telles quelles.

Cette première idée reste très simple, mais j'apprécie précisément cette simplicité. Nous la développerons certainement au fil du travail.

Quant aux accessoires, le mot d'ordre est "minimalisme".

L'envie est de travailler avec des accessoires "réels" mais pas forcément "réalistes", et uniquement avec le strict nécessaire, selon une esthétique de l'épuration. Les objets doivent être symboliques (peut-être seront-ils d'ailleurs tous de la même couleur), des formes et des matières brutes qui ont des "fonctions" (que nous jouerons à détourner) mais aucune "histoire". Par exemple : un livre est un tas de pages blanches reliées entre elles, sans couverture particulière ou inscription spécifique.

La seule "histoire" que les objets peuvent avoir est celle que les personnages leur donnent en cours de représentation, principalement dans le *niveau solitudes* où ces derniers sont chacun seul face à l'attente et tentent d'y survivre. Les "choses" peuvent alors devenir le centre de leur attention et devenir aussi des "personnages" plus que des objets, que les protagonistes transforment, esthétisent et "humanisent" au fil du temps de la représentation.

Les seuls objets "réels" et "réalistes" sont les téléphones que tous les personnages possèdent et avec lesquels ils s'appellent -pour de vrai mais sans le son- en cours de représentation. A l'image de leurs chaussures qui ne sont pas "neutralisées" par la teinture noire, les personnages ont "leur(s)" téléphone(s).

Son (!)

Faire un spectacle "sans le son" ne signifie pas pour autant qu'il n'y a pas de travail du son pour et dans le spectacle. Au contraire, la dimension sonore, ainsi que son traitement, ont une importance capitale dans *En attendant Gudule*, tant dans le processus de travail, qu'au sein de la représentation elle-même.

Ce qui "manque", ce qui est "absent" devient extrêmement présent, justement de par cette absence ; le son n'est "pas là", mais on le "sent". Il doit donc être -oh combien- traité, dans le jeu certes, mais techniquement aussi.

D'une part, comme je l'ai expliqué dans la note de mise en scène, ce traitement a lieu dans une première phase du travail de plateau, par la création d'une bande son sur laquelle s'articulent les différentes scènes autant en termes de dynamique, "d'organicité" que (plus pragmatiquement) de repères. Cette bande son sera constituée au fur et à mesure de la recherche de plateau, puis disparaîtra une fois que les comédiens l'auront "intégrée". Si les spectateurs n'entendent pas cette bande son, ils nous paraissent toutefois important que les comédiens puissent y avoir accès à certains moments de la représentation, ne serait-ce que pour "repandre le tempo" de certaines scènes et ce, d'autant plus que les "musiques" de la narration vont fortement varier au fil du temps de la représentation. Nous désirons donc équiper chaque comédien d'une oreillette HF lui diffusant la bande son ; à chacun de décider à quels moments du spectacle il juge nécessaire (ou non) de la porter.

D'autre part, le son de la représentation elle-même doit être traité. Car l'absence de ce sur quoi l'oreille se focalise normalement -la parole- rend particulièrement audibles et conscients tous les "bruits" dont le public

fait d'habitude quasi abstraction : ceux des souffles, des pas sur tel ou tel type de sol, des frottements des vêtements, des mouvements sur le mobilier scénique (et par le gradin), de la manipulation des objets, du bâtiment, etc. Tous ces "bruits" doivent faire partie intégrante, et intégrée, du spectacle.

Or, s'il n'est pas question de manipuler ou d'amplifier ces "bruits" par une sonorisation micro, il est par contre essentiel qu'ils soient travaillés et orchestrés comme une matière appartenant au spectacle, une musique réelle et assumée. Les matériaux de la scénographie, des costumes, des accessoires doivent dès lors être choisis, adaptés et manipulés en conséquence. De même, la "circulation naturelle du son" dans la salle doit être travaillée et ajustée. L'ingénieur du son -qui est aussi musicien- devient donc, dans une autre phase de son travail, le collaborateur privilégié du scénographe, de la costumière et du régisseur, en tant que "chef d'orchestre" des bruits du plateau et ce, en coopération directe avec les comédiens.

L'équipe



Distribution

Mise en scène	Virginie Strub
Assistanat	Meryl Moens
Jeu	Cyril Briant Alessandro de Pascale-Kriloff Jessica Gazon Ingrid Heiderscheidt Christophe Lambert Mathilde Lefèvre François Sauveur Viviane Thiébaud Laurence Warin
Scénographie	Christophe Wullus
Lumière et régie	Nicolas Sanchez y Pando
Costumes	distribution en cours
Son	Iannis Héaulme

Historique de la compagnie

La Kirsh Compagnie a été fondée en 2005 autour de la création de *Les Amantes*, d'après le roman d'Elfriede Jelinek, au Théâtre Océan Nord. Unanimement salué par le public et la critique, ce spectacle a été nommé comme "meilleure découverte" et a reçu les prix du "meilleur espoir masculin" et de la "meilleure scénographie aux" *Prix du Théâtre et de la Danse, saison 05-06*. Il a été repris trois fois en 2008 : au Théâtre Océan Nord, au KVS dans le cadre du festival *Toernee general*, et au Théâtre Antoine Vitez à Aix-en-Provence.

La Kirsh compagnie récidive en février 2011, en créant *Les Poissons rouges*, d'après *Ciel bleu ciel*, *Face au Mur*, *Tout va mieux* de Martin Crimp et *Prédiction* de Peter Handke, au Théâtre Océan Nord.

En 2011, à l'invitation du Théâtre de l'Ancre, elle prend en charge la lecture-spectacle de *L'homme de chocolat* de Malgorzata Sikorska Mizczuk, dans le cadre du projet *Théâtre BE* <PL Teatr, représentée au Théâtre de l'Ancre et au Théâtre Varia.

Elle prépare actuellement une lecture-spectacle de *The great disaster* de Patrick Kermann, prévue pour 2013 au Théâtre de l'Ancre.

En marge de ses créations, la Kirsh Compagnie effectue régulièrement des *workshops* autour de la question du langage, de sa/ses nature(s) et formes, et des langages de la représentation.

La compagnie est actuellement composée d'une metteur en scène, neuf comédiens et quatre techniciens issus de trois "générations" de collaboration. Ses plus anciens membres sont la metteur en scène Virginie Strub, les comédiens Mathilde Lefèvre et Christophe Lambert, l'éclairagiste et régisseur Nicolas Sanchez y Pando et le scénographe Christophe Wullus.

Par ailleurs, depuis 2007, deux de ses membres, Virginie Strub et Christophe Wullus, s'associent à la création d'œuvres plastique -installations, sculptures monumentales et *land-art*- dans le cadre de festivals, d'expositions, ainsi que dans une démarche d'occupation sauvage d'espaces publics.

La metteur en scène

Virginie Strub, née en 1981, est d'origine Suisse.

Enfant-acteur dès ses neuf ans au Théâtre Populaire Romand (La Chaux-de-Fonds) sous la direction de Charles Joris et Jacqueline Payelle, formée au violon pendant onze ans, elle fonde une première troupe en Suisse, à seize ans, et met en scène *Chambres* de Philippe Minyana en 1999.

De 1999 à 2003, elle étudie la mise en scène à l'INSAS (Institut National Supérieur des Arts de la Scène) à Bruxelles, période durant laquelle elle se forme également aux côtés de *Mummenschanz*, légendaire compagnie de masques "mous et transformables" (Saint-Gall), fait ses armes au cinéma en prenant en charge le premier assistantat et la direction photo de *Kennwort*, long-métrage de Steve Sprumont (2002), et découvre les métiers techniques du spectacle.

Depuis, devenue metteur en scène et plasticienne, sa pratique se distingue par l'alternance entre la scène et l'atelier.

En tant que metteur en scène, elle fonde la Kirsh Compagnie en 2005 et en dirige tous les spectacles (*Les Amantes* en 2005, reprises en 2008, *Les Poissons rouges* en 2011, *L'Homme de Chosolat* en 2011) ainsi que les *workshops*. Plus récemment, à la demande du théâtre de l'Ancre, elle prend en charge un *Lkhbar Flmasrah* (les infos au théâtre) en collaboration avec le Dabateatr citoyen de Rabat, dans le cadre de DABA Maroc.

Vouant une passion pour les écritures contemporaines ainsi qu'une véritable obsession pour la question de l'oralité et la recherche autour des techniques de l'acteur, son théâtre se caractérise par un travail singulier du langage, qu'elle ausculte et manipule tant à l'endroit de son fond qu'à celui de sa/ses forme(s). Jouant de la langue comme d'une véritable partition, ses spectacles interrogent les beautés et les violences de la condition humaine, toujours avec la cruauté de l'humour noir, dans des univers tenant de l'épure et de l'absurde.

Touche-à-tout insatiable, elle travaille aussi régulièrement en tant qu'éclairagiste, notamment en créant la lumière de *Le cadavre vivant* de Léon Tolstoï, mise en scène de Julie Brochen (première version, Paris 2002), celle de *CID* d'après Corneille, mise en scène de Sabine Durand (Bruxelles 2006 et Liège 2007), celle de *Tennis Party* création de Laure Bourgknecht (Dunkerke 2007), et en assistant Isabelle Derr sur *La mort du cochon*, création d'Isabelle Wéry (Bruxelles 2012). On la retrouve aussi depuis 2002 en tant que régisseuse, assistante à la scénographie et constructrice sur divers spectacles.

En tant que plasticienne, Virginie Strub œuvre essentiellement dans le domaine de l'installation et de la sculpture monumentale, avec une prédilection pour le travail du métal et le *land-art* qu'elle pratique tant au sein d'expositions et d'événements que de façon "sauvage", souvent en collaboration avec Christophe Wullus. Son travail a été exposé notamment au *Symposium international de sculpture en milieu naturel de Silly* en 2007 et 2009, lors des expositions *KUBE*, *KASE* et *DESORDRE* de l'asbl Zinneke (2007, 2009 et 2011), et au week-end d'ouverture de la saison 12-13 du Théâtre de l'Ancre. Par ailleurs, elle a fait partie de l'équipe décoration du festival *Couleur Café* de 2004 à 2008 (sculptures monumentales en matériaux de récupération, métal ou bambou) et construit des chars et des objets insolites pour la *Zinneke parade* depuis 2008.

Théâtre / « Les poissons rouges » à l'Océan Nord En voiture, cobayes !

L'ESSENTIEL

- Sept comédiens épantés se débattent dans une voiture comme des poissons dans un bocal.
- Virginie Strub revisite la question de la condition humaine. Fascinant. Drôle. Absurde.

CRITIQUE

Si les scientifiques ont prouvé que le poisson rouge a une mémoire d'environ deux secondes, certains anthropologues affirment que l'homme a une mémoire collective d'environ 50 ans, inconscient qu'il est de reproduire toujours les mêmes schémas de pensées dans des cycles invariables. C'est cette faculté à tourner en rond que Virginie Strub creuse à travers ses *Poissons rouges* nageant avec une agitation fascinante à l'Océan Nord.

Le bocal des poissons est ici devenu une voiture trônant seule

sur la scène, l'habitacle supérieur scindé et éjecté pour y laisser patauger, à vue, sept comédiens épantés qui empoignent cette pièce sur l'impasse de la condition humaine avec le désespoir frénétique de carpes remontées à la surface. Si la metteuse en scène jouait déjà de la langue comme d'une partition dans *Les Amantes* d'Elfriede Jelinek, acclamées par le public et la critique en 2005, elle pousse un cran plus loin ici, jouant plus du son que du sens dans un road-trip absurde, à la construction aussi lancinante que captivante. A partir de textes de Martin Crimp (*Ciel bleu ciel*, *Face au mur*, *Tout va*

Le bocal des poissons est ici devenu une voiture trônant seule sur la scène.

mieux) et de Peter Handke (*Prédiction*), la pièce ausculte la dynamique du groupe, et donc de la société, dans un puzzle de récits qui ne racontent rien de linéaire, précis, mais dont les couches successives, scrupuleusement agencées, finissent par dire la terrible constance de nos vies, nos luttes, nos prises de pouvoir et nos dépôts des armes.

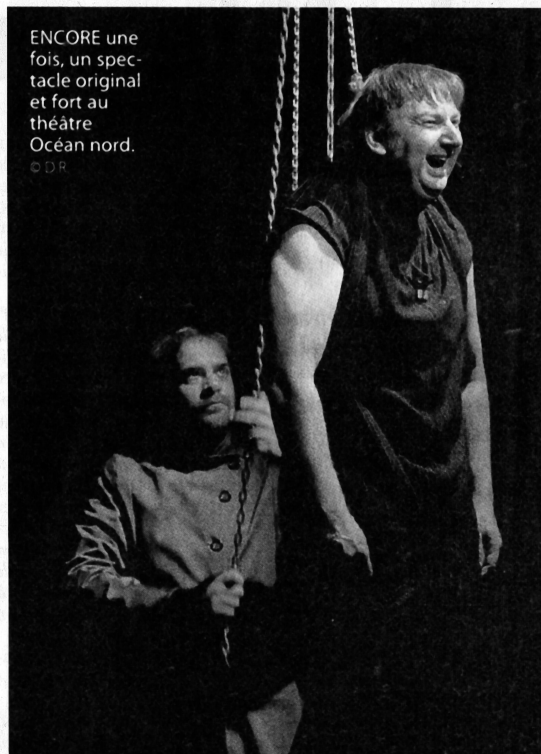
Dans cette voiture, signe extérieur du bon consommateur, les comédiens échantonnent leurs rôles invariablement, au volant, au copilote, à l'arrière, dans le coffre. Mais il n'y a de la place que pour six, et l'un deux finit fatalement pendu à une sorte de croc de boucher, coulissant telle une pièce de viande dans les entrailles du décor. Les petits détails de cette excursion en voiture - les virages imaginaires, la décoration kitsch, les autostoppeurs autistes, entre autres - pimentent d'une drôlerie décalée les dialogues obsessionnels de nos voyageurs. L'ensemble est un peu trop long et le côté manège impeccablement huilé rend peut-être ces personnages plus mécaniques qu'humains. Ceci dit, *Les poissons rouges* fait partie de ces pièces qui vous laissent d'abord abasourdis, puis perplexes, puis ne cessent de vous hanter le ciboulot pour percer l'énigme de son kaléidoscope. Comme quoi, on n'a peut-être pas la mémoire si courte que ça. ■

CATHERINE MAKEREEL

Jusqu'au 12 février à l'Océan Nord, Bruxelles. Tél. 02 216 75 55. Rencontres et débats le 5 février. Entrée libre.

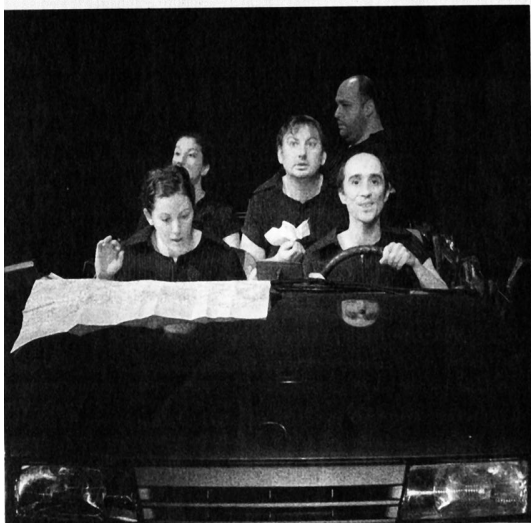
ENCORE une fois, un spectacle original et fort au théâtre Océan nord.

© DR



La Libre Belgique, 3 février 2011

Scènes | Critique



A bord, Mathilde Lefèvre, Jessica Gazon, Christophe Lambert, Achille Ridolfi et Cyril Briant. Hors champ, Viviane Thiébaud et Pedro Cabanas.

L'inéluctable cruauté

► Avec les "Poissons rouges", Virginie Strub poursuit sa quête, entre fond et forme.

Jelinek hantait "Les Amantes", premier spectacle remarqué de la Kirsch Compagnie, en 2005. Martin Crimp et Peter Handke nourrissent la nouvelle création de Virginie Strub. De l'Anglais, la trilogie "Ciel bleu ciel", "Face au mur" et "Tout va mieux" composerait les couplets des "Poissons rouges". De l'Autrichien, "Prédiction" tiendrait le rôle du refrain.

Ces sources, hautement littéraires, sont pour la metteuse en scène une matière, presque une glaise qu'elle malaxe et propulse dans l'espace, à laquelle elle imprime un rythme - un son d'où, plus que du texte lui-même, surgit le sens. Ainsi le spectacle né mardi à l'Océan

Nord tient-il à la fois de la litanie et de l'observation anthropologique. C'est le "comment" que, bien avant le "pourquoi", scrute Virginie Strub dans son théâtre singulier, la mécanique des relations humaines. De couple et de famille dans "Les Amantes", de groupe et de société ici. Avec pour métaphore centrale les poissons rouges, leur mémoire extrêmement courte et leur propension, de ce fait, à tourner en rond, à la mesure du bocal dont on les gratifie.

En fait de bocal, c'est une voiture qui en l'occurrence charrie les figures - à géométrie variable - du spectacle. Une forme de huis clos, ainsi suggérée, suppose aussi bien un dehors, mais encore un point de départ et une destination. Dont on peut s'abstraire pour se concentrer sur l'instant, peut-être un trajet, en tout cas un moment et un lieu. Pour l'habiter, des mots, dont l'assemblage - quasiment musical et souvent sur le mode du ricochet - crée moins un dialo-

gue, un récit, qu'un puzzle, un tableau composite. Des corps aussi, disparates mais tous vêtus du même combishort noir à fines rayures, formant tantôt un corps social, tantôt un gang d'amis/ennemis, d'inclus/exclus. Alors que toujours, dans l'ombre, rôde la punition.

La mémoire de l'humain, pas plus que celle du poisson rouge, ne le guérit de ses erreurs ni ne l'empêche d'y replonger, à l'échelle d'une vie ou de l'histoire du monde. Ce constat vertigineux, implacable, résonne dans ce petit précis imprévisible mais inéluctable de la cruauté, ludique et tragique.

Marie Baudet

→ Bruxelles, Océan Nord, jusqu'au 12 février à 20h30 (mercredi à 19h30). Durée: 1h50 env. De 5 à 10 €. Samedi 5 février, journée-rencontre en marge du spectacle (table ronde, concert). Infos, rés.: 02.216.75.55, www.oceanord.org

Perpetuum mobile, partition pour voix et gestes

Rue du Théâtre, 12 février 2011

Quand le non-sens prend du sens, l'absurde sonne vrai.

Ce que nous savions des poissons rouges c'est qu'ils tournent inlassablement dans leur bocal. Nous ignorions qu'ils ont, en plus, la mémoire courte et refont ce manège en découvrant à chaque fois avec surprise le détail, la rocaille fixée dans le fond du bocal.

Ainsi font, font, font les humains. Tous en rond dans leur petite existence, sans avoir (ou vouloir avoir) de mémoire. Ils ne se rendent pas compte qu'ils refont sans cesse les mêmes erreurs, qu'il s'agisse de grandes civilisations écroulées au cours des siècles comme d'individus ordinaires actuels dans leur cocon solitaire, familial ou sociétal.

Pour faire un tout original, percutant, tout en étant pertinent et parfaitement cohérent, de quatre textes de deux auteurs différents, Virginie Strub et sa Kirsh Compagnie ont une recette très personnelle à mille lieues de tout réalisme, qui les fait se répondre étonnamment bien. Les trois oeuvres du Britannique Martin Crimp - "*Ciel bleu ciel*", "*Face au mur*", "*Tout va mieux*" - sont régulièrement entrecoupées de "*Prédiction*", sorte de litanie, de l'Autrichien Peter Handke, cassures brusques donnant le vrai sens à l'ensemble.

Les petits tableaux à l'apparence faussement rassurante de la routine banale du quotidien s'achèvent par une mise à mort de l'un/l'une ou l'autre intrus ou importun, non inséré dans un groupe sans cesse changeant. Ils seront bel et bien accrochés à un croc de boucher : exécutions arbitraires autant que périodiques de tout prédicateur, oiseau de mauvais augure ou simple être humain lucide. Promis à l'abattoir, ils vocifèrent les sentences de Handke qui proclament en substance que toute chose sera semblable à elle-même. Éternellement ? Pas de réponse à cette question angoissante, libre à chacun d'être pessimiste ou optimiste.

Des ritournelles pour une histoire sans fin :

Parmi toutes ces phrases répétitives, "*Les choses vont mieux. Les choses s'améliorent. Tout va bien*", sont particulièrement représentatives de la mentalité abondamment évoquée de la famille, groupe de consommateurs moyens dociles. Elles relèvent de la méthode Coué et de l'intention générale du "faire comme si" dans une inconscience poussée jusqu'à l'extrême.

Virginie Strub, conceptrice et metteuse en scène, est responsable d'une remarquable direction d'acteurs, sur la voix et le phrasé comme sur la gestuelle. Le texte est devenu pré-texte ; telle *variation ressemble à une petite fugue musicale, une autre à un canon vocal*. Les "*paroles, paroles*" sont prises comme une matière malléable et "*les mots, toujours les mêmes mots*" sortent des bouches sur des tons différents avec des coupures, des accents toniques déplacés, une distorsion, un allongement des syllabes à la façon du parler de certains présentateurs et reporters.

Les gestes sont mécaniques, stéréotypés, les costumes, tous pareils, et les accessoires des plus farfelus. Dans un rythme de métronome, le tout est d'une précision d'horloger, sauf que l'horloge est folle : il semble n'y avoir de début ni de fin. Les six personnages (maximum, et excluant un septième), interchangeables, sont condamnés à habiter sans cesse le même véhicule, statique. Ils croient se déplacer mais ne vont nulle part, ils radotent, ils tournent comme le poisson rouge du bocal.

Comédiens-automates, actions grotesques, mouvement perpétuel giratoire... par ce voyage en Absurdie, la Kirsh Compagnie fait ressortir un fond caché de condition humaine. C'est drôle et inquiétant.

Suzane VANINA, Bruxelles

Production / Diffusion



En préambule

En attendant Gudule sera créée au Théâtre de l'Ancre, à Charleroi, la saison prochaine. Les dates de représentations ne sont actuellement pas encore fixées. Par ailleurs, le Théâtre de l'Ancre s'est déjà engagé dans ce projet cette saison-ci, en soutenant structurellement et financièrement six semaines de workshops autour d'*En attendant Gudule*.

Nous sommes à l'heure actuelle toujours à la recherche de partenaires à la création de ce projet, ainsi que de lieux d'accueil en pré-achat pour les saisons 2013-2014 et 2014-2015 ; les prises de contact avec les potentiels partenaires de production et de diffusion sont en cours.

Ce dossier a été déposé au CAPT (Conseil d'Aide aux Projets Théâtraux) en cette fin octobre, pour une demande de subvention au "troisième projet".

Le budget de création ci-après est celui qui a été déposé avec ce dossier. Etant donné les encore inconnues quant au nombre de représentations et au montant exact de l'apport financier du Théâtre de l'Ancre (cela nous sera confirmé sous peu), il ne comporte pour l'instant que le volet des charges hors représentations.

D'autre part, est joint à ce budget une estimation des conditions et du prix d'un accueil du spectacle après sa création.

Du public

En attendant Gudule est un spectacle destiné à un large public.

Toutefois, étant donné la nature singulière de son langage -le silence- nous estimons que le spectacle ne conviendrait pas à un public trop jeune (en-dessous de quinze ans) en cas de représentations scolaires.

D'autre part, étant donné le processus particulier de création, notamment quant à la technique de l'acteur, nous estimons qu'il serait intéressant de proposer aux lieux d'accueil l'organisation d'une rencontre-débat d'après-spectacle avec le public, suite à une représentation. De même, en cas de représentations scolaires, une rencontre avec les élèves, avant ou après le spectacle, nous semble tout à fait pertinente et constructive. Dans ces moments, nous pourrions par exemple expliquer la question de l'espace et des différents niveaux de narration en rapport avec la notion des différentes attentes.

Nous pourrions également dévoiler le travail musical qu'il y a eu en amont, voire faire écouter quelques passages de la bande son pour donner à entendre les différentes couleurs sonores de telle ou telle séquence pour chacun des quatre cycles/actes.

Projet de budget, hors représentations (EUR)		
	Charges	Total
612	Administration et gestion	900
	61201 Frais postaux :	200
	6121 Petit matériel et fournitures de bureau :	200
	61230 Secrétariat social :	500
613	Promotion et relations publiques	1000
	6130 Impression affiches, programmes, etc. SERVICE lieu d'accueil	0
	6131 Frais de publicité (photos, captation DVD) :	1000
614	Production et exploitation	14000
	61400 Décors et accessoires :	5000
	61401 Costumes, masques, maquillages, perruques :	2500
	6141 Equipements techniques et scéniques :	2000
	6145 Charges d'infrastructures non permanentes :	1600
	6146 Transport de matériel :	500
	6147 Transport de personnel et défraiements :	2000
	6148 Autres frais de production et exploitation (imprévus) :	400
62	Rémunérations (toutes charges comprises)	93972
6201	Personnel employé artistique :	71052
	62010 <i>Métiers du théâtre</i>	
	620101 Comédiens :	
	9 x Comédiens — 2200 Brut/mois x 8 semaines	55008
	620102 Metteurs en scène :	6112
	1 x metteur en scène — 2200 Brut/mois x 8 semaines	
	620103 Scénographes :	
	1 x scénographe-constructeur — 2200 Brut/mois x 4 semaines	3056
	62014 Autres :	
	1 x assistant mise en scène — 2200 Brut/mois x 8 sem	6112
	1 x assistant scénographe — 2200 Brut/mois x 1 sem	764
6202	Personnel employé non artistique :	11460
	62023 Personnel technique (régie, scène, son)	
	1 x Eclairagiste-régisseur (et acteur) — 2200 Brut/mois x 4 semaines	3056
	1 x Costumière — 2200 Brut/mois x 2 semaines	1528
	1 x Régisseur plateau — 2200 Brut/mois x 2 sem	1528
	1 x Ingénieur son — 2200 Brut/mois x 4 semaines	3056
	1 x Chargé de production et diffusion — 2200 Brut/mois x 3 semaines	2292
	Total des charges	109872

Estimation des conditions d'accueil

Planning : Veille : montage (2 services) / générale (indispensable car le spectacle doit être modifié selon le lieu de représentation).
 Jour J : adaptations techniques et raccords (1,5 service) / représentation.

Equipe en tournée : 12 personnes : 1 metteur en scène (joue dans le spectacle), 9 comédiens,
 1 régisseur général, 1 régisseur plateau.

Décor : 1 sol, 11 petits praticables avec éléments de décor intégrés, 1 grande table en plusieurs morceaux, 11 chaises, plusieurs objets machinés. Tous ces éléments sont apportés par la compagnie.

Equipe à prévoir sur place : 1 régisseur général, 1 régisseur plateau, 2 électros

Période : saisons 2013-2014 et 2014-2015

Cachet : deux premières représentations : 4'500 € ++
 à partir de la troisième : 3'800 € ++
 à partir de la cinquième : 3'500 € ++

Frais à charge du lieu d'accueil :

- location et carburant d'un petit camion pour le transport du décor et de 2 personnes
- frais de transport de 10 personnes
- si nécessaire, auberge ou hôtel avec petit-déjeuner
- défraiements

Contacts

Kirsh Compagnie
22, rue Major René Dubreucq
BE-1050 Bruxelles

Artistique : Virginie Strub : +32 (0) 478 500 483 info@kirshcie.org
Technique : Nicolas Sanchez : +32 (0) 497 022 167 tech@kirshcie.

Annexe



Oralité mon amour.

Dans mon travail, la question du langage, de son "invention" à son utilisation, a toujours été une question de fond autant que de forme. De mon point de vue, autant (voire parfois plus) que l'expression d'un propos, le langage est en lui-même propos, précédant au mouvement de création, sujet d'examen, objet d'autopsie ; user du langage pour dire, c'est aussi et peut-être avant-tout dire le langage, le magnifier, le dénoncer.

En attendant Gudule se veut la continuation d'une exploration et d'une démarche autour du langage humain que je poursuis depuis de nombreuses années avec les créations qui les ont traversées. Aussi, afin d'éclairer l'endroit où je me situe aujourd'hui et celui vers lequel je veux tendre, je vais retraverser les étapes qui m'ont menées jusqu'ici, tant chacune de ces étapes est une composante fondamentale de celle que je m'appête à franchir à travers *En attendant Gudule*.

Crede n° 1 : le son fait sens.

La question qui a précédé, et présidé à toutes les autres, est celle de l'*oralité* de la parole.

C'est-à-dire la dimension musicale du dire, autant dans sa part organique, "animale", que dans sa part poétique.

Pour moi, la parole est d'abord un enchaînement et une composition de sons, avec leurs énergies, rythmes, respirations, tonalités et accentuations spécifiques à l'émotion et au sous-texte qui précèdent et accompagnent les mots. Même lorsqu'il est écrit, le langage des mots a une musicalité ; lorsqu'il devient parlé, cette musicalité s'adjoint d'une autre, celle de l'intention et de l'affect de celui qui parle. Cela est particulièrement audible lorsque celui qui parle est soumis à une émotion forte, ou lorsqu'il cherche à convaincre par exemple : il ne parle plus, il "slame", il compose et joue avec des choix d'appuis et de silences, de répétitions de termes ou consonances, d'harmonie ou de dissonances, de saccades ou de fluidité. Ceci est aussi vrai lorsque l'émotion ou les enjeux sont moindres, mais de façon beaucoup plus discrète.

Or, ce que "racontent" ces jeux de musique tient une place essentielle (si ce n'est la place essentielle) dans la communication réelle et complète de ce qui est à dire, en transmettant tout ce qui est *avec* et tout ce qui est *en-dessous* des mots eux-mêmes.

Oui, le son est sens et le son fait sens, souvent de façon plus poussée, et plus limpide aussi, que les mots : alors que les mots ne sont que des codes "rationnels" et incomplets avec lesquels on compose la parole, le "corps" réel de cette parole, avec toutes ses nuances et subtilités, avec tout ce qu'elle sous-tend, réside dans la façon dont elle est émise.

Credo n° 2 : on peut aller plus loin et être plus complexe en passant par le bide plutôt que par la tête.

La question de la musicalité de la parole tient également un rôle essentiel à l'endroit de la réception et de la compréhension du dire.

Plus la parole est emprunte d'une *oralité* forte, plus son contenu ainsi que toutes les couches dudit contenu sont spontanément et viscéralement "audibles" (là réside d'ailleurs la force des grands auteurs et des grands orateurs). Car un propos, une idée, seront reçus plus profondément reçus (seront plus "compris", consciemment ou non), s'ils "entrent" directement dans le corps comme le ferait de la musique, que s'ils ne passent que froidement par le filtre analytique, et donc réducteur, du cerveau, de la maîtrise. Si les mots "entrent" tout seuls, tout droit, sans effort, sans intermédiaire, ils touchent au plus profond, ils rayonnent à l'intérieur, et peuvent exploser, indépendamment de toute volonté.

Cette pénétration naturelle de la musique langagière a aussi un effet secondaire qui, dans mon travail, devient une composante première : plus les mots parviennent à l'auditeur de façon organique et immédiate, plus cela rompt chez ce dernier un certain rempart de protection face au propos, une certaine distance que produirait la part de réflexion consciente. Certes celui qui parle est un "autre", mais de la même façon dont on dodeline ou marche instinctivement au tempo de la musique que l'on entend au quotidien dans la rue, les commerces, les salles de concert ou via ses écouteurs, lorsque les mots de l'autre deviennent un "chant-parlé", on entre intimement en résonance avec son rythme, son énergie, son ton ; on ne l'écoute plus, on le ressent, et le mécanisme d'empathie n'en est que plus puissant.

Dans ma démarche théâtrale, ces deux credos ont été les premiers à guider mes recherches et tentatives quant à la forme de transmission d'un propos ; et demeurent essentiels. Je raisonne toujours un texte comme une véritable partition (je pourrais même aller jusqu'à dire que je l'entends plus que je ne le lis). De même, je perçois les personnages comme de véritables instruments de musique qui ont chacun leur rôle harmonique et rythmique ainsi que leurs leitmotive particuliers, au sein d'une même "sonate", le conte.

La question et le travail de la "pénétration" du langage par sa musique sont doubles. D'une part, il s'agit de trouver l'endroit de la "musique humaine" en soi, c'est-à-dire l'endroit où le son du dire est tellement révélateur de telle ou telle intention, de tel ou tel état, de tel ou tel "caractère", qu'il n'est plus dépendant de la langue qui est parlée et des mots précis qui sont prononcés, mais propre au langage humain tout court.

D'autre part, il est question de poétisation ; je suis convaincue que plus le langage est "poétique", plus il est "sur-naturel"⁶, plus il permet de dire et de recevoir ce qu'il véhicule comme une "évidence". Cela peut paraître paradoxal, certes. Mais lorsque le langage est "normal", "comme d'habitude", il reste terriblement abstrait ; alors qu'au contraire, lorsqu'il est poétique, sa pénétration, tant émotionnelle "qu'intelligente", est décuplée, parce qu'il transcende les codes du dire en un ressenti physique.

⁶ Au sens du dépassement du naturel, d'une sur affirmation organique, non pas au sens "extraterrestre".

Par ailleurs, raisonner les personnages comme des "instrument de musique" tient d'une volonté qui dépasse la notion musicale du langage. Ce choix est aussi de les "dépsychologiser", de les défaire de tous particularismes propres à des individus "précis", et donc "autres", distanciables. Ce qui m'intéresse, c'est l'endroit des pulsions et passions premières de l'humain, l'endroit où chacun des personnages nous ressemble, parce qu'il est mû par quelque chose que chacun a en soi, quelque part.

Tel ou tel "personnage" est donc pour moi le grossissement de telle ou telle part de ce qui habite l'humain à l'état brut ; son rôle au sein d'une fable est donc celui d'une "entité", d'une "figure énorme", typique, au sein du chœur des hommes, indépendamment de tout contexte précis, exactement comme un instrument au sein d'un orchestre. La musique que joue l'orchestre tout entier - la fable - peut être sans cesse différente, mais les instruments, les voix, les éléments de la nature humaine qui composent l'orchestre sont fondamentalement toujours les mêmes ; les peaux qu'ils revêtent au-dessus ne sont que des "détails" (avec de larges guillemets).

Credo n° 3 : le langage et l'art de le manier sont les plus grands pouvoirs de l'homme

Dans mon exploration de la question du langage, c'est à cet endroit précis d'intuition, ou de prise de conscience, que se situe la charnière dans ma façon de percevoir le dire, et surtout de le traiter : de forme, entre autres poétique, servant à transmettre un fond, le langage est devenu lui-même fond.

Dans mon dernier spectacle, *Les poissons rouges*, il s'agissait d'autopsier les différentes façons qu'à l'humain de construire une vie et une dynamique groupe, de s'organiser en société, d'y définir ses valeurs et croyances, d'y élaborer ses rapports et fonctionnements. La notion du pouvoir en était évidemment le centre, et par extension, celle du langage.

Car à la lecture (dévorante) d'ouvrages d'anthropologues et de sociologues, ainsi que dans mes observations des mécanismes tant de la grande Histoire que des petites histoires du quotidien, j'ai pu constater que ceux qui parviennent à prendre le pouvoir, à imposer leurs idées et visions, à influencer la pensée de l'autre, à créer des dynamiques et "guider", parfois jusqu'à des millions d'êtres, parfois jusqu'à la folie, sont ceux qui maîtrisent l'art de la parole. Et qu'importe finalement le contenu réel (ou l'absence de contenu) de ce qui est dit, proposé, prôné, défendu, celui qui aura toujours "raison" est celui qui excelle dans le maniement du crachoir, dans la forme du dire, parfois jusqu'à pouvoir subjugué, hypnotiser. Constat à la fois fascinant et terrifiant.

Et question de musique encore, on y revient.

La question du pouvoir du langage, de ce qu'il induit, ce qu'il permet, de ce que le langage en lui-même raconte est alors devenue centrale dans ma recherche, beaucoup plus consciente aussi, et lui a ouvert de nouvelles perspectives.

credo n°4 : le son fait sens !

Retour à la case départ, mais pas pas tout à fait. En cherchant à mettre en lumière et à dénoncer, à travers *Les poissons rouges*, la façon dont le comment du dire a plus de poids que le quoi du dire, en cherchant à placer le langage à l'endroit du sujet de mon propos, m'est apparu qu'il fallait pousser d'un cran l'exploration de l'*oralité*.

Comme il s'agissait autant d'user du langage que de le raconter, il me fallait d'abord isoler le dire de tout particularisme de temps, d'espace et de contexte historique, l'absoudre de tout "commentaire" pour qu'il puisse apparaître nu, brut, immense. Et c'est en creusant cette problématique que j'ai compris que le langage parlé fonctionne vraiment et définitivement comme de la musique.

Les possibilités de la musique sont démesurées tant dans leur diversité de genre que dans leurs variations du "même". Pourtant, lorsqu'on décortique la musique, on remarque qu'elle ne se compose en réalité que d'un nombre limité d'éléments de base : ce n'est que l'assemblage (en différentes séquences rythmiques et mélodiques) de ces mêmes éléments qui lui donne une particularité. D'autre part, on peut remarquer que certains types d'éléments et assemblages musicaux provoquent toujours les mêmes sensations. Les mêmes "effets" sont toujours perçus comme l'expression des mêmes "affects". Par exemple, une pulsation soutenue, des notes évoluant par saccades et la répétition de dissonances vont générer autant que traduire une certaine nervosité et une certaine violence, alors que des phrases claires, *legato*, et une harmonie en mode "majeur" vont créer de l'apaisement, de la douceur.

Le langage parlé se compose et agit exactement de la même manière, et ce n'est pas anodin : la musique étant une invention humaine, l'homme l'a "simplement" et naturellement créée à l'image de son langage oral, en usant des mêmes outils et schémas organiques.

Or donc, en-deçà des mots qui, eux, sont en quelque sorte des "précisions" (parce que propres à des cultures et des individus), la parole est aspatiale et atemporelle, tant dans ses mécanismes d'émission que dans ses mécanismes de perception. Si, lorsqu'elle est emprunte d'une *oralité* forte, la parole a un tel pouvoir de pénétration, si elle permet une telle compréhension instinctive, c'est bien parce que son "orchestration" joue sur des schémas physiques universels, parce qu'elle est commune à tout humain à l'endroit de l'expression de ses affects comme à celui de leur compréhension ; on connaît tous la chanson.

Aussi, si par le comment du dire on comprend instinctivement ce qu'il y a sous le dire, de plus "large", de plus profond, et si, dans l'effet que produit le dire, le comment a plus de poids sur l'émotion que le quoi, ne peut-on pas finalement en dire plus "juste" avec le comment ?

C'est à cet exercice que nous nous sommes prêtés notamment dans *Les poissons rouges* au travers du texte *Prédiction* de Peter Handke, en ne considérant les mots que comme des sons et en ne proposant "ce qu'il y a à entendre" que dans la façon de les émettre. Le fait de faire cela avec ce texte précisément ajoutait évidemment une couche supplémentaire et non négligeable à notre propos, mais à l'endroit de la démonstration et de la dénonciation de ce que sont le langage et son pouvoir, nous aurions pu prendre l'annuaire comme texte avec exactement le même effet.

Un procédé qui, en supprimant par un décalage absurde l'endroit de la parole où l'on croit habituellement que les enjeux se situent, révèle l'endroit où siègent et s'expriment les enjeux réels.

Un procédé qui tient de ce que j'appelle *la part manquante*.

Credo n° 5 : lorsqu'il manque un morceau d'un ensemble, on perçoit mieux l'ensemble ainsi que les différentes couches qui le composent

Paradoxalement, lorsqu'on enlève un morceau d'un "ensemble", quel qu'il soit, cela ne produit pas un effet d'amoindrissement qui rendrait cet ensemble illisible, mais, à l'inverse, cela produit un effet révélateur ; des effets révélateurs même, tout dépend de ce qui a été enlevé. Enlever ne fait pas "disparaître", mais "déplace", et ce déplacement crée un mouvement dans la perception habituelle de l'ensemble : le regard "change d'angle" et peut ainsi voir ce qu'il ne voyait pas, consciemment tout du moins. (Cela fonctionne avec des ensembles très complexes, notamment le langage -et c'est là ce qui m'intéresse évidemment-, mais le plus évident est de se représenter cela avec une image).

Tout d'abord, cela crée un "vide", une "anomalie". Or, le simple fait de cette anomalie fait prendre conscience que l'ensemble n'est pas quelque chose de figé, mais quelque chose qui se compose de différents éléments interdépendants ; on décompose l'ensemble, dissocie et identifie ses différentes parties, leurs rôles, leurs places. L'ensemble est alors "relativisé"; il n'existe pas juste en lui-même, comme une évidence, mais bien par l'association des divers éléments qui le composent et dont on connaît à présent "l'importance". L'effet est double : d'une part, chaque élément de l'ensemble a à présent son existence propre et se révèle "essentiel" à l'ensemble ; d'autre part, l'ensemble en entier devient plus "compréhensible" dans sa complexité, dans la "dynamique" d'association de ses différentes couches. Il devient en quelque sorte visible "en volume". Si le morceau qui est enlevé est un morceau qui serait a priori indispensable à l'ensemble, un effet supplémentaire se produit : en plus de créer une "anomalie", cela crée un "manque". Or, ce manque va induire une focalisation sur "l'anomalie", sur la partie qui est absente et ce, avec deux conséquences possibles, conséquences qui dépendent de ce qui a été enlevé.

Soit on prend conscience que ce que l'on croyait a priori primordial à la réalité et au fonctionnement de l'ensemble n'en est en fait pas la partie la plus importante ; un autre des éléments de l'ensemble que l'on n'identifiait pas jusqu'ici comme essentiel est alors révélé à sa "juste place", comme agrandi. On déplace donc son point de vue, l'endroit de sa perception, par rapport à l'ensemble, et on en comprend le "fonctionnement caché" (c'est ce que nous avons fait avec le traitement de *Prédiction* dans *Les poissons rouges*, comme évoqué plus haut).

Soit ce qui a été enlevé est vraiment primordial à la réalité et au fonctionnement de l'ensemble, en est la partie principale, et son absence "saute au visage". La partie manquante, devient donc encore plus consciente, encore plus "présente" parce-qu'on ne peut s'en passer ; elle peut même "apparaître enfin". Alors que si elle était là, dès le départ, on n'aurait pas réalisé son existence et/ou son importance. On sent ce qui

manque, on "sait" ce qui manque, et tout le reste devient accessoire ; l'élément manquant est finalement le seul qui existe vraiment.

Même s'ils ont des effets parfois différents selon le choix de ce qui est enlevé, tous ces jeux de renversement de l'échelle "normale" des plans, peuvent parfaitement coexister ; cela n'est qu'affaire de codes et de moments d'application. C'est là un des domaines de recherche central des laboratoires que nous effectuons autour du langage depuis plusieurs années, et le projet *En attendant Gudule* est en grande partie construit sur les fruits de ce travail.

Credo n° 6 : lorsqu'il manque un morceau d'un ensemble, on est libre de comprendre et/ou de créer son propre ensemble

Lorsqu'il manque un morceau à un ensemble, une image ou une phrase par exemple, l'humain va tenter de reconstituer l'ensemble en "comblant le vide". Pour ce faire, il va puiser dans le stock de son vécu, dans sa mémoire, ses connaissances, ses fantasmes, le matériau qu'il croit ou juge adéquat. Cela tient d'un mécanisme réflexe qui lui permet d'identifier et de comprendre ce à quoi il a affaire, et ainsi de pouvoir se positionner par rapport à l'objet en question et/ou y réagir ; c'est aussi, entre autres, ce mécanisme qui rend l'humain capable d'abstraction.

Aussi, proposer au public une stimulation qu'il reconnait -par exemple des êtres qui parlent- mais incomplète -il manque les mots- va déclencher ce réflexe chez lui. Il devient alors actif, "impliqué" quant à ce qui passe sur scène : pour que ce qu'il reçoit soit complet, il doit y jouer un rôle, avec ses propres références, ses propres souvenirs, son propre imaginaire.

C'est une liberté immense puisqu'il peut voir et entendre quelque chose qui lui appartient à lui seul, puisqu'il peut s'approprier le propos, et à la fois une rupture de la distance entre lui et ces "être autres", puisqu'il met un morceau de lui à l'intérieur de ceux-ci. La perception de ce qu'il reçoit est alors beaucoup plus viscérale, plus empathique, plus profonde ; les liens entre la fable et le réel deviennent aussi étroits qu'instinctifs.

Je suis convaincue qu'en offrant cette liberté au spectateur, qu'en suscitant chez lui une compréhension d'un autre ordre que celle de "l'analyse", je peux aller beaucoup plus loin dans la complexité et l'abstraction de mon propos, sans qu'à aucun moment cette complexité et cette abstraction ne deviennent des freins à la perception de ce propos, même pour le profane. En libérant l'imaginaire du spectateur, je peux aussi libérer le mien : en parlant à ses tripes je peux lui parler de tout et lui permettre de tout entendre. Surtout, en rompant une part de la distance entre le spectateur et ce qui se passe sur scène, je cesse de lui "raconter une histoire" et je rend palpable ce dont je parle réellement : de l'humain, tout court.