

La fiction est porteuse de réparation

Entretien avec Gildas Milin

Pourquoi cette omniprésence de la science dans vos pièces, à l'instar d'Anthropozoo ou de L'Homme de février, tant à travers la chambre de mesure quantique que dans le FASS (Fabrique Artistique Scientifique du Scandale) ? Pourquoi cette obsession pour la mesure ?

Plusieurs éléments sont à l'origine de cet intérêt pour la science. Ma première interrogation était sur la cause technique du processus de dépersonnalisation qui s'emparait de moi sur une scène. Que se passe-t-il à ce moment-là chez un être ? Cette question m'a amené à m'intéresser aux phénomènes de dépersonnalisation : transe, possession, schizophrénie... C'est ainsi que j'ai, petit à petit, commencé à creuser les questions relatives au fonctionnement du corps et du cerveau, et à m'intéresser aux sciences.

Par ailleurs, il m'est apparu qu'il existait de nombreuses similitudes entre les sciences et les arts. Dans les sciences comme dans les arts nous sommes toujours dans un dispositif, un champ (terrain d'expérimentation, accélérateur de particules, scène de théâtre) où des forces sont en présence et où nous interagissons avec les phénomènes. Il y a finalement, dans ces deux disciplines, toujours représentation, ou du moins observation des phénomènes.

On constate, également, que chez les scientifiques, le recours au poétique, à l'imaginaire est très présent. Il y a donc un double pont entre ces deux disciplines : de même que dans mon travail, je me sers, dans mon imaginaire, d'outils scientifiques, de même, le scientifique se sert de son imaginaire (à l'instar du mathématicien qui se sert d'un temps imaginaire) pour entrevoir des phénomènes chaotiques.

Finalement, le grand point commun entre les scientifiques et les artistes réside peut-être dans cette place fondamentale, pour les uns et les autres, de l'intuition. Il y a des grandes séries d'eurêka chez les artistes et les scientifiques : c'est peut-être le cas partout mais il me semble que là, c'est manifeste. On travaille, on patauge dix heures par jour sans arriver à rien et puis, un soir, avant de se coucher, à un moment de relâchement, arrive de nulle part la solution, par le biais d'une intuition fondamentale.

Comment se manifeste votre intérêt pour la science dans votre manière de travailler ?

Partant d'interrogations personnelles, j'en suis venu à adopter dans mon travail une démarche scientifique : avec les acteurs, j'opte pour la désynchronisation, par laquelle je dissocie le travail du corps, de celui du texte et de celui de l'interprétation. Ce fonctionnement, s'effectue sur le modèle du cerveau, dont certaines aires sont attachées à la perception du mouvement, des couleurs ou encore au langage. S'opère, au final, une re-synchronisation, par laquelle on a l'impression de percevoir dans le

même temps le mouvement et la couleur de notre environnement. C'est là ma tâche, d'auteur et metteur en scène : re-synchroniser, tout comme le fait le cerveau.

Est-ce que l'autre rapprochement que l'on peut faire entre votre méthode et les techniques scientifiques ne réside pas dans la dimension expérimentale de votre travail ?

Tout à fait. Comme vous le disiez, je suis intrigué par les outils de mesure. Penser, observer, juger, c'est mesurer. Dès que l'on travaille avec des acteurs, on se lance dans une série de jugements qui sont autant de mesures. Je suis intéressé par un certain positivisme de la mesure et par les limites de celle-ci. Des outils de mesure donnent une information qui ne vaut qu'ici et maintenant. Dans quelques secondes, jours, semaines, naîtront des outils plus précis et plus performants.

Ce qui m'intéresse encore plus que la mesure, c'est l'échec de la mesure, c'est-à-dire l'impossibilité, à un certain moment, de descendre plus bas pour la mesure et de percevoir un certain nombre de choses. C'est là que commencerait l'expérience, au début de cette zone immense, chaotique, aléatoire, non mesurable et donc extrêmement créative. Si les sciences créent des outils de mesure de plus en plus performants, quelque chose des techniques de l'acteur échappe fondamentalement à tous ces instruments. C'est l'aléatoire et la créativité de la nature qui m'intriguent et m'intéressent.

Est-ce que le pied de nez final de la nature à la science ne réside pas dans le fait qu'à force de décrypter les phénomènes naturels, de l'infiniment grand à l'infiniment petit, on se rend compte que la mesure ne parvient pas à concilier rationnellement ces deux dimensions ? Est-ce que l'on ne finit pas finalement par accepter rationnellement l'inexplicable, le chaos ?

Oui, c'est là l'origine, dans notre dimension, d'un nouveau déterminisme à venir, qui prendrait en compte ce qu'il ne peut pas déterminer : le chaotique, le créatif, relatif à la nature.

Vous parliez d'un double pont joignant les sciences et les arts... Dans votre pièce, vous utilisez volontiers un vocabulaire scientifique : qu'a-t-il de poétique ?

Ce qui est poétique dans le vocabulaire scientifique, est qu'il est constitué d'approches. Comme le disait Richard Feynman, à l'issue d'une de ses conférences extrêmement complexes : « Si vous m'avez compris, c'est que je n'ai pas été assez clair. » La poésie repose sur le même principe, celui de la part manquante : on est dans une inexactitude qui oscille entre le définitionnel, le sensoriel, la sonorité des mots et le sens qu'ils véhiculent... C'est dans la difficulté à se centrer sur l'un ou l'autre de ces aspects que commence la poésie, dans l'ondulation du sens.

Bertolt Brecht, que vous citez dans l'avertissement de la pièce, disait : « On ne comprend rien, mais on sent beaucoup de choses. Les histoires que l'on comprend sont mal racontées. » Cette

pièce, partant d'interrogations scientifiques complexes et a priori « cérébrales », se traduit finalement par un spectacle où les sens sont les plus forts vecteurs d'appréhension. Est-ce à dire que les sens nous font appréhender notre environnement bien mieux que la raison ?

Les sens et la raison cohabitent. Est-ce que la conscience subjective, c'est-à-dire la conscience que l'on a de soi, et la conscience analytique prennent toute la place ? Ne doit-on pas donner au mot conscience une signification élargie, qui engloberait également une zone de non conscient ? Telles sont les questions que pose mon spectacle, celles du ressenti et du sens, qui tout à coup se véhiculent sur un mode directionnel, par les cinq sens, et non sur un mode définitionnel, où la tête à elle seule gouvernerait tout le mécanisme.

Il y a une cohabitation entre les sens et la raison, d'autant plus que l'on se propose dans le spectacle d'inviter les gens (et cela même si l'on se rend compte, finalement, que l'on se trouve dans un processus psychique) à pénétrer dans une chambre de mesure quantique, telle qu'elle pourrait exister dans cinq siècles. Les éléments de cette chambre ont été construits dans l'espace pour éviter les phénomènes dus à la gravitation en carbone amorphe, en béton, en plomb. On a ainsi construit un immense sarcophage autour de cette boîte, que l'on a descendu 5 kilomètres sous terre, afin de le couper de toutes les connexions énergétiques externes possibles. Dans cette boîte parfaitement autonome et coupée de l'extérieur, ont été placés des calculateurs, possiblement des ordinateurs quantiques censés calculer tous les échanges d'énergie s'effectuant entre les personnes, les forces en présence, les objets en présence. Il y a des scientifiques, qui sont des observateurs, des calculateurs qui sont autant de cerveaux d'électrons. Les calculateurs sont si perfectionnés qu'ils sont capables de calculer leur propre incidence sur leurs mesures.

Comme on se propose d'être dans un système de mesure bien en dessous de l'atome, on veut faire sentir aux gens que leur énergie, leurs pensées, leurs mouvements, leur chaleur interagissent avec les énergies de leur voisin. On est dans une sorte de bouillon de culture de la perturbation, à l'intérieur duquel tout le monde perturbe tout le monde. C'est finalement toujours ce qui arrive dans une salle de théâtre mais là, nous nous efforçons de voir ce qu'il se passe, de le comprendre et d'être acteur de cette interaction massive. On ne pourrait pas se situer seulement dans la tête et dans l'analyse. On se propose d'être sur un ressenti, un éprouvé,...

Dans la pièce, vous emboîtez différents univers les uns dans les autres, le FASS, la chambre de mesure, le psychisme de Cristal, si bien que l'on est entraîné dans un trompe-l'œil assez vertigineux, qui déréalise tous les univers. Est-ce là une traduction moderne du mythe de la caverne de Platon : tout notre environnement ne serait que l'ombre portée d'un autre univers ?

Effectivement. Pour beaucoup de mécaniciens quantiques, dans les courants multidimensionalistes, dans la théorie du tout ou dans la théorie des super cordes, tout ce que l'on perçoit du réel n'est qu'un hologramme à quatre dimensions, une

ombre portée de ce qu'il se passerait dans une dimension plus fondamentale. Dans ces cas-là, nous sommes pris dans des illusions liées à l'échelle dans laquelle on se trouve. Dans la pièce, les personnages passent à travers diverses dimensions, qui pourraient se développer à l'infini. Il en résulte qu'on n'est jamais ni tout à fait ici, ni tout à fait là-bas, ni dans un univers, ni dans l'autre.

N'en arrive-t-on pas encore là à l'idée que la mesure et la connaissance des choses nous font percevoir le caractère illimité et chaotique des choses ? Ainsi, contrairement à ce qu'il arrive dans le mythe de la caverne de Platon (on arrive à une certaine certitude, une certaine vérité), on est ici plongé dans l'incertitude la plus totale ?

Il y a la possibilité de proposer une version de tout cela qui recrée de la certitude, de l'appartenance philosophique, religieuse, etc. Au sujet des incertitudes liées à la complexité de notre appréhension du réel, il y aura toujours des gens pour dire qu'ils ont trouvé la solution. Je préfère, quant à moi, parler d'incertitude et de déséquilibre. J'ai essayé de créer, dans le spectacle, ce qu'il existe dans la vie, des chaînes de déséquilibre qui nous amènent à une vision chaotique des choses ; mais en même temps, j'essaie de proposer au spectateur d'acquérir des outils, métaphoriques ou autres, pour retrouver l'adéquation à notre environnement, du plaisir, un « nous »,...

On en vient à aborder la question de la réalité et de la fiction. Est-ce que cette construction emboîtée ne vise pas à nous montrer à quel point l'appréhension commune de la réalité est un faux ? On parvient alors à un renversement des valeurs : la réalité du monde est d'être une fiction et ce qui est une fiction, c'est de croire qu'il est réel et absolu ?

C'est possible. La seule chose qui me semble certaine c'est qu'on ne peut que constater le rapport extrêmement profond qui existe entre la fiction et la réalité. Pour l'anecdote, le titre, *L'Homme de février* vient d'une thérapie imaginée par Milton Ericsson face à des patients ayant une déficience de la capacité à être heureux. Ceux-ci après plusieurs tentatives de suicide, se retrouvent parfois dans un état de mutisme total. Le seul recours qu'il existe pour ce type de patients, est la fiction. Ericsson leur explique qu'il leur faut imaginer un personnage à leurs côtés, les accompagnant et les rassurant, et observe à quel point cette création fictive change la réalité. Il travaille avec l'hypnose conversationnelle, l'hypnose légère et fait ainsi des séances d'autosuggestion fictionnelle. Il constate un réel changement chez ses patients, notamment sur le plan de leur communication. Il se rend ainsi compte que la fiction est porteuse de réparation. J'ai peut-être la volonté de réparer par mon spectacle : il n'est pas anodin d'avoir fait porter ma pièce sur une fiction qui répare. La frontière entre fiction et non fiction est en tout cas très poreuse car plus on creuse le réel, plus il apparaît fictionnel.

Le dispositif scénique de la pièce brouille encore cette frontière entre réel et fiction, puisque le public participe à la mise en scène et qu'inversement, les acteurs se retrouvent au milieu du public. Pourriez-vous décrire et nous expliquer pourquoi vous avez choisi un tel dispositif ?

Dans ce dispositif multi-frontal, chacun est son propre front, et les spectateurs sont mobiles. Ainsi, quand un acteur doit jouer, va se créer une réaction dans le public, qui va le laisser passer... réagir à son jeu... Le public peut bouger en fonction de ses envies, s'éloigner, se rapprocher, voir d'en haut en grimpant sur l'une des chaises hautes disposées à cet effet. Tout est possible. C'est là l'idée de départ, une idée qui rejoint peut-être ce que nous disions plus haut de la perception : peut-être qu'en se retrouvant à 5 cm du bras d'une actrice, on va sentir une énergie que l'on ne sentirait pas si l'on était plus éloigné. Je ne m'oppose pas du tout systématiquement aux spectacles normés, d'une facture classique. Mais lorsqu'un spectacle offre un agencement de signes qui ont moins à voir avec une facture normée, le dispositif doit aider à opérer les translations. C'est le cas ici. L'écriture scénique brouille les repères du spectateur, qui a une place différente de celle qu'il occupe dans la plupart des spectacles.

Il y a une autre raison, plus profonde, à ce dispositif. On traverse à un moment un univers qui ressemble à une sorte de Star Academy, un zoo d'artistes, où les artistes sont exposés, mesurés en permanence et notamment au niveau de leur intuition fondamentale. Les artistes sont exhibés de leur intérieur : on s'intéresse au mouvement de leur conscience, de leur âme... Le public est présent, interagit avec les artistes. Cela rejoint nos préoccupations actuelles : on sait aujourd'hui qu'il se passe beaucoup de choses que l'œil ne voit pas (ondes, radiations, etc.), on a une perception plus subtile du réel. Mais cela rejoint une autre mode très actuelle, qui selon moi est une ruse du Capital. Cette mode nous dit que tout le monde est acteur (sites Internet, télévision personnelle, etc.) et nous entraîne dans toutes les dérives de la société de consommation. On pose ici la question suivante : que serait un monde, où il n'y aurait plus que des acteurs, où il n'y aurait plus de moment de suspens ? Les acteurs, dans le dispositif, n'ont plus de part d'invisibilité, plus d'arrière, contrairement à ce qu'il se passe sur scène. Le dispositif a quelque chose du stade, de l'arène...

Est-ce que votre fiction, portant sur une « fiction qui soigne » n'offre pas une version moderne de la catharsis, purgation des passions ou plutôt, dans ce cas-ci, des pathologies ?

Une telle réflexion donne l'impression que l'effet pourrait être global et majoritaire, ce qui n'est pas du tout l'objet de ma pièce. Si l'effet est accidentel, pourquoi pas ? Mais je suis beaucoup plus intéressé par l'incertitude et par le fait que les sciences du vivant soient complexes. Un théâtre prétendant guérir tout le monde serait une terreur absolue. À la fin de la pièce, rien n'est dit de la guérison du personnage, du lieu où elle arrive, de sa réparation. On sait simplement qu'à la fin, elle essaye de parler d'amour...

Vous parlez souvent d'artistes dont le talent est également le talon d'Achille (Glenn Gould) : le talent de l'artiste est-il également la source de son hypersensibilité au monde et de sa fragilité ?

Deleuze disait que les personnes qui ont trouvé des choses trop grandes pour elles et pour la vie ont souvent une petite santé. Pour ma part, je l'interprèterais autrement et l'aborderais sous l'angle de l'hypersensibilité. L'hypersensibilité vient peut-être d'un cerveau émotionnel d'une extrême sensibilité, comme une membrane, attentif aux vibrations les plus subtiles. De là viendrait une intelligence particulière et une aptitude spécifique à un art. C'est à la fois un atout et un grand désavantage. Pour les praticiens de la scène, ce peut être une grande qualité de ressentir trop fort le monde mais on constate également que beaucoup d'entre eux ont un rapport problématique au public. Dans le monde du Rock n'roll, beaucoup ont trouvé la solution dans l'héroïne : Kurt Cobain, Jeff Buckley, Janis Joplin,... On constate également que beaucoup d'hypersensibles se trouvent dans des rapports d'addiction : le cerveau émotionnel garde en mémoire les substances calmantes, euphorisantes, psychotropes et les réclame lorsqu'il est en manque et surtout lorsqu'il est face à une situation difficile, comme sur scène.

Ce type de réflexes vient de très loin, de l'époque à laquelle sapiens sapiens imitait les animaux et leur comportement face au danger. Devant l'ennemi, il s'efforçait de changer de faciès pour effrayer l'ennemi et éviter le combat. Nous avons gardé ce réflexe aujourd'hui. Cristal, lorsqu'elle se trouve face au public, voit tout son système immunitaire et son système nerveux s'emballer parce qu'ils analysent le public comme un ennemi : elle gonfle, fait des allergies pour éviter l'affrontement avec le public. C'est le cas, à un degré moindre, de beaucoup d'artistes qui livrent un combat face au public pendant une moyenne de 10 minutes, avant de pouvoir laisser la paix et la communication se faire.

Pourquoi avez-vous choisi de situer la pièce dans un univers musical ?

Tout d'abord parce que la musique est importante pour moi. Ensuite parce que la musique est liée au propos même de la pièce. Celle-ci porte sur le réel, qui, si on l'analyse bien, est avant tout constitué d'ondes. Nous nous situons dans un champ d'ondes, tantôt brisées, tantôt continues. On se proposait également de parler de réparation : la tendance aujourd'hui est au soin par la musique multidimensionnelle. Ainsi, le son nous ramène à une perception extrêmement sensible et vibratoire du réel. Enfin, la musique rend les démonstrations les plus complexes bien plus digestes et va jusqu'à les mettre en échec : il ne faut pas oublier que *L'Homme de février* est une comédie.

Cristal explique à un moment que la musique crée du mouvement en elle et lui permet de freiner le processus inéluctable de détérioration dont elle fait l'objet : est-ce que la musique est aussi un moyen de contrer l'entropie du monde ?

En effet. On pense souvent que la meilleure manière de se préserver est de rester dans son confort. En réalité, l'instabilité et le déséquilibre sont porteurs de vie. Pour Cristal, le mouvement passe par la musique : pour d'autres, cela pourrait être le sport ou le yoga.

J'essaye de créer un ordre mobile. Le chaos, l'instabilité installent moins du désordre que de la circulation, des échanges : c'est là que se trouve l'ordre réel. Sans instabilité, on fond, on se dissout. On arrive ainsi à une profonde inversion des valeurs communes.

Propos recueillis et retranscrits par Tâm Tranuy
avec la collaboration de Florence Thomas,
Théâtre National de la Colline, 17 janvier 2006