



HAL
open science

“ D’abord l’idée d’une profusion, d’un débordement ” : Entretien avec Cédric Paga / Ludor Citrik

Anyssa Kapelusz, Cédric Paga

► To cite this version:

Anyssa Kapelusz, Cédric Paga. “ D’abord l’idée d’une profusion, d’un débordement ” : Entretien avec Cédric Paga / Ludor Citrik. *Incertains regards. Cahiers dramaturgiques.*, 2023, 13. hal-04432529v2

HAL Id: hal-04432529

<https://hal.science/hal-04432529v2>

Submitted on 1 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Anyssa Kapelusz

Incertains Regards n.13

« D’abord l’idée d’une profusion, d’un débordement » :

Entretien avec Cédric Paga / Ludor Citrik

Cédric Paga est clown depuis une trentaine d’année. Au début des années 2000, il crée Ludor Citrik, un personnage à la fois joueur et acide, mû par le goût de l’improvisation et du débordement. Cet entretien a eu lieu en visioconférence en juin 2023. Quelques questions avaient été envoyées en amont. L’enjeu de l’échange a consisté à questionner la place de la subjectivité de l’artiste dans la pratique du clown, qui diffère radicalement des formes scéniques d’autofiction, de récits de soi, de dramaturgies du témoignage, etc. L’hypothèse de départ reposait sur l’idée d’un travail d’hybridation de la subjectivité et des stéréotypes – voire des archétypes. Nous avons dérivé, débordé (encore) et ouvert d’autres pistes de réflexion : sur la définition de son travail, son écriture, ses moteurs de fabrication ; sur ses expériences de pédagogie à l’université et ailleurs, ses recherches.

Le texte, bien qu’il ait été réécrit et monté, bien qu’il trahisse l’échange originel, conserve volontairement des traces de la dynamique orale propre à l’entretien. Le vouvoiement initial est spontanément passé au tutoiement au cours de l’échange.

Anyssa Kapelusz : Je vous propose de revenir sur la définition du clown qu’avait proposée Michel Cerda, metteur en scène et pédagogue :

Il faut être extrêmement ouvert et surtout être quelqu’un qui véhicule, parce que je ne suis que le véhicule de quelque chose, et je goûte d’être le véhicule. (...) Tu vois quand je travaille sur le clown, les gens rentrent en scène, ils ne font rien. C’est vraiment un truc sur le vide. Et ce vide, il va se remplir au fur et à mesure de ce qu’il est en train de se passer.¹

¹ Michel CERDA, entretien avec Anyssa Kapelusz, mai 2022, non publié.

Je me demande comment cet effacement du sujet est compatible avec un travail qui s'ancre autant dans la personnalité de l'individu ? Comment se lie le rapport entre sujet et altérité dans votre pratique ?

Cédric Paga : Ce sont de sacrées questions qui me turlupinent que vous m'avez envoyées. Des questions un peu inhérentes au métier : qu'est-ce qu'on fait de nous, de ce qu'on pense être nous-mêmes ? Ça m'évoque beaucoup de choses...

Cette définition parle peut-être plus de la personne que de la chose : dis-moi ce que tu penses du clown et je te dirai comment tu le pratiques ou comment tu le fais pratiquer. Parce que, finalement, prendre un mouvement pour en faire une essentialisation, c'est-à-dire penser que le clown n'est là, au départ, *que* dans la réception plutôt que dans l'émission, ce n'est qu'une entrée possible. Dire qu'il ne faudrait pas *faire* mais *être*, pourquoi arrêter cet endroit-là ? Cette définition m'évoque aussi des partis-pris plutôt qu'une réalité de terrain. Les deux mouvements sont aussi intéressants, selon moi. Il me semble que ce sont des chapelles qui s'expriment autour de la notion du clown ; ce qu'il est, ce qu'il n'est pas. Finalement, moi, j'ai fini par enlever l'article. Je ne dis plus « le clown », je parle de « clown ». Je l'ai mis dans un nuancier, je le fais travailler avec des couleurs qui donnent des tendances. Je me méfie énormément de l'essentialisation, je me situe plus dans la question d'un existant.

A. K. : Peut-être pourrions-nous revenir sur cette dualité, ce double sujet Citrik/Paga. S'agit-il d'ailleurs d'un sujet double ou d'une dualité ? Ou d'un duel entre l'un et l'autre ?

C. P. : Je ne suis pas tellement dans la fétichisation d'un moi... Mais peut être que je vais essayer de mettre un peu de méthode. D'emblée, lorsque je rencontre le clown, je suis fasciné. Fasciné par quelque chose qui me dépasse. J'ai moins de talent, j'ai moins d'imagination que cette force vive qu'est le clown. Et tout de suite, ça me fascine. C'est une possibilité, une sorte de dépassement. Voilà ce qu'il en est de ma première rencontre.

Il faut savoir que, dans ce métier, un truc traîne depuis 1964, lorsque le clown est arrivé chez Jacques Lecoq [*école de formation d'acteurs*] et qu'on s'est mis à la recherche de *son* clown. Se mettre à la recherche de son propre clown, c'est aujourd'hui devenu une méthode de développement personnel. Mais qu'est-ce que c'est que cette chose qui voudrait qu'on la contienne ? Une chose qui nous appartiendrait comme une part de nous-même ? Qui aurait gardé sa liberté d'enfant, son authenticité, tagada pouet pouet... ?

Moi, je dirais plutôt qu'il y a d'une part ma personnalité, c'est-à-dire une portion congrue que j'ai construite d'après une autobiographie, une histoire que je me raconte ; et d'autre part Clown, qui soulève des questions d'anthropologie théâtrale : le masque comme *persona* – puisque le nez rouge, c'est un masque –, comme principe pour activer une voix. Clown, c'est donc une voix qui va s'exprimer. Mais pourquoi j'en ferais la mienne ? C'est une drôle d'idée en fait... Cette force vive travaille mes moi(s) minoritaires. Elle permet que des choses s'expriment, qui auraient du mal à s'exprimer dans cette personnalité que j'ai construite par défauts, qualités, aliénations, etc.

Personnellement, je n'essaie pas de (me) reconnaître dans le clown, j'essaie plutôt de distinguer. Ce qui est troublant quand même, avec cette pratique, c'est que ça reste une loupe sur des fonctionnements qu'on pourrait avoir. Il y a donc moyen de se prendre soi-même en pleine gueule, si je peux dire. Et comme cette loupe sur nos fonctionnements est augmentée par la cérémonie qu'on organise là, sur un plateau, devant des gens qui ont payé ou pas, par le fait qu'on est aux croisements des regards, en représentation, en présentation... ça devient énorme.

A.K. : Est-ce que vous rapprochez votre pratique de celle des acteurs et des performers ? Ou vous en différenciez-vous ?

C.P. : Oui, pour moi, le clown c'est un travail d'acteur, de performance, de théâtre. Dans ce métier, certains clowns prétendent qu'ils ne sont comédiens. Mais si tu as envie de dire, comment faire ? L'acteur, c'est une instance qui travaille à l'intérieur de clown. Je travaille en termes d'instance. J'ai un problème, c'est que je n'ai pas les mêmes idées que moi, donc je ne peux pas vraiment m'unifier autour d'une personne qui serait là, centrale. J'ai eu l'utopie de vouloir travailler tout seul mais je me suis

rendu compte que je me chamaillais avec moi-même. Alors j'ai créé des instances qui sont, par exemple, le metteur en scène, l'auteur, la direction d'acteurs, l'interprète, le clown, l'acteur, le joueur. Ces instances n'ont pas les mêmes avis, et, pour moi, c'était important de définir d'où ça peut parler. Ça m'a énormément aidé de comprendre les instances qui travaillaient et de les séparer.

A.K. : Et là, qui parle?

C.P. : Celui qui essaie de vous parler, c'est peut-être quelqu'un qui tenterait de théoriser sa pratique.

J'ai passé du temps avec l'université, j'ai accompagné des étudiants de master, des doctorants. En les lisant, en voyant comment la parole était récupérée, en repérant comment tout ça avait été pensé, ça m'a donné des frissons parfois. Je me suis dit que c'était important que le pratiquant aussi prenne la parole. Ce pourrait être la question de la parole située, de pouvoir parler depuis l'intérieur de la chose que l'on étudie ; de parler *sur*, mais aussi de pouvoir parler *dans*. Petit à petit, je suis devenu une sorte de théoricien de ma pratique. J'ai développé une *praxis*, une pratique qui questionne la théorie et une théorie qui questionne la pratique, dans un rapport d'allers-retours.

A.K. : Vous écrivez ?

C.P. : J'écris, je fais des articles. Il y a un livre que j'ai commencé à écrire il y a 15 ans, mais dont on m'a volé le manuscrit.

[Un frelon asiatique vient perturber l'entretien]

Je suis passionné et brûlé à la fois. Je suis arrivé à la fac avec cette idée de fruition, d'orgasme du savoir. Je m'intéressais à la jouissance de rechercher. Mais à l'université on m'a assez vite dit : « Tu sais, ici, ce n'est pas vraiment un lieu de jouissance. Pour plein de raisons, on oublie le plaisir même de la recherche. »

A.K. : Avez-vous gardé ce plaisir de la recherche ?

C.P. : À l'université Toulouse 2, j'ai essayé de faire plein de choses parce que j'ai senti une grande tristesse m'envahir. Je trouvais que c'était lourd dans les corps, dans les présences-absences surtout. Ça me faisait un drôle d'effet tous ces étudiants qui sont là et pas là. C'est une sorte de zombification affolante qui a à voir avec les écrans aussi. Parfois, je fais de l'observation : je vais regarder les cours par derrière et, sur l'ordinateur, sur le téléphone sous la table, il y a des trucs qui passent et qui n'ont rien à voir avec le cours.

J'ai vu la réalité d'une institution qui diffère peut-être de la vôtre ? Moi aussi je viens d'une réalité institutionnelle. Une institution prend le pouls d'une institution pour voir comment elle fonctionne, ce qu'elle fabrique, ce qu'elle limite. Au début, lorsque je suis arrivé là-bas, j'ai parfaitement respecté ce qu'on me disait de faire. Et puis, au bout d'un moment, j'ai compris qu'il fallait que je passe à côté. J'ai commencé à ouvrir mes cours à tout le monde, j'ai fait des cours clandestins. J'ai commencé à faire différemment du cahier des charges qu'on m'avait donné, pour qu'il se passe quelque chose.

A.K. : Vous braconniez ?

C. P. : Oui, j'ai un peu braconné, j'ai créé des terres d'accueil. La plus belle utopie que j'ai construite là-bas s'appelle *Mascarade*. J'ai réuni des gens, des professeurs, des doctorants, des master et des licences, autour de la question du jeu : comment ça joue ? Humainement c'était magnifique.

A.K. Justement, comment ça joue quand vous jouez ? Arriveriez-vous à le décrire ?

C.P. : Je suis assez vite fasciné par l'idée – je fais dans les questions baroques – que « le monde entier est un théâtre ». Par exemple, si je vais chez ma banquière, je ne peux pas m'empêcher de regarder micro-sociologiquement comment elle me reçoit, comment elle organise l'espace, comment elle me parle, quels gestes sont possibles, etc. J'ai un grand goût pour la question du théâtre de l'invisible qui serait un peu l'inverse du clown. Le clown c'est marqué dessus : il a un nez rouge, il est là avec son

masque, il est visible. Alors que le théâtre de l'invisible permet justement de théâtraliser le réel, ce qui est déjà là. C'est incroyable à regarder.

Dans *Mascarade*, on a joué à prendre un cours, à donner un cours, à faire des retours. On a joué à plusieurs niveaux parce que le clown joue, il joue à jouer, il joue à jouer qu'il ne joue pas, il joue à jouer qu'il déjoue le fait qu'il ne joue pas qu'il joue à jouer. C'est un jeu de poupées russes vertigineux. Pour moi, le clown ce sont des plans actanciels qui travaillent ensemble et qui viennent perturber les questions d'identité. Quand je suis là, chez ma banquière, je n'ai rien à voir avec la personne que je suis avec vous, maintenant. Le contexte crée l'organisme, la conscience, il fabrique la personne qui est là. Ce sont des questions énaclives qui m'intéressent beaucoup. Je sors d'une journée d'études sur l' « énaclion ». Ce sont des recherches qui se situent un peu après la phénoménologie et qui remettent en question les enjeux identitaires. Il suffit qu'on change certaines variables pour que l'identité change. Je me sens proche de ces questions de réseaux, d'émergence et de co-émergence.

Par rapport à votre première question, celle du vide qui permet d'accueillir le clown et qu'on retrouve beaucoup dans la pratique, moi, je me situerais plutôt du côté d'un *hubris*, d'une *furia*, d'un débordement du moi. En travaillant le clown, en travaillant l'énergétique, le corps énergétique, j'ai été fasciné de voir à quel point nous sommes monstrueux. Si on se branche sur les grands moteurs du corps, on peut dégager énormément de puissance. Chaque humain a une possibilité d'exaltation qui est incroyable. Assez vite, je me suis demandé ce qu'on pouvait faire de cette puissance qui est là. Sublimer, ça va un moment ! J'ai trouvé un métier où cette expression est possible, à l'encontre d'un jansénisme ambiant, d'un truc avec l'idée de faire moins... Ça peut m'intéresser aussi mais, pour moi, le clown, c'est d'abord l'idée d'une profusion, d'un débordement. Si je me branche sur un tube digestif ou sur n'importe quel système corporel, ça modifie mon rapport au monde. Dis-moi où tu te branches et je te dirai quel rapport tu entretiens au monde. Si je suis dans un rapport tactile, ça ne sera pas du tout pareil que si je suis dans un rapport orthosympathique nerveux. Dans mon enseignement, et c'est éloquent à regarder, il suffit que je branche quelqu'un sur un autre système que celui sur lequel il est branché, et quelqu'un d'autre apparaît. Il y a des branchements qu'on favorise et on passe notre vie là-

dedans. Mais dès qu'on se reconnecte ailleurs, arrivent d'autres énergies, d'autres possibles.

A. K. : Comment faire pour se brancher ? Comment par exemple, invitez-vous vos élèves à se brancher ou comment vous vous arrivez à vous brancher ?

C. P. : C'est très simple. Là, par exemple, où êtes-vous branchée ?

A.K. : Sur la visibilité et l'audition. J'ai le haut du corps en avant, je suis attentive.

C. P. : Donc votre doigt qui vient de passer sur votre tempe, il ne touche pas. Mais dès qu'il se met à toucher, vous vous rapprochez d'un rapport d'actualisation. Ce corps, on peut l'habiter de plein de façons. Mais ce qui m'intéresse, c'est comment on le réactualise. Les sens réactualisent. À partir du moment où je les habite, je vais changer leur rapport. Là, a priori, on discute plutôt dans les étages élevés du cerveau, de néocortex à néocortex. En tout cas, moi, je vous avoue que je suis plutôt là-haut. Mais si je me branche sur un système qui me fait redescendre, mon langage va en pâtir bien sûr. Si je mets de l'énergie dans le petit bassin, il ne va pas me rester beaucoup d'énergie là-haut. Mon sang afflue vers les endroits où il est nécessaire. Tout à l'heure, quand le frelon est entré dans la pièce, mon corps s'est levé avant même que je le lui dise. De l'énergie, du sang m'est arrivé dans les pieds. Qu'est-ce que je fais de ce sang dans les pieds ?

Lorsqu'on est conscient de cela, c'est très simple de se dire : branchons-nous sur un système et regardons comment ça marche. Prenons les schèmes de développement du bébé : le bébé a des rapports charnels au monde qui passent par la bouche et le tube digestif complet. Si on met deux bébés en face, ils vont s'aboucher, ils vont communiquer par là. Et ça, c'est très archaïque. De ça, il nous reste peut-être le baiser... Socialement, ce n'est vraiment pas évident de nous reconnecter à ces fonctionnements archaïques, qui sont pourtant très importants dans notre rapport au monde puisque ce sont eux qui ont initié le mouvement de la colonne vertébrale ; ce sont eux qui nous ont mis en mouvement. Dès qu'on reprend ces premiers systèmes, on retrouve ces forces vives. Je ne sais pas si vous connaissez le neurobiologiste

Antonio Damasio, par exemple, qui théorise plusieurs états du moi. Il considère qu'il y a un moi minimal qui ressent, qui n'a pas de passé, qui n'a pas d'avenir. Parfois on a affaire à ce moi : ce sont des moments où on est écervelé, on n'a pas de rapport au méta ; on est juste là en tant qu'être sensoriel. Ensuite, il parle d'un noyau de conscience dans lequel on peut commencer à prendre conscience de cet état d'immédiat primitif, de premier rapport au monde, sans médiation justement. La conscience est déjà une médiation. Après, bien après, on va retrouver le moi autobiographique qui va rapporter à son histoire, à son passé, à son avenir, à son moi, à ce qui fait que finalement je suis.

A.K. : En parlant de biographie, pourriez-vous parler de votre trajet, des choix qui ont conduit à la création de Ludor Citrik ?

C.P. : Je suis toujours intéressé aussi par ce que l'on veut bien dire de soi-même. Qu'est-ce qu'on se raconte pour être là ? Dans le manuscrit que je me suis fait voler, j'avais écrit un truc qui s'appelle *L'autobiographie me répugnerait-elle ?*, où j'écrivais dix histoires possibles de mon arrivée au clown. Je faisais varier les accents, les points de vue.

A.K. : Ces dix histoires sont-elles toutes vraies ?

C.P. : Je ne sais pas vraiment ce que c'est la vérité, sinon que c'est un point de vue que je prends, que je peux développer et qui a toute sa crédibilité selon moi. Je les ai écrites comme des croyances possibles. Mon idée c'était d'établir dix propositions crédibles de là où je suis. À force de répéter nos mêmes histoires, ça devient presque une autohypnose. On constitue un être, et moi je me méfie énormément de cette constitution. J'essaie de varier pour raconter différemment. C'est vraiment issu de mon travail, j'essaie d'être différent de moi-même. L'identité, c'est une sorte de quiproquo entre ce qu'on voudrait être, ce qu'on nous a dit qu'on était, ce qu'on a repéré de nous-même. Je ne sais jamais quoi faire de tout ça...

Dans la question amoureuse, dans les premiers temps de la rencontre, j'imagine une charte : tu peux t'inventer, je peux m'inventer, nous pouvons nous inventer. À un

moment, quelque chose se rigidifie. Je commence à faire des choses parce que je crois connaître l'autre et l'autre aussi, etc. Ce sont des phénomènes que j'ai observés comme des laboratoires de vie : ce que je crois de l'autre, quelles possibilités d'avancement je laisse à l'autre ?

A.K. : Je suis assez admirative de la capacité d'observation que vous manifestez ; ce que je définirais comme une façon de voir en cadrant et en décadrant en permanence. Comme si vous vous trouviez à la fois dedans et dehors. Votre perception semble à la fois éminemment intérieure et, paradoxalement, toujours un peu décalée. Comme si vous pouviez voir le système dans lequel vous êtes vous-même pris.

C.P. : Oui, ça me parle. Assez vite, j'ai halluciné sur mon métier qui consiste à faire une scène, puis à sortir et à débriefer cette scène. J'ai eu affaire au *méta* très vite. C'est difficile d'être et de connaître, c'est même presque impossible : soit on est, soit on connaît et on ne va pas faire les deux. Et bien justement, avec ce métier, il y a une possibilité d'être, d'exister, et en même temps, d'aiguiser une caméra depuis l'intérieur de l'expérience qui pourrait raconter le dedans. Assez vite, j'ai dû aiguiser des outils de conscience à l'intérieur de l'expérience, et pas à l'extérieur. Oui, ça me permet de regarder des systèmes. Je suis assez intéressé par la question systémique. Certains auteurs me passionnent comme Erving Goffman. *Façons de parler*, par exemple, c'est brillant d'observation. À chaque fois que je le lis, ça me met dans un rapport au monde aiguisé.

Donc, ça m'intéresse de regarder comment ça fonctionne parce qu'il suffit de changer quelques données à l'intérieur, d'attendre quelques secondes, et d'autres choses arrivent, d'autres choses émergent.

A.K. : En tant qu'artiste, avez-vous déjà été dirigé ? Et, si oui, est-ce que ça contrarie ce processus que l'on décrit ?

C.P. : Oui, j'ai été dirigé plusieurs fois, plutôt en tant qu'acteur-créateur parce que j'ai une autonomie de travail énorme. J'ai beaucoup aiguisé mes outils, beaucoup travaillé tout seul. J'ai travaillé avec mon propre directeur d'acteur, une instance sans pitié qui

ne me pardonne pas grand-chose et qui a une grosse exigence. J'ai parfois le fantasme de rencontrer un metteur en scène qui aurait une vision dans laquelle je pourrais me glisser, au service de quoi je pourrais me mettre. Mais j'ai essayé beaucoup de projets que j'ai fini par quitter. Parce qu'il y a des artistes formidables, des idées super, mais il y a aussi la baffe du réel, le concret, c'est-à-dire une façon de travailler. Pour moi, c'est une part politique mais c'est aussi de la philosophie pratique. J'observe la façon dont les idées se mettent en place. Comme dirait Aron – et c'est un drame –, on ne vit pas dans le même monde que celui dans lequel on pense. Est-ce qu'il est possible quand même de connecter les deux ? Ça peut aider à trouver de la cohérence et à rester en vie.

A.K. : Vous abordez la dimension politique de votre travail. Plus tôt, vous aviez évoqué l'idée de puissance : celle qui peut se dégager de l'individu lorsqu'il se branche sur d'autres systèmes que ceux qu'il a l'habitude d'utiliser. Est-ce que cette puissance est de l'ordre de la subjectivation, dans sa capacité ou sa potentialité à créer du mouvement, de la transformation ?

C. P. : On pourrait le prendre de plusieurs manières. Parlons de la contagion. Est-ce que la puissance est contagieuse ? Est-ce qu'elle est castratrice ? Est-ce qu'elle entre en écho avec mon corps ? Est-ce qu'elle me donne de l'énergie ? Est-ce qu'elle m'en prend ? Ce qui est merveilleux dans ce métier et que j'ai encore éprouvé récemment, c'est la puissance de la vulnérabilité. Une fois que je prends conscience que ma vulnérabilité est puissante... Par exemple, à l'université, j'arrive toute naïveté devant. Je n'ai aucun problème à poser des questions premières, à me faire plus bête que je ne suis. Il y a une véritable puissance de ne pas savoir, de ne pas connaître, de pouvoir reposer des questions qu'on n'ose pas poser parce qu'on se demande ce que les autres vont penser ? Et c'est encore mieux quand on a déjà étudié la chose. C'est quand même intéressant d'avoir à redéfinir des choses, des références qu'on manipule, alors qu'on ne sait plus vraiment ce que ça veut dire ; de poser des questions naïves. J'ai aussi une passion pour la fécondité du contresens. Je ne cherche pas à vraiment savoir ce qu'un auteur a dit. Je me passionne pour ce que ça m'évoque, ce que ça me permet de relier. J'ai beaucoup pillé la philo, en m'accaparant des notions pour les faire

travailler dans les questions que je me posais, comme des outils. Mais je ne suis pas sûr que ce soit fidèle à ce qui avait été dit au départ...

A.K. : Puissance de la naïveté qui donne l'autorisation de piller et de se réapproprier et de remonter les choses ? Démonter, remonter ?

C.P. : Oui, voilà. Avant de m'intéresser aux théories de l'énaction, j'étais plutôt dans une position perspectiviste : si je regarde la chose d'un certain endroit, je vais émettre un certain type de pensée ; si je me déplace, ça risque de changer. En découvrant l'énaction, je me suis rendu compte que j'étais dans un rapport *sur* le monde, alors que je suis aussi *dans* le monde. Tu connais Jean-Christophe Cavallin, à l'université d'Aix-Marseille ? En éco-poésie ? Il a écrit deux bouquins (qui m'ont fait énormément de bien) où on retrouve ces questions, même s'il n'en parle pas directement. Il s'intéresse à la littérature, à son histoire : comment en favorisant le texte à l'encontre du contexte, elle s'est presque exclue du monde ; comment elle a fini par s'éloigner à force d'être *sur*, de perdre la relation avec le grand dehors. Je crois qu'il faut aussi se poser la question de « comment on habite le monde ? ». Dans le *Presquestacle*² que tu as vu, ma démarche consistait à essayer d'investir un lieu, regarder qui y vit, comment on y vit, quels en sont les matériaux...

A.K. : Oui, tu m'avais d'ailleurs dit à la sortie du Presquestacle : « Maintenant, j'ai envie de travailler uniquement comme ça. Cela fait sens pour moi. ». Quelle était la particularité de ce processus de création ? Qu'est-ce qui a fait sens pour toi ? Et qu'est-ce qui, au contraire, ne ferait plus sens, désormais ?

C.P. : Je suis dans un métier absurde, qui consomme du kilométrage pour me retrouver dans un lieu où je vais reproduire un truc écrit il y a plus ou moins longtemps. Ensuite, je vais démonter et j'irai dans un autre lieu où je referai la même chose. Dans le monde tel qu'il va, j'ai de plus en plus de mal à faire ça. Au 3 bis f [*centre d'art où a été créé le Presquestacle*], j'arrive en avance, je regarde comment est le lieu, je ne mets pas de

² Ludor Citrik, *Presquestacle*, présenté au 3 bis f, dans le cadre de la Biennale Internationale des Arts du Cirque, le 25 janvier 2023.

décor, j'ai juste à le faire exister, à le regarder, à la méditer, à l'habiter. C'est la rencontre des personnes, des lieux, des objets, des acariens.

A.K. : Le 3 bis f reste aussi un lieu très singulier dans le paysage culturel, parce qu'il est à la croisée des institutions, des territoires, des disciplines. Dedans-dehors, en somme.³

C.P. : Oui, c'est une institution qui est hybride. Et franchement, l'hybridité, c'est une bonne idée ! Je ne fais presque plus que ça. J'ai, pour le moment, arrêté de jouer mon répertoire et je ne me retrouve que dans des démarches de ce genre, de spectacles « vivants vivants ». Je trouve le spectacle vivant un peu mort, parfois. Mais la rencontre, l'écorchure de la soudaineté, l'irruption, ça me permet d'interroger ce que je peux faire avec tout ce que je n'avais pas anticipé, ce que je n'avais pas mis dans mon écriture, ce que le monde donne.

A.K. : Au 3 bis f, il y a aussi cette rencontre avec la maladie psychique, psychiatrique. Comment réagit Ludor Citrik dans un espace effectivement hybride, où l'altérité est bouleversée (et bouleversante), où les cadres de référence sont transformés ?

C.P. : Je travaille autour de la question du handicap depuis quelque temps, et je collabore avec La Mue du Lotus, une compagnie [*inclusive*] qui se trouve à Nancy. Il y a 5 ans, je suis venu leur donner un stage. Mais le stage, dans sa dimension théorique, ne les intéressait pas, ce qu'ils voulaient c'était jouer. J'ai donc proposé une sorte d'enseignement actif, je suis allé sur le plateau avec eux pour ouvrir le jeu pour eux. Et il s'est passé des choses incroyables. C'est un truc qu'on fait régulièrement. Pour une date, on se branche ensemble le matin, puis le soir, on improvise.

J'ai récemment participé à un colloque autour du handicap, et j'y ai mis un peu le bazar parce que c'est un endroit de bien-pensance et de surplomb. J'essaie de déplacer des

³ Le 3 bis f - Centre d'arts contemporains d'intérêt national Résidences d'artistes | arts vivants & arts visuels, est situé dans l'hôpital psychiatrique Montperrin à Aix-en-Provence, dans un ancien bâtiment d'enfermement pour femmes dont une partie de l'architecture concentrationnaire a été conservée. Le centre d'arts a été conçu en 1983, dans le but de désenclaver l'hôpital, de créer des porosités avec la ville, de décloisonner les pratiques artistiques et médicales. Selon un système de troc, les artistes en résidence proposent des ateliers ouverts à tous, malades ou non, sans ambition thérapeutique a priori.

positions et les postures : selon moi le handicap physique ou mental interroge les normalités et les logiques. Avec de tels acteurs, je ne peux pas monter dans la raison, je ne peux que me brancher vibratoirement avec eux, et c'est ça qui nous connecte. Je suis ravi d'avoir appris cette langue, parce que grâce à elle, je peux rencontrer des animaux, des bébés, des gens qui ont des problèmes de cognition. Ça a aussi sauvé ma vie, parce que moi non plus je ne peux pas rester là-haut tout le temps, il faut que je descende. Si je n'ai pas la possibilité d'incarner, de redescendre, d'entrer en mode vibratoire, je pète un câble. En tout cas, j'ai la possibilité de faire ça, d'aller dans les milieux de soins et d'en revenir avec cette voix qui n'a aucune raison à donner, mais qui est juste portée par la question du jeu, de la vibration partagée, de l'humain. Il se passe des choses incroyables, très puissantes, c'est sûr. D'ailleurs, il y a, à l'hôpital, une sorte d'intimité d'une grande finesse qui se révèle sur nos névroses, nos psychoses, nos difficultés d'être en vie. L'intimité arrive, elle est mise là, juste devant nous, dans la sphère sociale et ne sait pas trop quoi faire de ça. C'est un truc qu'on retrouve chez Freud : lorsque l'enfant crie « caca boudin ! », il prend la sphère intime pour la mettre dans la sphère publique. Enfant, nous l'avons tous fait et c'était une jouissance de regarder ce que ça faisait socialement. Là, au 3 bis f, quelqu'un est venu me voir et m'a dit : « Ah c'est marrant que tu parles de la mort comme ça, parce que nous on a tous essayé de se suicider... ». D'emblée, on a eu des conversations incroyablement puissantes, alors que je ne connaissais pas ces personnes. Je me sens concerné, ça me responsabilise.

A. K. : Cette question vibratoire m'intéresse, même si j'ai un peu de mal à la comprendre.

C. P. : Tu enseignes ? J'ai fait un peu d'observation des enseignants et c'est passionnant à regarder. Certains jours, tu parles et tu sens que quelque chose se passe dans l'air. Et puis, parfois, tu parles et tu sens que ça ne va pas. Tu te sens seule... Qu'est-ce c'est que cette donnée qui travaille en nous. Ce sont des petits branchements, des façons de faire circuler ou non la vibration, l'énergie. Il arrive qu'on stase, qu'on atrophie, qu'on laisse. Alors ça vibre moins. Tu croises quelqu'un, par exemple, et tu sors de là fermée ou ouverte. Qu'est-ce qu'il vient de s'échanger ?

Quelles sont les forces qui nous diminuent ou nous augmente? Qu'est ce qui fait qu'un enseignant, une enseignante m'agrandit ou me diminue ? Qu'est ce qui fait que j'ai une soif de savoir. Quand j'étais à la fac, c'était notable, parfois j'avais envie d'apprendre, j'avais envie d'étudier. Et d'autres fois, je sortais de cours et j'avais surtout envie de faire autre chose. Comment sont-ils branchés ? C'est quoi cette contagion ? C'est quoi ce rapport qui est sans doute notre premier rapport au monde ? J'ai tenté de développer des outils autour de ça : pour laisser ces énergies vivre et aussi pouvoir les chevaucher, les provoquer.

A. K. : On se parle ici de l'expérience des spectateurs et des spectatrices, non ?

C. P. Oui. Mais se brancher sur les autres, ça peut aussi être horrible. S'ils sont dans cette présence-absence dont on parlait. On a intérêt à avoir un moteur puissant pour pouvoir partager quelque chose. Lorsque j'ouvre au public, il est parfois là, assis, il a ses propres soucis, il n'est pas dans l'écoute. Si je me mets en rapport direct avec lui, je vais peut-être souffrir. Donc, comment faire pour m'autonomiser pour pouvoir vibrer avec, et sans ?

A.K. : Dans le Presquestacle, il y a un jeu très différencié avec les membres du public. Je parlerais d'ailleurs plus de « spectateurs » et de « spectatrices » que de « public ». C'est-à-dire qu'il y a des individus – des sujets - qui deviennent des points d'appui pour le clown, pour que son langage émerge, pour que ses émotions affleurent, pour que ça vibre comme tu dis. Comment ça rebondit ? Comment ça te revient ? Comment ça fuit aussi ? Peut-être que certains se cachent ou veulent échapper au clown, tandis que d'autres donnent prise ?

C.P. : C'est vrai que dans ce métier, la question du public est importante : les regards public, le rapport au public, etc. Le statut du regardant, de ces personnes assises dans l'ombre qui ne forment pas du tout un groupe, c'est aussi quelque chose que j'ai essayé de défaire. Les spectateurs ont des possibilités d'action, des possibilités d'écriture aussi. A condition que je prenne au sérieux ce que je leur demande : c'est-à-dire le fait d'être là avec ceux qui me répondent. J'ai l'impression que si je devais

réduire le clown à un principe, ce serait à la qualité des mises en relation. D'où je parle ? D'où ça parle ? Des études comme l'haptonomie par exemple, pour moi, sont très importantes. C'est l'étude du toucher d'un point de vue très large : les forces englobantes, rejetantes. Un toucher qui est partout, dans notre rapport au monde, dans la façon dont on parle aux gens, d'où on leur parle. Parfois, je regarde le menton du professeur ou de la professeuse, et je me demande s'il est haut ou bas. Ça m'indique des échelles hiérarchiques. Ce sont de tout petits ajustements, mais selon l'endroit où je me trouve, selon l'inclinaison de mon corps, de mon visage, je n'aurai pas du tout le même rapport aux gens à qui je vais parler. Ça me permet d'en prendre conscience : si je vois les narines de quelqu'un, qu'est-ce que ça m'évoque ?

Ce sont encore des questions de branchement : où et comment sommes-nous branchés ? Comment est-on placé dans l'espace ? C'est la communication non-verbale qui vient en premier, ensuite il y a de l'intonatif, et puis, derrière, du sens. Nous, on se bat sans cesse avec du sens... Quand je te parlais de vibrations, on pourrait déjà commencer par regarder d'où ça parle avant même le sens des mots. Il y a énormément de choses qui se disent ou qui peuvent s'entendre suivant la qualité de l'émission.

A.K. : On a parlé du vide en début d'entretien. Tu me disais qu'il n'y a pas que l'enjeu d'être le véhicule ou une espèce de filtre, mais qu'il faut aussi prendre en compte le fait que le clown se place dans les choses. J'envisage plus clairement la façon dont tu situes : être dedans et aussi s'en extraire, être et connaître, c'est ce qu'on se disait tout à l'heure. Il me semble que c'est une posture très singulière, dans le travail d'acteur, que de se placer à l'intérieur des choses et dans la potentialité de les dévier. Être au milieu (comme dans un milieu naturel) plutôt qu'à l'origine.

C.P. : Je pense aussi par oxymore : il y a du vide parce qu'il y a du plein. Parce que le plein me travaille, alors le vide devient primordial. Puisque que je parle beaucoup, le silence devient crucial. Je suis dans une pratique « oxymorosopique ». Je cherche le plein dans le vide et *vice versa*. Le travail du masque, c'est une force qui veut agir et une force qui retient. C'est ce mélange entre ces deux forces qui fait la qualité de présence. Alors, où se trouve la force qui retient ? Et celle qui pousse ? Je suis un

véhicule mais j'ai envie d'agir sur le monde, j'ai envie de déborder. Je suis dans un rapport d'excitabilité au monde, je t'avoue... Une fois que tu as ouvert les sens, une fois que tu as ouvert le tube digestif, une fois que tu laisses vivre l'urogénital qu'on a appris à tenir en permanence ; une fois que tu laisses vivre tout ça... On m'a vite dit : « tu en fais trop, il faut en faire moins tout ça ». Il y a plein d'injonctions. Depuis l'enfance, on nous dit plus facilement « calme-toi » que « vas-y, explore ». Moi, je me demande quand et où on peut explorer ses propres potentialités, ses propres débordement ? C'est la question des expressions, en fait. Mais je suis autant attiré par les points d'échappée que par les points de retenue, surtout lorsqu'ils travaillent ensemble. Si je ne fais que de l'échappée, on s'ennuie. Si je ne fais que de la retenue aussi... même si Claude Régy a réussi, lui.

En tout cas, la question de la potentialité reste très importante parce que je travaille parfois des questions transgressives qui sont plus intéressantes en potentialité, qu'en action. Une fois que tu es passé de l'autre côté de la transgression, soit tu es arrêté à la fin du spectacle, soit ça n'est pas intéressant.

J'ai eu une révélation, en 2012, en visitant l'exposition « Les maîtres du désordre » au musée du Quai Branly. En voyant qu'il existe une tradition ancestrale autour du carnaval et du désordre, j'ai eu l'impression de trouver une filiation. J'échappais en quelque sorte à la question du clown au sein du cirque, de l'*Entertainment*, de l'industrie des loisirs, etc. Ce moment du début du christianisme où on vient questionner les valeurs, avant de les remettre en place, permet à la société de continuer à vivre ensemble. Certains font du blasphème, ils foutent le bordel puis ils s'en vont, et alors la discussion arrive. On se reconcerne, on remet en jeu une morale active, une éthique. J'ai senti une fraternité et ça m'a touché de sentir que ça venait du fond des âges.

A.K. : Même si ça sert à rétablir l'ordre après ?

C.P. : Je ne sais pas quoi en penser. « Il y a deux dangers qui menacent le monde, l'ordre et le désordre » dit Paul Valéry. Pour moi, l'important, c'est de ne pas perdre son contraire. Je n'ai rien contre l'ordre si ça peut nous permettre de vivre ensemble.

Toujours de l'oxymore, en fait. Retrouver l'ordre, pour le perdre, pour le retrouver, pour le redynamiser.