

MACHINE SANS CIBLE

Partition pour 7 comédiens

Petit Théâtre

du 17 janvier au 13 février 2008

texte et mise en scène **Gildas Milin**

lumière **Bruno Goubert**

costumes **Magali Murbach**

scénographie **Françoise Lebeau et Gildas Milin**

régie générale **Éric Da Graça Neves**

assistants **Guillaume Rannou, Yann Richard**

stagiaire mise en scène **Quentin Bonnell**

production Les Bourdons Farouches

coproduction La Chartreuse – Centre national des écritures du spectacle, Villeneuve-lez-Avignon, Festival d'Avignon, Théâtre National de la Colline, Scène nationale de Cavaillon, L'Hexagone – Scène nationale de Meylan, CCAS, ADAMI
avec la participation artistique du Jeune Théâtre National et le soutien de la Région Île-de-France

production déléguée lelabo

avec l'Aide à la création du Centre National du Théâtre

Le spectacle a été joué au Festival d'Avignon 2007 à la Chartreuse – Centre national des écritures du spectacle de Villeneuve-lez-Avignon du 10 au 22 juillet 2007.

Le texte de la pièce est publié aux Éditions Actes Sud-Papiers, Arles, janvier 2008.

presse **Nathalie Godard** tél. 01 44 62 52 25

fax 01 44 62 52 91 presse@colline.fr

avec

Marc Arnaud

Morgane Buisnière

Julia Cima

Rodolphe Congé

Éric Didry

Déborah Marique

Gildas Milin

Machine sans cible

Des êtres humains sont là, capables d'avoir une visée ou un ensemble de visées sans but. Entre nous, on parle de l'amour, de l'intelligence, de la nature de ces qualités, de leurs écarts, de leurs rapports. Comment produire, entre les personnages d'une fiction, dans le texte écrit comme dans la mise en scène, du sens qui ne soit pas défini, arrêté, mais multidirectionnel, sans cible ?

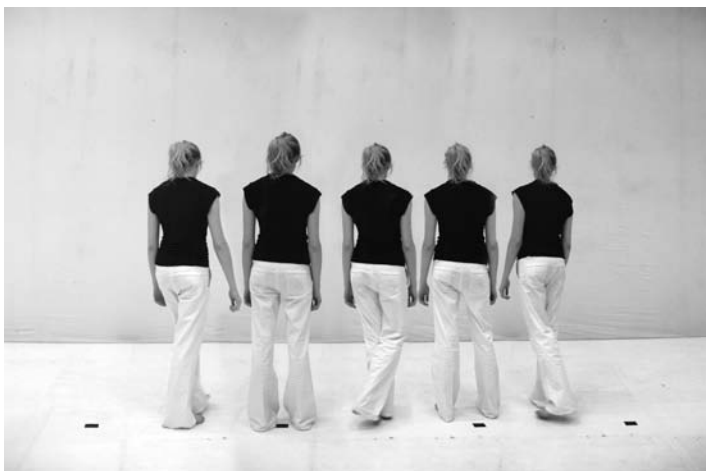
« je voulais te – parler parce que – parce que c'est là et parce que – parce que je – je veux l'avoir dit une fois dans ma vie et puis comme ça après – voilà on passe à autre chose – toi tu voilà tu reviens tu es là – après tu vas où tu veux et puis tu oublies tout ça et puis – moi je voilà je – je me libère de ça et puis c'est fait quoi – donc voilà je ça va prendre juste cinq minutes j'en ai pour cinq minutes je – juste le dire et puis – je pense que c'est important

Ça va ? »

Amour

Pour le spectacle *Machine sans cible*, je me suis interrogé sur ce qu'était la nature spécifique de l'amour. On peut y mettre ce qu'on veut, mais l'idée était que l'amour est peut-être un regard « tel quel » porté sur ce qui nous entoure, en tous cas, au plus proche d'un regard sur les choses telles qu'elles nous apparaissent, déconditionné de tout ce qui serait notre bibliothèque habituelle d'appréhension du monde – bibliothèque construite par nos peurs, nos angoisses, les claques qu'on a reçues... Les relations deviennent probablement passionnelles, parce que les gens ne cessent de projeter sur l'autre leurs peurs, leurs angoisses, leurs désirs, leurs fuites, leurs poursuites, etc. Possiblement, l'amour serait de l'ordre du commencement, de la découverte de l'autre « tel quel », déconditionné en partie des relations qu'on a pu avoir auparavant avec d'autres gens.

« Excuse-moi hein c'est – c'est comme ça je pense que c'est mieux – de de parler de dire – t'es pas obligée de répondre ou quoi que ce soit – je ne voulais pas le dire en fait je – je voulais rien dire – et puis – il y a quelque chose il y a quelque chose qui a fait que – ça m'a rendu – intelligent d'un seul coup – et puis j'ai eu le le la – la sensation – pas la sensation la la – j'ai maintenant une sorte de sensibilité de d'intelligence. »



Pourquoi les personnages de *Machine sans cible* s'agitent-ils ?
Pourquoi parlent-ils ? Dialoguent-ils ? Chantent-ils ? Dansent-ils ?

Pour empêcher les choses de mourir

*je suis nue et je meurs
je suis nue et je heurte
je suis nue et je meurs
sans meurtre
je suis nue et je porte
je suis nue et je donne
qui est cette personne
qui m'emporte
je suis comme une feuille
qui refuse la possession
je suis nue et j'accueille
je réponds
ce n'est pas la passion
ou l'élan volontaire
je n'ai plus l'intention
d'aller vers la lumière*

*dans l'ombre je vois ton visage
et tes messages
subtiles subtiles caresses
sur ma faiblesse
dans l'ombre tu vois mon visage
et mes messages
fragiles fragiles promesses
de ma faiblesse

je suis nue je suis là
je suis nue et je heurte
oui je meurs sans meurtre
dans tes bras*

Bégaïement

Pour l'écriture de *Machine sans cible*, je suis parti d'un enregistrement dans lequel des gens tentaient de dire ce qu'était pour eux l'amour. Dans leurs prises de parole, dès qu'ils étaient au cœur de ce qui était pour eux le plus important, ils bégayaient. C'est une chose qui s'est reproduite très souvent.

Plus tard, il me semble avoir glané que le bégaïement, en terme psychique, correspondait à une forme de la violence contenue.

Le bégaïement serait-il un « symptôme » du rapport à la parole, liée à l'expression de l'amour ?

Il m'apparaît plus globalement que le bégaïement nous emmène quasiment au chant, avec l'idée qu'il est possible que les premiers interprètes de théâtre aient été possédés. Comme on le sait, les possédés perdent une partie de la dominance de l'hémisphère gauche sur le droit – même si cela n'est pas aussi schématique. L'hémisphère gauche comme garant de la subjectivité et du logos perd son pouvoir et cependant oblige l'hémisphère droit – sphère du chant – à re-dialoguer avec lui si le possédé veut récupérer la parole. Dans les cérémonies vaudous et autres, on peut observer clairement que celui qui parle – le possédé – est investi à la fois d'une grande énergie et qu'en même temps il n'arrête pas de bégayer, signe de sa difficulté à se réappro-

prier les mots. C'est ce bégaïement que je pense va être retranscrit dans les premiers textes de l'humanité comme *Gilgamesh*, *l'Iliade* et *l'Odyssée*, la Bible, etc. Les premiers textes de l'humanité sont des retranscriptions de récits oraux qui comportent une scansion naturelle, un bégaïement, qui devient lors de la retranscription, le vers – qui atteindra pour nous son apogée en terme de précision et de cisellement chez Racine – mais au fond ces textes partent d'une chose très archaïque : la possession. Et jusqu'à aujourd'hui, pour réentendre le chant en même temps que la parole, le cerveau a besoin qu'il y ait cette scansion, cette versification, pour le réassimiler à du chant – et cela, de l'opéra jusqu'au rap, au slam. Pour que le cerveau assimile ça à de la musique, à du chant, il faut repasser à travers le logos, vers l'expression de départ, la versification, donc un bégaïement. Il serait intéressant de se demander quel est le rapport entre le possédé qui bégaye, qui nous ramène aux origines du chant et le fait que quelqu'un qui parle d'amour se retrouve également dans un bégaïement. Quels sont les bugs communs entre celui qui parle de l'amour, celui qui chante et celui qui est possédé. Je pense que c'est une bonne question pour les interprètes...

Hasard

Dans *Machine sans cible*, un des personnages dit qu'il ne croit pas au hasard mais qu'il croit à l'aléatoire, à des principes aléatoires, créatifs, qu'il ne lie pas au hasard. Il éprouve le besoin de faire cette petite distinction.

*« c'est quelque chose qui fait que je deviens très calme
tout à coup d'un seul coup ça me rend calme
et tout est calme maintenant
c'est très calme
tout est calme*

je me sens tout à fait calme maintenant

j'ai gardé ça mais je comme ça sous ma poitrine mais je enfin là et je je – je n'ai pas envie que ça reste là – c'est pour toi en fait tout ça tu vois ? Écoute juste ça écoute – je suis là je suis – j'aimerais en fait tellement ça tellement – que tu me voies – tu vois ?

Je t'ai vue ! Je t'ai vue ! »

Sensible / Sans cible

Sans cible, comme absence de cible... Quand les interprètes – mais aussi les gens dans leur vie – produisent du sens, ils ne le font pas sur un mode définitionnel, mais – j'en ai toujours eu l'impression – avec les 5 sens. L'acteur qui commence à jouer, comme l'être qui commence à exister, est dans un mode sensible, il avance, il produit du sens, il ne cherche pas spécialement à nous expliquer ce qu'il est en train de faire, il ne dit pas « regardez comme je joue, comme je vis, exactement ça ou ça ou ça », mais il s'implique dans une direction. Et, lorsque l'acteur arrive à nous donner le sentiment que le point de visée n'est pas un point mais une infinité de points, comme un horizon ou même comme un ensemble d'horizons qui irait dans tous les sens, j'ai alors vraiment l'impression d'être dans le présent du temps de la représentation.

*« elle
elle pas forcément perpétuel
mais en tout cas elle il y a a il y a ce jeu-là là
et après effectivement là c'est c'est c'est on ne on ne s'ex on ne s'ex ne s'ex sexe sexe sexe
sexe sexe sexe sexe
défonce
défonce
on se
on ne sexe on ne s'explique pas tout à fait cette
on ne s'ex
défonce
ne s'ex
putain
cette cette question de limite
cette c'est une question de limite
c'est une question limite à savoir jusqu'à quel point on a envie de jouer ou pas avec ses ses
ses sentiments et les sentiments de l'autre »*

Paranormalité

Frédérique Plain : On retrouve dans *Machine sans cible* cette interrogation sur le multidimensionnel qui traversait tout *L'Homme de février* ?

Gildas Milin : En fait, le lien entre les deux pièces se trouve dans une poursuite des questionnements sur la mécanique quantique et dans cette idée qu'il se passe des choses entre les personnes qui ne sont pas de l'ordre du mesurable. *Machine sans cible* poursuit ces questionnements jusqu'aux frontières du paranormal.

Frédérique Plain : Chacun de vos spectacles semble proposer une interrogation du réel ou de la perception, à travers une expérimentation qui concerne autant les acteurs que les spectateurs, et qui utilise souvent des outils et des notions empruntés aux sciences. Pourrait-on dire que votre démarche artistique s'apparente à la démarche « expérimentale » d'une partie de la recherche scientifique ?

Gildas Milin : Dans *Machine sans cible*, il est question des sciences, mais aussi de psychophysique, de paranormalité, car le pari est aussi de faire une pièce très « émotionnelle », je ne dirais pas « pathétique » mais on pourrait dire « pathique », même si le mot n'existe pas, c'est-à-dire qu'il est question de l'éprouvé comme force agissante sur le réel.

« Et puis c'est si différent là comme ça – ce soir je suis tellement – différent si calme – suffisamment calme en tout cas – c'est comme si j'étais devenu – plus intelligent à mesure que – en même temps plus intelligent à mesure que – cette chose ça cette cette – sensibilité je ne sais pas comment il faut appeler ça ce – ce sentiment non cette sensibilité en fait – à mesure que ça grandit que ça augmente – ce serait la justice – suis-je vu ? Quand tout sera fini est-ce qu'on aura été vu ? Est-ce que j'aurai été vu ? – Par toi ? Par quelqu'un ? Je ne sais pas oh quelqu'un quelqu'un pour nous voir !

Justice !

Ça va ? »

Intelligence

Frédérique Plain : Les personnages de *Machine sans cible* partent d'une sorte de réflexion sur l'amour et l'intelligence, et ensuite ils sont rattrapés par l'éprouvé de l'amour et de l'intelligence et quittent complètement la réflexion ?

Gildas Milin : Oui, il y a un double trajet. Au départ, tout ça pourrait sembler un peu cérébral ou analytique... ces gens qui parlent de l'amour... Mais très vite on se rend compte que c'est très difficile d'en parler, en fait. Au début de la pièce on assiste à une sorte de séance d'enregistrement où les gens sont sensés dire ce qu'ils éprouvent, et c'est difficile, donc il y a déjà de l'éprouvé dans cette difficulté-là. Le dialogue consiste à demander s'il y a des ponts entre l'amour et l'intelligence. Certains pensent qu'il n'y a aucun lien parce que l'amour appartiendrait à quelque chose d'impalpable, et l'intelligence serait de l'ordre du fait d'ordonner les choses ; pour d'autres la frontière est plus floue ; et pour la personne qui invite – le personnage principal –, l'amour et l'intelligence sont la même chose, exactement de la même nature. Aimer, c'est être intelligent, et être intelligent, c'est aimer... pour lui. Évidemment il ne parle pas d'une intelligence stratégique, machiavélique...

Frédérique Plain : Mais qu'est-ce qu'il entend exactement par « être intelligent » ?

Gildas Milin : Dans ce sens, cela voudrait dire être capable de « se déconditionner », de se « déprogrammer ».

« *Timidité et courage*

c'est pour toi – c'est pour toi je je je vais – je vais te le dire – je – je meurs – je meurs d'émotion pour toi – je meurs d'émotion pour toi je – je meurs complètement d'émotion pour toi – je meurs d'émotion pour toi c'est ça c'est – c'est exactement ça je je je je ne sais pas comment c'est ça que je veux te dire je meurs d'émotion pour toi c'est pour toi que je meurs – d'émotion – c'est pour toi c'est toi que j'aime – je t'aime. »

Ce dossier a été réalisé grâce aux entretiens menés par Frédérique Plain (le 30 septembre 2006) et par Quentin Bonnell (le 4 décembre 2007) et les citations sont extraites de *Machine sans cible*, Éditions Acte Sud-Papiers, Arles, 2007.

Vous pouvez également consulter le n°12 de la revue électronique « Regarder les interprètes sans image », consacré à Gildas Milin sur www.colline.fr

Gildas Milin, auteur, metteur en scène et comédien

Il est artiste associé au Théâtre National de la Colline.

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. Sa pièce, *L'Homme de Février*, est publiée en 2006 aux Éditions Actes Sud-Papiers. Il écrit *Ghosts*, inédit, en 2007.

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) ; *Bande de décohérence* dans le cadre de la 25^{ème} heure (Festival d'Avignon, 2005), 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) ; *L'Homme de Février* (créé à la Maison de la culture de Bourges et joué au Théâtre National de la Colline, 2005/2006) ; *Ghosts* (avec les élèves du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 2007).

En 2006/2007, il accompagne Pascale Ferran sur le début du tournage de *Lady Chatterley* et réalise son premier court métrage *Collapsar*. 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) ; et dans *L'Homme de Février* (dont il est l'auteur et le metteur en scène, 2006).

Marc Arnaud

Formé au London Academy of Music and Dramatic Art ; puis Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris avec Andrzej Seweryn et Dominique Valadié (2004/2007).

Théâtre

Il joue sous la direction d'Amandine Gaymard dans *Meurtre de la princesse juive* d'Armando Llamas ; Courtney Krauss *Le Jeu du veuf* d'Olivier Py ; John Baxter *The Relapse* de Sir John Van Brugh ; Rodney Cottier *Richard III* de Shakespeare ; Joseph Brachtley *La Nuit des rois* de Shakespeare ; Aaron Mullen *Women beware women* de Thomas Middleton ; James Kerr *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Dernièrement avec Tilly dans *Spaghetti Bolognese* ; Gildas Milin *Ghosts* ; Mario Gonzalez dans un atelier masque *Dom Juan* de Molière.

Morgane Buisnière

Elle étudie au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique dans les classes de Dominique Valadié, Jean-Claude Durand, Andrzej Seweryn, Nada Strancar et Cécile Garcia Fogel et participe à des stages dirigés par Tilly, *Spaghetti bolognaise* ; Gildas Milin, *Ghosts* ; Mario Gonzalez, *Molière masqué*.

Dans le cadre du Festival Les Théâtrales du Velay elle travaille avec Arny Berry, *Utopia 421*.

À la radio, elle enregistre *La première fois que j'ai eu un vélo* de Hubert Thébault pour France Bleu et fait des doublages de dessins animés et de mangas pour l'association Gotowahn.

Julia Cima

Diplômée du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, cursus danse contemporaine, elle devient interprète pour Odile Duboc dans *Trois boléros* (1995), puis entame une longue collaboration avec l'association EDNA dirigée par Boris Charmatz. Avec lui, elle s'associe au plasticien Gilles Touyard le temps d'une performance-installation questionnant les limites du corps. Au sein d'EDNA, elle participe à une série d'événements performatifs dans lesquels elle s'exercera à l'improvisation dans des cadres peu communs. Elle travaille en parallèle avec d'autres chorégraphes : Myriam Gourfink, Alain Michard, Benoît Lachambre, Laure Bonicel, Elisabeth Schwartz. Avec *Con forts fleuve* (1999) de Boris Charmatz, elle s'intéresse de plus près à la voix et commence un travail avec la chanteuse Dalila Khatir. Elle crée *Combinaison-s* (2001), soirée en quatre parties qui met en scène les frictions entre corps et voix. En 2005, elle présente *Visitations*, solo qui lui vaut le « Prix révélation » du Syndicat de la Critique (2006).

Rodolphe Congé

Il entre au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris où il y travaille entre autres sous la direction de Klaus Michael Grüber, Jacques Lassalle, Dominique Valadié, Philippe Garrel, Stuart Seide.

Théâtre

Il joue notamment avec Michel Cerda, Frédéric Maragnani, et depuis 2000 il a été dirigé par Alain Françon dans *Café d'Edward*

Bond et *Visage de feu* de Marius von Mayenburg ; Valérie de Dietrich *Gaspard* d'après Peter Handke ; Jean-Baptiste Sastre *Tamerlan* de Christopher Marlowe ; Joris Lacoste *Purgatoire*.

Cinéma

Il tourne sous la direction de François Dupeyron dans *La Chambre des officiers* ; Éric Heumann *Anne Frendo* ; Siegrid Alnoy *Elle est des nôtres* et dernièrement *Nos familles*.

Éric Didry

Il travaille avec Claude Régy comme assistant et lecteur et collabore aussi avec Pascal Rambert.

Il met en scène notamment *Boltanski / Interview* tiré d'une interview radiophonique de Christian Boltanski, *Récits / Reconstitutions* spectacle constitué de récits improvisés, *Non ora, non qui* adapté d'un texte de Erri De Luca. Il conçoit et interprète avec Manuel Coursin une pièce bruiteuse *Le Son des choses n°5: bienvenue*. Depuis plusieurs années, il dirige des sessions de travail avec des comédiens. Il est intervenu à plusieurs reprises à l'École du Théâtre National de Strasbourg, à l'École du Théâtre National de Bretagne ainsi qu'au CNDC d'Angers. Il continue sa recherche sur la parole et la mémoire en animant régulièrement un atelier sur les récits improvisés où il réunit des danseurs et des comédiens.

Déborah Marique

Élève au Conservatoire National Supérieur d'art Dramatique de Paris (2004-2007)

Théâtre

En 2006 elle joue sous la direction de Gérard Chabannier dans *Beach oh ma beach*, création collective ; avec René Jauneau *Les Oiseaux* d'Aristophane ; Cécile Garcia-Fogel *J'ai rencontré un fou dans la forêt*, atelier Shakespeare ; Gabriel Dufay et Jean-Christophe Folly *Le Silence et le mensonge* de Nathalie Sarraute ; Tilly *Spaghetti Bolognese* ; en 2007 avec Gildas Milin *Ghosts*.

Cinéma

Elle tourne dans des courts-métrages réalisés par Sandra Devonssay-Leroux, Martin Jaclot, Jean-Christophe Meunier, Laure Crubilé, Bojina Panayotova.

MACHINE SANS CIBLE
Calendrier des représentations

Théâtre National de la Colline
du 17 janvier au 13 février 2008

CAVAILLON
Scène nationale de Cavailon
26 février 2008

MEYLAN
L'Hexagone – Scène nationale de Meylan
6 et 7 mars 2008

FOIX
L'Estive – Scène nationale de Foix et de l'Ariège
13 mars 2008