

L'HOMME DE FÉVRIER

texte et mise en scène

Gildas Milin

Théâtre National de la Colline

15, rue Malte-Brun 75020 Paris

location 01 44 62 52 52

www.colline.fr

Petit Théâtre

du 26 avril au 21 mai 2006

du mercredi au samedi 21h00

mardi 19h00

dimanche 16h00 – relâche lundi

mardi 9 mai - débat

production Les Bourdons Farouches,

Théâtre National de la Colline, Maison de la culture de Bourges,

CDN de Franche-Comté – Nouveau Théâtre de Besançon,

La Criée – Théâtre National de Marseille

avec le soutien de la SPEDIDAM et la participation artistique du Jeune Théâtre

National et du Fonds d'Insertion pour les Jeunes Artistes Dramatiques

production déléguée lelabo

le spectacle sera créé le 2 mars à la Maison de la culture de Bourges

Le texte de la pièce est à paraître aux Éditions Actes Sud en avril 2006

Service des actions pédagogiques du Théâtre National de la Colline

Armelle Stépien 01 44 62 52 10 a.stepien@colline.fr

Anne Boisson 01 44 62 52 69 a.boisson@colline.fr

Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 mj.pages@colline.fr

assistants mise en scène
Katrin Ahlgren et Jean-Pierre Baro

lumière
Bruno Goubert

son
Samuel Pajand

costumes
Magali Murbach

intervention sur l'espace
Élise Capdenat

régie générale
Éric Da Graça Neves

interprète du suédois
Katrin Ahlgren

interprétation et musique

Jérôme Boivin

Flavien Gaudon

Olivier Guilbert

Emelie Aurora Jonsson

Gildas Milin

Samuel Pajand

Julie Pilod

Guillaume Rannou

Philippe Thibault

Vassia Zagar

Cristal a toujours rêvé de chanter

Chanter de simples chansons. Très jeune, elle doit faire face à une impossibilité. Sa timidité a toujours été si grande, son incapacité à gérer ses émotions a toujours été si forte, qu'elle ne peut tout simplement pas se tenir devant un public sans être couverte de plaques rouges, sans se mettre à gonfler, sans s'évanouir, sans perdre la voix, sans vouloir disparaître. Des dizaines de fois en quelques années, elle renonce à son rêve, puis se mobilise à nouveau, puis se décourage encore. Enfin, elle décide de devenir quelqu'un d'autre ou plutôt de devenir celle qu'elle croit être véritablement. Cristal devient son propre laboratoire. À coups de bêta-alpha bloquants, d'antidépresseurs, d'anxiolytiques, d'anti-histaminiques, de corticoïdes, de cocktails de dopants de toutes sortes, elle se forge à la fois une voix et une personnalité capable d'affronter le public. Cristal a presque réussi sa mutation quand elle se livre à Christelle : une chanteuse légèrement plus jeune qu'elle, à qui la vie sourit et qui n'a jamais eu besoin pour chanter d'utiliser la moindre substance. Une amitié naît entre les deux femmes, puis entre les différents musiciens qui les accompagnent. Cristal est à nouveau dévorée par le doute. Christelle invente une fiction pour sortir son amie de la douleur : *L'Homme de février*.

Fictions et réels

L'anecdote de *L'Homme de février* renvoie au travail du thérapeute américain Milton Erickson. Alors qu'il était mis en échec face à des patients victimes de tels déficits de la capacité à être heureux, qu'après un certain nombre de tentatives de suicide ils s'enfermaient dans une sorte de mutisme total, Milton Erickson a recouru à la fiction. Il propose à ces patients d'inventer un personnage fictif: de se dire qu'à partir de maintenant ce personnage fictif, cet homme de février sera toujours là auprès d'eux à les encourager, à les aimer. Milton Erickson utilise l'hypnose conversationnelle. Au cours de séance d'auto-suggestion, il demande à ces patients d'imaginer l'homme de février les accompagnant, les rassurant et constate de réels changements dans leur perception du monde et dans leur aptitude à communiquer. Pour lui, la fiction est porteuse de réparation.

La pièce *L'Homme de février* est une fiction sur un ensemble de fictions créées par un personnage, Cristal, pour se réparer. Plus on creuse l'ensemble des fictions plus elles ont d'incidence sur ce qu'on croit d'abord être le réel, plus on appréhende le réel de près, plus il apparaît fictionnel.

Sciences et poésie

Je me suis intéressé à tout ce qui pouvait me faire peur dans des phénomènes de dépersonnalisation, qu'ils soient plus légers – un acteur s'appêtant à jouer un rôle, un chanteur à chanter – ou qu'ils soient plus lourds – transes, possessions, schizophrénies. Puis avec le temps, j'ai étudié les fonctionnements du corps, du cerveau, jusqu'aux interrogations de la mécanique quantique portant sur le réel, le chaos, la créativité de la nature.

Quelles similitudes entre les scientifiques et les artistes? Les deux sont porteurs d'intelligences spécifiques, et les deux produisent des intuitions fondamentales. Les scientifiques utilisent des outils imaginaires (comme le temps imaginaire utilisé par les mathématiciens) pour appréhender des phénomènes plus ou moins chaotiques et j'utilise ici des outils scientifiques pour nourrir la fiction et le travail des acteurs.

Perturbateurs perturbés et ainsi de suite

Le spectacle interroge la production du sens et du ressenti. Là où il n'est pas dit qu'on puisse définir avec des mots le sens de la vie, il est possible qu'un tramage incertain des mots et d'un ressenti permettent de percevoir quelque chose d'une multiplicité de sens, d'un ensemble de directions. Ici le sens n'est plus définitionnel mais directionnel, il vise des directions multiples en utilisant les cinq sens et il s'adresse à des formes de la conscience beaucoup plus élargies que la seule conscience subjective, conscience de soi, conscience analytique, petite bibliothèque sémantique personnelle.

La pièce décrit un processus psychique aussi simple et complexe qu'un rêve, par lequel le rêveur produit une réparation relative à des événements irréparables, traumatiques. Ce rêve est un voyage entre la mort clinique et la mort biologique de Cristal, rêve dans lequel les personnages, le public traversent, avec elle, des séries d'univers.

Un des univers traversé est une chambre de mesure quantique inédite telle qu'on pourrait l'imaginer dans cinq siècles. À l'intérieur de cette chambre des scientifiques mesurent, dans une bande de variabilité, toutes les interactions existantes, tous les échanges d'énergie, toutes les mutations à l'intérieur des quatre champs de force connus (force gravitationnelle, force électromagnétique, force forte, force faible), toutes les corrélations particulières entre les objets, les flux, les personnes en présence. Dans un système, où l'échelle de mesure est inférieure à l'atome, chaque spectateur peut entrevoir que son énergie, ses pensées, ses émanations perturbent l'assemblée théâtrale. Tout le monde perturbe tout le monde comme dans tout spectacle, mais ici les perturbations et les incidences des uns sur les autres sont l'objet même de la représentation.

Aller ou ne pas aller à l'infini

L'avenir est plus incertain que tout ce qu'il est possible de dire, de présager. Les bases instables du travail sont l'incertitude, le déséquilibre, la vie. Les systèmes dits « à l'équilibre » génèrent leur propre entropie, leur propre mort, leur propre désordre : une eau qui stagne est vouée au croupissement, à la disparition, contrairement à une eau en mouvement, en déséquilibre, qui lutte contre l'entropie.

Il s'agit de bousculer, de déséquilibrer légèrement les lois les plus repérées de la représentation. Je propose au spectateur d'être d'abord perdu et incertain dans son rapport « habituel » avec la représentation

sans le laisser totalement désespéré de la possibilité de pouvoir à un moment singulier créer ses propres outils de goût et de compréhension. Dans le respect de la représentation, les spectateurs mobiles, libres de tous mouvements peuvent se rapprocher ou s'éloigner dans un dispositif multi frontal. Les spectateurs deviennent les acteurs d'une sculpture vivante. L'écriture scénique brouille les repères, amène les spectateurs à jouer un rôle, à occuper une place inconnue et déconditionnée.

Un monde sans spectateurs

On assiste aujourd'hui à une propagation des zoos d'artistes : de Star académie à toutes sortes de reality show, jeux. Il y a derrière tout ça un stratagème du capitalisme qui consiste à faire croire au plus grand nombre que chacun est acteur (depuis son site, son blog, film personnel, télévision personnalisée...) là où il est l'acteur d'une consommation organisée. Un des univers traversé par Cristal est un zoo d'artistes tel qu'il en existera sous peu : un studio d'enregistrement où on est capable de capter, mesurer, commenter les intuitions fondamentales des artistes en état de création. Derrière cette brutalité se cache le désir de supprimer toute invisibilité et se dessine un monde d'acteurs sans spectateurs.

Comédie et Rock n'Roll

Le travail autour de *L'Homme de février* a commencé avec une série de happenings (Avignon 25^e heure, résidence au Nouveau Théâtre de Besançon et festival de Pont à Mousson) et j'ai tout de suite eu le sentiment partagé avec les spectateurs et les acteurs qu'il nous était impossible tout en travaillant sérieusement de nous prendre au sérieux. Le Rock n'Roll est un simplificateur. Je me suis toujours dit qu'on pouvait entendre un acteur dire une page entière d'équations sans que ce soit trop indigeste pour peu qu'il en chante la mélodie. Le Rock n'Roll révèle de façon sensible que l'observation du chaos, de la créativité, de la vie nous ramène toujours à l'idée que le réel est un mélange d'ondes et d'ondes brisées. Enfin puisqu'il est question de réparation, il est de plus en clair, je crois, pour beaucoup de thérapeutes, que la musique (notamment le Rock n'Roll) a des vertus réparatrices.

Gildas Milin, auteur, metteur en scène et comédien

Licencié en Arts plastiques, il suit des études d'harmonie et de composition de jazz. Il sort du Conservatoire National d'Art Dramatique en 1992. Depuis, il mène parallèlement une carrière d'auteur, de metteur en scène et de comédien.

Il publie *L'Ordalie*, *Le Triomphe de l'échec* (Prix de l'Association Beaumarchais 1994), *Le Premier et le Dernier* aux Éditions Actes Sud-Papiers, *La Troisième Vérité* écrit en réponse à une commande du Deutsches Theater de Berlin, ainsi que le scénario d'un court-métrage, *Une respiration*, qu'il réalise en 1999. En 2000, il inaugure à Théâtre Ouvert un cycle « *Auteurs associés*, carte blanche à l'auteur », en compagnie de Gérard Watkins. En 2001, il co-traduit pour la mise en scène d'Alain Françon au Théâtre National de la Colline, la pièce de Marius von Mayenburg, *Visage de feu*. En 2003, il écrit *Anthropozoo* publié aux Éditions Actes Sud-Papiers. Il est aussi l'auteur de *Phineas Gage*, commande pour le Théâtre National de Strasbourg, 2004 ; *Lenz et la fabrique scientifique pour un théâtre du ressenti*, texte écrit pour les élèves de L'ERAC (à partir de l'œuvre de Georg Büchner), 2004 ; *Commun n'est pas comme un*, pour les élèves de l'École Régionale de Lille (Théâtre du Nord), 2005.

Il met en scène *Dans la jungle des villes* de Bertolt Brecht (dans le cadre du CNSAD, 1992) ; *L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* de Copi (Festival de Villandraut, 1994), *Guerre* de Lars Norén (pour Lars Norén et le Riksteatern, Stockholm, création à Copenhague, 2004) ; ainsi que ses propres pièces : *L'Ordalie* (Théâtre de la Tempête, Paris, 1995) ; *Le Triomphe de l'échec* (mise en espace au CDN Poitou-Charentes et à la Mousson d'Été, créé au Théâtre National Dijon-Bourgogne, 1996) ; *La Troisième Vérité* (à la Baracke de Berlin dirigée par Thomas Ostermeier, 1997) ; *Le Premier et le Dernier* (Maison de la culture de Bourges, 2000) ; *Anthropozoo* (créé à la Maison de la culture de Bourges et joué au Théâtre National de la Colline, 2002-2003). Lors de la saison 2002-2003, il a été auteur associé au Théâtre National de la Colline.

Il joue sous la direction de Philippe Adrien, *Grand-peur et Misère du Troisième Reich* de Bertolt Brecht (1992), *En attendant Godot* de Samuel Beckett (1993) ; Stuart Seide, *Henri VI* de Shakespeare (1993) ; *Le Gardien* de Harold Pinter (2001) ; Jean-Pierre Vincent, *Combat dans l'Ouest* (1994) ; Bernard Sobel, *Napoléon ou les Cent jours* (1995) ; Cécile Garcia-Fogel, *Trézène mélodie* (1996) ; Julie Brochen, *Penthésilée* de Heinrich von Kleist (1997) ; Michel Didym, *Sallinger* de Bernard-Marie Koltès (1999) ; Alain Françon, *Skinner* de Michel Deutsch, créé au Théâtre National de la Colline (2002).

Q1 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 qu'en tant qu'artiste, 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.

Q2 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.

Q3 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.

Q4 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.

Q5 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 Feinman, 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.

Q6 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,...

Q7 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.

Q8 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 »...

Q9 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.

Q10 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 grimant 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...

Q11 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...

Q12 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 saviens saviens 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.

Q13 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.

Q14 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'essaie 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 fonce, on se dissout. On arrive ainsi à une profonde inversion des valeurs communes.

avec :

Jérôme Boivin

Études musicales au Conservatoire Municipal du 10^e arrondissement de Paris en contrebasse et piano, puis à l'American School of Paris dans la classe de jazz de Steve Carbonara et la classe de basse de Peter Giron.

Musique

Travaille entre autres avec Pascal Gaubert (Big band atelier de jazz); le groupe Funkstep (Quartet Jazz Funk); Duclemir (soul-funk). Il joue dans Khortüm, groupe de jazz oriental; dans le 1^{er} album de Java, et dans leur second album *Safari Croisière* suivi d'une tournée en France, au Québec et en Australie; dans l'orchestre d'accompagnement de la cérémonie de remise des prix des Lutins du Court métrage au Trianon.

Théâtre

Il joue dans *Icône* de Gérard Watkins.

Flavien Gaudon

Études musicales au Conservatoire Municipal du 10^e arrondissement de Paris en percussions classiques. Premier Prix de la Ville de Paris.

Musique

Percussionniste à l'Opéra Comique; musicien et comédien pour la Carte blanche Gildas Milin au Petit Odéon (2000); membre du Philippe Thibault Orchestra pour la cérémonie des Lutins du Court-métrage (2000-2003); batteur dans différents groupes rock et chanson (Rue Charlot, Club de France, Bless...(2000-2005).

Olivier Guilbert

Études musicales au Conservatoire Municipal du 10^e arrondissement de Paris en violoncelle et percussions.

Musique

Depuis 1997, il est régisseur des orchestres à Radio France. Entre 1999 et 2004, il est batteur pour le groupe Lotus et assistant son dans de nombreux projets : Patrick Fiori, FFF. En 2000, il réalise un album autoproduit au studio Gang, joue comme bassiste pour l'album d'Arnaud Guilbert au Studio Plus 30 et participe à des concerts à l'Olympia, La Scène, Les Francofollie. Violoncelliste et bassiste pour Garçons d'étage en 2005.

Emelie Aurora Jonsson

Après avoir terminé sa formation en danse contemporaine au Royal Swedish Balletschool, elle travaille comme danseuse en Suède avec Kenneth Kvarnström dans *Fragile*, suivi d'une tournée en Europe, à Tokyo, New York et en Scandinavie (2001/2002); Anna Vnuk pour *Solo Festival med mig Själv* à la Maison de la danse de Stockholm (2003); Carl Olof Berg dans *Ikon* (2003); Birgitta Egerbladh dans *Tjechovträdgården* au Stadsteatern de Stockholm (2003/2004); Gildas Milin dans *Krig* au Riksteatern à Stockholm (2004); Malin Hellkvist Sellén dans *Kung Kristina* au Modern dancetheater de Stockholm (2005).

Elle est l'une des fondatrices du collectif d'art Moose Dance Company (1998/2004).

Samuel Pajand

Samuel Pajand est ingénieur du son et travaille à la création d'espaces sonores dans le spectacle vivant. Il a collaboré notamment avec Véronique Caye, Judith Depaule, Cécile Proust et Jacques Hoepffner, Joris Lacoste et Stéphanie Béghain.

Il a participé à un programme de l'IRCAM sur l'étude du système de traitement du son en temps réel (logiciel MAX), et mène, parallèlement, son propre travail musical (composition et pratique instrumentale).

Julie Pilod

Suit sa formation de comédienne au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique avec Muriel Mayette, Jacques Lassalle, Klaus Michael Grüber, Catherine Hiégel, Philippe Garrel, Caroline Marcadé.

Théâtre

Elle travaille sous la direction de Jacques Lassalle *Le Misanthrope* de Molière ; Ursula Mikos *Le Lâche* de Henri René Lenormand ; Thomas Scimeca *Les Quatre jumelles* de Copi ; Muriel Mayette *Les Danseurs de la pluie* de Karin Mainwaring ; Jean-Baptiste Sastre *Tamerlan* de Christopher Marlowe, *Les Paravents* de Jean Genet ; Alain Françon *Les Voisins* de Michel Vinaver ; Jean-Yves Ruf *Comme il vous plaira* de Shakespeare ; Julie Bèrès *E-Muet* ; Charles Tordjman *Daewoo* de François Bon. Dernièrement, on a pu la voir dans *e* de Daniel Danis, puis *Platonov* de Anton Tchekhov mis en scène par Alain Françon.

Cinéma

Elle tourne dans *Lila-Lili* de Marie Vermillard.

Guillaume Rannou

Formé au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (1993–1996).

Théâtre

Il travaille notamment avec Éric Vigner *La Maison d'os* de Roland Dubillard et *Le Régiment de Sambre et Meuse* ; La Cie Éclat Immédiat et Durable (dont il est l'un des créateurs) dans *La Belle de Cadie*, *La Ville nouvelle*, *Cagettes et poules*, *Arrêts fréquents*, *Porte à porte* ; Laurent Rogero *Le Cocu magnifique* de F. Crommelynck, *Héraklès, douze travaux* de Laurent Rogero ; Georges Lavaudant *Ulysse matériaux* ; Olivier Py *Le Visage d'Orphée* ; J.C. Terol (chorégraphe) *Pastour* ; L. Levy *L'Histoire du soldat* de Stravinsky/Ramuz ; Bruno Boulzaguet, B. Di Marco, B. Giros *La Cosmologie* ; Jean Boillot *Rien pour Pehuafo* de Julio Cortazar ; Valérie de Dietrich *Gaspard* de Peter Handke ; Stéphanie Farison et Martin Selze *La Vérité en peinture* de Jacques Derrida ; Alain Françon *Skinner* de Michel Deutsch ; Kazuyoshi Kushida *La Bonne Âme du Se-Tchouan*, *Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht ; Arnaud Churin *Pas vu (à la télévision)*. Il est assistant de Gildas Milin pour *Anthropozoo*.

Cinéma-Télévision

Il tourne avec Christophe le Masne, Philippe Chapuis, Patrice Leconte, François Dupeyron, Philippe Garrel, Alain Guiraudie, et la télévision avec Lou Jeunet.

Philippe Thibault

Études musicales au Conservatoire Municipal du 10^e arrondissement de Paris.

Musique

Il est contrebassiste et compositeur. Il collabore depuis 1991 avec Gildas Milin à la création de musiques « live » pour le théâtre : *Dans la jungle des villes* de Bertolt Brecht, *L'Ordalie*, *Le Triomphe de l'Échec*, *La Troisième vérité* de Gildas Milin. Depuis 1996, il est également musicien et compositeur à La Mousson d'été pour les lectures de Michel Didym, Gérard Watkins, Véronique Bellegarde, Christiane Cohendy. Il participe en tant que musicien et co-compositeur à des créations de textes contemporains mis en scène par Michel Didym : *Yaacobi et Leidenthal* de Hanokh Levin, *Et puis quand le jour s'est levé je me suis endormie* de Serge Valletti, *Histoires d'hommes* de Xavier Durringer. Il compose des musiques de courts-métrages *Un mort de trop* de Marie-Frédérique Delestrée. Il est aussi directeur musical de la cérémonie des Lutins du Court métrage. Son dernier spectacle en tant que musicien et comédien : *Icône* de Gérard Watkins.

Vassia Zagar

Musique

Il débute la musique à l'âge de sept ans. Après avoir obtenu les Premiers Prix supérieurs de guitare classique et de guitare jazz, il rencontre en 2000 le groupe de rock *Lotus* avec lequel il participe à trois éditions des Francofolies de La Rochelle. Il accompagne régulièrement des artistes solo, sur scène, en studio, à la télévision ou à la radio, notamment : Gildas Milin, *Anthropozoo* en 2003 ; Miguel-Ange, *Attitude Production* ; J-Five, rappeur de Los Angeles, album *Sweet Little Noting* ; Marie Mai, rockeuse canadienne, album *Inoxydable*. Dernièrement, il a participé à plusieurs festivals : La Mousson d'hiver, La Mousson d'été (Pont à Mousson), Avignon (la 25^e heure) avec Garçons d'Étage et Super Partenaire, Les Aquatiques (Val de Reuil) et Voix de la Méditerranée (Lodève) avec le trio Voyage autour du Monde.

L'HOMME DE FÉVRIER

Calendrier des représentations

BOURGES

Maison de la culture
du 2 au 7 mars 2006

BESANÇON

CDN de Franche-Comté – Nouveau Théâtre
du 14 au 18 mars 2006

DIJON

CDN de Dijon-Bourgogne
du 29 au 31 mars 2006

MARSEILLE

La Criée – Théâtre National de Marseille
dans le cadre du Festival de Marseille
du 6 au 8 juin 2006