

« Le virus de la créativité au théâtre »

Elsa Hamnane, *metteur en scène*

Le hasard me fait écrire ces lignes encore toute brûlante d'une fièvre inexpliquée. Une fièvre dont le degré s'élève bien à 39. Dix chiffres au-dessus de mon âge.

Je vois déjà le lecteur en sourire ou s'en inquiéter, mais que puis-je écrire sous l'emprise de cet étourdissement, qui, loin d'ordonner mes conclusions sur un travail artistique, fouille malgré moi les images et les souvenirs d'une expérience, et me vaut de vives réminiscences d'une création théâtrale haletante, palpitante et fébrile ?

Je fais référence à ma toute dernière expérience de metteur en scène, auteur et directrice d'acteurs, qui symboliquement, me vaut peut-être cette fièvre et cette fébrilité aujourd'hui. La création du spectacle « *Ibn Battûta* » au Théâtre Régional de Béjaïa en Algérie, au printemps 2014.

Rassurez-vous, chers lecteurs, cette expérience me laisse une empreinte tout à fait positive, lumineuse et joyeuse. Mais lorsque je déplie l'expression dialectique « ressources de la créativité », et que je considère ma fébrilité actuelle, une série d'interrogations apparaissent sur la relation entre les ressources - matérielles, humaines, environnementales -, et la créativité - ce mystère d'énergie et d'inventivité chez les hommes.

Quelle est cette relation indéfectible, ce dialogue constant entre les ressources liées à la création d'un spectacle théâtral, et la créativité de ses participants ? Je pense que c'est cette relation toujours tendue et conflictuelle, dans laquelle l'intervention du metteur en scène est indispensable, qui permet les conditions de l'accouchement d'une œuvre publique.

Jusqu'à présent, la création d'un spectacle (quels que soient sa forme, sa durée, ses participants) se déroule pour moi en trois temps.

Tout d'abord, je bûche sur une problématique. Résultat d'une observation et d'un questionnement sur le monde dans lequel nous évoluons et sur lequel je tâche de poser un regard distancié. Par exemple, la problématique de la mutation de la civilisation a donné lieu à un spectacle sur la liberté « *Ibn Battûta* ». ¹

Je cherche ensuite des références littéraires et philosophiques pour soutenir la question que je souhaite poser aux spectateurs et à l'équipe de création : les recherches sur le personnage historique d'Ibn Battûta, grand voyageur du monde arabo-musulman au 14ème siècle, m'ont permis d'aborder un problème de société avec les jeunes acteurs algériens, celui de la liberté de mouvement, de pensée, et de création.

Enfin, j'entame les séances de travail sur le plateau, et je vais chercher dans les propositions des acteurs ce qui peut constituer une énergie, un style, un langage, une forme esthétique.

C'est cette dernière étape qui va ici nous intéresser. Celle des séances de recherche au plateau. Je pourrais appeler cette étape, la création « pure ».

Le degré zéro de la création : pureté et neutralité

Quelle est cette « méthode » que j'appelle « création pure » et qui consiste à créer une histoire, un texte et des personnages, à partir de

¹ A titre d'exemples : la problématique de la pluralité du langage dans la relation interpersonnelle a donné lieu à un spectacle sur l'amour, « *Fracas d'Actes* ». La problématique de la catharsis dans notre société du spectacle a donné lieu à trois spectacles différents sur la folie, « *Katharsis* », « *Contes d'une folie commune autour d'une table* », et « *Van Gogh Partizani* ».

la réalité et de l'environnement présents ? Permet-elle toujours de faire jaillir l'improbable et la nouveauté au théâtre ? D'où vient cette confiance que j'ai invariablement en les ressources humaines, matérielles, scénaristiques et esthétiques de la réalité pour faire naître une œuvre publique ? Cette méthode est-elle reproductible à l'envi ?

Malgré les recherches qui ont précédé le premier jour des répétitions, malgré la problématique du spectacle à venir qui va me soutenir pendant tout le temps de création avec les acteurs, je tiens à *repartir de « zéro »* avec eux dès le premier jour sur le plateau.

Le travail dramaturgique que j'entreprends en amont est une préparation des séances avec les acteurs : je nourris, grâce à mes lectures et mes références, les intuitions que j'aurai en dirigeant les acteurs en action sur scène. Je conditionne au préalable mes intuitions, pour ainsi dire, afin qu'elles ne perdent pas de vue un certain objectif (qui est : réussir à poser la question qui m'anime). Ces intuitions vont jaillir au moment des séances de travail pour rendre un groupe d'acteurs créatif et inventif.

Repartir de zéro sur le plateau.

Cela veut dire : travailler dans un espace vide. Pas de décors, pas d'accessoires. Simplement une coulisse pour permettre les entrées et les sorties de scène.

Cela veut dire aussi : travailler avec un acteur « vidé » de ses préoccupations, de ses humeurs, de ses savoir-faire, de ses préjugés, et même de ses envies.

Cela veut dire enfin pour l'acteur : travailler sur scène en se laissant guider par une voix en laquelle il doit avoir une confiance aveugle et absolue, celle du directeur d'acteur.

La créativité selon moi ne peut naître que de la « pureté » de l'espace et de la « neutralité » de l'acteur. Pas de décors, pas de costumes, pas

de références à un auteur, ni à un spectacle, ni à un code théâtral, ni à une forme quelconque (à moins que cela ne lui échappe complètement, mais il ne faut pas que ce soit voulu, décidé, préparé à l'avance). Mais une « neutralité ».

La « neutralité » est, entre nous soit dit, une forme impossible au théâtre : le corps même de l'acteur ne peut être « neutre », il dégage forcément une expressivité, même au repos. Mais la neutralité que je demande est un point de départ. C'est lui, le degré zéro de la création.

Comment concrètement, repartir de zéro avec les acteurs, qu'est-ce que cela signifie dans un travail où le corps, la parole, les souvenirs, sont des outils que l'on doit apprendre à maîtriser et dont on ne peut objectivement se défaire ? Comment faire d'un acteur une « matière première », une matière brute, malléable, qui se laisse surprendre en permanence, comme si elle venait de naître à la vie ? Pourquoi suis-je convaincue que la créativité de l'acteur ne peut naître que d'une « réinitialisation », et des espaces dans lesquels il se meut, et de ses expressivités ?

Au début des séances de travail sur scène, les acteurs ne sont nullement informés de mes recherches. Ils ne doivent pas être préoccupés par des notions, des idées, qui risqueraient de guider ou de motiver leurs actions sur scène, mais ils doivent avant tout se rassembler en eux-mêmes, concentrer leur énergie pour créer les *dispositions* à la création de personnages et d'aventures, et pour vouer une confiance sans limite à la voix qui les dirige, les oriente, les conseille, les perturbe dans leur évolution sur scène.

Je leur demande également de revêtir, pour les premières séances de travail, un vêtement entièrement noir, de retirer leurs bijoux, de s'attacher les cheveux. Et il arrive que nous engagions des séances de masque neutre, pour trouver une juste concentration, une disponibilité du corps à inventer.

Le masque neutre est un outil exceptionnel pour travailler la présence de l'acteur sur le plateau, sa juste concentration, son écoute. Je l'hérite des enseignements et de la recherche de Jacques Lecoq, pédagogue de l'art dramatique : « *Lorsque l'élève aura ressenti cet état neutre de départ, son corps sera disponible, telle une page blanche sur laquelle pourra s'inscrire l'écriture du drame.* », dit-il.²

Le travail du masque neutre commence par une préparation physique intense.

Porter le masque signifie l'absence de parole, car le masque recouvre le visage tout entier.

C'est alors le corps qui va parler et qui va amener l'acteur à assumer la présence de son corps et de son regard (seule partie visible de son visage) face aux spectateurs.

Il n'y a qu'une seule loi qui régit le port du masque neutre : les spectateurs doivent en permanence le voir *en entier*. Cela induit plusieurs contraintes physiques voire scénaristiques pour l'acteur masqué : ne pas passer devant le masque de son partenaire, ne pas utiliser ses mains devant le masque (cela annule donc tout geste parasite), faire preuve d'une extrême rapidité et vivacité physiques s'il s'agit de sauter, de tomber, de faire des acrobaties. Pourvu que le masque et le regard soient toujours en contact avec les spectateurs. C'est un long travail qui demande courage, patience, concentration, écoute de soi, des autres partenaires de jeu, du public.

Cet outil participe au travail de « désindividualisation » de l'acteur. Préoccupé par le poids du masque sur son visage, et par sa « sacralité » (je mets toujours du temps à introduire l'objet, à lui donner une importance sacrée ! Un masque se porte avec beaucoup de soin, d'attention et de dévotion), l'acteur est alors un être nouveau qui

² Jacques Lecoq, *Le Corps poétique, un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias, collection « Cahiers Théâtre/Éducation », Anrat (Association Nationale de Recherche et d'Action Théâtrale) ; Actes Sud – Papiers, 1997.

accueille les contingences de la scène. L'acteur est ainsi prêt à naître, disposé à créer, puisqu'il s'absente de lui-même.

Si je fais passer les acteurs par ce travail de neutralité et de concentration, c'est parce que leur créativité sera sans doute retrouvée, renouvelée, « réinitialisée ». Si je les laisse proposer ce qu'ils désirent montrer ou prouver, j'aurais toutes les chances de voir un acteur qui reproduit, qui imite ou qui souhaite à tout prix atteindre une prouesse acrobatique, par exemple.

Je dois voir un comédien qui crée « *malgré lui* ».

Je veux voir les comédiens près d'un précipice en permanence, avec cette question fiévreuse (oui, cela doit être le cas !) : pourquoi suis-je ici ? Et que puis-je pour ces gens qui me regardent ?

Geste ô combien difficile à atteindre ! Car il faut accepter un « lâcher-prise » et paradoxalement, accepter dans le même temps de se faire violence pour atteindre ce lâcher-prise. C'est à ce moment que l'acteur atteint sa plus haute capacité d'invention et de création.

« *Leadership* » et éthique de l'effort

L'étourdissement qui m'embrasse aujourd'hui me donne l'occasion de formuler un autre aspect d'une méthode de travail qui a dépassé la méthode même : l'abandon total et permanent de mes propres forces physiques au service de l'avènement d'une œuvre ! Sans arriver jusqu'à la maladie, la question du leadership me semble importante. En quoi l'énergie et l'optimisme inconditionnels d'un chef de troupe, d'un directeur d'acteurs, peuvent-ils être contagieux et créer les conditions de possibilité de la créativité des membres d'une troupe ?

Pour reprendre le contexte de la création du spectacle « *Ibn Battûta* », et celui de ma fièvre présente, je me pose cette question : serais-je arrivée à bout de cette création si je n'avais pas essoré toutes mes

forces face à l'équipe artistique et technique algérienne et face aux nombreux obstacles que m'a opposés ce moment de création ?

Comment aurais-je pu convaincre les huit acteurs et les nombreux techniciens algériens de leur légitimité à créer dans un contexte hostile et décourageant ?

En effet, le moindre élément de décor venait toujours à manquer, la salle de répétition était subitement réquisitionnée pour des meetings politiques, les costumes disparaissaient, je recevais des menaces de sabotage de la part de concurrents supposés ou imaginaires, etc.

Je n'avais pas le choix si je voulais, dans le temps imparti, respecter mes ambitions artistiques : je devais démontrer à l'équipe, par mon propre comportement, que la création pure était non seulement possible, mais permise et favorisée par les obstacles. Mon comportement théâtralisait en permanence le don d'ubiquité et l'enthousiasme inconditionnel !

Plus l'environnement de travail présentait des hostilités, plus j'en assumais des occasions de créer tant des personnages de théâtre, que des situations scénaristiques, inspirés de cette réalité bouleversée. Il est alors amusant de comparer l'étourdissement que je ressens présentement, à celui de la création littéraire et artistique lorsqu'elle tire son principe fondateur d'une bataille avec des obstacles parfaitement concrets.

Nous manquons de moyens matériels pour construire les décors : recyclons ce qui existe et ce qui se trouve à portée de main. Nous n'avons pas de salle pour répéter le jour : travaillons la nuit. Nos costumes disparaissent : créons-en de plus beaux. Nous sommes épuisés par la chaleur : sublimons la fatigue et créons des personnages plaintifs. Les racontars des membres du théâtre parlent d'une création sans avenir : poursuivons le travail et invitons-les à partager notre joie le jour de la répétition générale. Les menaces de saboter le

spectacle fument et fleurissent : ignorons, et poursuivons grâce à la joie de la création, à l'énergie de la troupe.

Rien ne vaut la joie, l'humilité et le regard positif inconditionnels. Mais il faut l'avouer. C'est épuisant.

J'ai compris pourquoi tant d'amis et collègues algériens me disaient à quel point la lutte pour aboutir à cette création serait peut-être vaine car « *en Algérie, tout est possible, le meilleur comme le pire. Si ton projet peut avoir de la valeur, tout sera fait pour qu'il ne voie jamais le jour.* ». Amusée de cette résignation et de cette maxime répétée, je plongeai alors dans le vif du sujet. Se dévouer au projet tout en sachant que cette énergie pouvait être perdue à tout instant. Un nouveau sport dont les ressources physiques et morales principales, ne peuvent être que l'humour, le second degré et la pugnacité.

Je mets ici en relation *le défaut de ressources matérielles et humaines, et la liberté créatrice* : l'un est clairement la condition de possibilité de l'autre, et inversement.

En somme, la création du spectacle « *Ibn Battûta* » est le résultat d'un combat avec les contraintes du réel. L'aspect insaisissable et aléatoire de l'énergie créatrice ne pouvait naître que des obstacles et des défauts liés au contexte du travail de création. Et il est troublant de constater *a posteriori*, que sans ces obstacles, le spectacle n'aurait pas eu cette saveur que je lui reconnais aujourd'hui.

« *Ibn Battûta* » présente *un récit avec une mise en abîme* : j'ai décidé de construire une dramaturgie à plusieurs niveaux de réalité qui permettent l'humour et la distanciation.

C'est l'histoire des acteurs d'aujourd'hui, qui incarnent les personnalités d'une troupe de théâtre, qui raconte elle-même l'histoire du personnage d'Ibn Battûta, grand voyageur du 14^{ème} siècle. Le personnage historique d'Ibn Battûta, qui est devenu

quasiment mythique, a donc été l'occasion d'introduire d'autres notions liées à la jeune troupe de théâtre algérienne, aujourd'hui éprise de liberté.

Et les acteurs n'auraient pas eu cet enthousiasme ni cette énergie pour raconter leur propre histoire à travers les voiles de la fiction, s'ils n'avaient eu affaire à certaines contraintes. J'en suis aujourd'hui convaincue.

L'effort et la lutte sont donc devenus les principes de la création dans cette aventure : ils faisaient naître et développaient les formes et les expressions scéniques d'une œuvre théâtrale. Une sorte d'« éthique de l'effort » dans la création s'est alors mise en place. Pas seulement pour le *leader* que je fus, mais aussi pour toute une équipe artistique et technique. Le courage, l'endurance, la volonté de dépasser les obstacles au prix d'un engagement entier sont devenus des conditions de création.

Selon moi, le théâtre est cet endroit où tout est possible. Il faut apprendre à voir, à lire, à observer. Il faut connaître les préceptes, les règles, les contraintes formelles de nos maîtres, mais pour mieux les enfreindre et en inventer d'autres. Joli précepte pour un acteur, mais ô combien difficile à éprouver sur une scène. *Les contraintes matérielles et morales furent alors ici un modèle de ce que signifie pour moi la création* : s'emparer des obstacles comme autant d'occasions de dire une envie, de formuler un regret, d'inventer un idéal. Et acquérir ainsi la liberté de créer.

De l'éthique résulte l'esthétique

Enfin, la création pure, le leadership, ne sont-ils pas à l'origine d'une éthique de la création, et cette éthique n'est-elle pas elle-même l'origine d'une esthétique ? L'éthique de la création, quelle est-elle ?

Comment la définit-on ? Est-elle inchangeable, immuable, contrairement à l'esthétique, qui se veut fluctuante et jamais identique selon les groupes et les environnements de travail ?

Jusqu'aujourd'hui, je commence toutes mes interventions par l'énonciation d'un « pacte ».

Je préviens la troupe, amateur ou professionnelle (étudiants, lycéens, ou comédiens avertis), que j'en suis le maître du jeu, et je leur demande, à voix haute, de sceller individuellement et en groupe, un pacte avec moi. Ce pacte est composé de deux règles auxquelles on ne peut déroger pendant toutes les séances de travail.

La « bienveillance » et le « regard positif inconditionnel ».

J'explique ces deux principes fondamentaux avec les participants, nous en donnons et développons leur définition, et trouvons des synonymes de ces expressions, qui induisent obligatoirement un certain *comportement*.

La bienveillance obligatoire envers l'autre et envers soi-même, ainsi que la nécessité de poursuivre le travail sur scène lorsque l'acteur est en action - et quels que soient la situation, les conditions, les imprévus, les surprises - induisent logiquement un comportement d'ouverture, de positivité, d'acquiescement, en séance de travail.

Ce comportement tire ses principes fondateurs d'une certaine morale : « tu ne te moqueras point de ton congénère, tu ne défieras point les indications données par le maître du jeu, tu te plieras aux contingences de la scène malgré les difficultés, et tu porteras de ton regard bienveillant et protecteur, toutes les actions théâtrales qui se dérouleront en répétition ».

J'édicte ces commandements non sans humour (car le caractère aléatoire d'un tempérament, d'une humeur réserve toujours des

surprises en répétitions, mais je me garde bien de le reconnaître, surtout lors des premières séances de travail) mais si un comédien venait à déroger à ces règles, je l'amène à s'en apercevoir, à le formuler, jusqu'à s'en excuser au nom du Dieu-Théâtre tout d'abord, et au nom du groupe de travail ensuite.

Ces valeurs morales semblent évidentes pour tout le monde en début de travail. Je n'ai jamais entendu une seule objection lors du partage du « pacte » : le premier réflexe de la part d'une troupe naissante est d'acquiescer à ces principes moraux tournés vers la bonté, la générosité, l'humilité, l'honnêteté, le courage.

Puis, les exercices et le travail d'improvisation se mettant en route, j'ai toujours affaire à un ou plusieurs signalements de dérogation à ces règles. Il est en effet difficile de les observer scrupuleusement. (Mais comme je le répète dès les premiers jours de travail, le mot « difficile » ne se prononce qu'une seule fois pour un acteur, il est ensuite totalement interdit !)

Je m'aperçois que j'emploie ici les mots : règles, principes, valeurs.

Au-delà et en-deçà de l'aspect technique de l'art dramatique, de l'excellence d'une interprétation, de la technicité du corps, d'un savoir culturel, et de l'apprentissage en général, brûlent ces mots que je mets au premier plan.

Je ne peux envisager les conditions de la créativité sans ces valeurs, qui se transforment en principes, puis en « règles » théâtrales, à respecter.

Ce sont ici les premiers mots qui participent à mon discours de directrice d'acteurs.

A partir de ces règles de conduite germent alors des formes esthétiques singulières. Il est très courant qu'en pleine séance de travail, un acteur « patauge », souffre, doute sur scène, lorsque je le

pousse à poursuivre son action. Cela engendre généralement des situations théâtrales très caractérisées d'un point de vue esthétique : burlesques, cocasses, tragiques, etc.

Lorsque l'acteur est près de ce précipice qui est justement selon moi le lieu de la créativité, il déploie le plus souvent un imaginaire imprévu. Une façon d'exprimer un état, de se mouvoir, de s'adresser aux partenaires de jeu, une intrigue nouvelle, un rebondissement : autant de « résultats » à cette obligation de se confronter à la scène, qui me donnent l'occasion non seulement d'écrire des dialogues, mais aussi de dessiner un décor, de concevoir une scénographie, des lumières.

C'est pourquoi l'esthétique d'un spectacle et d'un type d'interprétation dramatique naît le plus souvent, et en grande partie, de la confrontation de l'acteur au plateau lui-même, du combat entre l'acteur et le plateau de théâtre.

A l'issue de cette période où il s'agit de déployer la spontanéité de l'acteur, je fais donc des choix esthétiques. Je prends des décisions qui détermineront la forme et le style d'un spectacle.

Il va sans dire que ce style est différent à chaque création, à chaque forme théâtrale, étant donné que je le puise dans les propositions et le travail commun d'une troupe particulière. Il est donc avant tout fonction de la troupe.

C'est généralement ce qui plaît beaucoup aux professeurs des lycées dans lesquels je travaille en tant que metteur en scène : je n'impose jamais une forme ni même un texte *a priori*, mais nous déterminons ensemble une problématique littéraire ou philosophique. Puis je fais tout découler de ma rencontre de directrice d'acteurs avec les personnalités et les réactions des élèves.

Leur épanouissement en tant que jeunes acteurs, et aussi en tant que « citoyens » n'en est que plus remarquable : comment allons-nous

nous adresser aux spectateurs de façon à ce qu'ils pensent leur vie autrement qu'à leur habitude, avec la forme théâtrale que nous cherchons ensemble ? La recherche théâtrale telle que je l'envisage aujourd'hui et telle que je l'ai décrite ici sait répondre à cette question.

Du directeur d'acteur à l'acteur lui-même, de l'acteur au metteur en scène, de la troupe aux spectateurs, le virus de la créativité se propage et agit avec une incomparable efficacité.