

# AUX CORPS prochains

(Sur une pensée de Spinoza)

Conception Denis Guénoun

et Stanislas Roquette

Mise en scène Denis Guénoun

**27 mai – 6 juin 2015**

**Petit théâtre, salle Jean-Bouise**

Dossier d'accompagnement



# Aux corps prochains

(Sur une pensée de Spinoza)

Conception Denis Guénoun et Stanislas Roquette

Mise en scène Denis Guénoun

Interprétation

**Alvie Bitemo, Marc Depond, Charles Habib-Drouot,  
Marie-Cécile Ouakil, Stanislas Roquette, Marc Veh**

Assistant à la mise en scène **Alexis Leprince**

coordination et vidéo **Charles Habib-Drouot**

chorégraphie **Chrystel Calvet**

scénographie **Anne Lezervant**

lumière **Geneviève Soubirou**

costumes **Gwladys Duthil**

collaboration artistique **Dominique Baumard**

régie **Jérémy Quintin**

administration **Alice Perot-Hodjis**

Production **Artépo**

Coproduction **Théâtre National de Chaillot, Théâtre National Populaire,**

**Maison des Arts de Thonon-Evian, La Passerelle Scène nationale de Saint Briec**

Avec le soutien de la **Dicréam** et de la **DRAC Île-de-France** et de **l'ENSATT**

Ce texte a reçu le soutien de la Commission nationale d'Aide à la création de textes dramatiques (CnT)

Création au Théâtre National de Chaillot le 5 mai 2015

Dans cette équipe, on pourra remarquer, entre autres vertus, le côtoiement de plusieurs générations, réunissant de nombreux comédiens ou participants jeunes ou très jeunes, avec des professionnels ayant une longue histoire de théâtre, en passant par des hommes et femmes au cœur de leur maturité créative...

Très librement inspirée de la pensée de Spinoza, Aux corps prochains, création atypique, en partie née d'un travail d'improvisations, propose un théâtre corporel à la lisière de la danse et du jeu, loin de toute psychologie ou théorisation philosophique. Entre légèreté et profondeur, les cinq comédiens au plateau (dont une chanteuse et un danseur professionnels) construisent une fable physique et poétique qui interroge la question de l'étonnement – surprise ou émerveillement – que peut provoquer le corps, tel qu'il est analysé dans l'Éthique, ouvrage aussi magnifique que difficile d'accès, abondamment commenté, notamment par Gilles Deleuze. Sous le regard d'une caméra-témoin qui, tantôt distante, tantôt intime, semble enregistrer leur histoire, ces individus (à peine des « personnages ») dont on ne sait rien, sans passé et sans lien apparent, se retrouvent rassemblés par le sort: un malheur – peut-être une catastrophe, sans doute une guerre civile – les a jetés là, sans d'autre secours que leur corps et les relations qui vont se tisser entre eux. Comme des enfants qui jouent ou découvrent le monde, ils traversent une série d'événements proprement physiques, d'une pureté quasi originelle, proche de la parabole: ils se lèvent, vont devoir se réunir, secourir, courir, leurs corps explorant, subissant, jubilant... parlant peut-être?

«Ni le corps ne peut déterminer l'âme à la pensée, ni l'âme le corps au mouvement et au repos, ou à quoi que ce puisse être.»

Personne, en effet, n'a déterminé encore ce dont le corps est capable; en d'autres termes, personne n'a encore appris de l'expérience ce que le corps peut faire et ce qu'il ne peut pas faire, par les seules lois de la nature corporelle et sans recevoir de l'âme aucune détermination. Et il ne faut point s'étonner de cela, puisque personne encore n'a connu assez profondément l'économie du corps humain pour être en état d'en expliquer toutes les fonctions; et je ne parle même pas ici de ces merveilles qu'on observe dans les animaux et qui surpassent de beaucoup la sagacité des hommes, ni de ces actions des somnambules qu'ils n'oseraient répéter durant la veille: toutes choses qui montrent assez que le corps humain, par les seules lois de la nature, est capable d'une foule d'opérations qui sont pour l'âme jointe à ce corps un objet d'étonnement. Ajoutez encore que personne ne sait comment et par quels moyens l'âme meut le corps, ni combien de degrés de mouvement elle lui peut communiquer, ni enfin avec quelle rapidité elle est capable de le mouvoir. D'où il suit que, quand les hommes disent que telle ou telle action du corps vient de l'âme et de l'empire qu'elle a sur les organes, ils ne savent vraiment ce qu'ils disent, et ne font autre chose que confesser en termes flatteurs pour leur vanité qu'ils ignorent la véritable cause de cette action et en sont réduits à l'admirer.

**Baruch Spinoza**, Éthique, III, Proposition 2, traduction Émile Saisset, Charpentier, 1861.

## Baruch Spinoza (1632–1677)

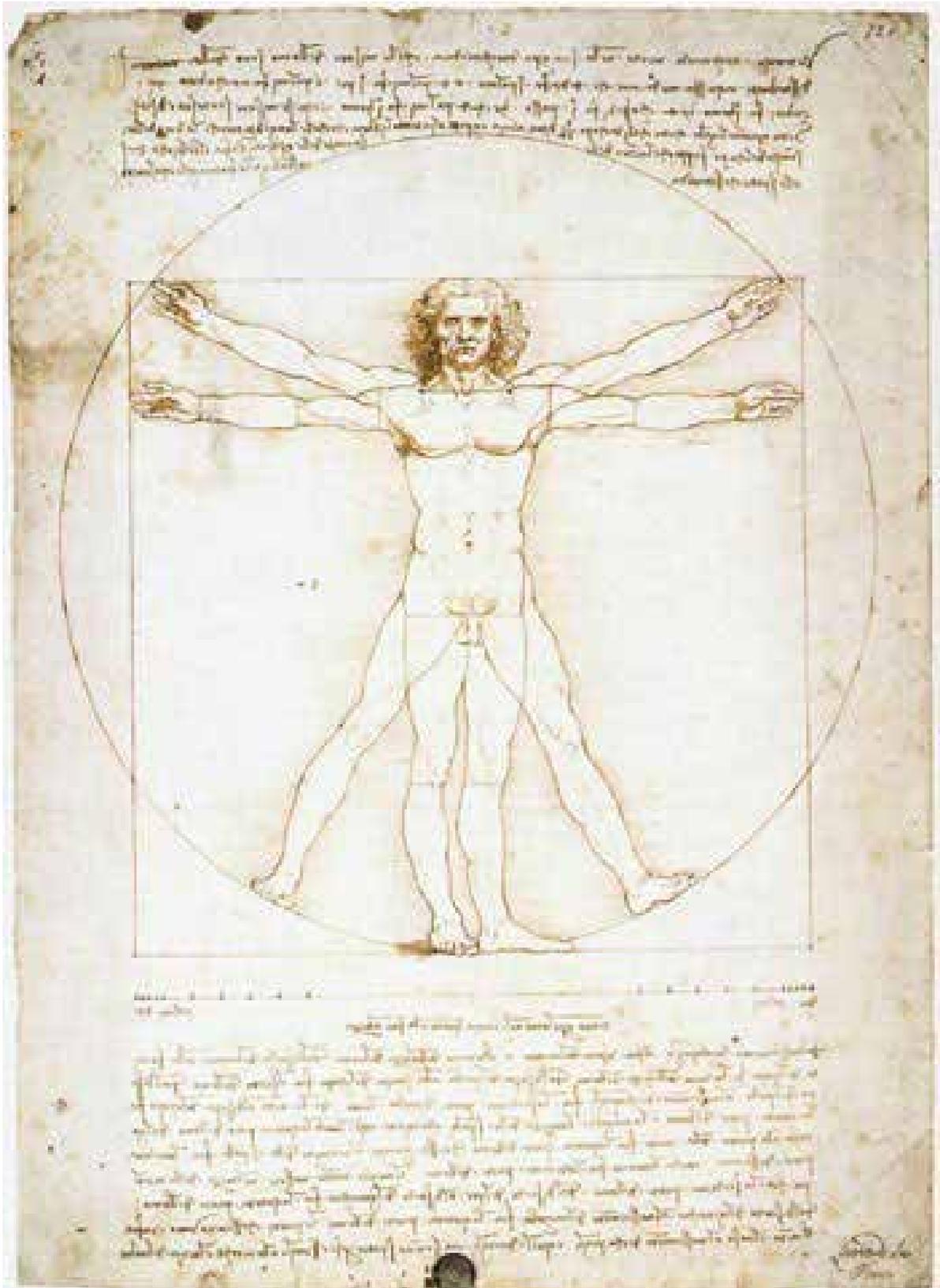
est un philosophe hollandais d'origine juive portugaise. Esprit libre et éclectique, il s'initie aussi bien à la théologie qu'aux philosophies rationalistes, aux sciences de la nature et à l'anatomie. Accusé d'hérésie, il est exclu de la communauté juive d'Amsterdam en 1656 et devient polisseur de verre. Son œuvre comprend notamment l'Éthique, le Traité de la réforme de l'entendement et le très polémique Traité théologico-politique.

# Gilles Deleuze sur Spinoza

(...) Je voudrais vous faire comprendre pourquoi Spinoza a eu notamment une réputation très forte de matérialiste alors qu'il ne cessait de parler de l'esprit et de l'âme, une réputation d'athée alors qu'il ne cessait de parler de Dieu – c'est très curieux. On voit bien pourquoi les gens se disaient que c'est du pur matérialisme. Quand je dis: celui-là ne me plaît pas, ça veut dire, à la lettre, que l'effet de son corps sur le mien, l'effet de son âme sur la mienne, m'affecte désagréablement, c'est des mélanges de corps ou des mélanges d'âmes. Il y a un mélange nocif ou un bon mélange, aussi bien au niveau du corps que de l'âme. C'est exactement comme: je n'aime pas le fromage. Qu'est-ce que ça veut dire? Je n'aime pas le fromage. **Ça veut dire que ça se mélange avec mon corps de manière à ce que je suis modifié d'une manière désagréable**, ça ne veut rien dire d'autre. Donc il n'y a aucune raison de faire des différences entre des sympathies spirituelles et des rapports corporels. Dans « je n'aime pas le fromage », il y a aussi une affaire d'âme, mais dans « Pierre ou Paul ne me plaît pas », il y a aussi une affaire de corps, c'est du pareil au même tout cela. Simplement pourquoi est-ce que c'est une idée confuse, cette idée-affection, ce mélange? C'est forcément confus et inadéquat puisque je ne sais absolument pas, à ce niveau, en vertu de quoi et comment le corps ou l'âme de Pierre est constitué, de telle manière qu'elle ne convienne pas avec la mienne, ou de telle manière que son corps ne convienne pas avec le mien. Je peux juste dire que ça ne convient pas, mais en vertu de quelle constitution des deux corps, et du corps affectant et du corps affecté, et du corps qui agit et du corps qui subit, à ce niveau-là je n'en sais rien. Comme dit Spinoza, ce sont des conséquences séparées de leurs prémices ou, si vous préférez, c'est une connaissance des effets indépendamment de la connaissance des causes. C'est donc au hasard des rencontres. Qu'est-ce qui peut se passer au hasard des rencontres?

(...) Tout se passe comme si chacun de nous avait un certain pouvoir d'être affecté. Si vous considérez des bêtes, Spinoza sera très fort pour nous dire que ce qui compte dans les animaux, ce n'est pas du tout les genres et les espèces; les genres et les espèces c'est des notions absolument confuses, c'est des idées abstraites. Ce qui compte, c'est: **de quoi un corps est-il capable?** Et il lance là une des questions les plus fondamentales de toute sa philosophie (avant il y avait eu Hobbes et d'autres) en disant que la seule question, c'est que nous ne savons même pas de quoi un corps est capable, nous bavardons sur l'âme et sur l'esprit et nous ne savons pas ce que peut un corps. Or, un corps doit être défini par l'ensemble des rapports qui le composent, ou, ce qui revient exactement au même, par son pouvoir d'être affecté. Et tant que vous ne saurez pas quel est le pouvoir d'être affecté d'un corps, tant que vous l'apprendrez comme ça, au hasard des rencontres, vous n'aurez pas la vie sage, vous n'aurez pas la sagesse. Savoir de quoi vous êtes capable. Pas du tout comme question morale, mais avant tout comme question physique, comme question au corps et à l'âme. Un corps a quelque chose de fondamentalement caché: on pourra parler de l'espèce humaine, du genre humain, ça ne nous dira pas qu'est-ce qui est capable d'affecter notre corps, qu'est-ce qui est capable de le détruire. La seule question, c'est ce pouvoir d'être affecté.

Cours de **Gilles Deleuze** sur Spinoza (extraits). Université de Vincennes, 1978-1981



Léonard de Vinci, L'Homme Vitruve, XV<sup>e</sup> siècle.

# L'étonnement est la source du spectacle

On trouve, dans l'Éthique de Spinoza, une phrase devenue aujourd'hui fameuse : « Nul ne sait ce que peut un corps » (Livre III, proposition 2). L'ouvrage étant écrit en latin, cette phrase peut se traduire avec des nuances différentes : par exemple, « ce que peut le corps (quid corpus possit), personne ne l'a jusqu'ici déterminé (nemo hucusque determinavit) ». Dans plusieurs de ses ouvrages et de ses cours, Gilles Deleuze a porté à cet énoncé une attention très vive, ce qui a beaucoup contribué à la notoriété de la formule.

Or, si on s'y arrête un moment, cette phrase est vertigineuse. Ce que peut un corps, nous devrions le savoir avec précision : en raison des lois physiques qui régissent la matière, ou des fonctions biologiques des organes, dont la connaissance ne cesse de progresser. Et cependant, quelque chose, dans cette formulation, nous saisit. Nous postulons que des possibilités d'un corps nous restent obscures, et sommes convaincus que notre savoir ici demeure limité, provisoire. Cet étonnement est la source du spectacle créé par la compagnie Artépo. Quelle peut être la méthode de travail, sur un tel objet ?

Dans un premier temps, on tente de comprendre, de la façon la plus simple possible, ce que signifie cette phrase de Spinoza, et pourquoi Deleuze lui a accordé une attention si durable. Quel est le sens de cette phrase ? Que signifie-t-elle au juste pour un lecteur de l'Éthique ? Quelle est sa place dans le dispositif du livre ? Quel rôle joue sa reprise dans l'expérience de pensée menée par Deleuze ? Comment la comprend-il et pourquoi lui accorde-t-il de l'importance ? Voilà quelques interrogations qui valent comme préalables à notre entreprise.

À partir de là, notre but est de tenter un transfert risqué, de la philosophie vers la scène. L'ambition est de transformer la question philosophique en problème scénique. Non pour figurer ou illustrer la question par des situations, mots ou gestes : plutôt pour envisager comment le problème (que peut un corps ? Nul ne le sait ?) peut se poser comme problème de plateau : séquence d'actions, moments de présence, discours physique.

Le Théâtre National de Chaillot offre à la compagnie Artépo la possibilité, précieuse, de répartir le travail sur une longue période. L'équipe rassemblée pour cette expérience comprend une dizaine d'artistes, dont 5 comédien-nnes (ayant de l'expérience et du goût pour le chant et la danse) sur le plateau, et d'autres contributeurs/trices à la mise en scène, à l'image et à la musique. Quoi qu'il en soit du croisement des langages, vivement souhaité (danse, chant, image, philosophie), le terrain où se produiront ces rencontres entre formes scéniques différentes est le théâtre. Il s'agit d'une question posée au théâtre et avec lui – grâce en particulier à l'expérimentation chorégraphique menée avec Chrystel Calvet, ou encore dans le regard porté par des images filmées en direct. Puisque, après tout, cette surprise, cette faille du savoir sur ce que peuvent des corps est celle qui peut nous saisir devant la transformation opérée par le jeu d'un acteur ou d'une actrice. Que produit physiquement le théâtre, alors que la danse, le cirque, ou le sport semblent explorer si savamment les capacités des corps ? – C'est le champ de recherches qu'on veut arpenter.

L'espoir est de traquer ces moments de surprise, de faille du savoir, où le regard se trouve désarçonné par des puissances du corps qu'il n'avait pas décelées ou prévues. Dans une autre perspective que la nôtre, on pourrait s'interroger sur l'idée de miracle : la résurrection des corps, par exemple, serait un possible n'offrant prise à aucun savoir. Mais ce n'est pas à ces ruptures du plausible que nous porterons l'attention la plus suivie.

La merveille qui nous intéresse est celle qui s'exprime dans la vie commune.

Lorsque le corps commun, voisin, présent se montre capable de ce que nous ne savions pas imaginer. Cette surprise (physique) est l'élément même de l'art. Elle fournit à l'art son propos le plus opiniâtre : s'étonner du monde, tel qu'il est, imprévu pourtant. C'est ce savoir-là qui nous fait défaut et que l'art explore. Comment se peut-il que nous tenions debout, ou marchions ? Comment se fait-il que la voix chante ? Quelle énigme s'ourdit au cœur de tout geste ou mouvement enlevé ? On le voit, la question est celle de la grâce. C'est bien la grâce du corps qui échappe à notre savoir constitué. Tout ce que nous savons du corps concerne sa lourdeur, sa pesanteur, son inertie. La grâce est ce qui nous échappe, et avec lui nous soulève.

### **L'écriture au plateau**

Il s'agit là, comme chez plus d'un groupe aujourd'hui, d'une écriture à partir de la scène. Elle est rendue possible par l'organisation des répétitions en tranches de deux semaines, réparties sur plus d'un an. On partira donc de recherches menées par les acteurs, depuis leur centre d'invention propre : le propos de la compagnie étant de pratiquer la scène-sujet, l'acteur-sujet, le plateau-artiste. En aucune façon la scène n'est au service d'un point de vue externe. C'est la scène qui dit la vie, qui se pose comme lieu autonome de rencontre de vivants. Le travail s'exerce à partir de noyaux de chants, de propositions chorégraphiées, d'inventions dynamiques – et de textes aussi, assurément, mais avec une certaine retenue qu'on va préciser ci-dessous. Et aussi à partir d'idées : qui ne sont pas prises comme des schémas théoriques à figurer, mais comme des enclencheurs de mouvements des corps. À charge pour l'équipe, et la mise en scène, de construire une écriture qui développe un récit scénique articulé, emportant ces impulsions de départ.

### **L'usage des mots**

Le travail voudrait suspendre, ou réserver quelque temps, l'usage des mots. Non pour l'interdire : puisqu'au fond, une des stupéfactions que peut nous réserver un corps, c'est bien de se mettre à parler. Seulement pour retenir, différer quelque temps l'usage des langues courantes. On voudrait considérer les possibles, les puissances, les pouvoirs des corps en attente de langage. Mais ces corps provisoirement muets (peut-être bruyants, ou musicaux) ne chercheront pas à faire montre de performances techniques d'exception.

Le théâtre – comme on l'aime – reste solidaire d'un lien profond à la vie commune, ou, en un sens très précis, à l'ordinaire.<sup>(1)</sup> Qui n'est ni la banalité, ni la platitude, mais la dimension insolite que les humains partagent et qui fait le tissu des vies. L'attention à l'ordinaire est une puissance critique. L'excès poétique, passionnément recherché, ou la transcendance du corps et du verbe, ne se conçoivent ici que pris dans cette trame. Du texte, donc, il y en aura, au terme de ce temps suspendu : parole de nature théorique ou poétique – à la fois, si possible.

### **Pourquoi le titre : Aux corps prochains ?**

D'abord pour l'envoi, l'adresse: ce n'est pas des corps seulement, mais bien à ces corps qu'on parle. Ensuite, parce que « prochains » désigne une imminence, une possibilité, un à venir proche. Ils sont là, ils arrivent. Et encore, parce qu'ils nous sont proches, sont nos prochains, si lointains qu'ils se trouvent. Enfin parce qu'ils sont prochains (entre eux), proches les uns des autres, comme on les aime, plus et mieux que soi.

(1) Tel qu'il se développe, en particulier, dans la philosophie de Stanley Cavell. Cf. par exemple In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism, University of Chicago Press, 1988.



Photos de répétitions



Photos de répétitions

# Note sur le processus de conception du spectacle

## Pluriel

Au regard de l'écriture dramatique au sens courant, le projet Aux corps prochains présente plusieurs écarts. D'abord, parce qu'il mobilise plusieurs disciplines extrathéâtrales. La philosophie, en premier lieu. Le texte qui sert de déclencheur à la création du spectacle n'est pas un texte de théâtre, mais un écrit philosophique: l'Éthique de Spinoza, et ses multiples commentaires, en particulier celui de Gilles Deleuze. Ce travail s'inscrit dans une dimension constante du travail de la compagnie Artépo, par exemple avec Qu'est-ce que le temps? (Le Livre XI des Confessions de saint Augustin)<sup>(2)</sup>, qui propose une mise en scène de la onzième partie de l'ouvrage, strictement philosophique dans son objet et son exposition; mais aussi depuis La Nuit des Buveurs (Le Banquet) de Platon, au Conservatoire National Supérieur d'Art dramatique (2008). La danse, ensuite. Le travail sur Aux corps prochains comporte une dimension chorégraphique essentielle. Le recrutement des cinq acteurs s'est appliqué à ne retenir que des professionnels ayant une formation et une pratique de la danse. Les répétitions se déroulent avec une participation centrale de Chrystel Calvet, professeure de danse et chorégraphe. Le travail physique et chorégraphique est quotidien.

## Plateau

Cette mise en œuvre est organisée dans un processus qui relève de ce qu'on appelle désormais l'écriture de plateau.<sup>(3)</sup> Aucune partition ou texte écrit ne préfigure ni n'organise le spectacle avant les répétitions. Il y a de nombreux matériaux et une pensée préalable. Mais rien n'est comparable à une pièce de théâtre (même utilisant divers langages) ou à la partition d'une œuvre pré-écrite et attendant d'être interprétée. La fonction des interprètes est, comme toujours mais radicalement, éminemment créative.

Car « écriture de plateau » signifie aussi que l'écriture se produit non pas à partir de l'idée antérieure, mais à partir de la scène. Les matériaux scéniques donnent lieu aux étapes de l'écriture, dans la filiation des géniales intuitions d'Artaud. Propositions visuelles ou plastiques (vidéo, scénographie, mouvements scéniques des corps) aussi bien que sonores (musique ou bruitages), et textuelles en partie. On part donc d'improvisations, mais aussi d'exercices physiques ou dramatiques, de jeux physiques ou vocaux développés. Le choix des membres de l'équipe s'est fait en essayant de tenir compte de l'aptitude, de l'habitude ou du goût pour cette sorte de recherches. Ces travaux donnent lieu à une écriture scénique et sonore, extrêmement organisée et, on l'espère, rigoureuse. Structure délibérément dramatique, au sens profond du terme: organisant un récit, avec des agents multiples, des confrontations, un développement, une résolution formelle. Mais la structure ne sera mise en place que dans le deuxième temps des répétitions.

## Dispositif scénographique

L'espace scénographique doit être pensé comme celui de la Fable; il symbolise en même temps qu'il présente. Comme un tableau de Bosch, il met à plat devant nous ce qui devrait être dit dans le temps. Or la simultanéité a son importance.

On y placerait des mansions, ces petites demeures du théâtre médiéval où l'action se transportait durant le drame. C'est elles qui permettent la simultanéité; petites tentes – ou poches scéniques – elles figurent en effet ces endroits d'où l'on vient, d'où l'on sort, poches profondes qui renferment les secrets de nos origines, ethniques, historiques, familiales...

<sup>(2)</sup> Mise en scène Denis Guénoun, interprétation Stanislas Roquette, création juin 2010, toujours en tournée depuis (84 représentations à ce jour – avril 2014 –, en particulier au Théâtre National de Chaillot, à la Comédie de Genève, au TNP, et dans de multiples autres villes). Autres représentations programmées en tournée pendant la saison 2014-2015.

<sup>(3)</sup> Cf. B. Tackels, Écrivains de plateau, Ed. Les Solitaires Intempestifs, douze volumes prévus en tout.

Les acteurs peuvent en sortir, mais ils peuvent également y rentrer. Car ce mouvement vers le dehors, que la pièce va s'attacher à retrouver, peut être aussi rapidement un mouvement vers le dedans. Elles sont là pour nous le rappeler. Elles servent la mise en espace d'un voyage avant tout mental que permet le théâtre. Elles seraient au nombre de deux, une à cour, une à jardin en fond de scène, libérant l'espace scénique pour l'expression corporelle.

Du point de vue de ce voyage mental du dedans vers le dehors, de nos source identitaires vers la rencontre d'une altérité, elles figurent ce dont est faite la Fable: la tragédie, la comédie, le théologico-politique. Du point de vue du théâtre, elles figurent ce dont est fait le spectacle: danse, théâtre, cinéma.

Trois autres portes pourraient également être intégrées à un mur mobile apparaissant plus avant (au milieu de la scène), qui pourra ponctuellement, une fois la parole advenue, servir de grand écran.

Au début de la pièce, les toits de ces mansions accueilleront aussi nos petits écrans mobiles, pouvant accueillir des sous-titres avant l'irruption de la parole. Ces écrans plus petits libèrent ainsi un grand espace qui pourra être dédié au mouvement.

### **Sur le cinéma**

Notre référence n'est pas la vidéo mais bien le cinéma; c'est une référence que l'on désire visible, lisible. Cela aura des conséquences sur la façon de filmer, et sur le matériel employé – et donc sur la matière de l'image, son grain, sa texture...

L'important est en effet pour nous la forme « film »: faire référence au cinéma comme ce qui témoigne toujours de la présence réelle de quelque chose qui est là au moment où on la filme. Ceci nous permet d'explorer cette effectivité de la vie des corps qui nous intéresse tant.

Il ne s'agira pas de redoubler par l'image le spectacle visible depuis la salle, bien au contraire. La vidéo est pensée comme un regard parallèle, une écriture autonome.

L'image filmée sera souvent rapprochée, c'est-à-dire des gros voire très gros plans. Nous voulons que la caméra s'approche au plus près des visages, de la peau (de ses poils, de ses pores); qu'on voie miroiter la sueur et qu'on voie trembler les muscles de celui qui danse, qu'on saisisse la tension du regard de celui qui parle, ou de celui qui écoute.

L'image filmée veut aussi être exploitée comme espace de jeu, machine à jouer, à la recherche d'une théâtralité des images.

On pourrait imaginer le spectacle comme le tournage d'un film en direct: non pas le film, mais le processus du tournage, avec l'image « cinéma » sur un écran, le filmeur sur le plateau, et les « filmés » devant lui.

On pourra par exemple faire apparaître un écran au milieu du plateau, en rassemblant les mansions, et l'on pourrait alors filmer des images derrière cet écran, où l'on aurait construit comme une sorte de studio, avec un décor, pour donner à voir des images invisibles des spectateurs.

L'envie est aussi de filmer l'acteur lorsqu'il dit du texte – d'aussi près que ce qu'on fera pour la danse; son image sera alors projetée sur le grand écran.

Le vidéaste/Cadreur ressemble à un technicien, il se présente différemment des comédiens. C'est aussi son regard qui est mis en scène. C'est en ce sens qu'il y a cinéma: son regard (c'est-à-dire ce qu'il cadre et comment il le cadre) nous montre quelque chose que nous n'aurions pas vu, même si nous voyons les mêmes comédiens que lui. En ce sens, le vidéaste est comme un relais du spectateur, ou plutôt du désir du spectateur, de sa pulsion de regarder, de monter sur scène pour mieux voir, pour voir de plus près.

Nous attachons une importance particulière à ce que les choix de cadrage racontent une histoire particulière, parallèle à celle qui se déroule sur scène, et que chacun de ces récits enrichisse, nourrisse l'autre, dans des rapports proprement poétiques.

Par exemple, filmer (et projeter) le regard d'un acteur qui danse avec les bras raconte une autre histoire que si on filme ses bras, ou si on filme les visages des acteurs qui le regardent danser: à nous de déterminer celle qui nous semble la plus riche.

Reprenons. La nature a donc deux éléments :  
Les corps, groupes doués de divers mouvements ;  
Et le vide, le lieu des corps et leur carrière.  
Le simple sens commun affirme la matière ;  
Que si nous récusons le témoin et le fait,  
Plus de fond, plus de cause où rattacher l'effet ;  
La raison a perdu son principe et son guide.  
D'autre part, sans milieu, sans espace, sans vide,  
Où pourraient se tenir et se mouvoir les corps ?  
De ces deux grands agents je t'ai dit les rapports  
En vain concevrait-on une troisième essence,  
Exempte de tout vide et de toute substance :  
Rien n'existe sans forme ou sans dimension.  
Si faible sur les sens que soit l'impression,  
L'objet en est matière ; et tout espace où l'être  
Sans obstacle palpable impunément pénètre,  
C'est le vide. Ainsi tout, ou bien doit se mouvoir,  
Sinon par un effet de son propre pouvoir,  
Au moins sous l'action de quelque autre matière,  
Ou bien au mouvement doit servir de carrière.  
Or, puisque l'action et les chocs mutuels  
N'appartiennent jamais qu'aux corps substantiels,  
Puisque l'espace ouvert ne peut être que vide,  
Rien n'existe en dehors du vide et du solide,  
Nulle réalité qui puisse en aucun temps  
Donner prise à l'esprit ou tomber sous les sens.  
Nous n'admettrons donc pas de troisième nature.

Lucrèce, De la nature des choses, I, 418-450



École de Hieronymus Bosch, La Vision de Tondal, 1520-1530.

Pour un travail préparatoire de  
« l'écriture au plateau » :  
Montaigne, Deleuze, Hugo...  
et un anonyme du XIX<sup>e</sup> siècle.

**La source de la parole, là d'où le son articulé a un jour jailli, c'est le conte. Et si nous nous émerveillons de ce que le corps peut parler, de ce que la bouche peut prononcer comme des harmonies structurées, c'est à cette origine-là qu'il nous faut revenir. C'est pourquoi, sans avoir encore découvert notre conte personnel et sans savoir encore quel rôle nos comédiens y tiendront - une mère formidable, un frère et une sœur en accord, un vieux de la vieille ou un sage - nous savons déjà quelque chose, que nous allons vous présenter.**

# La précieuse expérience du corps avoisinant la mort

Pendant nos troisièmes troubles, ou deuxièmes (il ne me souvient pas bien de cela) m'étant allé un jour promener à une lieue de chez moi, qui suis assis dans le moyau de tout le trouble des guerres civiles de France; estimant être en toute sûreté, et si voisin de ma retraite, que je n'avais point besoin de meilleur équipage, j'avais pris un cheval bien aisé, mais non guère ferme. À mon retour, (...) un de mes gens grand et fort, monté sur un puissant roussin, qui avait une bouche désespérée, frais au demeurant et vigoureux, pour faire le hardi et devancer ses compagnons, vint à le pousser à toute bride droit dans ma route, et fondre comme un colosse sur le petit homme et petit cheval, et le foudroyer de sa raideur et de sa pesanteur, nous envoyant l'un et l'autre les pieds contre-mont: si que voilà le cheval abattu et couché tout étourdi, moi dix ou douze pas au-delà, étendu à la renverse, le visage tout meurtri et tout écorché, mon épée que j'avais à la main, à plus de dix pas au-delà, ma ceinture en pièces, n'ayant ni mouvement, ni sentiment non plus qu'une souche. C'est le seul évanouissement que j'aie senti, jusqu'à cette heure. Ceux qui étaient avec moi, après avoir essayé par tous les moyens qu'ils purent de me faire revenir, me tenant pour mort, me prirent entre leurs bras, et m'emportaient avec beaucoup de difficulté en ma maison, qui était loin de là, environ une demi-lieue française. Sur le chemin, et après avoir été plus de deux grosses heures tenu pour trépassé, je commençai à me mouvoir et respirer: car il était tombé si grande abondance de sang dans mon estomac, que pour l'en décharger, nature eut besoin de ressusciter ses forces. On me dressa sur mes pieds, où je rendis un plein seau de bouillons de sang pur: et plusieurs fois par le chemin, il m'en fallut faire de même. Par là je commençai à reprendre un peu de vie, mais ce fut par les menus, et par un si long trait de temps, que mes premiers sentiments étaient beaucoup plus approchants de la mort que de la vie.

Quand je commençai à y voir, ce fut d'une vue si trouble, si faible, et si morte, que je ne discernais encore rien que la lumière. (...) Quant aux fonctions de l'âme, elles naissaient avec même progrès que celles du corps. Je me vis tout sanglant: car mon pourpoint était taché partout du sang que j'avais rendu. La première pensée qui me vint, ce fut que j'avais une arquebusade en la tête: de vrai en même temps, il s'en tirait plusieurs autour de nous. Il me semblait que ma vie ne me tenait plus qu'au bout des lèvres: je fermais les yeux pour aider (ce me semblait) à la pousser hors, et prenais plaisir à m'alanguir et à me laisser aller. C'était une imagination qui ne faisait que nager superficiellement en mon âme, aussi tendre et aussi faible que tout le reste: mais à la vérité non seulement exempte de déplaisir, mais mêlée à cette douceur, que sentent ceux qui se laissent glisser au sommeil.

Je crois que c'est ce même état, où se trouvent ceux qu'on voit défaillants de faiblesse, en l'agonie de la mort: et tiens que nous les plaignons sans cause, estimant qu'ils soient agités de graves douleurs, ou avoir l'âme pressée de cogitations pénibles. Ç'a été toujours mon avis, contre l'opinion de plusieurs, et même d'Étienne de la Boétie, que ceux que nous voyons ainsi renversés et assoupis aux approches de leur fin, ou accablés de la longueur du mal, ou par accident d'une apoplexie, ou mal caduc, (...) ou blessés en la tête, que nous voyons rommeller, et rendre parfois des soupirs tranchants, quoi que nous en tirons aucuns signes, par où il semble qu'il leur reste encore de la connaissance, et quelques mouvements que nous leur voyons faire du corps: j'ai toujours pensé, dis-je, qu'ils avaient et l'âme et le corps enseveli, et endormi. (...) Et ne pouvais croire qu'à un si grand étonnement de membres, et si grande défaillance des sens, l'âme pût maintenir aucune force au-dedans pour se reconnaître: et que par ainsi ils n'avaient aucun discours qui les tourmentât, et qui leur pût faire juger et sentir la misère de leur condition, et que par conséquent, ils n'étaient pas fort à plaindre. (...)

Or à présent que je l'ai essayé par effet, je ne fais nul doute que je n'en aie bien jugé jusqu'à cette heure. Car premièrement étant tout évanoui, je me travaillais d'entrouvrir mon pourpoint à beaux ongles (car j'étais désarmé) et je sais que je ne sentais en l'imagination rien qui me blessât : car il y a plusieurs mouvements en nous, qui ne partent pas de notre ordonnance. (...) Ceux qui tombent, élancent ainsi les bras au-devant de leur chute, par une naturelle impulsion, qui fait que nos membres se prestent des offices, et ont des agitations à part de notre discours (...). J'avais mon estomac pressé de ce sang caillé, mes mains y couraient d'elles-mêmes, comme elles font souvent, où il nous démange, contre l'avis de notre volonté. Il y a plusieurs animaux, et des hommes mêmes, après qu'ils sont trépassés, auxquels on voit resserrer et remuer des muscles. Chacun sait par expérience qu'il a des parties qui se branlent, dressent et couchent souvent sans son congé. Or ces passions qui ne nous touchent que par l'écorce ne se peuvent dire nôtres : pour les faire nôtres, il faut que l'homme y soit engagé tout entier : et les douleurs que le pied ou la main sentent pendant que nous dormons ne sont pas à nous.

Comme j'approchais de chez moi, où l'alarme de ma chute avait déjà couru, et que ceux de ma famille m'eurent rencontré, avec les cris accoutumés en telles choses : non seulement je répondais quelque mot à ce qu'on me demandait, mais encore ils disent que je m'avisai de commander qu'on donnât un cheval à ma femme, que je voyais s'empêtrer et se tracasser dans le chemin, qui est montueux et malaisé. Il semble que cette considération dût partir d'une âme éveillée ; si est-ce que je n'y étais aucunement : c'étaient des pensements vains, qui étaient émus par les sens des yeux et des oreilles : ils ne venaient pas de chez moi. Je ne savais pourtant ni d'où je venais, ni où j'allais, ni ne pouvais peser et considérer ce qu'on me demandait : ce sont de légers effets, que les sens produisaient d'eux-mêmes, comme d'un usage : ce que l'âme y prêtait, c'était en songe, touchée bien légèrement, et comme léchée seulement et arrosée par la molle impression des sens.

Cependant mon assiette était à la vérité très douce et paisible : je n'avais affliction ni pour autrui ni pour moi : c'était une langueur et une extrême faiblesse, sans aucune douleur. Je vis ma maison sans la reconnaître. Quand on m'eut couché, je sentis une infinie douceur à ce repos : car j'avais été vilainement tirassé par ces pauvres gens, qui avaient pris la peine de me porter sur leurs bras, par un long et très mauvais chemin, et s'y étaient lassés deux ou trois fois les uns après les autres. On me présenta force remèdes, de quoi je n'en reçus aucun, tenant pour certain que j'étais blessé à mort par la tête. C'eût été sans mentir une mort bien heureuse : car la faiblesse de mon discours me gardait d'en rien juger, et celle du corps d'en rien sentir. Je me laissai couler si doucement, et d'une façon si molle et si aisée, que je ne sens guère autre action moins pesante que celle-là était. Quand je vins à revivre, et à reprendre mes forces, (...) qui fut deux ou trois heures après, je me sentis tout d'un train rengager aux douleurs, ayant les membres tous moulus et froissés de ma chute, et en fus si mal deux ou trois nuits après, que j'en cuiday remourir encore un coup : mais d'une mort plus vive, et me sens encore de la secousse de cette froissure. Je ne veux pas oublier ceci, que la dernière chose en quoi je me pus remettre, ce fut la souvenance de cet accident : et me fis redire plusieurs fois, où j'allais, d'où je venais, à quelle heure cela m'était advenu, avant que de le pouvoir concevoir. Quant à la façon de ma chute, on me la cachait, en faveur de celui qui en avait été cause, et m'en forgeait-on d'autres. Mais longtemps après, et le lendemain, quand ma mémoire vint à s'entrouvrir, et me représenter l'état où je m'étais trouvé en l'instant que j'avais aperçu ce cheval fondant sur moi (car je l'avais vu à mes talons, et me tiens pour mort : mais ce pensement avait été si soudain, que la peur n'eut pas loisir de s'y engendrer) il me sembla que c'était un éclair qui me frappait l'âme de secousse, et que je revenais de l'autre monde.

**Montaigne**, De l'exercitation, Essais II, 6, 1580

# C'est l'histoire de modes

Nous sommes des modes, hein! Nous sommes des modes, nous ne sommes pas des substances, c'est-à-dire nous sommes des manières d'être, nous sommes modes, ça veut dire manières d'être, nous sommes des manières d'être, nous sommes des modes, en d'autres termes, l'être se dit, de quoi? Il se dit de l'étant, mais qu'est-ce que l'étant? L'étant, c'est la manière d'être, vous êtes des manières d'être, c'est bien ça! Vous n'êtes pas des personnes, vous êtes des manières d'être, vous êtes des modes. Est-ce que ça veut dire comme Leibniz fait semblant de le croire, comme beaucoup de commentateurs ont dit que finalement Spinoza ne croyait pas à l'individualité, au contraire, je crois qu'il y a peu d'auteurs qui ont autant cru et saisi l'individualité, mais on a l'individualité d'une manière d'être. Et vous valez ce que vaut votre manière d'être. Oh! Comme c'est rigolo tout ça! Alors, je suis une manière d'être? Ben oui, je suis une manière d'être. Ça veut dire une manière de l'être, un mode de l'être. Une manière d'être, c'est un mode de l'être. Je ne suis pas une substance. Vous comprenez, une substance, c'est une personne. Eh bien, non, je ne suis pas une substance. Je suis une manière d'être. C'est peut-être bien mieux...! On ne sait pas! Alors forcément, je suis dans l'être puisque je suis une manière d'être. Forcément, il y a l'immanence, il y a immanence de toutes les manières à l'être. Il est en train de faire une pensée, mais on se dit à la fois, mais évidemment, en fin on se dit, si vous avez le goût de ça on se dit, bien évidemment, il a raison mais c'est tout biscornu, cette histoire; C'est tout étonnant! Il nous introduit dans un truc tout à fait bizarre! Essayez de penser un instant comme ça; il faut que vous le répétiez beaucoup. Non, non, je ne suis pas une substance; je suis une manière d'être. Hein... ouais, Tiens! Ah bon! Une manière de quoi? Ben ouais, une manière de l'être. Tiens...! Alors ça dure une manière d'être, ça a une personnalité, une individualité? Ça ne peut être pas de personnalité, ça une très forte individualité, une manière de l'être, une manière d'être. Alors, ça engage à quoi? Eh ben, ça veut dire que je suis dedans. Je suis dans quoi? Je suis dans l'être dont je suis la manière. Et l'autre? L'autre aussi, il est dans l'être dont il est la manière. Mais alors, si on se tape dessus, c'est deux manières d'être qui se battent? Oui, c'est deux manières d'être qui se battent.

Pourquoi? Sans doute qu'elles ne sont pas compatibles.

Pour quoi? Peut-être qu'il y a une incompatibilité de la vitesse et de la lenteur. Tiens!

Pour quoi je ramène de la vitesse et des lenteurs? Parce que manière d'être ou manière de l'être, mode d'être... C'est ça...! C'est ça...! C'est un rapport de vitesse et de lenteur; c'est des rapports de vitesse et de lenteur sur le plan fixe de la substance absolument infinie.

Cours de **Gilles Deleuze** sur Spinoza, Université de Vincennes, 1980-1981

# Le crapaud

Que savons-nous? qui donc connaît le fond des choses?

Le couchant rayonnait dans les nuages roses;  
C'était la fin d'un jour d'orage, et l'occident  
Changeait l'ondée en flamme en son brasier ardent;  
Près d'une ornière, au bord d'une flaque de pluie,  
Un crapaud regardait le ciel, bête éblouie;  
Grave, il songeait; l'horreur contemplait la splendeur.  
(Oh! pourquoi la souffrance et pourquoi la laideur?  
Hélas! le bas-empire est couvert d'Augustules,  
Les Césars de forfaits, les crapauds de pustules,  
Comme le pré de fleurs et le ciel de soleils!)  
Les feuilles s'empourpraient dans les arbres vermeils;  
L'eau miroitait, mêlée à l'herbe, dans l'ornière;  
Le soir se déployait ainsi qu'une bannière;  
L'oiseau baissait la voix dans le jour affaibli;  
Tout s'apaisait, dans l'air, sur l'onde; et, plein d'oubli,  
Le crapaud, sans effroi, sans honte, sans colère,  
Doux, regardait la grande auréole solaire;  
Peut-être le maudit se sentait-il béni,  
Pas de bête qui n'ait un reflet d'infini;  
Pas de prunelle abjecte et vile que ne touche  
L'éclair d'en haut, parfois tendre et parfois farouche;  
Pas de monstre chétif, louche, impur, chassieux,  
Qui n'ait l'immensité des astres dans les yeux.  
Un homme qui passait vit la hideuse bête,  
Et, frémissant, lui mit son talon sur la tête;  
C'était un prêtre ayant un livre qu'il lisait;  
Puis une femme, avec une fleur au corset,  
Vint et lui creva l'œil du bout de son ombrelle;  
Et le prêtre était vieux, et la femme était belle.  
Vinrent quatre écoliers, sereins comme le ciel.  
— J'étais enfant, j'étais petit, j'étais cruel; —  
Tout homme sur la terre, où l'âme erre asservie,  
Peut commencer ainsi le récit de sa vie.  
On a le jeu, l'ivresse et l'aube dans les yeux,  
On a sa mère, on est des écoliers joyeux,  
De petits hommes gais, respirant l'atmosphère  
À pleins poumons, aimés, libres, contents; que faire  
Sinon de torturer quelque être malheureux?  
Le crapaud se traînait au fond du chemin creux.  
C'était l'heure où des champs les profondeurs s'azurent;  
Fauve, il cherchait la nuit; les enfants l'aperçurent  
Et crièrent: « Tuons ce vilain animal,  
Et, puisqu'il est si laid, faisons-lui bien du mal! »  
Et chacun d'eux, riant, — l'enfant rit quand il tue, —  
Se mit à le piquer d'une branche pointue,  
Élargissant le trou de l'œil crevé, blessant  
Les blessures, ravis, applaudis du passant;  
Car les passants riaient; et l'ombre sépulcrale  
Couvrait ce noir martyr qui n'a pas même un râle,  
Et le sang, sang affreux, de toutes parts coulait  
Sur ce pauvre être ayant pour crime d'être laid;  
Il fuyait; il avait une patte arrachée;  
Un enfant le frappait d'une pelle ébréchée;  
Et chaque coup faisait écumer ce proscrit  
Qui, même quand le jour sur sa tête sourit,  
Même sous le grand ciel, rampe au fond d'une cave;  
Et les enfants disaient: « Est-il méchant! il bave! »  
Son front saignait; son œil pendait; dans le genêt  
Et la ronce, effroyable à voir, il cheminait;  
On eût dit qu'il sortait de quelque affreuse serre;

Oh! la sombre action, empirer la misère!  
Ajouter de l'horreur à la difformité!  
Disloqué, de cailloux en cailloux cahoté,  
Il respirait toujours; sans abri, sans asile,  
Il rampait; on eût dit que la mort, difficile,  
Le trouvait si hideux qu'elle le refusait;  
Les enfants le voulaient saisir dans un lacet,  
Mais il leur échappa, glissant le long des haies;  
L'ornière était béante, il y traîna ses plaies  
Et s'y plongeait, sanglant, brisé, le crâne ouvert,  
Sentant quelque fraîcheur dans ce cloaque vert,  
Lavant la cruauté de l'homme en cette boue;  
Et les enfants, avec le printemps sur la joue,  
Blonds, charmants, ne s'étaient jamais tant divertis;  
Tous parlaient à la fois et les grands aux petits  
Criaient: « Viens voir! dis donc, Adolphe, dis donc, Pierre,  
Allons pour l'achever prendre une grosse pierre! »  
Tous ensemble, sur l'être au hasard exécré,  
Ils fixaient leurs regards, et le désespéré  
Regardait s'incliner sur lui ces fronts horribles.  
— Hélas! ayons des buts, mais n'ayons pas de cibles;  
Quand nous visons un point de l'horizon humain,  
Ayons la vie, et non la mort, dans notre main. —  
Tous les yeux poursuivaient le crapaud dans la vase;  
C'était de la fureur et c'était de l'extase;  
Un des enfants revint, apportant un pavé,  
Pesant, mais pour le mal aisément soulevé,  
Et dit: « Nous allons voir comment cela va faire. »  
Or, en ce même instant, juste à ce point de terre,  
Le hasard amenait un chariot très lourd  
Traîné par un vieux âne éclopé, maigre et sourd;  
Cet âne harassé, boiteux et lamentable,  
Après un jour de marche approchait de l'étable;  
Il roulait la charrette et portait un panier;  
Chaque pas qu'il faisait semblait l'avant-dernier;  
Cette bête marchait, battue, exténuée;  
Les coups l'enveloppaient ainsi qu'une nuée;  
Il avait dans ses yeux voilés d'une vapeur  
Cette stupidité qui peut-être est stupeur;  
Et l'ornière était creuse, et si pleine de boue  
Et d'un versant si dur que chaque tour de roue  
Était comme un lugubre et rauque arrachement;  
Et l'âne allait geignant et l'ânier blasphémant;  
La route descendait et poussait la bourrique;  
L'âne songeait, passif, sous le fouet, sous la trique,  
Dans une profondeur où l'homme ne va pas.

Les enfants entendant cette roue et ce pas,  
Se tournèrent bruyants et virent la charrette:  
« Ne mets pas le pavé sur le crapaud. Arrête! »  
Crièrent-ils. « Vois-tu, la voiture descend  
Et va passer dessus, c'est bien plus amusant. »

Tous regardaient. Soudain, avançant dans l'ornière  
Où le monstre attendait sa torture dernière,  
L'âne vit le crapaud, et, triste, — hélas! penché  
Sur un plus triste, — lourd, rompu, morne, écorché,  
Il sembla le flairer avec sa tête basse;  
Ce forçat, ce damné, ce patient, fit grâce;  
Il rassembla sa force éteinte, et, roidissant  
Sa chaîne et son licou sur ses muscles en sang,

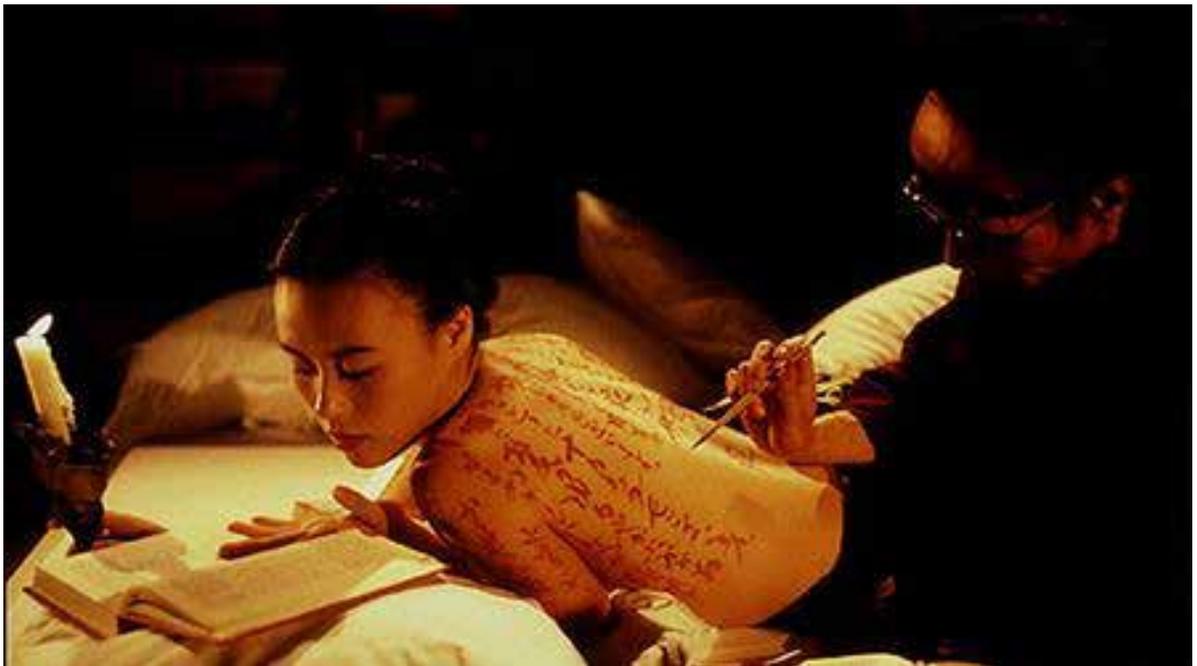
Résistant à l'ânier qui lui criait: Avance!  
Maîtrisant du fardeau l'affreuse connivence,  
Avec sa lassitude acceptant le combat,  
Tirant le chariot et soulevant le bât,  
Hagard, il détourna la roue inexorable,  
Laisant derrière lui vivre ce misérable ;  
Puis, sous un coup de fouet, il reprit son chemin.

Alors, lâchant la pierre échappée à sa main,  
Un des enfants – celui qui conte cette histoire, –  
Sous la voûte infinie à la fois bleue et noire,  
Entendit une voix qui lui disait: Sois bon!

Bonté de l'idiot! diamant du charbon!  
Sainte énigme! lumière auguste des ténèbres!  
Les célestes n'ont rien de plus que les funèbres  
Si les funèbres, groupe aveugle et châtié,  
Songent, et, n'ayant pas la joie, ont la pitié.  
Ô spectacle sacré! l'ombre secourant l'ombre,  
L'âme obscure venant en aide à l'âme sombre,  
Le stupide, attendri, sur l'affreux se penchant,  
Le damné bon faisant rêver l'élus méchant!  
L'animal avançant lorsque l'homme recule!  
Dans la sérénité du pâle crépuscule,  
La brute par moments pense et sent qu'elle est sœur

De la mystérieuse et profonde douceur;  
Il suffit qu'un éclair de grâce brille en elle  
Pour qu'elle soit égale à l'étoile éternelle;  
Le baudet qui, rentrant le soir, surchargé, las,  
Mourant, sentant saigner ses pauvres sabots plats,  
Fait quelques pas de plus, s'écarte et se dérange  
Pour ne pas écraser un crapaud dans la fange,  
Cet âne abject, souillé, meurtri sous le bâton,  
Est plus saint que Socrate et plus grand que Platon.  
Tu cherches, philosophe? Ô penseur, tu médites?  
Veux-tu trouver le vrai sous nos brumes maudites?  
Crois, pleure, abîme-toi dans l'insondable amour!  
Quiconque est bon voit clair dans l'obscur carrefour;  
Quiconque est bon habite un coin du ciel. Ô sage,  
La bonté, qui du monde éclaire le visage,  
La bonté, ce regard du matin ingénue,  
La bonté, pur rayon qui chauffe l'inconnu,  
Instinct qui, dans la nuit et dans la souffrance, aime,  
Est le trait d'union ineffable et suprême  
Qui joint, dans l'ombre, hélas! si lugubre souvent,  
Le grand innocent, l'âne, à Dieu le grand savant.

**Victor Hugo**, La Légende des siècles, 1859.



Peter Greenaway, The Pillow Book, 1996.

Le corps parle.

Je parle.

Je cours, je cours, j'incorpore, cours en parlant, parle en courant.

Je vis.

Corps cherche. Corps attend. Corps se longe et s'enroule  
autour de soi. Patiente. Corps flûte. Corps enfant.

Corps ému. Corps aimé. Corps sylphe. Corps saison.

Corps qui va près des songes et longe les maisons,

ganache. Corps qui roule, s'enroule, s'emporte

se dépêche. S'envoie. Et s'offre. Se convoite.

Le Nu!, enfin! La peau! L'épaule, enveloppée

de son pli, de son pan, lustre fin et palpé,

de son pli, de son pleur, de son genou – d'archange,

de son dos en bravade où la lumière sombre

mais nu! Corps fou qui s'offre à l'affût, à la lutte

à la prise, à la main, à l'amour, aux pensées.

Corps, marche, avance, saute, culbute.

Fleuris. Roulades.

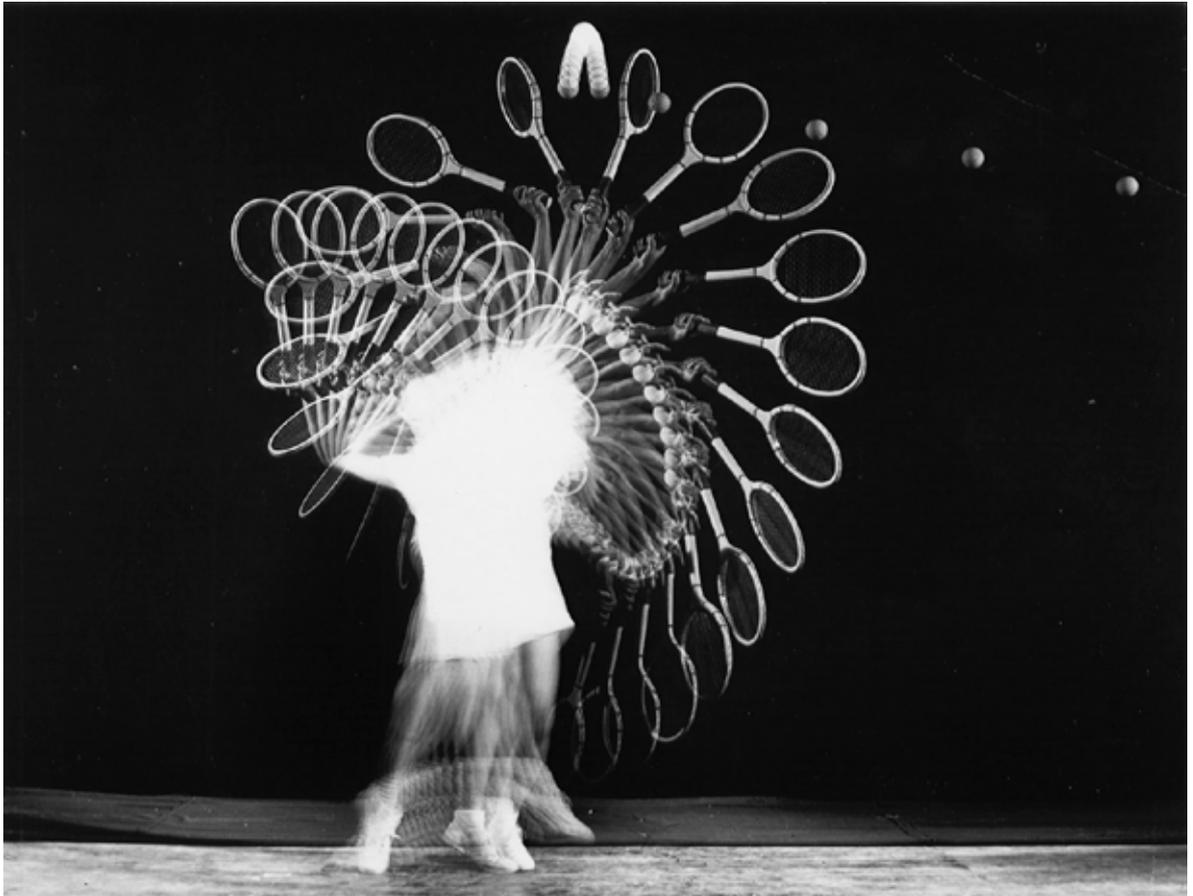
Danse. Parle.

Vienne la nuit. Temps égrené. Maison qui vente.

Ce corps parle. Entends-tu?

Parle.

Anonyme, mai 2014



Harold Edgerton, 1938.

# Compagnie Artépo

## **L'histoire**

L'Association Artépo a été fondée en 2007, à l'initiative de Denis Guénoun, Stanislas Roquette et Miquel Oliu-Barton. La structure du groupe se veut intergénérationnelle, associant de jeunes artistes à des praticiens à l'histoire plus longue. La compagnie a créé (ou s'est associée à) plusieurs spectacles, de formats divers. Elle mène aussi d'autres actions (éditions, réflexions).

## **Le projet**

Le souci commun est de relier le travail scénique, pratique, à l'exercice de la pensée. Cela s'est manifesté dans la création de spectacles consacrés à des écrits ou pensées philosophiques (Platon, saint Augustin, Spinoza) ou dans le choix d'écrits littéraires à forte densité théorique (Artaud, Georges Perec). Dans le champ de cette mise en relation, l'originalité du travail d'Artépo tient à la mise en jeu d'un grand dynamisme scénique, en particulier en ce qui concerne le travail et l'action physique des comédiens. Le goût ici affiché pour la philosophie ne s'exprime pas dans des recherches abstraites, mais dans un engagement très actif des corps en scène. Les spectacles travaillent souvent sur le lien entre théâtre et danse, et, de façon plus générale, proposent un style de jeu corporel et dynamique. La pensée n'est pas considérée dans son repli sur les idées, mais comme ensemble d'opérations physiques.

## **Denis Guénoun** conception et mise en scène

Né en 1946 à Oran, il est comédien, écrivain et metteur en scène. Il est, par ailleurs, agrégé de philosophie et professeur émérite de l'Université Paris-Sorbonne. En 1975, il fonde la compagnie de L'Attroupement puis celle du Grand Nuage de Magellan en 1983. Il sera le directeur du Centre dramatique national de Reims de 1986 à 1990. Parmi ses mises en scène, on peut citer Tout ce que je dis, 2007, Le Banquet de Platon, 2008, L'Augmentation de Georges Perec, jouée en chinois au Grand Théâtre de Shanghai, 2010, et Artaud-Barrault, créée la même année au Théâtre Marigny. Denis Guénoun est l'auteur de nombreuses pièces: L'Énéide, Le Printemps, Ruth éveillée, Tout ce que je dis, Le Citoyen et d'ouvrages philosophiques: Le Théâtre est-il nécessaire?, Avez-vous lu Reza?, Livraison et délivrance. C'est en 2010 aux Rencontres de Brangues qu'a été créé son spectacle Qu'est-ce que le temps? d'après les Confessions de saint Augustin, présenté au TNP en 2011. En 2012, il met en scène Demeure fragile de Valère Novarina et, en 2013, Vive l'art, quand il ignore son nom! (Correspondance Gaston Chaissac/Jean Dubuffet).

---

## **Chrystel Calvet** chorégraphie

Formée à la danse classique et contemporaine au Conservatoire à Rayonnement Régional de Toulouse (1<sup>er</sup> prix), elle poursuit à l'école Rudra-Béjart à Lausanne avant d'être soliste au grand théâtre de Tours. Elle crée la compagnie Contrepied, et chorégraphie Le bal de Contrepied (mention Paris Jeune Talent), Up, Box is a box is a box (Bercy, Calvi, Maison Victor Hugo, Théâtre du Châtelet). En 1997, elle est soliste au Ballet du Grand Théâtre de Tours dans un répertoire d'opéras, d'opérettes et de ballets classiques. Elle danse dans le ballet Vivaldi et le sculpteur d'eau – Compagnie de la Pierre Pourpre, au Festival d'Avignon 1999. Elle a également dansé dans des ballets de Pina Bausch, José Montalvo et d'autres. Elle est professeur titulaire au Conservatoire du centre et au Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris 14.

# Sur le plateau

## **Alvie Bitemo** comédienne

Née en 1981 à Pointe-Noire, Congo, elle se forme au théâtre auprès de Massimo Schuster, Eva Doumbia, Julien Mabilia Bissila, et au chant avec Alain Ndouta et Rido Bayonne. Parallèlement à ses nombreux tours de chant, elle a travaillé dans de multiples spectacles et chantiers depuis 2002 sous la direction de Célestin Causet, Dieudonné Niangouna, Julien Mabilia Bissila, Fargas Assandé, Catherine Boskowitz, Eva Doumbia.

## **Marc Depond** comédien

Il a joué au sein de la compagnie de Peter Brook (1974–1976), puis sous la direction de Claude Confortès, Jean-Pierre Miquel, avec la compagnie de théâtre lyrique Le Grain, et dans des mises en scène de Jean-Marie Broucaret, Jean-Philippe Ibos. Musicien, on a pu le voir de 1976 à 1990 en concert aux côtés de Pierre Akendengué, Bernard Lubat, Christian Vander, Louis Sclavis, Henri Texier, Antoine Hervé. Il a dirigé l'Orchestre Régional de Jazz Aquitaine (1991–1993) et a composé de nombreuses musiques de scène pour la danse et le théâtre. Musicien puis assistant de la danseuse kényane Elsa Wolliaaston, il a, par la suite, enseigné la danse afro-contemporaine de 1981 à 2000.

## **Charles Habib-Drouot** vidéo, coordination

Né en 1986 à Paris, il a travaillé sur des courts métrages et des documentaires vidéo en tant que réalisateur, producteur, assistant-réalisateur ou monteur. Il met aujourd'hui son expérience cinématographique au service du plateau de théâtre.

## **Marie-Cécile Ouakil** comédienne

Après des études de lettres elle intègre l'École Normale Supérieure en 2003, elle découvre le théâtre et obtient l'agrégation de lettres, avant d'entrer à l'ENSATT où elle étudie sous la direction de Philippe Delaigue, Vincent Garanger et Christian Schiaretti. Depuis sa sortie de l'école en 2009, elle intervient dans de nombreux ateliers en milieu scolaire et joue dans la plupart des spectacles de La Nouvelle Fabrique, compagnie théâtrale fondée avec ses anciens camarades de promotion. Elle travaille également avec Philippe Delaigue pour Cahier d'histoires #2, 2010–2014, en tournée en France et au Maroc. Elle a collaboré à l'adaptation du roman Seule la mer pour Denis Maillefer et a été artiste en résidence pour le Préau, Centre Dramatique Régional de Normandie.

## **Stanislas Roquette** conception, comédien

Né en 1984, il est comédien et metteur en scène. Il fonde en 2008 la compagnie Artépo avec Denis Guénoun et Miquel Oliu Barton. Comédien, il joue sous la direction de Christian Schiaretti, Jacques Lassalle, Gabriel Garran, Miquel Oliu Barton, Bernard Granjean... Depuis 2009 il dirige, à l'Université de Princeton, à Sciences-Po Paris et lors de séminaires d'entreprises, des ateliers de prise de parole en public et de pratique théâtrale. Il met en scène Les lettres et le voyage, spectacle conçu autour du Voyage au bout de la nuit de Céline, des Lettres à un jeune poète de Rilke, 2009, et La machine de l'homme (Vilar/Molière), au Festival d'Avignon 2013. Au TNP, il interprète Artaud-Barrault et Qu'est-ce que le temps?, mises en scène de Denis Guénoun. Il interprète actuellement Lorenzaccio dans la pièce éponyme d'après Alfred de Musset, mise en scène Gérard Garutti.

## **Marc Veh** comédien

Né en Côte d'Ivoire, il se forme à la danse avec Rose-Marie Guiraud au sein de la compagnie Kouamé, puis en France avec Bernardo Montet (Isse Tomossé, 1997, Ma lov', 1998). Au cinéma, il joue dans Beau travail (Claire Denis). En 2003, il rejoint la compagnie Mawguerite à Brest, avant de suivre Bernardo Montet à Tours comme permanent au Centre Chorégraphique National, où il est interprète dans Dissection d'un homme armé, 2000, Bérénice, mise en scène Frédéric Fisbach et Bernardo Montet, 2001, O. More, 2002, Parcours 2C Vobiscum, 2004, Coupédécagé, 2005 et Apertae, 2008. Il danse également pour François Verret, Contrecoup, 2004. Il développe à Abidjan un projet de formation pour jeunes danseurs. Depuis 2007, il a présenté des créations personnelles: Nanjy, 2007, Nu (Festival on Marche, Marrakech, 2008), Face(s), 2010.