

## **Le voyage commence maintenant** **Entretien avec Gildas Milin**

– *Comme point de départ, j'aimerais revenir sur le mot « émotion » dont la définition qu'en donne le dictionnaire Le Robert comme « mouvement, agitation d'un corps collectif pouvant dégénérer en troubles » semble épouser le mouvement général d'Anthropozoo. Pourriez-vous reprendre les principaux éléments qui composent la trame de la pièce ?*

**Gildas Milin.** – L'action se déroule lors d'un de ces conflits régionaux aux intérêts mondiaux que l'on connaît aujourd'hui, et que l'on peut malheureusement envisager à l'avenir. Anna Adviso, une neurologue qui travaille pour une armée privée affiliée à « l'armée mondiale », a sous sa responsabilité un groupe de femmes qui ont été découvertes sur un site interdit. Arrêtées, puis emprisonnées dans le dernier sous-sol d'un immeuble souterrain, à l'intérieur d'une cage, ces sept femmes, sous prétexte qu'elles ont été victimes de radiations, se retrouvent sous haute médication. Dans cette médication, Anna Adviso glisse une substance qui bouleverse la biochimie du cerveau. Quelque temps plus tôt, elle a fait la découverte d'une substance qui, en agissant sur une infime partie du lobe préfrontal, ôte à quatre-vingt-dix pour cent toutes les émotions humaines. Les émotions étant liées au processus de la pensée, particulièrement à la prise de décision, les soldats, à qui l'on administre cette substance, se retrouvent privés d'émotions et de la possibilité d'opérer des choix dans la vie réelle. Très vite, l'armée y voit une sorte « d'anti-dépresseur du militaire de carrière ». Anna Adviso prend peur et commence à envisager une société qui se développerait, entre autres, à partir de ces « substances de confort améliorées ». À partir des trois « anthropotechniques » suivantes : la programmation génétique (c'est-à-dire la possibilité, à partir du génome et des techniques de clonage, de programmer génétiquement l'humain par l'humain), l'hybridation de l'humain avec l'ordinateur, et l'utilisation de ces substances, elle imagine que les hommes auront bientôt accès à des formes de conscience plus ou moins performantes selon l'équation économique dans laquelle ils se situent. Elle pressent qu'une société construite sur des strates de conscience très différentes pourrait se mettre en place. Selon qu'un individu ou un groupe auraient accès ou non à des anthropotechniques performantes, ils atteindraient un niveau de conscience plus ou moins élargi. Elle entrevoit donc une société de contrôle par les consciences, autrement dit, une société de contrôle parfaite parce que parfaitement imperceptible. Elle décide alors de créer une résistance en mettant au point une substance qui ne serait pas repérable par les membres des plus hautes sphères de cette société de contrôle par les consciences. Elle se retrouve dans une situation paradoxale : pour tester cette nouvelle substance, elle va mener, sur ces sept femmes, une expérimentation sauvage. Pour contrecarrer la brutalité militaro-économique qu'elle anticipe, elle leur en fait finalement subir une autre, tout aussi terrible.

*Anthropozoo* est le récit de cette expérimentation scientifique dont le contrôle va finalement échapper à son instigatrice.

– *Anthropozoo peut se lire comme le cheminement d'une femme qui entre en résistance ; vous présentez aussi la pièce comme une série de questionnements sur le cerveau. Pourriez-vous retracer le cheminement qui vous a mené à l'élaboration du projet ?*

**G. M.** – Je dirais que cette pièce est née de réflexions sur les notions de transe, de possession et sur la pratique de l'acteur. Quand j'ai commencé ma carrière de comédien, je m'interrogeais sur le phénomène de l'incarnation et sur cette chose étrange que représente le fait de jouer devant des gens. De quoi est-on acteur, et par quoi est-on agi ? J'ai tout de suite été au moins autant intéressé par l'idée d'être « agi » que par l'idée d'être acteur. Cette notion a pour moi à voir avec un étrange phénomène de « dépersonnalisation ». C'est en oubliant un peu de son « je » constitué que quelque chose de ce qu'on « est » apparaît. Paradoxalement, le « dépersonnalisé » parle « en son nom ».

*Le Triomphe de l'échec*, ma deuxième pièce, traitait beaucoup des phénomènes de transe, de possession et de la schizophrénie, c'est-à-dire des véritables effondrements, petits ou grands, de la conscience subjective. À l'époque, j'avais rencontré Jean Rouch qui m'avait parlé de son film : *Les Maîtres fous*. Mais son point de vue sur la possession restait ethnologique et ne prenait pas en compte les fonctionnements du cerveau. Chez les Haouka par exemple, quand il y avait possession, quelque chose prenait littéralement la personne, la personne s'absentait et réintérait ensuite sa personnalité, son « je », sa conscience subjective. Après la création du *Triomphe de l'échec*, j'ai essayé, avec *Anthropozoo*, d'aborder ces questions d'un point de vue que l'on pourrait qualifier de plus « scientifique ».

– *Mais ce groupe de sept femmes qui se présente comme un commando anti-armée ne cherche au départ rien d'autre qu'à enterrer ses morts...*

**G. M.** – Au départ, oui. Ce qu'on peut comprendre de leur passé commun se base sur ce qu'on a pu entendre de la guerre en Tchétchénie où des femmes, aussi bien russes que tchétchènes, cherchaient à retrouver les corps des disparus sur le terrain des combats.

Dans un « hors temps », il y a cette simple volonté de pouvoir faire son deuil. Et, au fil de leur recherche du corps, pour les unes d'un frère, pour les autres d'un mari, d'un père, les sept femmes créent une sorte de réseau d'amitié qui devient un outil de révolte : un commando pacifique anti-armée.

Au-delà de la fiction qui précède la pièce, *Anthropozoo*, dès le début, dès l'intérieur de la cage, repose davantage sur la problématique du temps que sur celle de l'action. On se situe davantage dans l'expression d'un mouvement temporel, dans un lieu unique sans possibilité d'entrée ni de sortie, que dans un enchaînement d'actions/réactions. Probablement parce que ce qui arrive à l'ensemble des protagonistes est « trop grand » pour eux, « trop grand » pour être digéré par qui que ce soit. Ce « trop grand

pour soi » empêche le développement linéaire d'une action au profit d'un mouvement qui est, pour chaque protagoniste, une obligation de considérer le temps.

– *Pourquoi vous a-t-il semblé nécessaire de situer la pièce dans le futur ?*

**G. M.** – Décidément non : on ne se situe pas dans le futur. Auparavant je disais : on est dans un futur extrêmement proche. Mais ce n'est pas exact, le temps d'*Anthropozoo* est le « plus que présent » : il n'est pas même besoin de dire qu'aux États-Unis et ailleurs, des laboratoires mènent des recherches neurologiques de ce genre et développent des médicaments destinés à fabriquer des espèces de « supersoldats ». Le problème est de savoir ce que nous ferons de cet « outillage » et de connaître les moyens que nous aurons d'interroger ces anthropotechniques. Mais le temps d'*Anthropozoo* a largement commencé dans le réel. C'est pourquoi je dis qu'il s'agit de science et de fiction mais sûrement pas de science-fiction.

C'est notre capacité à créer « maintenant » des outils philosophiques, éthiques, politiques et poétiques pour se saisir de ces outils techniques qui est en question.

– *Bâtie sur une structure en cercles concentriques, la pièce s'articule autour de la notion de passage. Comment se met alors en place le mouvement qui fait que ces sept femmes vont dépasser leur double enfermement psychique et carcéral ?*

**G. M.** – L'expérimentation les mène à une forme aiguë de perception interne et externe, c'est là que l'enfermement explose. Les sept femmes se déplacent en dehors de la cage et en dehors de leurs corps. Elles deviennent « exosomatiques » et mettent en échec avec une facilité déconcertante la volonté de domination et la bêtise du monde militaire. La volonté de domination est née il y a entre cinq et six mille ans avec la conscience subjective, dont on peut penser que l'apparition coïncide avec la naissance de l'écriture et celle des premières grandes armées. *Anthropozoo* pose l'hypothèse que, dans les différentes phases encore à venir de l'évolution de l'homme – si nous avons le temps de les vivre –, la volonté de domination, avec l'émergence d'une nouvelle forme de conscience, pourrait être amenée à disparaître comme un attribut qui n'aurait plus la moindre utilité. Bien sûr, c'est une hypothèse qui ne regarde que moi.

– *S'il est beaucoup question de communauté dans la pièce, il y a toujours quelqu'un qui se sépare, comme dans ce groupe de femmes qui, tout en formant un corps, n'ont de cesse de faire entendre leur propre voix.*

**G. M.** – Une des idées sur lesquelles nous avons précisément travaillé, c'est qu'elles ne forment à aucun moment un corps, mais qu'elles sont toutes de véritables individualités. Et s'il n'y a ni fusion, ni communion entre les sept femmes, Anna Adviso, l'expérimentatrice, et Boule de Guerre, la geôlière, elles vont pourtant réussir à créer du « commun » : quelque chose, entre elles, va circuler, une délicatesse, une

amitié. La pièce raconte comment, à partir d'une situation imposée par la brutalité étatique, neuf singularités que tout sépare parviennent à « vivre ensemble » sans être pour autant fusionnées. C'est une pièce sur la possibilité de créer un langage commun à l'ensemble des sujets et objets pris dans la matière, jusqu'à la disparition de la frontière sujet/objet, avec l'idée que l'humain n'est pas le centre de ce dialogue, mais n'en est qu'une partie. C'est au fond une pièce sur la chute de l'anthropocentrisme.

– *Comment expliquer que ces sept femmes soient réunies dans la dernière séquence, à travers ce qu'elles appellent une « image potentielle du futur ». Peut-on lire ce mouvement comme un processus créatif ?*

**G. M.** – Je l'appelle aujourd'hui : « image potentielle du réel » ou « mémoire du réel ». Mais oui, il y a dans le texte quelque chose qui ne cesse de s'interroger sur la création : création de quels outils et pour quels dialogues ? Pour résoudre quels problèmes ? Pour quelles résistances ? Créer. Créer. Pour la vie. Pour la liberté.

Dans la fiction d'*Anthropozoo*, une surmultiplication des cortex se produit dans le cerveau des protagonistes ; leur viennent alors des images qui sont autant de potentialités du futur. Mais ce qui les intéresse n'est pas tant une conscience constituée de potentialités qu'une conscience pleine et entière du réel et du présent. Elles abandonnent d'ailleurs la médication, puis en viennent à concevoir une conscience du temps qui s'élargirait non plus vers l'avant (le futur) ou vers l'arrière (le passé), mais qui s'élargirait sur les côtés...

– *Antonio R. Damasio, un scientifique américain dont les recherches vous ont inspiré, souligne les retombées sociales de telles expériences : « Si l'on renforce les neurotransmissions, assurées par la sérotonine, nous dit-il, on réduit l'agressivité et on favorise le comportement social<sup>1</sup> »...*

**G. M.** – À un moment donné, Anna Adviso fait une démonstration autour d'une expérience faite avec une rate et ses petits. Elle explique qu'on commence tout juste à se rendre compte que, notamment dans les trois premières années de la vie, plus on donne d'amour à son enfant, plus ses potentialités vont se structurer et se développer. Elle considère l'amour comme une donnée concrète, utile au développement des êtres vivants et peut-être même de la matière en général. Son hypothèse se poursuit avec l'idée de la possibilité de mettre de l'amour en molécule, en médicament. Plus encore, de mettre de la conscience en médicament, ce qui l'amène à anticiper l'effet de telles substances sur l'organisation de la société.

---

<sup>1</sup> Antonio R. Damasio, *L'Erreur de Descartes, La Raison des émotions*, texte français Marcel Blanc, Éditions Odile Jacob, Paris, 1995, p. 108.

– *Peut-on imaginer, comme Antonio R. Damasio, qu'un point de vue moral pourrait malgré tout s'imposer à la conscience humaine ?*

**G. M.** – Des réponses, s'il y en a, ne peuvent se situer, à mon sens, qu'au-delà de tout point de vue moral, au-delà de tout acquis, il faut même l'espérer. Nos modes de fonctionnement sont en train de se modifier considérablement. Tout ce qu'on peut penser à l'instant ne peut que voler en éclats puisqu'on ne peut pas se saisir totalement des problèmes nouveaux avec des outils anciens. Alors qu'on allait jusque dans les étoiles, aujourd'hui, nous allons « au-dedans » : l'univers à découvrir est interne. Le voyage se fait à l'intérieur. Et le voyage commence maintenant.

– *Quelle méthode de travail avez-vous adoptée ?*

**G. M.** – Mon approche flirte avec une notion que j'appelle : « dissociation » et qui découle de mes réflexions sur « les bords » de la pratique d'acteur. Dans ce métier, on nous demande de tout faire en même temps : dire un texte, interpréter, avoir un imaginaire, prendre en compte le jeu des partenaires, l'espace, etc. Ma pratique de musicien m'a peut-être également aidé à comprendre que tout vouloir aborder en même temps pouvait aboutir à des impasses, à des nœuds. Très vite, je me suis demandé s'il n'était pas plus intéressant de traiter séparément chaque champ de la pratique. Dire le texte, faire de la dramaturgie ou plutôt, dès lors, de l'anti-dramaturgie, développer un imaginaire – aborder chaque domaine séparément pour ensuite trouver le moyen de les associer. C'est un peu embryonnaire pour l'instant, j'écrirai peut-être quelque chose là-dessus quand, par l'expérience, j'en saurai un peu plus moi-même.

– *Concrètement, comment se sont passées les répétitions ?*

**G. M.** – Par exemple, dans la pièce, il y a de nombreux moments où les sept femmes partent dans ce que l'on pourrait appeler des « délires » – délires que l'on mettrait en relation avec les flux de l'univers, avec le phénomène de rotation des planètes, etc. Il m'était très difficile d'envisager de « mettre en scène » ces délires. J'ai commencé par demander aux actrices d'imaginer des « parcours rêvés » pour les protagonistes qu'elles allaient interpréter, à l'aide de dessins qu'elles ont réalisés. En prenant ces dessins comme point de départ, nous avons travaillé sur l'espace lui-même. Puis sur le texte, en relation avec les espaces ainsi créés. Nous sommes donc partis, à chaque phase du travail, d'éléments dissociés au départ pour finalement les associer.

– *À quel moment êtes-vous revenus au texte ?*

**G. M.** – La première fois que les actrices ont dit le texte en situation, c'était un mois après le début des répétitions. C'était d'une étrangeté folle, pour elles comme pour moi.

Pendant le travail, nous étions beaucoup plus « sur les bords » du texte que dans le texte lui-même. C'est pourquoi je parle d'anti-dramaturgie. Nous avons d'abord mis le texte à la surface, en nous demandant ce qu'il évoquait et, à partir de ce que nous avons trouvé « sur les bords », nous avons réalisé un tramage de nos différentes découvertes, jusqu'à parvenir à une forme de dramaturgie plus classique. Il ne pouvait pas s'agir seulement d'un travail de mise en scène, mais de « mise en jeu ». Il nous fallait sans arrêt revenir sur des intuitions qu'avaient eues les neuf comédiennes et que je voulais considérer comme des intuitions fondamentales. Cela rejoint l'idée du plus court chemin mathématique. Souvent, en effet, le cerveau trouve les choses immédiatement et met ensuite beaucoup de temps à renouer simplement avec elles du point de vue d'une intelligence ou d'une connaissance. Donc, une bonne partie de notre travail a consisté à faire des retours sur ce qui avait été découvert de manière immédiate : un travail de longue haleine sur l'instantanéité.

– *Aurez-vous recours à la projection d'images sur scène ?*

**G. M.** – Non, il y a les corps des interprètes. Puisque je m'intéresse à l'univers interne, il me semblait cohérent de ne rien montrer et de laisser chaque cerveau imaginer ce qu'il y a dans les cerveaux des autres.

En ce sens, le spectacle est « cérébral » et simple : par exemple, avec la neurologue s'établit un effet de miroir. L'ordinateur auquel elle est reliée filme en permanence son activité cérébrale. Quand elle construit l'hypothèse d'une nouvelle substance comme outil de résistance, elle demande à l'ordinateur de créer un groupe de résistants avec qui elle pourra dialoguer directement et simplement. Ce groupe virtuel, ce sont les spectateurs eux-mêmes.

Propos recueillis et retranscrits par Julien Fišera,  
Théâtre National de la Colline, le 1<sup>er</sup> décembre 2002