Abécédaire des Hommes penchés

Julie Sermon

▶ **To cite this version:**

Julie Sermon. Abécédaire des Hommes penchés. 2007. ⟨hal-04493631⟩

HAL Id: hal-04493631

https://hal.science/hal-04493631v1

Submitted on 13 Mar 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.

HAL Authorization

ABÉCÉDAIRE
DES HOMMES PENCHÉS

de Julie Sermon

avec
Christophe Huysman
Jacques André
Gérard Fasoli
Laurent Massénat
et le laboratoire mobile

présentation mode d'emplois

index

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z

2007

Présentation

Christophe Huysman et moi nous sommes rencontrés il y a un peu plus de 7 ans. Il était le Narrateur dans « La Villa », troisième volet d'une pièce de Philippe Minyana, *Habitations*, mise en scène par Édith Scob à Théâtre Ouvert en novembre 2000. J'étais étudiante, là pour observer et réfléchir à comment l'écriture prenait corps, dans ses difficultés, ses plaisirs, ses contraintes ; je découvrais trois acteurs au travail, pour lesquels l'auteur avait écrit : Christophe Huysman, Jany Gastaldi et Gaëtan Vourc'h. Nous avons un peu discuté.

Un an plus tard, je recroisai Christophe, qui interprétait l'avant-dernier épisode de *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux*, épopée de l'oralité de Noëlle Renaude, dont Frédéric Maragnani proposait la première mise en scène intégrale à Bordeaux (festival *Les Grandes Traversées*, novembre 2001). Nous avons à nouveau discuté. J'étais toujours étudiante, je commençais un travail de thèse sur la question du personnage et de la figure dans les écritures contemporaines, Christophe allait jouer quelques jours plus tard *Les hommes dégringolés* à Dijon, il pensait que cela pouvait m'intéresser ; effectivement. Je me souviens d'un très euphorisant effet de saisissement, qui depuis fait que je n'ai plus cessé de m'intéresser aux aventures théâtrales *des hommes penchés*.

J'ai assisté à quelques répétitions, enregistré des entretiens, accumulé des notes. J'ai été spectatrice. Ces dernières années, l'attention que j'ai pu porter à ce travail – la manière dont les *hommes penchés* conçoivent et pratiquent leurs arts, les expérimentations poétiques, les implications politiques de leur « laboratoire mobile » – a accompagné et nourri mes intérêts, mes questionnements, à la périphérie des recherches que je menais, par ailleurs, sur la transformation du personnage en figure (1). Et puis un jour, en discutant avec Christophe – je n'étais plus étudiante –, l'idée est venue de faire quelque chose de ce travail souterrain.

Le principe d'une traversée en forme d'abécédaire s'est assez vite imposé. Parce que le propos n'était pas de dire le fin mot de l'histoire, mais de faire découvrir, de manière ludique si possible, sans didactisme abusif en tout cas, le vocabulaire des hommes penchés. Et aussi : parce que l'abécédaire est une forme ouverte, qui permet de multiplier les points de vue sans les hiérarchiser, de dégager des lignes des forces, des partis pris, sans les systématiser. Une forme en mouvement, qui procède par montage, déclinaison, juxtaposition de matériaux hétérogènes, et donc, qui favorise les jeux de frictions, les circulations, les interactions entre des domaines et des approches spécifiques (dramaturgie, production, interprétation, technique, réception), plutôt qu'elle ne cherche à les distinguer.
Ce qui était une manière d'en repasser par les principes constitutifs de la compagnie des *hommes penchés*, dont la singularité est de s'inventer tout à la fois comme projet d'écriture, projet de scène, cellule interdisciplinaire de recherche et de création, et d'en épouser les mouvements d'inscription sensible, les perpétuels réagencements.

Depuis une dizaine d'années, la compagnie des *hommes penchés* travaille en effet à décloisonner les pratiques et les techniques (théâtre, cirque, multimédias), à mêler les langages, les genres et les gens, et, n'en finissant pas de remettre sur le métier ses ouvrages, a fait de la question des formes, de la représentation de l'homme et du monde contemporains, le point névralgique de ses préoccupations. C'est pourquoi, après plusieurs rebondissements et autres faux-bond éditoriaux, nous avons décidé de mettre en ligne cet abécédaire, dont la vocation, beaucoup plus que d'être publié, était d'être mis à disposition publique.

D'un laboratoire (de recherche) à un autre (mobile), un même esprit de militance critique m'anime en effet et me porte à revendiquer cette absolue nécessité : se rendre attentif aux formes qui s'inventent, qui s'appliquent à donner à voir et à entendre quelque chose de l'homme dans le monde d'aujourd'hui, pour s'efforcer d'en nommer les caractéristiques et les enjeux ; les réfléchir, les transmettre. L'heure n'est pas et sera de moins en moins à ce genre de spéculation, dont l'intérêt n'est pas quantifiable et assurément non rentable. Ménager des îlots de résistance symbolique, qui prennent le temps d'échapper à l'entreprise de nivellement et de rationalisation gestionnaire propre à l'idéologie dominante, demeure pourtant l'un des meilleurs « remparts à la barbarie » (Castoriadis). C'est le luxe de cette gratuité-là que nous nous sommes offert et prétendons offrir au lecteur, le temps d'un parcours polyphonique dans le monde mouvementé *des hommes penchés*.

Julie Sermon

(1) *L'Effet-figure : états troublés du personnage contemporain* (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude), thèse de Doctorat sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), disponible à la bibliothèque Gaston Baty.

Mode d'emploi

Cet abécédaire se propose de faire miroiter, par « mobiles lexicaux », l'aventure et le geste théâtral des hommes penchés. Chaque mot, à sa manière, en dégage une topique, une impulsion, un mode d'être caractéristique : comment et pourquoi les formes s'inventent, se donnent à voir, sont reçues. Il n'y a ni chronologie ni parcours de lecture imposé ; il appartient à la curiosité lexicale de chacun de flâner comme bon lui semble, selon ses envies ou ses associations. Cela étant, il y a dans le principe de classement alphabétique des fragments, une marge de manœuvre ludique permettant de créer des phénomènes de série, d'étoilement, d'ouvrir un champ thématique. Le jeu de montage des mots a été conçu de sorte à ce que, pour le lecteur qui désirerait parcourir l'abécédaire en continu, s'opèrent des mouvements de convergence, des gros plans, s'articulent des contrastes et des contrepoints. Nous informons cependant le lecteur que, même en lecture suivie, il passera régulièrement à tout autre chose, par des effets de collage et de débrayage variablement appuyés.

Pour ne pas ajouter du fragment aux fragments, en démultipliant la superposition des informations et les effets de ruptures qui leur sont liés, nous avons opté dans le titrage des rubriques, pour la convention suivante :

Mot Matériaux de récupération

Mot Textes et entretiens liés à la fabrique de l'abécédaire.

C'était une manière simple et discrète de signaler sur la page le feuilleté des discours et des temps. Toujours pour ne pas trop encombrer le lecteur, nous n'avons gardé des personnes citées que les initiales (**C. H., G. F., J. A., J. S.**), et réduit la citation des sources à leur expression minimale.
Par ordre alphabétique, la liste des abréviations se trouve sur cette page.

Nous remercions tous les interlocuteurs – tous les gens avec qui nous avons parlé ou dont nous avons emprunté les propos, qui d'une manière ou d'une autre ont participé à ce livre, y ont contribué.

Il est possible à tout moment
d'accéder à l'index des rubriques en cliquant sur l'icône suivante :

LISTE DES ABRÉVIATIONS

C.B. = Cathy Bouvard
C.H. = Christophe Huysman
F.M. = Frédéric Maragnani
G.F. = Gérard Fasoli
G.D. = Gwenola David
J.A. = Jacques André
J.F.P. = Jean-François Perrier
J.G. = Joelle Gayot
J.D. = Jorge Dubatti
J.S. = Julie Sermon
L.G. = Laure Guazzoni
L.M. = Laurent Massénat
S.W. = Sabrina Weldman
O.W. = Olivier Werner
V.D. = Vincent Dissez
Z. L. = Zoé Lin

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z

Index

Index raisonné

Haut de page
Bas de page

Présentation Mode d'emploi

A - E

A

Actes de parole
Acteur
Ambiguïté
Analogie (1)
Analogie (2)
André (Jacques) : parcours
Anglicisme
Archivage
Art
Art et politique (1)
Art et politique (2)
Articuler / Articulations
Assembler
Association(s)
Autogestion
Avec / Après

B

Banal
Baroque
Berceuse
Bilan
Bouleversé (1)
Bouleversé (2)
Burlesque

C

Cadre
Ça va ?
Calepin (1)
Calepin (2)
Caractéristiques (1)
Caractéristiques (2)
Carnavalesque
Carne Carnaval, théâtre agité
Catastrophe
Chansons (HYC)
Choralité
Circulations
Cirque (1) (institutionnalisation du)

E - P

Épuisement
Équation
Équipe (de création)
Équipe (de spectateurs)
Espaces-temps (1)
Espaces-temps (2)
Espaces-temps (3)
Espaces-temps (4)
Et bientôt...
Étiquettes
Exercices (pastiches)

F

Fabrique
Fasoli (Gérard) : parcours
Festival
Figure / Personnage
Focales
Futurisme

G

Genre

H

Hasard
Human : autres titres
Huysman (Ch.) : parcours et rencontres
HYC : autofiction ?
HYC : explications
HYC (Cet homme s'appelle) : extrait
HYC (C. h. s'ap.) : tentative de fiche techn.

I

Icône byzantine
Icon(HYC)
Image (imagette)
Immédiat
Intermittent
Interprétation (1)
Interprétation (2)
Interpréter

P - Z

P

Panoplan
Paysages (Les Éclaireurs)
Penchés (Les hommes)
Performance
Pièce de cirque (1)
Pièce de cirque (2)
Piste
Point de vue
Polaroïd
Polymorphe
Populaire (1)
Populaire (2)
Populaire (3) : variations
Portraits épidermiques
Pratique
Précarité
Présence (au monde)
Principes
Production
Proverbes (1)
Proverbes (2)
Public
Puzzle

Q

Q Le livre interdit

R

Réalisateur
Réalité augmentée
Réduction
Régie
Régies
Remise
Les Repas HYC
Repas (conversations de)
Représentation de l'humain
Reproduction
Résistance
Résolutions
Rudimentaire

Cirque (2) (scénographies de)
Clown
Clowneries
C.N.A.C.
Collectif
Communication
Compagnie (Les hommes penchés)
Concret
Confrontation (1)
Confrontation (2)
Les Constellations
Corps (affolement, coma, congestion, fossile)
Coup de gueule
La Course au désastre (1)
La Course au désastre (2)

D

Dada
Danser
Dédoublement
Définition
Dégringolés (les hommes)
Demain
Direction
Diversités
Documentaire (théâtre dit)
Dramaturgie de l'image (1) : mémoires
Dramaturgie de l'image (2) : archives

E

Les Éclaireurs (1)
Les Éclaireurs (2)
Écran
Écrire
Écritures secondaires
Ego (1)
Ego (2)
Élans
Endoscopie
Engagement
Entrée(s)
Entretien (21.06.03)

>>>

Interpréter
Interprète
Intime
Invention
Invisible

J

Jeu (1) . Le corps de l'acteur, ...
Jeu (2). Gesticulations, dépense
Jubilation

K

K (mots choisis)

L

Laboratoire
Laboratoire mobile
Libre (improvisation)
Log'HYC
Lois
Low tech / high tech
Lumière

M

Main (1)
Main (2) : gros plan
Manger
Marionnette (1)
Marionnette (2)
Matériaux
Matériel
Medias / Immédiat
Méthode
Micro
Mobile
Monde HYC
Multimédia
Myosotis

N

Narration
Nombre
Numéros

O

Oh !
Obsession : perfection

>>>

S

Sandy Beans
S.B.I.P. (Sandy Beans Interviews Polyglottes)
Sens / Nonsense
Sigle
Spectateur (comment devenir ?)

T

Technique (1)
Technique (2)
Télé (entendu à la)
Temps : contemporain
Théâtre d'apparitions (1)
Théâtre d'apparitions (2)
Transcription
Transformations
Transmission
Transversal

U

Urbain

V

Vertige
VJ ?
Vitesse
Visage / Figure
Les Voix derrière la porte

W

Web (à propos du)

X

X (rayons)

Y

Y

Z

Z.A.C.
Z.A.D.
Z.E.E.
Z.E.P.
Zone (de projection)
Z.U.P.
Index raisonné
LISTE DES ABRÉVIATIONS
Notes

Haut de page
Bas de page

Index raisonné

Index

Haut de page
Bas de page

Principes
(les partis pris, les lois de fonctionnement)
Actes de parole Anglicisme Archivage Art et politique (1) Articuler / Articulations Association(s) Autogestion Avec / Après Banal BaroqueCirculations Concret Définition Écrire Écritures secondaires Élans Engagement Fabrique Futurisme Medias / Immédiat Mobile Monde HYC Penchés (Les hommes) Présence (au monde) Principes Puzzle Résistance Rudimentaire Technique (1) Transmission Visage / Figure

Agents
(la mise en œuvre, les modalités de l'expérience, la performance)
Acteur André (Jacques) : parcours Bouleversé (1) Calepin (2) Caractéristiques (1) Carne Carnaval, théâtre agité Chansons (HYC) Choralité Communication Compagnie (Les hommes penchés) Confrontation (2) Les Constellations Danser Direction Diversités Ego (1) Ego (2) Entrée(s) Épuisement Équipe (de création) Espaces-temps (4) Et bientôt... Étiquettes Fasoli (Gérard) : parcours Festival Genre Huysman (Ch.) : parcours et rencontres Interpréter Interprète Laboratoire Laboratoire mobile Libre (improvisation) Marionnette (1) Marionnette (2) Matériaux Multimédia Panoplan Performance Pratique Production Public Régie Régies Résolutions Spectateur (comment devenir ?) Théâtre d'apparitions (1) Théâtre d'apparitions (2) Transversal Vertige

Réactions
(les prises de position, commentaires, analyses et réflexions sur les pratiques en cours d'expérimentation)
Analogie (1) Analogie (2) Art Art et politique (2) Assembler Cadre Ça va ? Catastrophe Corps (affolement, coma, congestion, fossile) Coup de gueule Documentaire (théâtre dit) Les Éclaireurs (2) Figure / Personnage Interprétation (1) Interprétation (2) Invisible Jeu (1) . Le corps de l'acteur, ... Jeu (2). Gesticulations, dépenseJubilation Lois Main (1) Paysages (Les Éclaireurs) Temps : contemporain

Interférences
Berceuse Bilan Carnavalesque Dada Équipe (de spectateurs) Exercices (pastiches) Immédiat Intermittent Intime Invention K (mots choisis) Manger Myosotis Nombre Obsession : perfection Populaire (2) Populaire (3) : variations Précarité Proverbes (1) Réalisateur Remise Sens / Nonsense Sigle Télé (entendu à la) Transcription Transformations Urbain Vitesse Les Voix derrière la porte Web (à propos du web)

Théâtre
Acteur Ambiguïté Art et politique (1) Articuler / Articulations Bouleversé (2) Caractéristiques (2) Les Constellations Définition Dégringolés (les hommes) Les Éclaireurs (1) Entretien (21.06.03) Espaces-temps (2) Focales Huysman (Ch.) : parcours et rencontres HYC : autofiction ? HYC : explications HYC (Cet homme s'appelle) : extrait HYC (C. h. s'ap.) : tentative de fiche techn. Main (2) : gros plan Narration Oh Proverbes (2) Réduction Les Repas HYC Repas (conversations de)

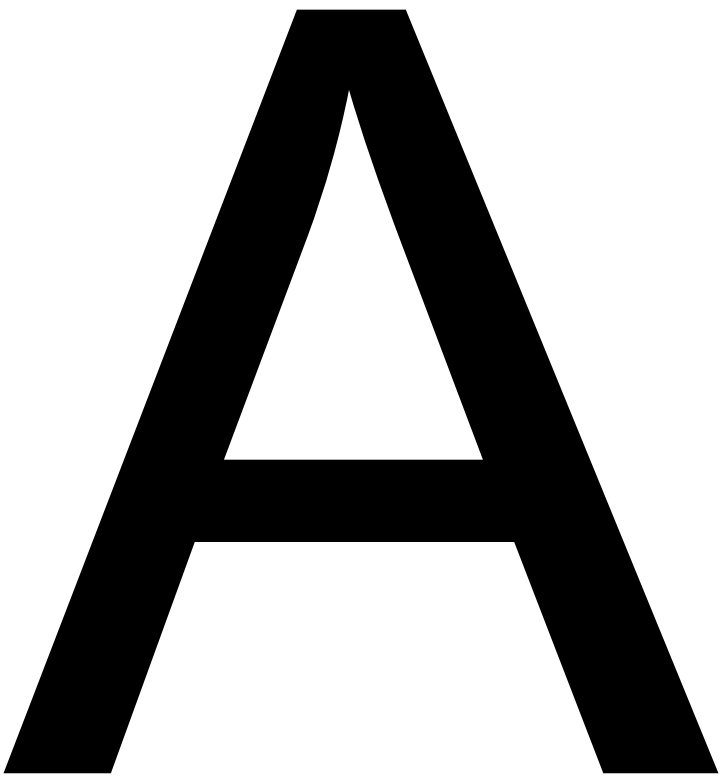
Cirque
Anglicisme Art Association(s) Burlesque Cirque (1) (institutionnalisation du) Cirque (2) (scénographies de) Clown Clowneries Collectif Fasoli (Gérard) : parcours Interprétation (2) Matériaux Numéros Oh ! Pièce de cirque (1) Pièce de cirque (2) Piste Populaire (1) Technique (2)

Image
André (Jacques) : parcours Confrontation (1) La Course au désastre (1) La Course au désastre (2) Dédoublement Dramaturgie de l'image (1) : mémoires Dramaturgie de l'image (2) : archives Écran Espaces-temps (1) Espaces-temps (4) Icône byzantine Icon(HYC) Image (imagette) Log'HYC Low tech / high tech Lumière Méthode Point de vue Polaroïd Portraits épidermiques Q Le livre interdit Réalité augmentée Représentation de l'humain Reproduction Sandy Beans S.B.I.P. (Sandy Beans Interviews Polyglottes) VJ ? X (rayons) Zone (de projection)^

Haut de page
Bas de page

NOTES

- **« Avant. Préparatifs à figurer », 2004**
  (extrait de « Avant. Préparatifs à figurer », texte écrit par Christophe Huysman pour « LEXI/textes 8 », Théâtre national de la Colline, octobre 2004)
- **Avignon, 2005**
  Extrait de Carne carnaval, théâtre agité, texte écrit par Christophe Huysman pour le programme du festival d'Avignon 2005
- **« L'Art de vivre », 2002**
  Présentation de la performance de Christophe Huysman, L'Art de vivre / Série, programme Les Grandes Traversées, 29 et 30 novembre 2002, Bordeaux. Série 1 : Loos-en-Gohelle (3 mai 2002). Série 2 : Dijon (25 octobre 2002))
- **Clarín, 2003**
  Extrait d'un entretien de Christophe Huysman avec Jorge Dubatti pour le journal Clarín, à propos de l'édition de Le sang chaud de la terre, Ediciones Artes del Sur, 24 avril 2003)
- **Enjeux, 2004**
  Extrait d'un texte de Christophe Huysman commandé par Philippe Minyana pour « paroles d'auteurs », Théâtre ouvert, Enjeux, 2004
- **France Culture, 2002**
  Extrait d'un entretien de Jacques André et Christophe Huysman, par Joëlle Gayot, 2002
- **HYC Postions, 2004**
  Extrait d'un texte écrit par Jacques André à l'occasion de la performance « Organons », présentée en mars 2004 au Batofar, dans le cadre de la soirée criticalsecret.com. Présentation de HYC Positions (vidéo 12')).
- **Human, 2006**
  Extrait d'un entretien de Jacques André, Gérard Fasoli et Christophe Huysman avec Jean-François Perrier, à propos de Human, avril 2006)
- **L'Humanité, 2001**
  Extrait de « Regarde les hommes dégringoler », article de Zoé Lin paru dans L'Humanité, le 11 juillet 2001)
- **Image, 2003**
  extrait d'un texte de Jacques André « Réfléchir, explorer, jouer l'image. Lignes esthétiques, dispositifs multimédia et machinations mobiles pour la mise en jeu de l'image (avec sons associés) »
- **Jojo, 1991**
  Extrait d'un texte écrit par Christophe Huysman, à propos de son travail sur le jeu dans Jojo de Georges Aperghis, septembre 1991
- **Journal, 1999-2006**
  Extrait des journaux (intime, de bord) de Christophe Huysman
- **Mouvement, 2002**
  Extrait de « Atteinte au corps », entretien de Christophe Huysman avec Sabina Weldman paru dans Mouvement n°17, été 2002
- **Mouvement, 2005**
  Extrait de « Artistes de la scène, quel pacte à venir ? », article de Christophe Huysman publié dans Mouvement n°35, mars 2005
- **Notes, Les hommes dégringolés**
  Notes de Vincent Dissez, Christophe Huysman et Olivier Werner, sur le jeu et la mise en scène des hommes dégringolés
- **Sans cible, 2004**
  Extrait de 2. la représentation, publication des travaux menés par l'association « Sans cible », Éditions de L'Amandier, 2004
- **Subsistances, 2004, 2005**
  Entretiens réalisés par Cathy Bouvard dans le cadre de résidences de création des hommes penchés aux Subsistances, et publiés dans les livrets n°2 (mars-avril 2004) et n°4 (janvier-avril 2005)
- **Terrasse, 2001, 2003**
  Extrait de « Regarder le monde à travers l'intime », article de Gwénola David, paru dans La Terrasse, juin 2001
  Extrait d'un article sur Les Repas HYC de Gwénola David, paru dans La Terrasse, décembre 2003.


A

Actes de parole
(Notes, *Les hommes dégringolés*)

On ne parle pas pour expliquer mais pour effectuer un geste aussi libre que possible. (C. H.)

Acteur
(*Jojo*, 1991)

Jouer et citer. Être devant le mot et le son et repasser derrière. Donner aussitôt détruire. Offrir juste l'amorce. Amorcer et détruire, casser, déjouer face à l'attente chaque attendu. Maîtriser. Procurer l'attente du devenir et presque toujours vivement s'évader ailleurs. Presque ou alors chanter, déployer le chant , ce chant ; changer l'air, le souffle, le taux d'humidité, rebondir sur la contrainte, d'une bouche modifier l'hygrométrie. (C. H.)

(Notes, *Les hommes dégringolés*)

Ici on pense à des couleurs, des sons, des mouvements de l'acteur qui, montés entre eux, font apparaître les figures du texte. Acteur-sculpteur, musicien, danseur, plasticien, conteur. Tout sauf acteur, à moins que ce ne soit ça être acteur, très exactement. (O. W.)

Ambiguïté
C. H. : Dans *Cet homme s'appelle HYC*, il y a une ambiguïté du narrateur, de l'écrivain, et de l'homme. Et comme j'étais sur le plateau, cette série d'ambiguïtés permanentes était entretenue, volontairement. Mais dans le même temps, l'écriture était toujours tenue à distance, désignée comme un objet, et non uniquement intégrée à mon corps. Ce trouble de l'identité, je le crée, je l'entretiens, mais il circule tout seul : cela devient le trouble des gens, qui ne savent plus très bien dans quelle mesure le corps souffrant que leur expose l'écriture, c'est le mien ou non. Et dans le texte, rien ne permet de dire, grammaticalement, qu'il s'agit de moi : ce corps ne reste pas « mon » corps, l'œuvre fait son travail, et atteint le corps des autres.
J. S. : Pour le spectateur, je crois que l'indétermination que tu cherches à maintenir (est-ce que le corps qui vous raconte est le corps qui a vécu ce qu'il vous raconte ?) joue très fortement. Comme on peut supposer qu'il s'agit bien la même personne, il y a inévitablement quelque chose de l'ordre de l'affect, de l'empathie, de la compassion, qui s'enclenche, et en même temps, ce matériau sensible est toujours cadré, médiatisé, dédramatisé, ce qui fait qu'on est jamais non plus dans l'apitoiement ou dans la fusion.
C. H. : Il y a toujours une marge de projection pour le public, qui dépasse mon propre témoignage. Je pense notamment à tout ce qui concerne l'enfance : il y a peu d'enfance où il n'y a pas eu violence, d'une manière ou d'une autre. C'est un endroit où tu rejoins tout le monde, et où, du coup, se joue de l'identification. Dans le texte, il y a plusieurs moments qui touchent au collectif, dans des registres différents : les amants, la maladie, la déchéance. Ce sont des questions et des drames qui concernent n'importe qui. Au bout du compte, le seul endroit qui ne renvoie qu'à moi, et où il est difficile de douter qu'il s'agit de moi, c'est quand je parle de l'écriture et du travail d'archivage.

Analogie (1)
J. A. : Il y a dans la répétition théâtrale quelque chose qui a à voir de très profond avec la répétition de la vie, la « scène » familiale – son canevas, ses répliques. Non pas dans le sens d'un perpétuel mélo tragi-comique transformé en happening mélangeant acteurs et spectateurs, encore que... Mais avec ce que j'appelle l'héroïsme du quotidien : après avoir reçu un « training » qui s'appelle l'enfance puis l'adolescence, mettre la même conviction adulte à dire et à redire sans se suicider « bonjour », « qu'est-ce qu'on mangerait aujourd'hui ? », « qu'est-ce qui ne va pas ? », etc., jour après jour, avec et devant les mêmes. À l'adolescence, en même temps que se cristallisait définitivement un désir de scène, une première révélation cauchemardesque s'est produite : celle de vivre sur le plateau du « théâtre ce soir ». Une seconde révélation – que la répétition quotidienne relève d'un courage héroïque – s'est faite récemment. Elle est sans doute la marque d'une récente et fragile confiance en la vie ! D'où mon goût immodéré, d'un côté, pour assister aux répétitions théâtrales et considérer que chaque représentation n'est qu'une répétition de plus – ce palimpseste de gestes, d'intonations, de

rythmes – comme creusement sans fin d'un mystère insondable quotidien, et de l'autre, pour construire essentiellement des aventures et des formes assimilables à des performances comme tentative incertaine d'un art minoritaire de résistance : c'est une des dimensions du pari du Laboratoire mobile.

Analogie (2)

J. A. : L'homme de théâtre et l'homme politique.

J. S. : Florence Dupont dit que dans la Rome antique, l'acteur est une sorte de double infâme de l'orateur : ils mettent en œuvre la même rhétorique, mais l'un est censé parler au nom de la vérité, alors que l'autre joue gratuitement des effets de l'éloquence.

Il n'y a pas que cette analogie de l'art oratoire. Aujourd'hui, d'ailleurs, et de l'aveu même de nos plus hauts élus qui endossent des rôles d'histrions sur des chaînes de télévision, mêmes publiques, la proposition pourrait s'inverser, au moins pour quelques uns : l'orateur est le double infâme de l'acteur. Cette analogie est moins affaire de formes que de fonctions. Si c'est dans cet art du théâtre que les politiques se reconnaissent le plus – ce que dévoile en France l'irrésolution de la question de l'intermittence –, c'est qu'il y a une grande proximité de fonctionnements. Homme politique ou homme de théâtre, chacun a un programme, qu'il cherche à vendre. Il faut que le budget de campagne soit le plus économique et le plus rentable possible. Il faut qu'on applaudisse. Tant pis si l'on écrase les adversaires ou les concurrents. La machine à élire et à têtes d'affiche est extrêmement valorisée et hiérarchisée. Le système identificatoire mis en place opère au-delà d'un regard critique et analytique sur le travail proposé : c'est un regard passionnel et mystificateur (le sauveur de notre mission, le poète de notre vision). Tout se mesure à l'aune de l'endurance à se répéter, des tournées, des impôts collectés, de la part budgétaire affectée, des bulletins et des billets décomptés, et à l'applaudimètre ou à la notoriété de marque. Je crois que réfléchir plus précisément à ces affinités pourrait permettre de mieux comprendre un certain nombre de dysfonctionnements, ici et là.

André (Jacques) : parcours

J.A. : Je viens, d'une part, du cinéma des années 70, dit « expérimental » – ma nourriture plastique, émotionnelle, rationnelle, sur la déconstruction de l'image –, d'autre part, de la prolongation, de l'interrogation moderne de ça, avec les outils dits de trucage. J'ai commencé à travailler pour les sciences, en représentant des réalités infilmables : par exemple, au niveau moléculaire, biologique, il y a certaines choses qu'on ne peut pas représenter autrement qu'avec des images de synthèse. Plus profondément encore, je viens aussi d'un horizon sonore particulier. À la fois de la musique contemporaine qui m'a nourri assez tôt grâce au travail de la radio publique, permettant de découvrir Stockhausen, Xenakis, Berio, Schaeffer, etc., en posant la question concrètement de « l'inouï » – du son venu d'ailleurs au renouvellement de nos cadres esthétiques. Mais aussi, de la réflexion et de la pratique sur le « continuum sonore » en interaction avec l'image, proposé par Michel Fano, relayé par mes professeurs à l'INSAS (Institut National Supérieur du Spectacle, Bruxelles), et pour lesquels paroles, bruits et musiques, y compris électroniques ou informatiques, devaient se penser ensemble, parfois s'équivaloir. Ceci est déterminant dans mes goûts pour l'hétérogénéité des matériaux et des formes intégrés en « continuum scéniques » Sans oublier cet autre professeur extraordinaire, Edmond Bernhardt, auteur belge de courts-métrages, de films-poèmes, pour lequel rien ne pouvait se comprendre de la création artistique si le goût n'était pas capable de s'enthousiasmer pour la découverte par exemple de « fraises cuisinées au poivre vert »…

J'ai toujours été fasciné par le théâtre, mais ce n'est qu'en 1988 que j'ai quitté le monde de la consultance en nouvelles technologies associées à l'image et à la communication et que je suis devenu intermittent. C'est aussi ce moment-là que Thomas, un amant canadien, est mort du Sida, sans pouvoir revenir à Paris pour une dernière fois, faute de pouvoir être admis dans un protocole de délivrance d'AZT. J'en ai gardé une cicatrice à vif ravivée par une série de deuils jusqu'à aujourd'hui. Cela m'a conduit à m'engager à l'époque comme bénévole à Arcat-Sida et constitue le socle de ma réflexion sur l'articulation entre politique de discrimination, politique sociale, de santé et de recherche, et politique générale. Tout petit, j'avais vu jouer mon père, sur les planches du théâtre amateur en Bretagne, au Faouët ; adolescent, j'ai joué (une prof de bio, qui pensait qu'il fallait réduire la séparation entre littérature et sciences, dirigeait un atelier théâtre, où elle n'hésitait pas à donner l'exemple, ce qui était physiquement très troublant et excitant ; plus tard, une prof d'allemand, Françoise Dahringer,

demeurée une amie et devenue une spécialiste de Fassbinder, m'a fait jouer du Brecht en langue originale), j'ai aussi commis plusieurs mises en scène, notamment des adaptations de textes non théâtraux. En 76 et 77, en dépit d'interdictions familiales, je suis parti en stop depuis la Bretagne jusqu'à Avignon en passant par le festival de La Rochelle dédié aux formes contemporaines. Le théâtre a été une passion continue depuis la petite enfance. À la sortie du lycée, j'ai fui à Strasbourg, pour faire des études de mathématiques : j'avais cru à la liberté universitaire – j'ai vite déserté les amphis.
À l'époque, je suivais avec assiduité les manifestations de « l'Attroupement », de Denis Guénoun, qui proposait des méthodes de travail et des rapports au public tout à fait originaux, qui s'efforçait de mettre en œuvre de manière très concrète une certaine utopie théâtrale (« les acteurs blancs », les répétitions entièrement ouvertes au public, les gens qui payaient ce qu'ils voulaient à la fin du spectacle). Et puis, pour aller vite, Gatti et Godard ont fait que j'ai fui vers l'image. En découvrant les *Cahiers du cinéma*, très imprégnés à l'époque de structuralisme, je me suis rendu compte que cela m'intéressait de réfléchir, non pas sur des structures mathématiques, mais sur des structures poétiques. Gatti était venu présenter au TNS *Le lion, ses cages et ses ailes*, son premier travail vidéo, avec des ouvriers immigrés de chez Peugeot. J'ai été très impressionné par cette proposition, qui détournait la boîte et le public « bourgeois » du TNS, et faisait que ces deux mondes pouvaient ne pas être opposés : le montage n'était pas seulement une construction théorique ! Après la projection, j'ai passé la nuit à discuter avec Gatti dans un café, et à la suite de ça, je me suis lancé dans les nouvelles technologies et l'art vidéo, délaissant pour un moment le corps acteur, trop attaché pour moi au personnage psychologique et à toute une tradition théâtrale, jusqu'à ce que je rencontre des écritures contemporaines qui précisément échappaient à ça. Puis des rencontres avec Stuart Seide, pour découvrir une attention rare au jeu d'acteur, (mais aussi pour l'accompagner de création de bandes sonores), avec Eric Vigner, pour adapter *La Pluie d'été* de Marguerite Duras pour Arte, en mettant l'accent sur le travail d'acteur dans sa confrontation au texte, ont achevé de me convaincre de la nécessité de l'expérimentation scénique, du laboratoire aux frontières du théâtre, d'une forme d'engagement derrière et devant les « instruments-images », d'associer art vidéo et performance. D'où ma recherche avec Karin Romer, actrice autour de *La Marquise d'O.*, de H. V. Kleist, demeurée à l'état d'ébauche, d'où les orientations prises avec Christophe dès qu'il m'a proposé de travailler sur ses textes.

Anglicisme

J. S. : Pourquoi, au moment de baptiser ta dernière pièce de cirque, as-tu préféré « human » à « humain » ?

C. H. : J'avais choisi « humain » pour le mot « main », le relais, mais vu l'espace éclaté qui est né, la main secourable, la main tendue n'avait plus sa fonction, il était question de liens toujours, mais des liens plus complexes, et je trouve que « humain » sonne mal, et il y a une connotation en français qui me déplaît.

J. S. : Ce n'est pas assez biologique, trop lié à l'idée d'humanisme ?

C. H. : On perd la notion de « gens », on perd un trouble pour trouver un surplus de sens ; le « man » qui résonne et claque dans « human », alors qu'humain est englué dans plein d'autres sens, et je ne le voulais pas. C'est un spectacle qui a eu plein de titres, j'ai fini par adopter celui qu'on utilisait le plus. Et puis *Human*, que j'ai sous-titré « articulations », c'est le début d'un nouveau projet, la première étape d'un travail à venir. Et finalement, le titre moteur, celui qui va guider les années qui viennent et qui me porte le plus, c'est « articulations ».

Archivage

J. S. : Est-ce que tu as archivé d'autres choses que les polaroïds ? Je ne te parle pas de tes multiples collections et accumulations privées, mais de matériaux qui pourraient être matière à écriture, des coupures de journaux, par exemple. Tu m'as dit que la parole de circulation, la parole des médias, t'intéressait.

C. H. : Oui, la parole, plutôt, la trace, la rature que les humains laissent (mots, vidéos, photos, pas, etc...), ça peut aussi être des gestuelles urbaines comme on dit, des gestes de gens dans la rue, des positions qu'ils adoptent dans l'espace public, tout quoi, c'est le boulot de l'interprète en fait, et celui de l'écrivain, conjugués. La décision d'utiliser le mot "archiviste" comme arme, comme sous-titre, dans *Cet homme…*, concourrait d'une reconnaissance de ça, de cet état.

J. S. : Il y a quelque chose qui est apparu récemment dans ton écriture (dans Les Éclaireurs, *il me semble) : les listes de gens. C'est une nouvelle forme d'archivage ?*
C. H. : En fait, les premières listes apparaissent dans un poème, *Le chant comptant*. C'est né de l'idée des cartes de visite, d'un ensemble des noms à retenir, que je voulais exposer, comme les polaroïds. Dans *Le chant comptant*, que j'ai écrit en 96, les noms sont dispersés : il y a de l'espace, du vide, des blancs, des gens qui manquent. Dans la liste des *Éclaireurs* en revanche, qui est un texte de 2005, et où les noms sont agglutinés, ce sont davantage des témoins, « les gens qui vous ont accompagnés », comme dit Philippe Minyana dans la préface des *8 poèmes*. C'est une liste pleine, plus apaisée.
J. S. : En t'amusant, dans cette liste, à mêler de vrais noms et de faux noms, des identités très connues et des identités moins connues voire totalement inconnues, on peut se dire que tu poursuis, d'une autre manière, le questionnement et le trouble théâtral qu'exploraient les polaroïds : de l'existence prend forme, par énumération et inventaire méthodique, à la croisée de la réalité et de la fiction. Mais c'est aussi une manière, il me semble, de prolonger le geste de l'archiviste : nommer tous ces gens, déjà reconnus, ou dignes de reconnaissance, ou tout simplement à connaître, c'est bien chercher à sauver la mémoire des vies, le désir d'inscrire quelque chose du vivant qui va disparaître…
C. H. : C'est une action l'archivage, la création d'un répertoire qui emprunte la matière vivante pour la retenir, l'exercice de mémoire. Les mots : bibliothèque, dépôt, collection, histoire, sources, souvenir, mémoires, biographie, chronique, annales, éphéméride, chronologie. Mais également, la notion de théâtre documentaire qui en a découlé, l'idée de l'insertion dans une œuvre postérieure. L'action d'archiver pour moi c'est s'insérer, et ne pas insérer n'importe quoi, ni s'insérer n'importe comment, cela comprend des choix d'espaces et de temporalités. Un programme en quelque sorte.
.

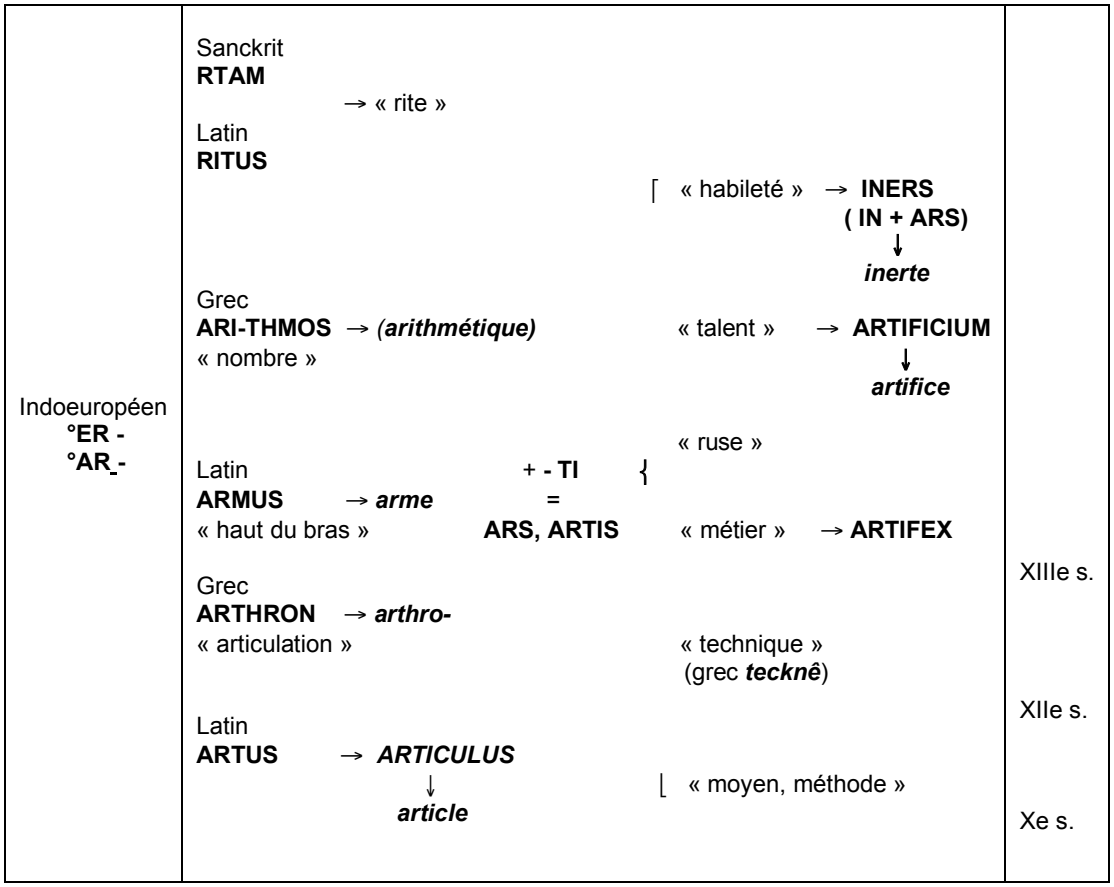
Art

(1)

G. F. : Est-ce que le cirque est reconnu comme un art, est-ce que le cirque est un art ? On est encore un peu dans ce questionnement-là.
J. S. : À partir du moment où il y a une technique spécifique, et que ses praticiens essaient de réfléchir aux moyens, aux formes et aux enjeux propres à cette technique, c'est un art, non ?
G. F. : Oui, je pense, mais cela n'est pas évident pour tout le monde.

(2)

(Tableau « Le sens du mot » *in* Le Robert, dictionnaire historique de la langue française, *sous la direction de Alain Rey)*



Art et politique (1)
(Clarín, 2003)

« J. D. : Comment interprétez-vous la fonction du théâtre à l'heure actuelle? Quelle est votre vision de votre création théâtrale dans ce paysage mondial?
C. H. : Je me trouve bien petit face à ce qui se trame dans le monde. J'ai toujours très profondément l'espoir que ce monde est habité aussi d'humains vivables, j'y crois vraiment, et d'ailleurs je travaille avec des personnes qui me permettent de le croire. Je n'ai pas davantage de vision de moi-même et de mon engagement. Nous déployons des formes à l'antithèse de l'opéra et de l'art pompier et académique dont on est gavé en France, alors voilà je sais que je me poste à cet endroit de pensée, et ce n'est peut-être pas un hasard si ma compagnie s'appelle « Les Hommes Penchés ». Tout cela pour dire qu'à une modeste échelle nous avons une exigence de lecture et de synthèse dans la pratique de notre art et cela nous honore et voilà pourquoi continuer cette lecture du monde qui n'est pas le soupir de la majorité, bien au contraire. »

(Mouvement, 2005)

« Il faut œuvrer sans rêve pratique, sans regret et sans remords (on dirait une chanson) l'absence apparente de conviction. Il revient de se construire, artiste, écrivain de la scène, en convictions intérieures. Il faut œuvrer ainsi. Avec les lassitudes des épuisements de la survie où nous sommes projetés, avec nos pères absents des débats, dans une cité dont on veut nous faire croire qu'elle a d'autres soucis, et avec l'éternelle question du divertissement en prime ! (réfléchir ou ne pas réfléchir, inquiéter ou ne pas inquiéter). Néanmoins, cohabitant toujours, vivant et présent, comment devenir demain ? Des actions singulières d'acteur, d'auteur, d'artiste et de technicien de la scène où le corps (en entier, cerveau compris) s'embarque dans une recherche avec ce qu'il ne sait pas. » (C. H.)

Art et politique (2)
J. S. : Ce que je ressens physiquement, lorsque j'assiste à tes spectacles, c'est la transmission d'un désir vif : une sorte de nécessité joyeuse, à tout prix. J'ai l'impression qu'une part

de ton travail consiste, en connaissance de causes, les yeux ouverts sur la gravité de la situation, à apporter au public un supplément d'énergie, de légèreté et de rebond.
C. H. : Il s'agit toujours pour moi de venir dire gentiment les choses les plus terribles. Je ne cherche pas à agresser ni à effrayer les gens. D'où mon goût pour le music-hall, le cirque, l'engagement viscéral du corps entier (et de sa vie) constitué en langage. J'imagine que si j'avais une discussion avec Rodrigo Garcia ou Pipo Delbono, on partagerait beaucoup de choses. L'occasion ne s'est jamais présentée : tout le monde est sur sa planète, on surmédiatise, on starifie les gens, et du coup, on les isole. Les artistes ont du mal à parler entre eux. Mais le cas échéant, je pense qu'on aurait des choses à se dire. Après, la pratique qu'on a du plateau et de l'adresse aux gens n'est radicalement pas la même : d'un regard sur le monde qui, grosso modo, peut être proche, on en arrive à des objets extrêmement éloignés. En ce qui me concerne, il vrai que choquer les gens ou les bousculer dans leurs convictions, je n'y crois pas une minute : je crois qu'on fait le jeu de ce qu'on veut démentir. J'ai choisi par des travaux de convergences à démystifier l'identification.
.

Articuler / Articulations
(Notes, *Les hommes dégringolés*)

L'acteur est narrateur, parleur, régisseur. Nous arrivons tous les trois d'horizons différents. Mélanger nos pratiques, cela nous permet de penser la scène non comme une organisation de l'image, mais comme l'art d'articuler, de travailler ensemble. Le spectacle raconte cela aussi, une exigence du plateau, entre nous. Chacun apporte sa matière. L'acteur est avant tout un traducteur.
(V. D / C. H. / O.W)

Assembler
J. S. : Est-ce que tu fais un théâtre qui rassemble ?
C. H. : Oui, je crois. Cela peut paraître prétentieux, mais cela ne l'est pas : c'est une ambition, chez moi et pour l'ensemble du groupe, de recapturer le mot « populaire », pour le remettre à l'endroit où l'on pense qu'il doit être. Sur *Espèces*, on a pu vérifier que le plus humble comme le plus riche, l'enfant comme l'adulte, l'averti comme le non averti, pouvait s'y retrouver pour réfléchir, encore un point de convergence, une petite victoire suggestive. J'ai envie de rassembler le plus grand nombre, j'ai envie que les salles soient pleines, et pas pour de mauvaises raisons : j'ai envie que, quand les gens voient notre nom quelque part, ils aient envie de venir nous rencontrer.
J. S. : Si je te pose la question de manière un peu abrupte, c'est qu'aujourd'hui, un certain nombre d'hommes de théâtre revendiquent la séparation, le « dissensus », et qu'au vu de la réalité économique, sociologique, du public effectif, j'ai toujours du mal à voir là autre chose qu'une posture intellectuelle. À l'inverse, ce dont tu parles est souvent loin d'être rassembleur, au premier abord, les formes que tu proposes ne sont pas forcément faciles, et en même temps, j'ai toujours le sentiment, dans les mises en scène que j'ai pu voir, d'un désir très fort de convivialité et de connivence avec le public. D'après toi, quelle peut être aujourd'hui la fonction politique du théâtre – s'il en a une ? Est-ce que tu te poses la question de savoir si les gens vont repartir plus heureux, ou plus en colère, après la représentation ?
C. H. : Je mets tout en œuvre pour que le public le plus large possible puisse être informé du spectacle et ait la curiosité de venir voir. Ensuite, il s'agit de les capturer dans l'instant ; c'est mon métier. Après, d'où ils viennent, où ils repartent, comment – j'en sais rien. L'important, c'est que les gens réagissent, que personne ne reste indifférent, se construise une mémoire. Beaucoup d'artistes désirent ce public, quoiqu'ils en disent. Nous avons à construire une mémoire, la plus éphémère et la plus volatile qui soit, et la plus efficace dans la bibliothèque privée de nos libertés. C'est aussi simple le spectacle vivant. Le reste du métier est l'association, comment vivre ensemble (à 5, à 15, à 50 comme à 500 les soirs de spectacle), cette organisation-là, et la réflexion du « comment y parvenir ». Cela peut prendre des années pour la construction d'un objet humain au sens propre.

Association(s)
(Human, 2006)

C. H. : Mon désir premier est un désir de condensation de la parole et j'ai besoin de complicité pour faire naître cette parole sur le plateau. Nous tentons de faire exister des travaux complexes, exigeants, joyeux, inquiétants, qui concernent le monde d'aujourd'hui avec des artistes d'aujourd'hui. C'est un travail sur les mots mais plus généralement sur « les » écritures contemporaines, qu'elles soient spatiales, physiques ou visuelles. Je propose des mots, des morceaux de sens, qui ont besoin d'autres espaces de sens pour pouvoir vivre sur la scène, car l'acte de la scène est un acte collectif, contrairement à l'écriture.
J. F. P. : Pourquoi spécialement le besoin du cirque et du multimédia ?
C. H. : Parce que le multimédia et le cirque sont les deux domaines qui en ce moment réfléchissent énormément à leur propre écriture et ce n'est donc pas un hasard si j'ai envie de les associer à mes propres réflexions d'écrivain. Nous sommes dans des questionnements identiques, ce qui facilite les échanges.
G. F. : Il y a dans notre démarche une volonté de sauvegarde de nos activités artistiques. Si nous voulons continuer à vivre, il faut nécessairement s'associer à ceux qui cherchent comme nous de nouvelles façons de travailler.
Ce risque fait-il partie intégrante de ces recherches ?
C. H. : Évidemment il y a un risque à se propulser dans des domaines que l'on connaît peu ou mal. Les artistes de cirque ont ce désir que je partage. Nous ne cherchons pas à inventer un nouveau genre, nous voulons seulement inventer une forme comme on invente un poème. Nous cherchons surtout à rencontrer le public dans un rapport d'immédiateté, ce que le cirque fait magistralement. C'est un rapport direct de transmetteur à émetteur, ce qui est une grande force du cirque. Cette force là, je la trouve rarement au théâtre. De ce point de vue, on n'est pas loin de la musique puisqu'il y a la nécessité du rythme, du rythme physique en l'occurrence.
Le cirque est aussi une éthique fondée sur la loyauté réelle, sur une confiance à l'autre absolument nécessaire qui facilite grandement la prise de risque. Cela rejoint mon éthique de vie. Mais en dehors du risque, il y a aussi l'idée de la transmission qui traverse nos recherches. Transmettre pour enrichir les démarches individuelles, transmettre dans l'action de la création.

Autogestion
(Notes, *Les hommes dégringolés*)

Un geste. Nos gestes à nous. L'équipe des *Hommes dégringolés* s'est construite autour du texte, par affinité au texte. Ce n'est pas un projet pyramidal où le rêve d'un metteur en scène se transmet à plusieurs. C'est une création collective où le geste de chacun est reconnu et adopté par les autres quand il exprime cette liberté (O. W)

De plus en plus, il y a une mise en abîme des compétences, un ras-le-bol du grand manitou, une mise en cause des pouvoirs. La réappropriation de la scène par les acteurs en est un exemple. J'ai souvent travaillé sur ces idées d'association. (C. H.)

Avec / Après
(Mouvement, 2005)

« Raconter ce qui peut sembler une évidence : vivre avec et dans ce monde, être non seulement un « traducteur », comme le nomme Vitez, mais également une dépression, un gouffre où le monde et ses contradictions s'engouffrent et s'entrechoquent. Désigner l'interprète, l'auteur etc. comme le corps de la contradiction, car si l'humanité prend la parole c'est qu'il lui est arrivé un incident, un événement précis qui l'oblige à prendre position pour le parler et ainsi travailler des endroits de cette humanité qui n'ont pas encore trouvé leur forme. Nous sommes « dans » un théâtre de *« l'après-coup »,* pour reprendre l'expression de Maurice Blanchot, de l'après Auschwitz en particulier ; dans cet après sans apprêt, un présent cerné, je me suis permis de « prendre langue », la parole, je me suis convoqué, provoqué, comme je l'ai fait avec la parole de l'Autre, et j'ai tenté de représenter l'humanité en chair et en os, et en mouvement, en exercices de théâtralités. Une matière agitée dans un théâtre que j'estime de même. Je suis auteur et acteur organisé en compagnie, et mettant en action des formes et des techniques extrêmement diverses. Je tiens à définir mon champ d'action sans discipline fixe, et d'en reconnaître les doutes et les possibles sans limites. Ensuite, diriger une compagnie, rassembler un ensemble d'artistes et de techniciens dans un but imprévisible (un spectacle) demande pour tous une

rare ténacité, un engagement dans le temps, à travers la mémoire et son corps. L'art de la scène comme un art d'assemblage. Ce sont les rencontres et les associations avec d'autres artistes (venus du théâtre, des arts plastiques et numériques, du cirque, etc.) qui ont déclenché les spectacles que j'ai faits, rien n'était « prévu », et ces rencontres singulières m'ont mené à un réel travail sur les formats, une certaine provocation des formats ; ce n'est pas une mince bataille. » (C. H.)

B

Banal
Un droit d'usage. Une lutte acharnée contre l'originalité à tout prix. La nouveauté ? Laquelle ? Ah ce fétichisme de la nouveauté ! (C. H.)

« Tout le long de notre enquête, nous trouverons les mêmes caractères d'extension, d'inférence, d'induction, de généralisation, de complément, de synthèse, de totalité. Autant de substituts de l'idée de nouveauté. Et cette nouveauté est profonde, car ce n'est pas la nouveauté d'une trouvaille, mais la nouveauté d'une méthode. » (Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, PUF, 1934, p.12)

Baroque

(1)
(Avignon, 2005)

« La grimace frontale des faces et des corps, des premiers plans lyriques, burlesques et tragiques des époques en chavirements aux arrière-plans éparpillés, se compose dans le hasard du vivant, de Bosch à Ensor jusqu'à aujourd'hui, l'anonyme prend corps, (investit le paysage, puis les lieux publics) porteur de signes, de sens ; une humanité-réalité symbolique, manipulée toujours recomposée, hors du lisse. Du croquis au corps en représentation, la figure d'aujourd'hui dessine en chair et en os le mouvement aléatoire du surgissement immédiat, des inconsolés, des humains en miettes, qui vont mentir pour se rassembler, qui devront soulever, causer un bouleversement distinct, une percée pour pouvoir traverser, passer dessous. Tout est permis, ils vont retracer notre exact souhait : ils ont le devoir de mentir le Monde dans l'ébauche sur la paillasse, le poème, car personne ne connaît l'image exacte du Monde, ni de la figure convoquée, elle aura mille visages et autant de formes extérieures, elle sera insaisissable, mordante et épuisée, on ne sait pas qui elle est, on l'appelle, on s'attend à rien, un pitre, le fifre avec sa petite cervelle et l'acharné ; on attend l'humain en chair et en os, on aura son squelette et son poumon, son cri macéré à travers le temps sécurisé, son agitation, son inquiétude au mieux, et toujours il rejouera celui qu'il n'est pas, il sera le concassé, le joyeux menteur, des successions de vertiges offerts à la congratulation, au groupe las qui apprend à manquer, au débordement, à l'excès, tous les excès jusqu'à jouer sans fin le meurtre inaudible, le notre, le vrai. Naître et renaître mémorisé, et renaître toujours vers la douleur à fouler, à nommer. » (C. H.)

(2)
C. H. : J'écris depuis que j'ai quatorze ans. Et à vingt-quatre ans j'ai décidé d'ouvrir, de montrer; et j'ai donné à Robert Cantarella *Le Sang chaud de la terre*. Voilà. Une musique dans les chants, maniaque, raffinée, obscène qui ne s'embarrasse pas de l'anecdote ; et des «entre-chants» où la petite histoire file avec trains, ponts, canaux, ministres, et tout ce qu'elle peut ramasser au passage: grossièreté, élégance, tragique, absurdité, dérisoire, pompier, clownerie... tous les genres abondent et s'entrechoquent. La fable est simple et ses protagonistes sont traversés par toutes ces formes. Mauvais goût, petites musiques légère, fable politique, lyrisme...Une boîte à désordre qui est dans une boîte à désordre qui elle-même... dans lesquelles, curieusement tendus et anormalement voûtés, des êtres appellent. Ça nous a rassemblés avec Robert. Cela prolongeait la recherche du "jouer".

Berceuse
(« La berceuse des pierres », *Manuel de Hohenstein, C. H.*)

J'ai la peau sur les os
La vie devint de trop
me quitte

nous quitte
recommencera
reviendra bientôt

J'ai la peau sur les os
Un corps est-ce de trop
si le monde nous quitte
si un homme nous quitte
si vite
Vite
laisse une trace rien n'est de trop

La Lune pleure
dans sa douleur
longtemps longtemps
jusqu'au moment
où se lamenter
sera
ne plus se lamenter

Bilan
"Douce France, tendre pays de mon enfance", reprise par Ministère amer, cela semble loin. "La France elle m'a menti", ça semble plus récent. "Au nom de la France", plus personne n'ose ou bien tout le monde rigole. "France terre d'accueil" et de rejets. Le pays des droits de l'Homme et des droites dures. Parfois l'extérieur est si incongru qu'il nécessite un mode d'emploi. Comme le dit l'aphorisme local, « ne rien dire, c'est se taire ». (C. H.)

Bouleversé (1)
(Notes, *Les hommes dégringolés*)

Tenter de se fondre dans cette danse tragique et burlesque, s'échapper de soi, échapper à ses fantômes, à cet ici de loisirs et d'ennuis, devenir le capteur sensible de la pulsation du monde et tenter par là de le questionner.
La nécessité de mettre son corps en jeu dans sa relation avec l'inintelligible du monde. La quête d'une façon d'y être et alors parler de soi, ce serait raconter l'espèce. (C. H.)

Bouleversé (2)
J. S. : Les hommes dégringolés : c*'est une écriture faite d'une série d'instantanés du monde, récits en arrêt sur image, ou scènes de passage, peuplées de figures diverses (le scrutateur, Christine D. retraitée de l'OCDE, l'enfant échevelé fuyant l'arbitraire…), que tu as choisi de toutes rassembler sous le titre génériques de « corps bouleversés n°» tant.*
C. H. : Les « corps bouleversés » n'existaient pas au départ. Mais quand on a décidé de monter *Les hommes dégringolés*, il y avait quelque chose à trouver d'ordre plastique dans le texte, une forme. C'est en discutant avec O. W. que le séquençage des apparitions en « corps bouleversé n°… » s'est imposé. Hommes dégringolés, c'est trivial, dérisoire. C'est l'équivalent de se casser la figure. Tout le monde se retrouve là-dedans. "Bouleversé", c'est la notion d'état qu'on met en jeu. De "hommes" à "corps", de "dégringolés" à "bouleversés", on en vient à l'acte physique, au théâtre.
J. S. : C'est ce qui a déterminé la « dramaturgie chorégraphique » du spectacle ? Je me rappelle de tout un ensemble de petits théâtres, très rythmés, à trois, à deux, à un, de déplacements, de poses, provisoires, de changements de focale parfaitement réglés.
C. H. : Le texte est issu d'un projet de voyage physique et littéraire intitulé « Babel, Nations unies », je souhaitais me rendre dans des zones de conflit et rencontrer certaine personnes liées aux drames humains les plus anciens (Jérusalem, 1948) et les plus récents. Il est construit par blocs de sens successifs liés à un territoire. On passe de l'Europe occidentale (Paris, Milan…) à l'Europe centrale (Roumanie, Bosnie…), du Machreck (Jordanie, Syrie…) au siège politique de l'ONU

(New-York). Le texte délivre la petite histoire d'êtres humains, et du corps de ceux-ci. Un tremblement de main en Roumanie, le regard d'une femme à Aqaba…etc, et physiquement nous étions trois acteurs à parcourir au sens propre le texte comme le plateau. La dissection du récit en « corps bouleversés » permet de créer ainsi une œuvre différente à chaque corps croisé et ramené à une surface de sens. Corps bouleversé n° 17 : Mademoiselle Zénobie ; acteurs, nous tournions en rond sur un pied de notre chaise dans un équilibre instable, nous prenions le thé chez Zénobie la mutique. Corps bouleversé n° 14 : un homme à un feu rouge (Milan), il offre une poupée piégée à une mendiante ; Olivier faisait exploser une bombe dans une valise (avec tout le protocole de la mise à feu et du danger supposé) .. etc. À chaque corps, un petit théâtre surgissait avec presque rien : un meuble de bureau, une civière, trois chaises, une table, une cafetière électrique. Nous étions plus soucieux de converser avec la pièce que de l'interpréter au sens traditionnel du rôle à tenir : par exemple, il n'était pas question pour Vincent Dissez de « jouer », de se substituer à l'homme de Visegrad. Cette pièce nous a obligé un rapport éthique à notre fonction d'interprète. Jusqu'où ? Comment ? Pour quoi ? Qui parle à travers moi ? Qui suis-je pour transmettre cela ? Donc d'où je parle. La question minimale.

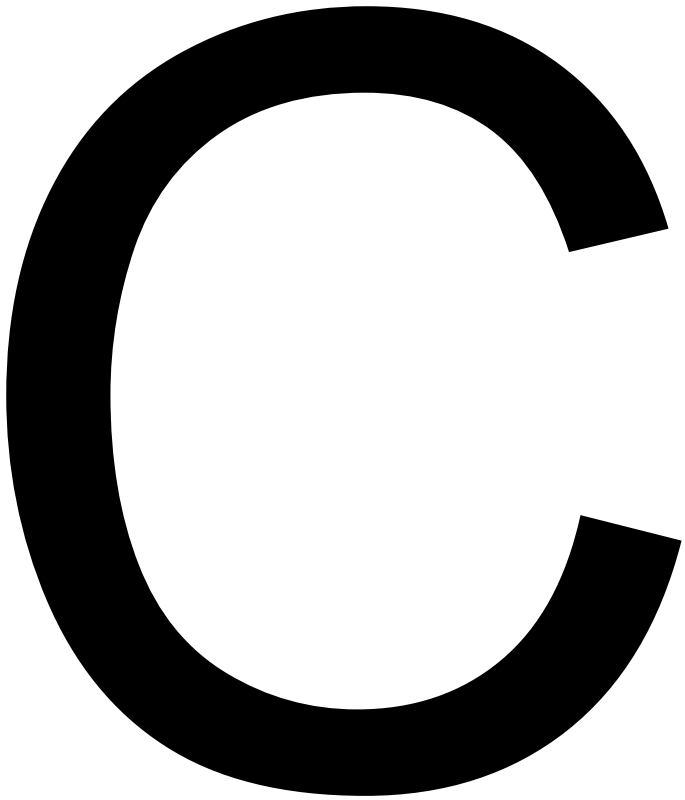
Burlesque

C. H. : J'ai écrit *Espèces* sans savoir que cela allait devenir une pièce de cirque. J'avais imaginé 4 personnes, sur des chaises qui ne touchaient plus le sol. C'est très beckettien comme idée : les gens ne peuvent plus descendre, ils sont donc obligés de discuter entre eux, mais il ne se passe rien. C'était une sorte de frise, et c'est devenu, avec le trampoline et le mouvement physique, un poème en 3 dimensions, une pièce de cirque.

J. S. : Ce désir d'un univers de clowns beckettiens, c'est un tournant dans ton écriture ? Tes premiers textes sont plutôt lyriques, baroques, épiques, pas du tout dans l'économie des mots.

C. H. : J'ai commencé à écrire très jeune : je crois que le très fort appétit de dire, le flot, le flux qui traversent des textes comme *Le sang chaud de la terre,* sont d'abord liés à l'âge. Et puis, il y a aussi le désir d'explorer les mots, de déployer le langage, de multiplier les tentatives. Mais dès *Manuel de Hohenstein*, où je déploie beaucoup, dans plein de directions, il y a de petites saynètes burlesques : ceux qui parlent tout en « u », en « a », en « é ». C'est vrai qu'assumer complètement ce burlesque m'a pris un peu de temps. Cela dit, parmi les premières pièces que j'ai écrites (que personne ne connaît et que je n'ai jamais montées : *Repas chez les Ding Dingue Dong !*, *Krash*), il y a déjà des textes entièrement burlesques.

.



Cadre
(C. H., Journal, 1999-2000)

Qu'est-ce qu'on entend au théâtre aujourd'hui, qu'est-ce qui se parle majoritairement dans les théâtres publics aujourd'hui, qu'est-ce qu'on entend de notre monde (celui dont on ne parle pas, qui n'est pas défini ou encadré par des lois etc... (= définition du lieu de la prise de parole, de la représentation = définition de l'écriture) le lieu même de l'écriture, le cadre que je lui définis. Qu'est-ce qu'on entend : La Réaction (ce qui est devenu la réaction aujourd'hui) et sa parole ornementale, l'art pompier dans ses cadres multiples : dorures des bonbonnières à l'italienne, blocs de béton autant de forteresses culturelles et politiques (mise en place, conserver en place, changer de place par les pouvoirs politiques successifs en place. Qui nomme qui, la nébuleuse des convictions et des opportunismes. L'état d'un pays sans opposition,
Une évidence récurrente et actuelle : je lis régulièrement que le moral des ménages français est en hausse (à force d'être « en hausse » ils vont disparaître !) alors je regarde autour de moi et je ne vois pas grand monde dont le « moral » est en hausse : paupérisation accentuée, surendettements, accès aux soins, etc... et je sais aussi qu'il y a 3 millions de personnes déclarées sans travail, douze millions de pauvres etc : des gens rayées des listes, rayées des statistiques, rayées de tout : matières négligeables. Question de théâtre : qui parle, qui entend, à qui parle, d'où parle, à travers qui parle,
Questions de théâtre : d'où venir, d'où apparaître, où aller,..

Ça va ?
L'affaire va, ils vont, ils ont vu, assisté à, se sont regroupés et ne savent pas quoi dire alors ils disent « ça va ? » le héros qui allait bien va moins bien, mais on ne va pas empêcher les gens d'utiliser leur langue pour ne rien dire. « Ça va » oui « ça va » mais plus flou et de plus en plus au nombre, un « ça va » qui semble même aller. On va commencer par faire savoir qu'on n'est pas d'accord, d'accord ? Puis on dira qu'on est d'accord avant d'aller toucher sa récompense. Une médaille pour ceux qui vont vaille que vaille en conformité avec les faits, une inflation en veilleuse qui ne manque pas d'être exploité, ça va, ça ira, je vais. Ça ment va, ça m'en ira, je me vêts. C'est très bien ce que vous faites mais allez le faire ailleurs. (C. H.)

Calepin (1)
« Mon seul pouvoir : maîtriser le pouvoir des autres, pour y survivre. » (C. H.)

Calepin (2)
« Je passe mon temps à rechercher du temps. Voilà mon métier : rechercher du temps. J'avance comme j'y peux, sans aucun repère, j'écoute, je fais, je regarde les autres, leurs limites, ou j'arrange les miennes, et j'y joue. » (C. H.)

Caractéristiques (1)
C. H. : Pendant longtemps, j'ai parlé de figures plutôt que de personnages, aujourd'hui, je préfère l'idée des « caractéristiques », des « gens ». Je ne sais pas où ces termes vont me mener, mais cela me plaît de penser ainsi : cela permet de conserver l'individu comme il est. On ne le trafique pas.
J. S. : Ces caractéristiques, ce sont des signes distinctifs (un accessoire, un tic de langage, une gestuelle) ?
C. .H. : L'idée, c'est qu'on reste responsable de nos actes. Ce n'est pas la machine théâtre qui m'impose d'être marionnette, c'est moi qui choisis, dans cette machine, de décliner quelque chose de cet ordre. La caractéristique comme la figure permet d'être joué par tout le monde : on ne sort pas de l'humain. L'idée de la figure articulée permet d'agir dans des possibles.
J. S. : Recourir à des « caractéristiques », c'est une manière de fictionner sans raconter d'histoires. Il n'y a pas d'intrigue, pas d'illusion, mais quand même, une petite distinction qui fait qu'on est ailleurs, dans un imaginaire. Ce serait comme des résidus de personnages, qui viendraient se greffer à des personnes réelles, sans chercher à faire croire qu'elles sont autres choses qu'elles-mêmes, mais tout en en faisant des identités étranges, intrigantes.
C. H. : C'est une manière de créer du sens, tout en confiant au spectateur l'autonomie de son regard. Il a à faire à une forme délibérée. Il a le pouvoir ainsi de choisir une écoute délibérée. J'essaie de penser comme ça.

.

Caractéristiques (2)
(Extrait d'un entretien enregistré le 21.06.03)

C. H. : Sur *Les Repas,* on a travaillé sur les petites voix : toutes ces voix qu'on entend plus ou moins bien dans la rue, nos petites voix intérieures qui soliloquent, qui affleurent, qui ont une musicalité, une scansion ; je trouve ça passionnant, c'est une vraie langue, que je ne saurais pas transcrire. Si j'étais musicien je pourrais peut-être trouver une forme graphique convenable, mais je ne connais pas les notes.
J. S. : C'est en fonction de leurs voix que tu as choisi les acteurs des Repas ?
C. .H. : Je connaissais Thibaut et Amélie, que j'avais vus jouer, et qui ont des voix et des corporalités très particulières. Ensuite, j'ai rencontré une cinquantaine de personnes au JTN, pour en retenir cinq, et ce qui m'a déterminé, rien qu'en discutant avec eux, sans les voir jouer, c'est leur propre détermination, leur façon d'être dans la vie, leur façon de s'asseoir, leur manière d'être, sans ostentation, sincère, le fait d'avoir de vraies raisons de faire ce métier aussi. Je me disais qu'on pouvait se croiser, être momentanément les mêmes, et je ne me suis pas trompé… Ça fait toute une alchimie de gens particuliers, avec des physiques aussi assez particuliers dont ils s'amusaient : la grande perche, le tendre naîf, le binoclard lunatique, la petite blonde, la guêpe... des figures populaires, des santons. J'avais envie de partager un moment, un moment de vie. Un spectacle, cela peut-être une aventure qui dure deux ans, on ne sait pas… Tu convoques les gens pendant deux ans, tu as pour mission de leur transmettre quelque chose : j'essaie de leur faire comprendre pourquoi il n'y a que cette chaise sur le plateau, quelle est mon esthétique du rudimentaire… et les acteurs aiment bien quand on fait confiance à leur talent : il y a un texte, un travail, une musique, bien sûr, mais c'est cet affrontement avec la langue que je voulais, cette rencontre-là.

Carne Carnaval, théâtre agité
(Avignon, 2005)

« L'être humain, l'être intestinal, l'exhibé. Des successions frontales de grimaces, les gueules « à flot », des apparitions fugitives grotesques, frétillantes, tortillées, une poésie de la glissade (riper), de l'implosion, loin de tout miracle, dans le paradoxe. Aucune métamorphose possible sans présences exacerbées, étirées, des mouvements exagérément ramassés ou distendus, l'acteur se heurte car l'Homme se heurte ou se recroqueville, cherche une issue dans la mêlée, travestit sa plaie et ainsi rejoue toutes les plaies dans l'élégance de l'éphémère ; il passe dessous la masse (passer et parler dessous), sous le beau, sous la peau, sous l'ongle, sous la blessure, sous l'incident déterminant, et au-delà, entre nos oripeaux, nos déchets, nos armes, nos tétanies. » (C. H.)

Carnavalesque
(*Extrait de Mikhaïl Bakhtine*, L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance, *Gallimard (1970), coll. Tel, 1996, pp.18-19)*

La « langue carnavalesque » se caractérise par « la logique originale des choses « à l'envers », « au contraire », « des permutations constantes du haut et du bas, de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et de travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détrônements bouffons ».

Chansons (HYC)

Les chansons HYC sont échappées d'improvisations entre C. H., auteur-acteur-chanteur (ou « fredon » comme il se définit lui-même, *celui qui fredonne*), et Olivier Rochemaure, musicien. Elles sont rescapées de soirées et de nuits de travail, d'essais, de tentatives, de délires, temps enregistrés, tout d'abord de manière sommaire (un dictaphone, puis un mini-disc) puis ensuite retravaillés, mis en partition sur le tard. Ce sont des chansons tendres, à peine murmurées. Il y est beaucoup question d'amour, comme on parlerait de *chansons d'amour* dans le grand art de la Variété ou du Music-Hall. Et pourtant rien à voir. Ici, nous sommes dans l'entre-deux, le pas vraiment classé ou classable, le genre protéiforme, peut-être l'invention d'un genre personnel, propre à l'art de C. H.. L'écoute et le

regard s'en trouvent changés. Les spectateurs sont balancés entre le désir de d'écouter attentivement et celui de danser. Toujours au bord de. Et c'est une sensation assez délicieuse et inédite. C. H. invente un nouveau genre d'écoute, entre la « chanson française » à textes obligatoires et avant la danse et la transe. Entre conscience et rêverie poétique. (F. M.)

Choralité
*(*Terrasse, *2003)*

« Cette pièce sans personnages caracole comme une épopée chorale du logos. Le verbe gambade, espiègle en diable, zigzague entre l'incongru et l'impertinent, enjambe les non-sens. Pause. Points de suspension. Soupirs. Double croche… et puis repart, lance un pied de nez aux tête-à-queue du langage et s'esquive dare-dare pour filouter entre la poire et le fromage. Ils grignotent de vagues frites en plastique, d'improbables chips graisseuses, tout en lâchant réflexions politiques sur le monde comme il ne va pas, considérations philosophiques sur la vie comme elle va et confidences sur le K.O. intime de l'existence. À travers cette logorrhée tourbillonnante de propos mâchouillés, Christophe Huysman étrille la vacuité des discours, politiques, sociaux, commerciaux, sentimentaux… où les mots ne sont plus qu'emplâtres pour colmater les brèches béantes de la non-pensée. Jusqu'au vertige, jusqu'à l'écoeurement. Les sept jeunes comédiens s'emparent de cette écriture affolée avec une énergie tenue qui fait vibrer la musicalité de la langue. Dans une chorégraphie parfaitement réglée, ils jonglent avec les sonorités, tarabustent le texte à la pointe d'une ironie narquoise, triturent les poncifs de l'air du temps. » (G. D)

Circulations
(« Avant. Préparatifs à figurer *», octobre 2004)*

« Je remarque tout ce qui « ambule ». Corps ambulant, systèmes ambulatoires, le véhicule ; la circulation de la convergence, la transformation et le soin. Organiser son corps en mesure d'un enjeu, d'un risque encouru, consenti et souhaité. Organiser la mémoire de son corps.
Alors j'ai circulé les émotions naissantes et ouvragé cet orgueil à renaître disponible et disposé. Sans révérence envers l'objet, sans référence. Une circulation sourde et brute à se mettre en disposition de représenter. Des préparatifs labyrinthiques à devenir spongieux, fluide et constitué en présences. Figuré. Des préparatifs à devenir « Figure » où figurer. » (C. H.)

Cirque (1) (institutionnalisation du)

G. F. : La progression du nombre d'entreprises de cirque ces dix dernières années est spectaculaire : nous sommes passés de soixante à trois cents environ. Toutes ont un désir d'indépendance et de création, mais vu le nombre de compagnies, cela pose un gros problème : on en arrive à un saupoudrage des aides à la création, à la résidence et à l'itinérance. Et bientôt, pour des raisons politiques, nous redoutons leur diminution
J. S. : Est-ce que ce désir, légitime, d'indépendance, ne va pas aussi de pair avec une recrudescence des petites formes, des solos, un resserrement sur l'individuel au détriment du collectif de cirque ? La logique traditionnelle du numéro a éclaté, mais finalement, on la retrouve, sous une autre forme, dans la multiplication des propositions particulières.
G. F. : Il fallait que les artistes de cirque prennent une place dans le paysage culturel, et on leur a donné la possibilité de le faire. C'est une bonne chose. L'effet pervers de cette reconnaissance, c'est l'explosion du nombre de demandes de subvention, alors que l'argent public à distribuer aux compagnies de cirque n'a pas vraiment suivi l'évolution.
J. S. : Quand je parlais du collectif de cirque, je pensais aussi au groupe, au clan, constitué à la périphérie des espaces et des fonctionnements officiels, et à ce que cette tradition d'autonomie peut avoir de subversif. La reconnaissance institutionnelle, c'est le confort mais aussi le risque de l'embourgeoisement.
G. F. : L'itinérance est subversive, parce qu'elle perturbe l'ordre de la bourgeoisie : les caravanes, les camions, cela dérange, ce n'est pas propre, pas harmonieux dans le paysage. C'est vrai que ce que le cirque a gagné en termes d'évolution artistique, de reconnaissance et de médiatisation, il l'a perdu en subversion.
J. S. : Sans même parler (l'intégration artistique du cirque est récente !) du piège des politesses et des rapports de déférence obligée propre au

système de la création publique… Tu penses que les jeunes artistes de cirque, ceux qui commencent leur carrière dans un système subventionné, sans jamais avoir connu autre chose, peuvent malgré tout rester attachés à une tradition plus libertaire ?
G. F. : Bien sûr, ils sont très conscients de la situation. Il y a ceux qui jouent le jeu de l'institution, qui s'entourent d'administrateurs très compétents (aujourd'hui, une compagnie n'est pas viable si tu n'as pas quelqu'un dont c'est le métier de trouver de l'argent), qui partent dans les régions où ils ont le plus de chance d'obtenir des subventions. Et puis, depuis quelque temps, on observe justement un retour au désir de subversion et d'indépendance dont tu parlais, avec des artistes qui décident d'aller contre le système en place.
J. S. : C'est plutôt rassurant !
G. .F : Je ne suis pas inquiet pour l'avenir du cirque (je suis inquiet pour la culture, en général, mais ça, c'est un autre problème). On a aujourd'hui des cursus qui forment de bons artistes de cirque, des artistes qui ont pris conscience du bien-fondé de la polyvalence : être polyvalent, cela ne veut pas dire bidouiller dans plusieurs domaines, un peu de cirque, un peu de danse, un peu de théâtre, c'est développer plusieurs compétences et quelques excellences. Et puis, nous sommes malgré tout assez peu nombreux par rapport aux comédiens ou aux danseurs. L'artiste de cirque dispose d'un très gros marché du travail, dans la création, le cirque traditionnel, ou dans le fast-food événementiel. Je crois, aussi, que le cirque est fascinant, et qu'il le restera : sans en revenir au danger et à la mort des jeux romains, le cirque a à voir avec ça – c'est le vertige, le déséquilibre, la chute. Le fait d'être dans le contrôle de ces éléments nous donne une forme d'immortalité. Il y a quelque chose de métaphysique dans le cirque.
.

Cirque (2) (scénographies de)
*(*Human, *2006)*

C. H. : *Espèces* était un spectacle concentrique, construit autour de deux trampolines considérés comme des tréteaux de théâtre. Avec *Human (articulations)*, on est dans une autre scénographie.
G. F. : On est dans une déstructuration de l'espace avec une fuite vers le lointain et vers le côté jardin. Cette déstructuration est intimement liée à la déstructuration du texte écrit par Christophe.
C. H. : C'est un spectacle bancal, sur trois pieds, qui tourne sur lui-même, vide en son centre, où tout est montré à vue dans le cadre d'un théâtre. On fait un spectacle en trois dimensions, ce qui est rare au théâtre.
G. F. : La scénographie a été déterminée en premier lieu par le texte mais aussi par la spécificité des artistes de cirque avec qui l'on construit le spectacle : fil de ferriste, voltigeuse, porteur aérien, acrobate, spécialiste du mât chinois, clown ou pitre. Ils sont tous interprètes du texte.
C. H. : Ils ont d'ailleurs plein d'appétit sur la matière textuelle, et nous partageons ensemble une certaine colère, une joie de vivre et une opiniâtreté à ne pas mourir. Cela donne aux textes dits et aux mouvements des corps une grande vivacité plutôt qu'une grande violence.
Espèces était une pièce de boite de nuit, une pièce sur la mort, la maladie et regroupait des mots collectés dans les bas fonds, les tréfonds, les endroits incroyables où les circulations et les croisements sont particuliers. *Human (articulations)* est une pièce sur la solitude de l'individu, sa solitude irréparable je dirai, un éclatement du corps dans le temps et sa mémoire (mémoires privées, mémoires du corps), c'est une pièce écrite en solitudes et en porosités, j'étais un homme-éponge, "une éponge instinctive" ; cela donne une variété de rythmes considérable.

Clown
J. S. : J'ai entendu un vieux clown du cirque Gruss qui disait qu'au fil de sa carrière, il avait vu le métier changer, que d'un comique essentiellement fondé sur le langage (calembours, défaut de prononciation, gros mots), on était passé à un comique beaucoup plus gestuel et visuel. En prenant la parole dans les pièces de cirque, les interprètes deviennent tous clowns ?
G. F. : Oui, nous allons vers le clown. Dans la tradition, il y a le trio, avec le clown blanc (politiquement correct, redresseur de torts) et les deux augustes (l'un, soumis, l'autre, perturbateur). Je citerai Les Fratellini et les Bario. Ce sont des clowns musicaux en interaction totale avec le public. Cette tradition a commencé à exploser dans les années 90, avec l'apparition des solos ou des petites formes comme les Nouveaux Nez : ils sont 4 et utilisent beaucoup plus les techniques de cirque, dans une écriture stricte, ne laissant pas la place à l'improvisation. Le clown a aussi évolué sous l'influence du théâtre :

je pense notamment au travail que fait François Cervantes avec Catherine Germain, : l'interprétation passe alors par une recherche et un travail très exigent sur des états psychologiques.
J. S. : Dans Human, ce sont des clowns burlesques : il y a quelque chose dans les postures, la démarche, la grimace, qui rappellent toute une tradition.
G. F. : Oui, mais il ne faut pas qu'on franchisse le pas. Ce qu'on travaille, c'est un expressionnisme du corps lié à la spécificité cirque, le rythme et la couleur des mots, l'urgence de résoudre une situation, l'amplification d'une qualité ou d'un défaut, mais qu'il ne faut pas trop laisser aller, exacerber, sinon, on tombe dans la caricature.

Clowneries
C. H. : Dans *Human*, on est très proche de l'univers de Keaton, de Lloyd, et de certaines bandes dessinées, et en fait tout ce qui utilise l'espace graphique, mon corps par exemple que je travaille en distorsion, les gestes de l'autisme, la contraction encore, ce qui inévitablement crée une clownerie, une pîtrerie ; mais son origine est douloureuse, ce sont des pulsations, des énergies en détresse. J'aime bien tenter aussi tout ce qu'on m'interdisait de faire quand j'étais au Conservatoire : j'étais jeune premier, j'étais beau, je n'avais rien à faire. Une sorte de théâtre hiératique, constitué de présences, ce qui m'intéresse d'ailleurs, mais ne me satisfait pas complètement ! Je parle toujours de l'acteur le plus sobre possible, mais c'est pour qu'il écrive son geste d'interprète sur une page blanche, hors le phrasé habituel, les tics inévitables, les poses glamours etc…qu'on puisse quitter tous ces rituels contradictoires de l'acteur et inscrire un geste sincère. À l'époque, je m'exerçais déjà, en écrivant des entrées de clowns, et en remaniant à ma façon des entrées de clowns très connues. Avec Dubillard aussi je me suis amusé à écrire des variantes aux « diablogues ». Ce n'était pas vraiment une écriture, je ne l'ai jamais livré tel quel : c'était plutôt un exercice, qui me permettait de voir comment c'était construit, comment ça avançait. Et je m'exerce toujours aujourd'hui, je m'amuse beaucoup avec l'écriture.

C.N.A.C.
Sigle formé des initiales de Centre National des Arts du Cirque.

Collectif

(1)
J. S. : J'ai une vision un peu mythique et sûrement très naïve du groupe, du collectif de cirque.
G. F. : La notion de collectif est propre au cirque contemporain : dans le cirque traditionnel, si tu ne fais pas partie de la famille ou du clan, tu dois rentrer dans un numéro, c'est une solitude dans un groupe. En revanche, cette idée de collectif est très forte dans certaines promos qui sont sorties de Châlon ces dernières années : Anomalies, Les Désaccordés, A.O.C. Le fonctionnement collectif peut être la force et la faiblesse de ces groupes, qui sont à la fois dans le projet artistique et dans le mode de vie. Je dis toujours aux étudiants qu'on n'est pas obligé d'aimer les gens avec qui l'on travaille, et qu'il peut être dangereux de construire un projet artistique parce qu'on aime les gens.

(2)
C. H. : Il n'y a pas beaucoup de compagnies à être réellement dirigées par un collectif. En fait de collectif, il s'agit davantage pour moi de collecter et de comprendre. Je ne prends jamais une décision pour ma compagnie, seul. Jamais. Les spectacles sont construits par des artistes qui ont accepté le jeu de la construction d'une œuvre. Ce sont des choses qui se discutent et je tiens vraiment à ça : à l'intérieur de cette petite structure, on est tous interlocuteurs. Pour arriver à vraiment à travailler en réseau, il faudrait dépassionaliser l'esthétique, privilégier l'éthique et donc le politique. C'est important de réfléchir aux bases sur lesquelles on s'associe.

Communication
C. H. : On doit donner des armes pour que les théâtres sachent comment parler des spectacles au public. HYC, au-delà du projet artistique, c'est un acte de communication et un projet de production : il s'agissait de signaler aux gens qu'on avait notre monde à nous et la capacité, le désir violent de le déployer, la nécessité.
J. S. : Si tu veux te faire identifier et obtenir de l'argent pour faire ce que tu as décidé de faire,

c'est la solution la plus efficace : tu t'appropries les armes et tu noyautes le dispositif !
C. .H : Je ne noyaute rien du tout, je tente de trouver un équilibre viable, un chemin à parcourir entre mes désirs, les nécessités de ces désirs et les conditions du moment. La démarche comprend cette sincérité sinon il me serait impossible d'œuvrer. J'ai une très grande conscience de la rumeur, des effets d'apparition et de disparition. Par exemple, je vais très peu voir les spectacles, d'abord parce que je joue, ensuite parce que je ne tiens pas dix minutes sur une chaise, et surtout parce que je me sens irrémédiablement otage. En tant que spectateur, j'ai besoin de me sentir intéressé, concerné par les projets, indépendamment de leur réussite ou de leur échec : l'important est l'espace-temps qu'on m'offre, et ce cadeau-là est plutôt rare.

Compagnie (Les Hommes penchés)
C. H. : Très tôt j'ai su comment je souhaitais construire ma vie, entre écrire et jouer. J'ai toujours su que ma vie serait ainsi, dès 14 ans je commençais à écrire des pièces de théâtre, à songer comment et avec qui les mettre en scène.
Ensuite mes questions permanentes d'artiste rencontrent beaucoup le formel et les formats aujourd'hui, des questions d'écriture et de productions, et puis les expériences individuelles, mes scrutations d'homme de théâtre, l'inévitable fantaisie du mécanisme des limites : beaucoup de limites, les limites du langage déjà, des formes et aussi, de manière plus aléatoire, les limites physiques. Le théâtre me convient bien, cette pensée permanente du temps – un temps circonscrit à un espace - du temps compté, la rythmique des corps dans ce temps compté, un temps de vie.
J'ai toujours voulu « faire parler », provoquer même très silencieusement la parole, provoquer des révélations.
Fonder une compagnie, c'est lié à une grande décision pour moi, une décision tardive, une décision mûrie ; celle de réaliser mes propres spectacles, de penser l'écriture comme le prolongement concret de ma pensée, de ma façon de vivre : rassembler quelle équipe, avec qui travailler, de qui me mettre en quête ? À partir de ce moment aucune rencontre ultérieure ne fut fortuite. Car c'était également réfléchir à « la manière » dont je voulais m'y prendre et constituer mes mots d'ordre qui sont devenus mes consignes de survie d'artiste, cette « manière de faire ».

Concret
(*Texte écrit par C. H. en 1997)*

Ces mots-là sont des mots concrets, il viennent des mots prononcés chaque jour, prononcés par chacun d'entre-nous.
Le poème est l'accumulation (le précipité), la concrétion de nos mots (et de nos maux).
Dans concrétion il y a concret.
Ce sont les mots des abandons, des lâchetés. Des mots entendus de renoncement.
Ce lâché inacceptable dans notre monde (si nous n'avons plus valeur d'exemple quelle valeur supportons-nous ?)
Le poème est la concrétion et l'exemple.

(Notes, *Les hommes dégringolés*)

Le corps, c'est concret. Dans le texte, la focalisation se fait sur des éléments du corps pour révéler l'identité de celui qui parle ou que l'on regarde. Le spectacle tourne autour de cela. Trois corps, trois voix, trois énergies pour saisir l'identité d'un être face au monde. (O. W.)

Confrontation (1)
*(*Image, 2003)

« Ce projet de confrontation entre écriture et image peut se risquer à tenir en un principe, quelques points d'action, des territoires de création. Un principe : explorer les devenirs des constituants de l'image dans ses frottements à la littérature comme art vivant. Quelques points d'actions : démultiplier les fonctions de l'image, image-texte, image-lumière, image-voix ; déformer, éclater et "marionnettiser" le cadre ; saisir et couvrir le corps par l'image en créant des corps-image ; explorer les frontières de la performance et de l'installation ; hybrider le présent du jeu aux temps des mémoires-machines ; ouvrir

l'espace du dedans sur l'espace du dehors ; en résonance à l'espace vide d'un théâtre nomade, se faire le laboratoire de l'image vide... Bref porter l'ambition d'inventer notre image-acteur... Pour l'approcher, des territoires de création sont ici définis idéalement pour combiner de la manière la plus libre lignes esthétiques, dispositifs multimédia et machinations mobiles. Esthétiquement, une certaine forme de simplicité, de naïveté, de "pauvreté", d'immédiateté, de rudesse, de "brut" ou de "trash" se conjugue en cohérence avec les registres d'écriture et les limites de production. Il s'agit d'élaborer une écriture visuelle fragmentaire, kaléidoscopique, jamais narrative, affichée dans sa fragilité et ses résistances aux esthétiques dominantes des mass-média. Pour les dispositifs techniques, leurs interactivités, leurs ressaisies en scène maniées et banalisées tels des accessoires ou des instruments, leur hétérogénéité (vidéo, informatique, Polaroïd, bricolages manuels...), les caractérisent comme partenaires de jeu à vue, dramaturgiquement intégrés, à continuellement contraindre et pousser pour épouser l'écriture et les acteurs. Enfin, l'élaboration de machineries scéniques mobiles vise à désacraliser enregistrements et projections sur plateau, à rendre plus actif sinon autonome le regard du public, à fusionner la mobilité de l'acteur et celle de l'image… » (J. A.)

Confrontation (2)

J. S. : Comment se construit la dramaturgie des corps en regard du texte ?

G. F. : Il peut y avoir des logiques de sens, des rythmiques induites par le texte, mais il y a aussi des logiques de corps et d'individualités : par exemple, certaines personnes sont mieux à même de porter le grotesque que d'autres. Il y a des évidences de distribution qui entrent en jeu. Avec Christophe, on a appris à sentir ce genre de choses ; on n'est pas forcément toujours d'accord, mais généralement, quand l'un des deux amène quelque chose, l'autre peut le remettre en question, et dans cette remise en question, il va plus loin et amène quelque chose de mieux. On a trouvé une harmonie de fonctionnement. De là à la verbaliser et l'intellectualiser… Je crois qu'on a un peu la même sensibilité.

Les Constellations

(Programme des Constellations, Eglise St Eustacle 1er déc 2005, Festival d'Automne à Paris)

« À l'origine de cette commande, Gérard Bénéteau, ancien curé de Saint Eustache et Supérieur Général de l'Oratoire de France, a souhaité donner la parole aux mères des victimes qu'il avait côtoyées alors qu'il accompagnait, dans les années 90, des malades et leurs proches. Les médiateurs du programme Nouveaux commanditaires a proposé à Gérard Bénéteau et à huit mères de rencontrer Chrisophe Huysman. L'artiste a écouté le récit de chacune, individuellement. À partir de ces rencontres, il a écrit et composé un objet littéraire proposé ici sous la forme d'un parcours sonore, un objet de confidences, de bruissements, de murmures, de frôlements, là où tenter l'inaudible contre l'oubli permanent. »

Je me disais : comment traiter l'absence? Comment composer un réceptacle pour un chemin dans la vie vers huit constellations de nos douleurs droites, et offrir un lieu de mémoire résonnée collective et personnelle? (C. H.)

(C. H., Journal, 2005-2006)

mardi 20 septembre 2005

Je ne parviens pas à me mettre à l'écriture des constellations. Je ne sais pas quoi penser de ce texte déjà en grande partie écrit, il faut que je retrouve la curiosité et le courage pour revisiter tout ça, et puis décrypter absolument les cassettes enregistrées des mères.

Je doute de cette écriture et de son ouvrage, et paradoxalement me sens lié au choix initial que j'ai effectué avec cette écriture, de se laisser traverser par ces mères et aussi l'expérience d'écoute et ritualisée du père Bénéteau, commanditaire de cette oeuvre. Je rechigne à "ajouter", au-delà du chemin pour aller vers ces mères et de la parole confiée, je ne vois pas quoi faire. Ai pris le parti de ne rien faire. De laisser faire. Me suis dit : l'écoute est à ce prix de nudité et d'absence complète de représentation. La douleur, cette douleur-là n'est pas représentable, la perte d'un enfant, d'un amour. Et du doute au paradoxe, laisser brûler le silence.

Je pense à l'incident, et cet incident je le cherche encore, peut-être ne le trouverais-je pas, il n'y a que cela, des incidents sans incidence. Je pense à un communiqué, une entente très brève dans le monde d'aujourd'hui, une entente de mémoire immédiate sans évocation, un contenu (mais pas des

faits, aucun fait sinon on revient à la performance exemplaire etc. ce n'est pas l'endroit. Il faut une autre densité du communiqué, et c'est vrai qu'une chanson paraît pour l'instant la plus plausible des solutions).

mercredi 21 septembre 2005
le matin ai commencé enfin à aborder cette fin d'écriture sur les constellations. C'est très difficile de réécouter les enregistrements des mamans, cela me bouleverse souvent. Heureusement le temps n'est pas trop moche et la maison paisible, sinon, je crois que je tomberai. Il me reste 5 cercles (sur 8) à rédiger dans les seconds murmures.
Écouter les paroles, les témoignages à vif de ses mères abîmées sans leur présence me replonge dans une terreur que je soupçonnais, et la parole donnée toujours, le contrat passé avec d'autres et moi-même m'oblige. J'ai le droit de dormir aussi et d'être apaisé. Le corps doit trouver, et l'écriture doit prouver un point de calme.

Corps (affolement, coma, congestion, fossile)
C. H. : Je regarde beaucoup les corps des gens, je ne sais pas pourquoi, ni pourquoi quelquefois j'entends des bribes de conversation comme si j'avais une ouïe soudainement très développée, des compréhensions qui m'ont beaucoup troublé dans mon enfance et puis plus tard j'ai appris à les accepter, à m'en servir. J'ai beaucoup travaillé sur le corps fossilisé (le corps télévisé c'est le corps fossilisé, le corps déjà mort pour moi, c'est le lieu de la morbidité absolue, la fin de tout, car on te laisse seul avec un entonnoir à conneries et catastrophes, la vie absorbée, la tienne, tu es abandonné et ton corps devient fictif, on peut en rire aussi !). J'ai travaillé là-dessus malgré moi je dirais, je n'ai pas choisi où mon corps naissait, ni à quelle époque, ni dans quelle solitude, et quel mouvement il me faudrait déployer pour survivre dans ce monde. J'ai appris et je continue à "faire avec". Et du corps fossilisé de *Cet homme*.., des corps bouleversés des *Hommes dégringolés,* jusqu'aux corps affolés des *Repas* et de *Espèces*, c'est un curieux périple pour moi, parce que pour exprimer tout ça, je ne savais pas comment faire à priori. Du coup demain je ne sais rien, dans ce monde il y a beaucoup de jours où je ne veux plus savoir, ça ne m'intéresse plus, mon émotion est morte. Les gens qui s'entre-tuent, qui se sautent dessus, il arrive un moment où je ne peux plus rien, l'impuissance est violente. L'image d'un enfant mort, je refuse de la voir. Et j'ai ce droit. Et un devoir très personnel de le nommer, ça, ne rien pouvoir. Ça participe de la congestion des corps. Je regarde une pièce aveugle dans mon cerveau.

Coup de gueule
C. H. : C'est un métier où il y a peu de solidarité professionnelle entre artistes, en tous les cas rarement. Le pouvoir de circulation et de connaissance ne semble plus aux mains des artistes. C'est un miroir momentané qui rejoint la mise en sous-développement agressive d'une partie de la population, la culture en fait partie, particulièrement l'acte de création. Les protections qui s'affaiblissent pour la majorité, le conservatisme qui va de pair, tout cela est d'une logique à désabuser la plupart. Pourtant les artistes, les écrivains de la scène maintiennent le langage en vie et en proposent d'autres, il n'y a pas que le langage qui reste vivant mais tout ce qu'il crée. Alors c'est vrai que je m'énerve quelquefois. La plupart des retours et des commentaires sur les spectacles sont affligeants, ou pire, souvent sommaires et peu porteurs de rêve pour moi. Ceux qui ne disent pas de conneries, ceux avec qui j'ai des rapports intelligents, ce sont les artisans de la scène : ils ont une vraie culture de plateau, parce qu'ils pratiquent et manipulent les spectacles, ils sont artistes ou ont un rapport direct avec les artistes, assez peu de fantasmes, et un vrai engagement. On a vraiment le théâtre qu'on mérite… C'est pathétique, et assez violent. Pour avancer, tu dois sans arrêt lutter pour tes convictions, ne pas céder au compromis, être exigeant avec toi-même, rien que du très banal en fait !
J. S. : Le problème est que la majorité des gens qui décident et détiennent le pouvoir aujourd'hui n'ont pas réellement de projet.
C. H. : Quelques-uns en ont puisqu'on est là tout de même et bien visibles, mais il est vrai que beaucoup n'en ont aucun, mais on ne travaille pas avec eux. D'autres ont des problèmes financiers tels qu'ils sont loin de développer un projet, et puis il y a ceux qui suivent, l'entre-deux bien pensant ; en fait ça représente bien un état de notre pays. Courageux mais pas trop, moderne si c'est à la mode mais réac par habitude. Frileux quoi ! Quand on voit la qualité des artistes qui arrivent, je me dis qu'on a dû les désirer pourtant, on a bien construit des écoles de

haut niveau etc… alors quoi ? Qu'est-ce qu'on veut ?

La Course au désastre (1)
*(*Human, *2006)*

C. H. : Il s'agit de cinquante-trois poèmes qui sont cinquante-trois mesures d'urgence, avec un prologue et un épilogue. C'est le texte à cause de qui, ou grâce à qui, j'ai fondé cette compagnie. Ce que j'écris n'est pas vraiment ce qu'on appelle du théâtre, c'est vraiment des poèmes qui deviennent des poèmes dramatiques au moment où ils sont représentés. Je suis seul en scène avec un mur d'image derrière moi, de huit mètres sur six, que Jacques André fait vivre comme un vidéo-jockey.

(Extrait du programme, Festival Rayon frais de Tours 2005)

« Performance physique et multimédia, en devenir, chacun y déchiffrera, et sans doute dans un moment unique, comme l'épreuve d'un combat, d'une danse inédite : ce que le corps, la voix de l'acteur-auteur laisse capter, nouer ou dénouer, dans le contrepoint ou la confrontation de deux flux, celui de *La Course au désastre,* texte fondateur dans son parcours d'écriture, celui des *Polaroïds,* immense corpus d'instantanés du même auteur, travail plastique de presque dix ans. Le flux de mots projetés où s'explore l'expérience de la perte, de la disparition, d'une mort redoutée, mais aussi de la résistance. Le flux d'un mur d'images où se cherche une accommodation improbable entre les postures excessives du corps, de l'autoportrait méconnaissable au sexe anonyme, et les étonnantes banalités transfigurées de nos environnements, toutes également exposées aux risques des défigurations, ratures, et graffitis. » (J. A.)

La Course au désastre (2)
J. A. : Dans *La course au désastre*, on a travaillé avec le corpus global des polaroïds de Christophe, soit quelque 750 images, que j'ai mises sur une planche virtuelle, une mosaïque d'environ trente cinq sur vingt photos, que je filme. Beaucoup sont datées, référencées, on voit le visage de Christophe changer : il y a une histoire qui se lit, il y a du hors-champ spatial, temporel (cela s'est passé, ailleurs). Mais contrairement au travail que j'avais mené dans *Cet homme s'appelle HYC*, j'ai traité ces images comme un matériau plastique, elles ont leurs régimes de temporalité propres. Je n'étais plus dans le respect du polaroïd, projeté au mieux de son cadre, de sa luminosité. J'ai abordé ces images comme un ensemble à manipuler rythmiquement, sur trois registres principaux pendant que le texte est dit par Christophe et qu'il est projeté au sol, à ses pieds, sur les rebords de sa silhouette. C'est un dialogue qui se noue en direct, un contrepoint rythmique, et non narratif, à la parole. Il y a des points de rencontre, des coïncidences – premier registre – mais globalement, on y échappe, pour rentrer dans le pixel, la matière picturale brute – second registre – ou, à l'autre extrémité, pour découvrir la collection, sa matrice, ses séries – dernier registre. Par des mouvements de zoom, de panoramique, de balayage très rapide, qui donnent à voir autrement, isolent dans l'insistance, regroupent dans l'éphémère, répondent plastiquement au texte, la performance consiste à jouer de différents régimes de vitesses dans la combinaison des trois principaux registres permis par les polaroïds. Ce serait de « l'image-augmentée » au cube : par le texte, le corps, l'image des images…

D

Dada
C. H. : C'est peut-être la découverte de *L'homme approximatif*, de Tzara, qui m'a déterminé à écrire.

Danser
(Extrait d'un entretien enregistré le 21.06.03)

C. H. : Les acteurs ne doivent pas seulement être des passeurs (comme disait Duras) mais des traducteurs (comme disait Vitez). Des traducteurs avec des corps, d'où la dimension chorégraphiée du langage. Les *Repas* m'ont enfin permis de toucher ouvertement au monde de la danse. Il y a toujours le corps qui danse en même temps qu'il parle. Un corps qui bouge, qui transcrit l'activité de la pensée. On est dans une ère où l'on peut comprendre ça très très bien. Tout le monde s'est exprimé par le corps, mais maintenant on le sait. Je ne développe pas une esthétique de la danse, je ne suis pas chorégraphe, mais je pense que le théâtre peut se saisir totalement de ce corps-là, qui existe, et qui est le nôtre aussi.
J. S. : Danser, c'est faire un mouvement qui n'illustre rien : le corps ne fait que transmettre une énergie, est traversé d'intensités, dessine des lignes, des tensions, des directions. Je crois qu'aujourd'hui, un certain nombre d'écritures impliquent ce jeu-là : dans certains textes, la langue est tellement travaillée dans un souci musical, rythmique, fragmentaire, que même si cela raconte quelque chose, cela ne le raconte que par montage de petites choses instantanées, qui demandent à l'interprète d'être concret à l'instant même, et même s'il doit passer à tout autre chose immédiatement après. Il s'agit de convoquer des états de corps avec une très grande souplesse, une très grande précision et fluidité. La question est bien de savoir quelles images on sollicite pour mettre en jeu ce corps et ces énergies-là. Les micro-actions fonctionnelles de la danse (se lever, marcher, sauter, s'asseoir, porter) peuvent aider.

Dédoublement
J. A. : La figure du double est une figure narrative, rhétorique, extrêmement romantique.
J. S. : Mais tel que Christophe l'a écrit, c'est un dédoublement qui ne tient pas, qui n'est pas clairement tranché
J. A. : Cela fait partie de la non-homogénéité, des états de perte, d'échappées hors de la cohérence du dispositif mis en place dans le texte. La division entre le « je-narrateur » et « toi-HYC » renvoie à cette difficulté que nous avons tous à nous situer comme sujet : comment dire « je » sans trembler. Dans *Cet homme s'appelle HYC*, il y a un tremblement d'identité et d'énonciation : on ne sait plus franchement qui est l'auteur, qui est HYC, qui est « je » le narrateur. Je retrouve dans ce tremblement ma propre position par rapport à l'image : savoir si c'est moi qui fait les images, si ce sont mes images, les images des autres, les images induites par tout un ensemble de choses qui m'échappent, ou qui finissent par devenir moi-même, mais après coup. C'est cet état d'incertitude qui m'intéresse.

Définition
(Clarín, 2003)

« J. D. : Quels sont les traits dominants de vos oeuvres?
C. H. : Un souci de l'autre, un regard permanent vers le moins visible, une langue mobile, aujourd'hui purement rythmique, accepter la recherche, la partager. Et puis principalement faire entendre l'inaudible, c'est pour cela que mon théâtre n'est pas un théâtre de discours, mais plutôt de déclaration, et donc profondément d'opinion. Je ne suis en aucune sorte politisé à l'heure actuelle, je pratique cet acte directement dans mon travail d'artiste, dans mes ténacités et mes engagements, dans les choix d'écriture que j'opère.
Les traits dominants seraient donc la mise en dérision de nos situations, mon point départ étant que je n'ai jamais souhaité déplorer d'où je viens ni dans la forme où je suis ; ainsi décliner une œuvre qui part d'un constat fort simple, si le Monde va mal, non pas dire qu'il va mal, cela chacun le sait, mais à partir de ce constat construire une représentation de nous-même. »

Dégringolés (les hommes)
(Notes, *Les hommes dégringolés*)

Un narrateur entraîne le spectateur dans un double périple : à travers le monde et vers les lieux intimes des souvenirs d'enfance.
À chaque rencontre, à chaque étape du récit : un état du monde, une multitude de "corps bouleversés". Et chaque corps croisé délivre une énigme nouvelle, une fantaisie, une colère, une désinvolture, une guerre, un abandon ; une précision supplémentaire à questionner. Par exemple, un homme allongé sur un garde-manger : - qu'est-ce qui lui est arrivé ? - depuis quand est-il là ? - est-ce qu'il est mort ? est-ce qu'il se repose ? est-ce qu'il gagne sa vie ? - d'où vient-il ? (comment est-il fait ?) on va aller voir s'il respire, s'il parle, s'il n'a pas oublié ce qui lui est arrivé. - est-ce que sa jambe droite tremble ? - a t-il lacé sa chaussure gauche ? - le garde-manger est-il plein ? vide ?
Ces paroles d'aujourd'hui se mêlent à celle du promeneur solitaire qui a entrepris ce voyage initiatique. Ce voyage dans les organismes (politiques, viscéraux, intimes) est une question de sa propre vie, de sa propre mort.
Ma mémoire et mon corps dans ce périple furent bouleversés, mon temps happé, mes nuits peuplées de songes, de visages, de lieux et de gestes, familiers ou fugitifs. Comment traiter de la réalité croisée? Comment traiter le meurtre, la disparition, les guerres en cours, etc…
Le choix de la fiction me semblait éthiquement impossible. Voilà pourquoi cette traversée des êtres, de moi-même et de certains lieux du monde, j'entreprends de les provoquer ainsi, sans fiction de temps, sans fantaisie narrative. Avec précision, avec passion et précaution. (C. H.)

Les hommes dégringolés : c'est une attitude. Ouvrir un regard sur l'état du monde jusqu'au chavirement. Précipiter l'espèce humaine en soi, ses guerres, ses fantaisies, ses colères, ses soulagements, son amertume, sa légèreté, son sens de la dérision aussi… Se reconnaître en elle, multiple et vivant à cause de cela. Toujours s'exposer. Je pense à une phrase, je crois qu'elle est de Maurice Piaget et elle dit à peu près cela : « Celui qui refuse en lui la pluralité n'a aucune conscience de son individualité. »
Christophe et moi avons relu le texte ensemble pour trouver le corps de chacune des prises de parole. Au centre du récit, un poète, unique personnage de cette histoire. À travers lui, des figures qui s'incarnent. À chaque fois différentes. Une multitude qui investit le corps d'un seul. L'homme de Visegrad, l'Orpheline de Brno, la Main Blanche du réalisateur, Saïd de Bethléem, la ville de New-York… Ou de façon plus abstraite, l'effroi ressenti dans un musée, la suspension du temps sur le pas d'une porte… Une succession de fragments d'intensité, sans cohérence narrative, une perception du temps et un sens de l'orientation fragile. Un collage désordonné comme seule la mémoire peut l'être. Celle du voyage et celle que le voyage réveille. (O. W.)

Demain
Comment devenir demain ? C'est le titre d'un spectacle qu'on n'a jamais fait. (C. H.)

Direction
C. H. : Je ne dirige pas vraiment les acteurs. Ou plutôt : je suis très directif mais je ne dis pas grand chose : je donne la note, je veux qu'on respecte certains codes, il y a des lois (je suis dedans, je suis avec…), je modèle, je joue avec, j'indique de toutes petites choses, j'insiste sur des détails, je pose une question, qui peut faire écho, mais c'est aux acteurs et aux acrobates de faire leur matière, avec ce qu'ils sont. Je les laisse vivre ; il y en a qui sont capables de vivre, et d'autres moins…

Diversités
C. H. : Dans les spectacles de Philippe Minyana[5], de Georges Aperghis[6], que j'ai créés, j'ai expérimenté une chose : le fait de jouer une série d'états et de registres qui n'avaient strictement rien à voir entre eux, et de les alterner de manière totalement délibérée. C'était comme si tout ce qui a pu se déposer dans nos mémoires collectives revenait par bouffées. Je pensais jouer l'humidité, l'humidité d'un texte et ses hygrométries. Je pense souvent à de l'eau quand je joue. Dès *Le sang chaud de la terre*, qui est une fable politique, j'avais le désir de tout capturer dans le théâtre : il ne faut pas faire un genre, il faut tout piquer, partout, dans toutes les manières de jouer. Il faut se servir de toutes les efficacités qu'on connaît, de toutes les facilités, les types d'adresses, les formes populaires empruntées pour la diffusion de la parole, anciennes, récentes (le Grand Guignol, le Boulevard, le

[5] *Les petits aquariums (1989), Les Guerriers (1991), Où vas-tu Jérémie ? (1993), Habitations (2001)*
[6] *Jojo (1990), De la nature de l'eau (1992), Commentaires (1996)*

Music-hall et la Variété, la Télévision comme la Commedia dell'arte…), et les comprendre déjà, les transcrire, les intégrer, et en faire complètement autre chose. Toutes les manières de parler, tous les niveaux de langage, toutes les rythmiques m'intéressent. Il me semble que « jouer » c'est aussi « se jouer », « jouer de » et « d'eux ».

Documentaire (théâtre dit)
(Z. L., L'Humanité, 2001)

« L'écriture de Christophe Huysman est d'une précision à vous couper le souffle. Elle vous entraîne dans une spirale qui interroge la violence du monde sans fioriture, ni ménagement. C'est du brut de décoffrage, de la parole pour dire le monde d'aujourd'hui, ses errements, ses guerres, ses hommes et ses femmes opprimés, ses enfants perdus. Les corps, numérotés dans le désordre, sont bouleversés, malmenés, incarnations d'êtres croisés au hasard de périples en Syrie, en Jordanie, à New York, ici aussi. Corps diplomatiques, corps d'armée, corps sans terre ou sans identité, Huysman semble vouloir ne rien perdre de ce qu'il voit, de ce qu'il entend, de ce qu'il ressent. Et plutôt que de se répandre pour arriver au constat – le monde va mal, etc. – il part de ce constat, presque une évidence, pour susciter des interrogations, parfois tellement criantes qu'on les oublie, sans pour autant nous affliger de ce sentiment de culpabilité qui est de rigueur en ces temps où les idéologies se perdent en eaux troubles. »

Dramaturgie de l'image (1) : mémoires

J. A. : En lisant *Cet homme s'appelle HYC*, c'est le choc et le tremblé des temporalités, le secouement de la narration, qui m'ont d'abord passionné. La deuxième chose, c'est que dans l'hétérogénéité du système (italique, gras, majuscules, commentaires d'images absentes), il y avait toute une série de marquages du travail d'écriture à l'œuvre – des états physiques différents, des pertes de cohérence, des moments d'échappée, des formes d'aphasie. La troisième chose, c'est l'aspect documentaire : l'inscription dans un parcours, un territoire, l'archivage de récits entendus et retranscrits. Je trouve que dans l'univers théâtral, cette confrontation au réel manque souvent, que le combat de l'écriture et du réel n'est pas suffisamment marqué. Dans *Cet homme..*, les signes de cet effort documentaires sont très clairs : il y a une assignation à la plaque de rue, à la chronométrie, une approche méthodique, métrique, maîtrisée des perceptions du monde. Du point de vue de l'image, j'ai renoué avec ces différentes problématiques, en travaillant de manière non homogène sur plusieurs registres. Registre documentaire, par exemple : j'ai récupéré des images des manifs d'Act-up citées dans le texte, ou de vieilles images d'archives du carnaval de Dunkerque, des années 60, que je projetais tels quels. Une autre chose est la réinscription, dans le temps du spectacle, des repères et des notations spatio-temporels qui ponctuent le livre. J'ai travaillé ces marquages dans la continuité du geste de Christophe, qui copiait ce qu'il voyait ou lisait : j'ai proposé des images de caméra satellite, qui donnaient des visions autres des territoires parcourus par le personnage – les villes, les pays nommés et traversés par HYC. La définition des photos satellites ne permet pas de voir les choses en mouvement (les voitures, les gens). C'est l'idée d'une vision du monde où les gens ont disparu – ce qui est un thème récurrent dans l'écriture de Christophe, et qui m'intéresse. J'ai filmé des horloges. Il s'agissait alors d'un travail de citation de la mesure du monde, non individualisé, mais sur lequel j'intervenais, en tremblant l'image, ou en cerclant les images satellite. Les images répondent à leur fonction, mais on ne montre pas vraiment ce qu'il y a à montrer : cela laisse au spectateur le plaisir de se situer.
Autre registre d'images : ce qui est de l'ordre des minifictions. Dans le texte, il y a de petits éléments de narration, très troublants, que je partage avec Christophe. En découvrant dans le texte ces choses qui me semblaient être au plus intime dans mon histoire, je me suis dit que cela ne m'appartenait pas, que cela n'appartenait pas à Christophe, mais peut-être à un certain état d'une génération éduquée d'une certaine manière. Tout au long du travail, j'ai cherché à intégrer des matériaux visuels qui pouvaient éclairer ou réinterpréter le texte et les images proposés par Christophe, dialoguer avec eux d'un autre point de vue, dans une construction parallèle. Finalement, cette hétérogénéité visuelle traduit, interprète, celle du texte, la diffracte pour le jeu et pour le regard du spectateur. Elle produit des registres, des séries qui sont porteuses d'accents et de rythmes, qui arrivent à « jouer » entre elles, dans une tension entre la fusion scénique et

l'acquisition d'une autonomie, non pas seulement « une image-actrice » à plusieurs identités, mais idéalement une « multiplicité-actrice ».
De ce fait, suivant l'attention portée par chacun entre formes et fonctionnalités, ces registres ou ces séries donnent à construire plusieurs grille de lecture et expérimentation de *Cet homme*… Mais ceci ne concerne pas que les matériaux : cela touche aussi aux dispositifs de stockage, de prise, de traitement et de projection qu'il a fallu imaginer et développer et qui ont nécessairement produit un espace scénique.
.

Dramaturgie de l'image (2) : archives (allégées)
(Listes transmises par J. A.)

Matériaux en 3
Les déclinaisons-images se font sur 3 niveaux principaux construits à partir du texte et des images de la trame de base (polaroïds) :
- l'amplification de l'identité multiple du personnage HYC
- ses mises en résonance avec les habitants et la ville de la performance
- ses cheminements et ses perditions dans le monde, le globe terrestre et sa rumeur.

Élaborer une écriture visuelle fragmentaire, kaléidoscopique, jamais narrative, mais transportant le spectateur dans l'espace et le temps de HYC »

Matériaux en 7 groupes ou 27 séries

A. Jeux typographiques pour les extraits du texte projetés
1) séries extraits typographiques fixes (titres, répliques, etc.)
2) séries extraits typographiques animés ou défilants (citations, listes, chansons HYC, etc.)
3) Extraits d'"horodatage" à traiter en boucle d'animation à partir d'images filmées de montres, horloges, etc.

B. Scrutations du monde, visions satellitales.
1) série graphique *Géographie satellitale de HYC*

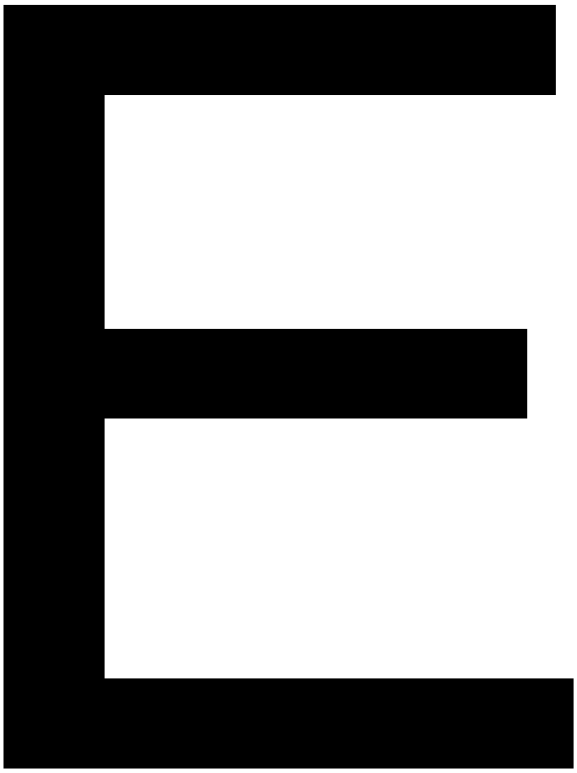
C. Scrutation de la ville
1) série *Les proverbes*
2) série *Parcours parisiens de HYC, rues et plaques*
3) série *Lieux parisiens de HYC, métro,*
4) série *Urbanisme de l'enfance en archives (écoles, hôpitaux, gymnases, etc.)*
5) série *Urbanisme du corps administré (commissariats, préfectures, ANPE, Assedic, etc.)*
6) série *Archives de lutte (Act-up, etc.)*
7) série *Heures, horloges et montres*
8) série *Les lumières et les écrans de la ville*

D. Scrutations du corps
1) série *Corps, mains et yeux d'enfance*
2) série *Archives d'enfance (ralentis)*
3) série *Endoscopie*
4) série *Sommeil, chutes, courses*
5) série *Médicaments*
6) série *Traces (draps, etc.)*

E. Série domestique
1) série *Captures d'écrans (fixes)*
2) série *Vues d'intérieurs (fixes)*
3) série *Vues pavillonnaires (à faire)*

F Vidéo-lumière
1) *Formes lumineuses*
2) *Rythmes lumineux*

G. Vidéo-doubles HYC
1) Série "Sandy-Beans"
2) en direct série *Positions*
3) en direct série *Doublages (agrandissements, colorisations, stroboscopies)*
4) dispositif "Marionnett'HYC" générateur de marionnettes électroniques interactives.
.



Les Éclaireurs (1)
(Programme, Festival entre cour et jardin, *26-27 août 2005 au Jardin de Barbirey)*

Les éclaireurs
théâtre mobile
150 luminophores, 100 empreintes,
7 glandes, 4 perspectives, 1 chemin souillé, 1 tente, 2 rumeurs, quelques discours.
Conception, sons et écritures Christophe Huysman et Laurent Massénat, Lumière Emma Juliard
Production/ Diffusion Laure Guazzoni

Parcours, cheminement intérieur, accompagnement ; en une marche raisonnée crépusculaire, les éclaireurs invitent leur public à un imaginaire de nos désertions, de nos étonnements, de nos mémoires écornées, de nos peurs par découvertes successives et théâtres sommaires. Une foule imaginaire et bruissante mise à jour en hoquets burlesques dans ses résonances publiques, ses soupirs, ses traces, ses humeurs.

Les Éclaireurs (2)
C. H. : Le projet est né d'une commande : « spectacle en jardin ». Je me suis associé avec Laurent Massénat. On faisait de petites œuvres tous les deux, mais seulement pour le site internet. Frédéric Bonnemaison les a vues, cela l'a intéressé, et il nous a proposé de faire quelque chose de plus conséquent. Cela donne un spectacle de 2 heures de parcours, disons, sur la politique des petits meurtres, sur la rumeur publique. On a travaillé à partir d'un matériau capté dans les journaux télévisés, dans les moteurs de recherche internet, avec des matières réactives. Par exemple, les reprises de respirations des présentateurs du J.T. : on sent qu'il inspire et qu'il va nous dire quelque chose, mais en fait il ne nous dit jamais rien. Il y a toute une série d'expérimentations physiques, très ludiques : on entre dans une tente habillé en hommes et on en sort vêtu d'une robe de petite fille, on crée des statues désarticulées, des icônes populaires, sur des cubes au milieu d'un champ. Et en même temps, il y a de longs poèmes délirants où l'être humain est en prise avec une avalanche de faits insensés relatifs à l'intégrité du corps, ou des captations démontées et remontées, qui sont en prises directes sur le monde, des citations de discours politiques notamment, ce qui agace les gens d'abord, mais comme elles sont répétées trois fois, ils finissent par en rire puis par en avoir peur. On a réussi à créer ce décalage qui permet d'entendre vraiment ce qu'on nous dit ; et de notre côté, on s'amuse à faire en sorte que ces organisations de langage, qui ne sont pas encore tout à fait dramatiques, mais qui ne sont pas loin de l'être, suscitent le rire et l'inquiétude.
Depuis *Les Éclaireurs*, je ne cherche plus les choses de la même manière : c'est une écriture slashée, rythmique, une écriture d'emprunts décortiqués puis reconstruits, détournés, associés etc… Encore plus « secondaire » que ce que j'appelais, jusqu'à présent, les « écritures secondaires ». Ce sont des morceaux de discours éclatés, des bouts encastrés de tout ce qui se dit. D'une certaine manière, c'était déjà le cas d'*Espèces*, sauf que désormais, je reste beaucoup plus extérieur à l'écriture. Dans *Les Éclaireurs*, je ne fais qu'organiser et tricoter ces paroles, en masses : il n'y a plus du tout de dialogues. Dans *Human*, c'est une masse disloquée.

Écran
Voir Zones

Ecrire
(Enjeux, 2004)

« Qu'est-ce que tu fais comme métier ? J'écris pour le théâtre. On pourrait croire que c'est pour manger, on a raison. On pourrait croire aussi que je n'écris pas de théâtre, mais plutôt que je fais du théâtre avec ce que j'écris. Toujours pensé que « le théâtre » c'était « faire avec » : avec les évènements, avec les formes en cours, avec les autres ; et qu'écrire, inscrire, laisser une trace, une surface semblait réparer une injustice, celle de l'oubli déjà. Je recherche toujours à être fidèle à moi-même quelles que soient les formes convoquées qu'il me faudra traverser pour « faire entendre ».
Je pense qu'il s'agit pour mon compte d'un projet de société ni plus ni moins, le désir et le souci d'une circulation via des réseaux et des liens très différents de ceux qui m'étaient proposés –conventionnels et chaotiques– dans les cellules familiale et scolaires, les conventions de l'apprentissage ; puis ensuite dans les groupes constitués à dominante politique ou par connivences sexuelles. Cette folie de la succession des corps terrorisants dans l'enfance mais également la folie des « corps-écorces », les corps comateux et friables d'aujourd'hui, ceux qui marchandent et aiment tenter la régression. Donc encore inévitablement l'injustice.
Je ne suis pas un justicier pour autant, mais j'éprouve le sentiment de mener une guerre, répétitive, peu légitimée, une guerre d'infinie lassitude car toujours renouvelée. Au gré de mes lectures, je croise d'autres guerres intimes menées par d'autres artistes. Elles n'ont jamais cessé quelle que soit l'époque, les politiques brillantes ou lamentables dont nous héritons, la place de la langue dans laquelle nous écrivons etc…
(…) C'est avec cette excitation et cette fatigue du monde que j'oeuvre. C'est mon « yoyo » : écrire et réaliser. Il y a bien sûr toujours l'idée du rassemblement là-dedans, il y a aussi la confrontation des écritures de la scène. L'écriture et la conviction se perturbent et certains projets aux apparences trop lisses, trop évidentes sont souvent balayés par ces perturbations. Parvenir à une forme spectaculaire pour moi concourt de cet étrange équilibre des perturbations. » (C. H.)

(Extraits du Journal de Marie Lenéru (1875-1918) *, B.Grasset, 1945, choisis par C. H.)*

« Je n'abdiquerai jamais, je voudrai toujours tout. J'ai besoin de préférer ma vie pour l'accepter ». « J'ai certainement pensé à écrire, c'est le premier mouvement de ceux qui ont vécu un peu plus vite et un peu autrement que les autres... Quand les circonstances nous ont donné une certaine rage de volonté, on s'en trouve fort embarrassé ! ». vendredi saint « Nous sommes légers, même à notre malheur, pour peu qu'il dure. Ce n'est qu'en souffrant toute notre souffrance que nous nous décidons enfin à chercher un remède à sa taille et que nous nous sentons frustrés par tout le reste. Malheur aux consolés ! Nous sommes tellement vivaces pour ce monde, nous nous raccrochons tellement à toutes ses branches qu'il nous faut apprendre le désespoir comme le détachement. ». « J'écris dans mes mauvais moments quand, à tout prix, il faut réagir. Alors je prends mon élan, j'ai besoin de dater, de voir quelque part la trace de tout cet invisible travail qui est ma vie et qui passe si enfoui, si inexprimé que j'en ai des vertiges de solitude. ». « (...) Il n'y a dans la vie que ce qu'on met dans l'instant. Nous sommes trop lents, il faudrait apprendre à vivre à poids égal dans un mouvement de plus en plus rapide, pour voir jusqu'où cela irait... ».

Écritures secondaires

C. H. : « Je n'abdiquerai jamais, je voudrai toujours tout, j'ai besoin de préférer ma vie pour l'accepter ». C'est la dernière phrase des *Constellations*. J'ai piqué un bout de journal intime, et je l'ai trafiqué, j'ai recomposé un journal intime à partir de bouts de journaux intimes appartenant à plein de gens différents. À une époque, moins maintenant, j'ai eu la passion des journaux intimes, de gens totalement inconnus, ou de gens très connus, des poètes du 19ème notamment. J'aime aller piocher dans cette langue qui est très élaborée et qui a un rapport à la douleur, à la souffrance, à une vraie aventure politique. C'est une manière de dire d'où l'on vient. Qu'est-ce que c'est écrire, si ce n'est avoir tellement peur de ne pas laisser de traces de reconnaissance dans une vie relayée vers l'oubli dans le moment même où on la vit ? Il y a une sorte de course à la présence, une présence ultraordinaire, « l'immédiat œuvre son statut », voilà tout *Human* pour moi.

J. S. : Pourquoi, dans ton désir de venir dire quelque chose au monde, du monde, tu te sers aujourd'hui beaucoup moins de « tes » mots ? Tu es arrivé à un stade de ton écriture où ce n'est plus possible, ou bien, cela correspond à un projet particulier ? Est-ce que travailler à partir d'un matériau qui existe déjà, être dans une « écriture secondaire », témoigne d'un rapport au monde particulier ?

C. H. : Je travaille à partir d'un matériau de circulation de la parole. L'information parcellaire m'intéresse beaucoup – les chapeaux, les tout

petits résumés. J'utilise des phrasés, des langages, qui appartiennent à différents mondes, et je les manipule, je crée des liens, j'essaie d'en faire une langue propre. Est-ce qu'elle représente notre monde, moi, mon point de vue ? On est dans un trouble qui m'intéresse : la question de qui parle reste ouverte. Apparaît une figure qui emprunte une grande variété de registres. C'est l'histoire d'un personnage, d'un homme en surchauffe.
J. S. : C'était déjà le fonctionnement de HYC, sauf que tous ces registres passaient alors par un canal qui était le corps de HYC.
.

C. H. : Dans *Cet homme s'appelle HYC*, on pouvait faire des inventaires beaucoup plus circonstanciés, parce que l'œuvre est longue. Dans *Human* le corps est éclaté, retrouvé, suivi, en chute, en équilibre instable, etc… cela représente l'écriture où je me trouve aujourd'hui, un éclatement des formes, des sens, une heure dix de pessimisme, en fait un réel désespoir, ou perte, je ne sais pas comment dire autrement, mais c'est le désespoir qui m'a poussé à rire ici.

Ego (1)
C. H. : Sous couvert de faire soi-disant avancer le théâtre, c'est leur ego que la plupart des gens veulent faire avancer. Ego ne comporte rien de péjoratif pour moi, au contraire c'est un début, l'imaginaire de sa propre représentation. À un moment, tu es obligé : on doit repérer quelque chose. Une fois que les gens ont repéré un geste, que tu as momentanément réuni une constellation, un soutien, fragile, tu peux agir en conséquence et transmettre, partager ce que tu veux. Ce que tu crois être un devoir de mémoire, un devoir dans notre mémoire, la mienne déjà. Et ouvrir cette mémoire, ces mémoires de pratiques d'une part et cette mémoire du corps aujourd'hui. C'est une guerre, constante : il faut trouver le bon équilibre de compromis pour passer à l'action.

Ego (2)
G. F. : Mon ego, c'est de bien faire mon boulot, et je suis content de le faire, quel qu'il soit – enseignement, technique, création.

Élans
(C. H., Journal)

28.04.99
Redéfinir, renommer ou nommer ce qui ne l'a pas encore été. Nous sommes dans le théâtre des auteurs et des acteurs, un théâtre poreux où la position du " captateur " est une position d'artiste. Un théâtre du plateau, les moyens du forain pensé comme un acte brutal, délibéré. Et qui aura la prétention de douter et de rechercher la " solution de l'échéance ", un art vif. Discussion avec Jacques André sur la destruction, pense déconstruction, je nomme : défiguration, comme je disais furiosité . Ou l'art hors. (se mettre hors de soi).

Endoscopie
Voir X (rayons)

Engagement
(*« Avant. Préparatifs à figurer », 2004*)

« Avant et pendant, j'entends – que je le veuille ou non - le monde qui se brise ou s'éclate de tensions avec son bagage d'explosions diverses, ses corps meurtris, ignorés, oubliés ; reçues et subies – que je le veuille ou non - les transformations des langages politiques et leurs adaptations permanentes voire rituelles sur la « matière humaine », leur déplorations et leur silences. ; des politiques actuelles désastreuses, violentes et coûteuses en vies, en biens, encore ; les guerres et les réformes. Avant et avec ce qui m'entoure : combats externes et combats personnels. Tout ça construit des attitudes, des défis, des prises de risques, modifie le terrain, l'absorption.

Avant et avec, un acteur c'est tout ça et bien d'autres choses encore, du petit mal, de la petite crevure intime à l'histoire collective. Car il s'agit bien de jouer dans ce monde et avec lui, pas d'autre solution,

un bricolage de confrontations en confrontations et qui recherche son dépôt et sa vitalité. Et au fond, bien peu de « savoir faire » si l'on est sincère, et si l'on considère cet acte « bouleversatoire » et cette exposition de paroles et de formes nécessaire. Je reconnais ma sincérité et l'engagement de l'homme derrière l'acteur car c'est cet homme qui fera l'acteur, c'est lui qui (re)jouera le monde. » (C. H.)

Entrée(s)

C. H. : On dit souvent au théâtre que ce que retiennent les gens, c'est ta première entrée sur scène. Si tu n'identifies pas dès le départ un acteur ou ce que cet acteur veut communiquer, il va ramer tout le spectacle pour faire entendre ce qu'il a à dire ou ce qu'on lui a demandé de transmettre. Que ce soit une entrée sur scène ou une entrée dans la langue ou dans une matière, ton geste a intérêt à être net et précis, tu dois savoir où tu vas. Le théâtre, c'est ça : il faut être là, présent, maintenant, et tout de suite. C'est un art immédiat. On le voit bien dans les discours politiques : si celui qui prend la parole ne rentre pas directement en matière, tu ne l'écoutes plus.

J. S. : Les animateurs de la plupart des débats politiques à la télé l'ont bien compris : ils ne laissent pas parler leurs interlocuteurs plus de une minute douze, ce qui fait que l'attention du téléspectateur est parfaitement maintenue en haleine, alors même qu'aucune pensée digne de ce nom n'a bien évidemment le temps de se développer.

C. H. : La plupart du temps, les hommes politiques parlent par slogans aujourd'hui. Mais une vraie entrée dans un discours, c'est toujours bref, incisif, direct : il faut saisir l'auditeur et l'auditeur doit saisir l'auteur. Ceux qui ne plongent pas directement dans la matière, tu ne les crois pas, quoi qu'ils fassent ou qu'ils disent d'intelligent derrière : c'est la crédibilité même de la personne qui est en cause, parce que tu ne la repères pas.

J. S. : Dans tes spectacles, il n'y a presque jamais d'entrées en scène. Le spectacle commence avec la prise de parole de ceux qui, d'une manière ou d'une autre, se sont déjà montrés au spectateur. C'est pour que le théâtre ne prenne pas au mauvais endroit ?

C. H. : On travaille sans coulisses. On ne néglige pas l'origine de la prise de parole, bien au contraire, l'endroit de la décision est visible, la mise en danger est effective, elle a lieu devant le public. J'ai beaucoup joué là-dessus, l'idée ou la réalité de l'être humain présent et responsable de son geste, de son acte. Ainsi le traitement des entrées est divers, elles sont nombreuses et participent de la rythmique. Elles peuvent être lentes aussi, elles concourent de la mémoire souterraine du spectacle, cette mémoire physique des répétitions, elles sont des re-mises en jeu, des re-mises en cause puisqu'on ne traite pas l'illusion de la disparition ou de l'absence. Jouer c'est une entrée en grâces et en incidents.

J. S. : Dans Human, *il y a une sorte d'entrée en douceur dans le spectacle. Vous êtes déjà sur le plateau, occupés très consciencieusement à ramasser des poussières, et le spectateur ne sait pas bien si le spectacle a déjà commencé ou non.*

C. H. : C'est le public qui choisit quand ça commence. Dans *Human*, il y a un moment où les gens disent « chut » : c'est alors que la salle s'éteint. C'est lié à l'autonomie du regard du spectateur, et aussi, au refus d'un rapport de consommation : ce que je n'aime pas au théâtre, c'est qu'on s'assoie et qu'on attende que ça se passe. Après, *Human*, ce ne sont que des entrées. Monter au mât, se pendre, se relever alors qu'on est au sol, c'est une série d'entrées, mais traitées en direct, sur le plateau. C'est un travail de réapparition permanente. Disparition/apparition « augmentée », sans nier la présence de l'artiste.

J. S. : C'était aussi le fonctionnement des Repas HYC, des Hommes dégringolés : *une théâtralité exacerbée, qui joue avec toute une mémoire du théâtre, ses codes, ses traditions, sans jamais en faire appel à un processus d'illusion.*

C. .H. : Dans ces textes, la fragmentation est telle qu'il n'est de toute façon pas possible de construire quelque chose qui soit de l'ordre de l'illusion. Chaque spectateur, en fonction de ce qu'il perçoit, voit, entend, se construit son spectacle. Dans ces spectacles, on est plutôt dans quelque chose qui aurait avoir avec le numéro – c'est peut-être ce qui explique que la rencontre avec le cirque a pu avoir lieu.

Entretien (21.06.03)

J. S. : Tu continues à faire des Repas *?*

C. H. : Depuis 2001, à partir de Nanterre, j'ai décidé que toute mon action, tout ce qu'on me demanderait de faire vis-à-vis des spectateurs, ce serait d'organiser des repas, d'aller manger avec eux, et de m'en servir, ou pas, dans mon travail.

J. .S : Les premiers repas étaient organisés avec des amis.

C. H. : Contrairement aux Repas HYC (I), nous avons davantage affaire à des « groupes » avec leurs codes, leurs réseaux de connaissances, leurs secrets, leurs projections sur l'avenir.
Nous traversons l'univers cossu d'un groupe d'amis à Reuil-Malmaison, le repas mensuel traditionnel des RMIstes au Centre d'Insertion de Nanterre, un apéritif entre féroces spectatrices de la Rive gauche, un dîner amical entre jeunes hommes en pleine réussite sociale sur la Rive droite, une soirée festive entre personnalités du monde associatif à Lille, un repas avec de jeunes bénévoles d'un festival rural en Bretagne, un dîner d'adieu et de ruptures lors d'un déménagement, un déjeuner avec les élus du village de Moulins en Île-et-Vilaine…
J. S. : Tu enregistres les gens qui parlent, puis tu écoutes les bandes, puis tu sélectionnes, tu découpes et tu montes ?
C. H. : J'écoute, je sélectionne, je me rappelle, et puis quelquefois je réécris tout. Dans les repas de Moulins, rien ne se dit, mais c'est toute la vie d'un village qui est dedans, en vingt pages…L'idée est de retourner le miroir sur le spectateur : c'est pour ça que l'acteur ne peut plus être dans le faire-semblant. Il est quand même question d'incarner, mais pas de jouer à. Il n'est pas non plus question de se désolidariser du chœur, ou alors c'est le chœur qui pousse devant la personne, qui devient toutes les voix : mais le chœur en lui-même est homme-orchestre. Dans *Les repas HYC* par exemple, on a voulu traiter l'entrée et la sortie ; mais on s'est aperçu que si on la traitait vraiment sur le plateau, on se retrouvait dans du vieux théâtre…
J. S. : Cela recrée des situations ?
C. H. : On se demande tout à coup pourquoi ces gens font des simagrées pareilles. La seule solution alors est de vraiment montrer l'entrée ou la sortie, de les jouer ostentatoirement. Mais, en définitive, la seule entrée qui compte, c'est l'entrée dans le texte, et pas l'entrée sur la piste.

Épuisement
C. H. : Il est consécutif à la prise de risque, je pense beaucoup à la danse des sept voiles, la danseuse enlève peu à peu les couches de ses vêtements, elle inscrit l'attente et le temps, son temps où le témoin réclame, « encore » dit-il, « encore » une dépouille, un deuil du masque. Et arrive le moment où il n'y a plus de masque, reste la peau, et le témoin réclame « encore », il réclame la peau et la danseuse enlève sa peau. J'ai souvent depuis très jeune cette terreur de la dernière peau, d'atteindre toujours la dernière peau, comme de faire toujours le dernier spectacle, sinon je ne pourrais pas le faire. Je n'ai pas cette technique d'un spectacle de plus. Cette violence de l'homme sans légitimité je la vis très fortement. J'ai passé aussi une grande partie de ma vie à me brûler les yeux pour expérimenter la résistance à la fatigue, à marcher dans la ville jusqu'à l'épuisement, à tenter de vivre sans référence pratique, sans béquille repérable ou facile. Être artiste relève de cette ambivalence presque insupportable, atteindre la trame où la trame te blesse et t'isole dans un apprentissage de la solitude.

Équation
« Le dur, le solide, le construit est troublé par le léger, l'impalpable »
(Henri Michaux, *Poteaux d'angle)*

Équipe (de création)
(Liste à peu près chronologique, mouvante et non définitive, des membres permanents, intermittents ou complices, du Laboratoire mobile)

Christophe Huysman, auteur, interprète / Gérard Fasoli, artiste de cirque et enseignant / Jacques André, vidéaste, dramaturgie image, conception LOG'HYC / Laure Guazzoni, administratrice de production et de diffusion / Thibault Hédoin, artiste du son / Sylvain Decure, artiste de cirque / Max Wolkowinski, développeur multimédia logiciel LOG'HYC / Olivier Rochemaure, pianiste / David Ferré, coordinateur artistique / Emmanuel Debuck, artiste de cirque / William Valet, artiste de cirque / Patrice Besombes, artiste de la lumière / Emma Juliard, artiste de la lumière / Philippe Minyana, auteur / Alexis Forestier, metteur en scène et musicien / Camille Boitel, artiste de cirque / Laure Couturier, constructions / Frédéric Maragnani, metteur en scène / Thibault Verdet, interprète / Laurent Massénat, artiste plasticien, graphiste / Virgile Vaugelade, musicien / Joséphine de Meaux, interprète / Gaëlle Hausermann, interprète / Antoine Herniotte, interprète / Amélie Jalliet, interprète / Anne Saubost, interprète / Arthur Ribo, interprète / Anne-Laurence Vesperini, assistante de production / Sophie Kinossian, régisseuse générale / Elisabeth Hölzle, interprète / Jean-Paul Dias, interprète / Giovanna

D'Ettorre, interprète / Claire Tranchant, gestion-administration / Marie Faure, assistante à la diffusion / Mehdi Toutain-Lopez, constructions lumières / Louise Vayssié, régie / Agathe Renaud, attachée de production / Colline Caen, artiste de cirque / Antoine Raimondi, artiste de cirque / Florent Blondeau, artiste de cirque / Chantal Jannelle, travail de la voix.

Équipe (de spectateurs)
Fritz Eric Hervé Ernest Ludwig Géraud Karl, étudiants en architecture à l'Ecole technique supérieure ; et d'autres Sandra Yves Aldo, étudiants en pharmacie ; Guy, chauffeur du bus 30 ; Virgile Florence, en stage clinique ; Laurent, graphiste ; Gert, secrétaire général de RWA ; David et Djamel, vendeurs à la sauvette ; Giovana, créature spécifique ; Valérie, anesthésiste ; Lucie, consoeur ; Gudrun Alain, les malins ; Philippe un artiste ; Bruno, vendeur de journaux boiteux ; Manuel et Sylvain, populaires ; Daniel, légitime ; Raphaël, inutile ; Jean Alain, joailliers ; Vincent, en difficulté de recrutement ; Aliette Jean-Pierre, dans le tertiaire ; Thierry, joueur de poker ; Christian, affligé d'un lourd handicap physique ; Henri, gardien d'immeuble ; Judith, délabrée ; Jean-Claude, plombier de son métier ; Fabrice Loïc Eric, coéquipiers ; Ernst et Paule, producteurs ; Jean-Yves et Lamia, avocats ; Michel, serveur ; Stéphane, sauveteur sur la côte Atlantique ; Valérie, à la scène ; Régis, à la garde nationale ; Karin Edith, infirmières ; Julien Charlotte Hubert, indispensables et mercantiles ; Etienne, architecte ; Georges Hussein Oleg et Max, passeurs, arrangeurs, traducteurs, chauffeurs, livreurs ; Olivier, baladin ; Jérôme, relais ; Emma, réservée, rationnelle et sceptique ; Patrice, industriel artisanal ; Yvette Pierre, coiffeur à Montmartre ; Francis, militaire à Agen ; Magali Gérard, citoyens ; James, photographe professionnel ; Jacques et Jerry, dépuceleurs (qui signifiait jadis enlever les puces) ; Nathalie, hôtesse, et d'autres : des gens des gens des gens des gentils déjantés des gens. (C. H.)

Espaces-temps (1)
(C. H., Journal)

26.09.00
Un homme fait des ""Polaroïd"" tous les jours, plusieurs fois par jour il compose une image avec son corps, le corps de la ville, ces extérieurs-là traités en fixations, en déformations, fixation et déformation de la figure aussi, sa propre figure qu'il bouleverse, sa défiguration.
L'homme compose puis archive, se pose cette question et l'éprouve, confie aux images produites un rôle dans le temps et l'espace.
Et le temps comme l'espace le piège : il protège ses ""Polaroïd"", les porte à la banque puis dans un coffre réfrigéré puis il les emballe séparément, forme des lots, les " ensache ", les assemble, leur offre un rôle de fragilité, de dispersion ; il recompose le temps et l'espace et ne cesse depuis. Il vend des lots fragiles qui portent cette histoire. Cet homme s'appelle HYC, je l'ai nommé ainsi.
Et cet homme HYC a son monde, ramène de l'extérieur dans son monde, le contracte à son mode, ainsi est né Le monde HYC, un laboratoire mobile bâti exclusivement à partir d'une guerre intime totale dans le temps et l'espace. Etablir des systèmes de " connexions ", bâtir la connexion ce fut le premier mot d'ordre comme construire un livre de régie, un " conducteur ", un " état d'esprit ", une " attitude ". Convoquer les régies pour ce faire et leurs artistes, leurs concepteurs (multimédias, sons, lumières etc...). Exiger la rencontre et l'excitation autour d'une performance qui offre la durée et la reprise. La performance a lieu plusieurs fois sur deux jours et demi.

Espaces-temps (2)
(France Culture, 2002)

J.G. : Quelle est la trame de Cet homme s'appelle HYC ?
C. H. : Nous racontons la vie d'un homme, de sa naissance à sa mort. Cet homme s'appelle HYC. La représentation est découpée en trois parties qui correspondent à trois livres. Le premier livre tourne autour de l'enfance, la naissance, la venue au monde et les douleurs inhérentes à cela, avec les figures des parents, de la famille, etc. Le deuxième livre évoque les deuils de la vie, les pertes, les échappées du corps. Quant au troisième, intitulé « Inquiétude », il met en scène un corps fixe qui ne peut plus bouger et qui perd sa grammaire. Tout résonne à travers ce corps immobile : la radio, la télé, les infos, bref, l'extérieur, le monde. Le traitement scénique évolue également. Les livres I et II sont plastiques. Nous sommes dans des processus de recherche, avec une réalisation de l'image et du son. De brefs instants de théâtre se succèdent en abordant des formes ouvertement plastiques.

Dans le livre III, seul l'acteur parle. Il n'y a plus que lui, sa parole, et l'ensemble des autres énergies (multimédia, son…) se met à le suivre.
J. A. : La richesse de cette trame est, qu'à l'intérieur d'un mouvement qui va de la naissance à la mort, l'écriture tisse un temps tremblé, atteint de sautes : des fragments liés à l'âge adulte interfèrent avec l'enfance. L'écoulement du temps est parfois horodaté à la minute près, parfois fortement accéléré. Le dispositif de projection mis en place a pour fonction, entre autres, d'intégrer au jeu d'images les marques temporelles du texte, comme matière littéraire à part entière, à égalité avec d'autres extraits, et comme repères pour le spectateur.

Espaces-temps (3)
(dialogue d'interlude)

1 — Il est quelle heure ?
2 — Midi et quart
1 — Ah midi et quart ?
2 — Hum
1 — Je pensais qu'il était midi et demi
2 — Non il est midi et quart
1— Heureusement

Espaces-temps (4)
(France Culture, 2002)

C. H. : HYC va durer environ huit heures, mais il ne s'agit pas d'un spectacle. J'ai du mal à lui donner ce nom *ad hoc*, je bute devant le vocabulaire. J'emploierai plus volontiers le terme de performance, encore que, contrairement aux arts plastiques où il est associé à des actes légers, si nous sommes bien, pour notre part, dans un acte de légèreté, cet acte entraîne néanmoins derrière lui une extrême sophistication des moyens. Il y a performance dans la résistance de ce corps à travers le temps, la durée de huit heures, dans la résistance des corps de ceux qui transmettent l'histoire et dans celle du public, en état d'attente et d'écoute.
J. A. : La place de l'image dans *Le Monde HYC* est liée au départ à la présence de polaroïds, c'est-à-dire d'instantanés. La réalisation de séquences vidéo préalable à la performance, et l'incorporation d'archives ouvrent, au contraire, à la fois sur un passé et une idée de permanence, donc vers le futur. La coexistence de la collection d'instants saisis par les polaroïds, des instants enregistrés en séquences vidéo, et du temps vécu sur scène, crée une tension où se fragmente et s'unit dans un seul mouvement le parcours de HYC.
En outre, le temps de la représentation intègre une autre tension — en effet, de même qu'au cirque le risque fait partie du spectacle (un acrobate peut chuter), ici l'usage de l'informatique provoque une incertitude : à tout moment, le spectateur accepte une éventuelle rupture du rythme et de la fluidité rendus possibles par ces systèmes. D'où une tension très particulière sur le plateau et dans la salle.
C. H. : Nous proposons une représentation des hommes, dans un autre temps, avec un autre cadre. Nous transgressons un peu ce qui se pratique actuellement lors de spectacles bien délimités d'une durée d'une ou deux heures. Nous balayons ces codes pour en installer d'autres, radicalement divergents. HYC acquiert ainsi un aspect événementiel : les spectateurs entreront dans ce monde pour y passer une nuit. S'ils reviennent le lendemain, cette nuit ne sera déjà plus la même, et ainsi de suite.

Et bientôt
J'ai rencontré les Hommes penchés en 2000. Christophe et Jacques d'abord, puis Gérard et puis les autres. Il y avait une carte blanche pour mai 2001 au Festival Frictions, Dijon, et ils m'ont demandé de les accompagner en administration, production, diffusion. Je travaillais alors avec plusieurs artistes et j'ai décidé en 2001 de me doter d'un outil. Ce sera « et bientôt »…Au départ, cette association avait pour seule vocation de mutualiser mon espace de travail au service de ces artistes. Et puis en 2004, ma rencontre avec Albane Ahrens, alors directrice des productions du Parc de la Villette nous a amené à faire d'et bientôt…un outil bien plus complet. C'est aujourd'hui une équipe de 5 personnes, qui travaille en qualité de médiateur entre des porteurs de projets et ses partenaires potentiels. Elle

assure leur mise en place dans les phases de définition jusqu'à la réalisation (administration, production, diffusion). Principalement investie dans le domaine du spectacle vivant, elle développe également des missions d'accompagnement dans d'autres secteurs culturels. Parallèlement, elle met en place des actions de formations destinées aux professionnels.
Elle se veut un outil souple capable de s'adapter aux besoins de ses interlocuteurs et envisage des actions tant au plan national qu'au plan européen, voire international.
Un espace de veille. Un outil de stratégie. Une relation d'équipe à équipe.
Au carrefour des enjeux artistiques, techniques, financiers et politiques, notre métier implique d'être en permanence au fait des évolutions de tous les domaines pouvant interférer dans la réalisation d'une œuvre. (L. G.)

Étiquettes

(1)

C. H. : Je ne me revendique pas comme « metteur en scène ». Je suis auteur et acteur et ces disciplines me donnent le pouvoir d'agir en structurant le temps et l'espace. J'aimerais en fait une réelle reconnaissance de ce qui constitue un interprète dans le sens plein du terme.

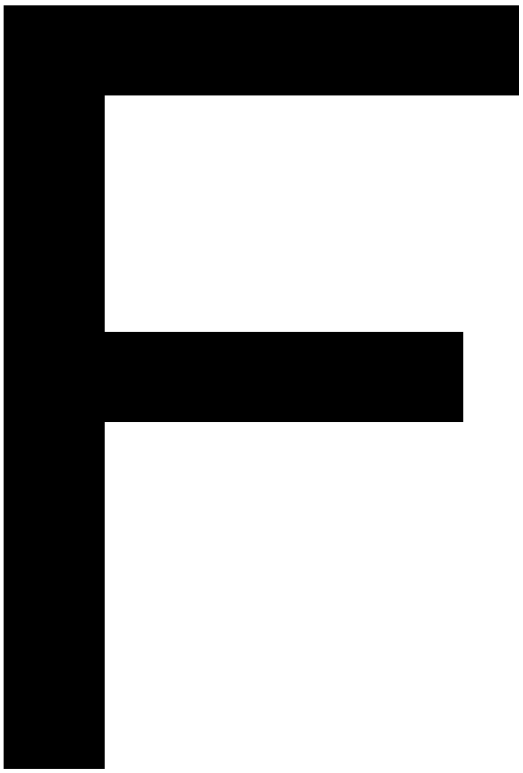
(2)

*(*Human, *2006)*

J. F. P. : Christophe Huysman cette fois encore, vous êtes auteur, metteur en scène, interprète ?
C. H. : Oui. On dit metteur en scène parce qu'il faut mettre les gens dans des cases fonctionnelles. J'ai des idées sur ce que je veux obtenir mais je me revendique vraiment comme auteur qui porte la dynamique d'un projet, autour d'une écriture. Je suis aussi un interprète parmi les autres, avec la même liberté et la même possibilité de créer. Nous sommes tous dans un espace ouvert de travail collectif.
G. F. : C'est cette liberté qui est importante. Dans *Espèces*, j'étais scénographe et acteur et j'ai permis à Christophe Huysman de rencontrer des artistes de cirque, puisque c'est le milieu dans lequel je travaille. Dans *Human (articulations)*, je suis scénographe, mais j'assiste aux répétitions et je participe à la création sur le plateau. Comme il faut trouver des titres aux fonctions, je suis conseiller artistique. En fait, nous travaillons dans une collaboration très étroite à toutes les étapes du projet.

Exercices (pastiches)
« J'intente au paysage un procès de lumière »
J'intente à la vie un procès de colère

« Rien ne sert de courir, il faut partir à point »
Rien ne sert de mourir, il faut lever les poings



Fabrique
(C. H. Journal)

30.09.00
Faire dans le moment avec ce qu'on a sous la main, utiliser ce qu'on trouve pour capter l'instant comme il se déroule, les petits actes, les performances quotidiennes, le " hors-lumière ", porter le recoin à la lumière. Le Festival Friction à Dijon prêt à me suivre, puis rencontre de Laure Guazzoni, chargée de production : on y va, on s'amuse ; maintenant tenter de convaincre d'autres partenaires.

(France Culture, 2002)

J. A. : Le mot « fabrique » renvoie à une forme de « monstration » ou de mise en représentation du travail. C'est un des premiers axes de travail que nous avons eus avec Christophe : mettre à équivalence le travail du texte, du son, de la lumière et de l'image, dans un dialogue visible sur scène le plus possible. De ce point de vue, il s'agit d'échapper à la mise hors-cadre — « hors-cadre de scène », comme on dirait « hors-champ » au cinéma — des intervenants qui traitent des autres matériaux que le texte.

Fasoli (Gérard) : parcours
G. F. : Mon premier parcours a été sportif : j'étais dans l'équipe de France de trampoline.
J. S. : Je ne savais pas qu'il y avait une équipe de France de trampoline.
G. F. : Si, excellente, l'une des meilleures du monde. J'ai été champion du monde par équipe. Parallèlement, j'ai toujours été sensibilisé à la musique par ma famille, musique classique, lyrique, et à la littérature. Je suis devenu kinésithérapeute. Au bout de 4-5 années de pratique, je me suis rendu compte que cela ne me convenait pas du tout. Mon premier désir était le chant. C'était un gros travail, rien n'était acquis, et avec le potentiel et le niveau que j'avais en acrobatie – je raccourcis un peu – certains amis m'ont dit que je devrais faire du cirque.
Je suis rentré dans le monde du cirque, via Alexis Gruss, avec qui j'ai travaillé quelques années. Cela ne fut pas facile, mais j'ai appris un métier que je ne connaissais pas malgré mon niveau acrobatique. Je ne savais rien de ce qui était lié à l'itinérance, au chapiteau etc.., je ne savais même pas ce qu'était un tire-fort, une moufle. Je suis devenu professionnel grâce au cirque traditionnel, pour lequel je garde une reconnaissance et une tendresse particulières.
Et puis, l'enseignement a toujours été dans mes nécessités : quand j'étais dans l'équipe de France de trampoline, je m'occupais déjà des plus jeunes, ceux qui allaient nous remplacer. J'étais déjà très impliqué dans l'apprentissage, je n'ai jamais fait de l'enseignement par défaut.
J. S. : Comment tu es passé du cirque Alexis Gruss au C.N.A.C ?
G. F. : Au cirque contemporain ? C'est tout un parcours, un processus lié à ma génération. À par quelques-uns qui sont restés « tradicos », tous ceux qui ont aujourd'hui 50-55 ans ont suivi ce parcours-là.
J. S. : C'était lié à l'humeur, au contexte de l'époque ?
Pour moi, c'était avant tout une question culturelle : le cirque ne me questionnait pas. C'était une époque où j'allais voir beaucoup de spectacles, où beaucoup de choses se passaient, en danse, en musique. Il y avait un énorme décalage entre le cirque, dont le monde artistique s'était arrêté en 1950, voire au 19ème, et l'appétence qui se manifestait partout ailleurs : il était légitime d'avoir envie d'autre chose. Mais ce n'était pas évident, vu qu'il n'y avait pas de structures, très peu de compagnie, en dehors des trois « dinosaures » du cirque contemporain : c'était l'émergence d'Archaos, les débuts des cirques Plume et Baroque. Ils avaient un style très particulier : Archaos était très grunge, très violent, tandis que Plume et Baroque étaient dans quelque chose de plus poétique, de plus charmant, plus gentil. J'ai mis du temps à trouver ma place. J'ai beaucoup travaillé pour l'opéra, dans le lyrique (avec Jean-Claude Magloire, la péniche Opéra Yannis Kokkos…), sans vraiment y trouver une place créative en tant qu'artiste de cirque, mais en tant que mélomane, ce n'était pas désagréable !
J. S. : Comment est né le C.N.A.C. ?
G. .F : En 1979, Jean-Philippe Lecat, ministre de la culture, avait fait passer le cirque du ministère de l'agriculture (à cause des animaux) à celui la culture. Et puis, en plein programme commun socialo-communiste, et avec le fort désir de décentralisation de l'époque, Lang a décidé de créer une École nationale. Le choix s'est porté sur Châlons, pour des raisons politiques et historiques (notre cirque en dur) : le CNAC, créé en 83, a ouvert ses portes en 85. J'ai fait partie du jury de sélection de la première promo, rentrée

en 86 et sortie en 89 – il y avait notamment Johann le Guillerm. On doit en être à la dix-huitième promo maintenant.
J. S. : Tu as enseigné de manière continue ?
G. .F : Oui, parallèlement à une carrière d'artiste. En 86, travaillant et répétant à Rosny-sous-bois, j'ai eu un gros accident de trampoline ; je me suis investi dans l'école de Bernard Turin. À l'époque, il n'y avait pas de chapiteau, un trapèze volant en plein air, un tout petit théâtre désaffecté. On était tous bénévoles. Nous avons commencé à développer un travail intéressant, à se faire un peu remarquer sur le plan national et international. En 1990, le ministère a proposé à Bernard Turin de prendre la direction du C.N.A.C : je suis arrivé dans ses valises à Châlons. Depuis 90, j'enseigne régulièrement, avec des moments où je suis plus investi que d'autres – je suis plusieurs fois passé de C.D.I. « châlonnais » au retour au statut d'intermittent. Depuis deux ans, je suis dans une période Chalonnaise, beaucoup plus investi dans le projet d'établissement, même si je continue de travailler artistiquement à côté.

Festival
(Rencontres professionnelles, Dijon, festival Frictions, mai 2004)

C. H. : Une parenthèse sur le principe du festival. Je pense que les festivals devraient être des occasions d'offrir à des aventures de naître, dans des espaces et des temps qui ne sont pas courants. C'est la chance qu'on a eue, nous, de croiser des festivals qui ont été des portes ouvertes à des expérimentations, tout à fait cohérentes pour nous, et qui sont devenues cohérentes aussi pour un public. Le festival est une forme qui nous permet de faire sans avoir à prouver, à expliquer sans arrêt son geste. Il faut le faire et trouver des espaces pour le faire.

Figure / Personnage
(Notes, *Les hommes dégringolés*)

Il s'agit de considérer que nous ne sommes pas des acteurs qui allons jouer des personnages, qui allons les incarner. Il est question d'inventer à chaque fois une figure d'ordre plastique, ou d'ordre musical, ou d'ordre inconnu. En tout cas, une forme de transmission pour évoquer toutes ces figures que sont les 37 corps bouleversés qui jalonnent le poème. La narration très fragmentée du texte en appelle aux formes de représentation les plus diverses pour exister. Souvent des formes très simples et immédiates. Cette précarité des formes de représentation reste le fil conducteur du spectacle. Elle garde la scène fragile et vivante. (V. D. / C. H. / O. W.)

(*Variation sur l'article «* Champs imaginaires des figures *»,* friction n°8, *printemps-été 2004*)

Le questionnement qui anime mon travail depuis quelques années est d'abord né d'une curiosité pour ce mot : « figure ». Ce terme, qui réapparaissait régulièrement dans le champ lexical des discours analysant, entourant, commentant les écritures contemporaines, n'était pas vraiment défini. On y recourait cependant chaque fois qu'il s'agissait de nommer un sorte de « manque-à-être », un état critique du personnage. Instinctivement, ce mot me semblait aussi très juste. Je trouvais cependant dommage qu'on y recourre seulement par défaut, et que, du coup, cela soit toujours à peine en creux qu'on évoque les enjeux distincts, particuliers, de ce que les écritures « figurales » pouvaient offrir aux acteurs en matière de rôles et d'incarnation. Comme si l'on pressentait une substitution d'instance imaginaire, un changement de statut, un régime alternatif de représentation, mais qu'on n'en mesurait pas plus que ça les effets théâtraux : le plus souvent, il me semblait qu'on disait « figure » sans tout à fait se demander ce que cela *voulait dire*, et bien qu'on ait l'intuition qu'un changement de vocable soit nécessaire.
En interrogeant des auteurs et des metteurs en scène sur cette idée de « figure », il apparaissait clairement que ce mot s'imposait d'abord par nécessité de rompre avec certains présupposés, désir d'élargir le vocabulaire en usage, afin de pouvoir poser autrement les questions du jeu et de l'interprétation des « personnages ». Qu'un terme apparaisse n'est cependant jamais anodin ; et si on l'adopte, c'est sûrement qu'il dit quelque chose d'essentiel et d'évident. Partant du principe que l'histoire des mots a nécessairement quelque chose à nous dire de l'histoire des formes, j'ai émis l'hypothèse qu'en recourant à la notion de figure, on cherchait peut-être à nommer une ère de figuration propre à notre modernité théâtrale, et que pour comprendre laquelle, il était sans doute

important et nécessaire de prendre ce mot de figure à la lettre.
(J'ai la manie du dictionnaire. J'y vois une sorte de résistance pacifique aux temps qui courent, et qui ont tout intérêt à faire croire (et ils y arrivent de mieux en mieux) qu'on peut dire tout et n'importe quoi, ou que le langage est inconséquent, sans incidence et sans prise directe sur le réel. Alors que la manière dont évolue le vocabulaire, ce qu'on lui fait dire, son *sens*, témoigne toujours de – et construit – notre rapport au monde : ce qu'on a envie d'en faire, d'en retenir, d'en montrer.)
J'ai commencé par recenser les définitions possibles de « figure », traversé son histoire sémantique. Je cherchais à voir en quoi, en dépliant et explorant ce mot dans toute la richesse de ses extensions, il était effectivement à même de définir, saisir, rendre compte des enjeux et des effets de représentation propres à un certain mode d'être-là théâtral. De cette investigation à la loupe, il est apparu que l'intérêt du mot de figure était de se trouver à la croisée de trois grand champs sémantiques.
Premièrement : celui du visible. Dans les langues indo-européennes, *figure* désigne d'abord une manifestation qui s'offre à la vue, une forme d'apparition : depuis la *figura* latine (« forme », « représentation sculptée »), on trouve en italien, *figura* : « forma, aspetto », « fattezze e sembianze umane » ; en espagnol, *figura* : « aspecto, silueta » ; en anglais, *figure*: « human form » : « shape of person » ; en allemand, *Figur* : « Mensch ; Meint eigentlich die Gestalt und Form ». En français, c'est aussi un mot qu'on emploie généralement pour désigner une « forme extérieure (d'un objet, d'un corps, d'un ensemble) », et plus particulièrement, une « représentation (d'un personnage humain), à des fins esthétiques ou didactiques ». On peut également penser aux *figurants* : ceux qu'on voit mais qui ne parlent pas.
En dépit de la distinction humaine qu'on a toujours attaché avec prédilection à l'idée de figure, la littérature a pendant longtemps été le seul art représentatif où cette notion n'était pas opérante : le personnage œuvrait déjà, tellement plus proche, plus propre, par l'intériorité qu'on lui confère, à la projection de la personne. La figure, en raison de ses connotations graphiques et visuelles, était pour sa part (et dans une certaine mesure, reste encore) réservée aux arts plastiques.
C'est à propos des personnages mis à mal par Beckett dans sa trilogie romanesque que Maurice Blanchot réinvestit cette idée de « figure »[1], justement parce qu'on ne peut plus alors rien dire de l'intimité ou de l'intériorité supposées de ces créatures : elles sont là, elles existent, visiblement, mais on ne peut pas faire grand chose d'autre que le constater, sinon s'en étonner. Ces personnages n'ont alors d'autre réalité que celle des états successifs qui les traversent, le plus souvent glissent sur eux. La figure manque toujours d'épaisseur, elle est en à-plat, sans *profondeur(s)*.
Figure : « représentation à deux dimensions » ; « dessin au trait, mis en rapport avec un texte écrit ou imprimé, et destiné à en faciliter ou à en agrémenter la lecture, la compréhension ». *Figùra* (it.) : « disegno, illustrazione ». *Figure* (ang.) : « diagram, drawing ».
Au théâtre, la notion de figure invite donc à opérer un déplacement important : elle pose la question du personnage comme forme d'apparition, enjeu de représentation, avant de le considérer comme entité psychologique ou sociologique ; elle en fait un enjeu figuratif et non plus seulement herméneutique. Les modalités de son incarnation, ses conditions et sa dimension d'*être « de »* et *« en » représentation*, ici et maintenant, se substituent alors à tout principe d'illusion substantielle, à toute continuité narrative. La figure s'affiche comme instance de représentation, prise au jeu d'instantanés dramatiques très précisément cadrés ; d'où ses affinités avec la marionnette, l'estampe, l'icône, la vignette.
Deuxième champ sémantique propre à la figure : celui du symbolique. La figure est liée à une notion d'exemplarité (on parle de « figure de proue », de « figure tutélaire », de « figure de l'Histoire »…) ; en ce sens, la figure pose la question de ce qu'on choisit de retenir du réel, de mettre en exergue du monde, sous forme de paradigmes. Le personnage théâtral a toujours eu cette fonction de symbolisation et de cristallisation imaginaire, mais le mot de figure réactive et invite à se resserrer sur ces enjeux, parce qu'il les nomme beaucoup plus explicitement. Dans cette perspective, il s'agit de se demander *qui* parle, et qu'est-ce que les écritures offrent en représentation au spectateur, étant entendu, par ailleurs, que la propension aux héros et aux récits édifiants est difficilement conciliable avec les ressorts propres aux dramaturgies figurales.
Une question, naturellement, en engendre une autre : ce que montre la représentation est indissociable de comment elle le montre. C'est pourquoi, il est intéressant d'envisager, dans cette rubrique « symbolique », l'acception où la « figure » entre en concurrence avec le mot « visage ». Le visage est conçu comme le miroir de l'âme, le lieu où s'exprime une intériorité, une

[1] Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, « Où maintenant ? Qui maintenant ? », Gallimard, 1959.

humanité en quelque sorte universelle. La figure est pour sa part plus physiologique : elle désigne d'abord un endroit du corps – la face de la tête. Elle ne signifie donc pas a priori, elle n'est pas forcément intentionnelle : cette opposition figure / visage est une articulation pertinente pour rendre compte du jeu de l'acteur sollicité par les écritures figurales. Comme c'était déjà le cas pour le champ du visible, la notion de « figure » permet d'aborder la question de l'« expression » et de l'« interprétation » en marge des ornières psychologiques : le jeu figural n'est pas conçu comme l'illustration extérieure d'une réalité intérieure, sur scène, le vu ne recouvre pas systématiquement le dit. Surtout, ce qui est montré ne cherche pas à s'imposer comme vrai, mais se donne à voir au spectateur. C'est un espace d'ouverture imaginaire, dont le sens et les effets se négocient dans une relation triangulaire, un transit incessant entre l'image, la parole, et l'activité de leur récepteur.

Troisième et dernier grand champ d'occurrences : celui de la « technique », au sens très général de conventions ou de codes d'écriture. On parle de figures en rhétorique, mais aussi en géométrie, en danse, et, plus globalement, dans tout ce qui a trait à l'acrobatie (cirque, gym, sports de glisse). Parler de figure, c'est toujours pointer la question du corps (et/ou du langage) mis en jeu dans un espace et selon un protocole donnés. D'où l'idée que les figures théâtrales sont intrinsèquement liées à un univers d'écriture, qui invente et énonce ses propres règles de jeu et de représentation. À chaque fois, il s'agit de savoir lesquelles.

Pour conclure et ne pas m'en tenir, cependant, à un diagnostic aussi relativiste, je donnerai la définition, très simple au fond, à laquelle ont abouti mes recherches, et qui consiste à qualifier le creusement figural de la représentation comme celui d'un double filtre appliqué au personnage. Filtre de l'image d'une part (par un travail de distanciation, de prise en compte de la réalité théâtrale) ; filtre de la parole de l'autre (par un travail de poétisation des énoncés et de l'énonciation). Autrement dit : les figures relèvent d'un « théâtre théâtral », et ce sont des personnages autant – si ce n'est plus – rythmiques, que narratifs. (J. S.)

Focales
(Mouvement, *2002)*

« C. H. : HYC, c'est l'inverse des *Hommes dégringolés*, l'autre bout de l'entonnoir. Je pense que la loupe est intéressante mais que le microscope l'est aussi. Dans *Les hommes dégringolés*, l'homme va projeter son corps dans le monde et son corps est bouleversé à la fois par le chaos du monde et par son propre chaos intérieur. C'est un corps agile qui se déplace. *Cet homme s'appelle HYC*, au contraire, est la révélation de tous les petits HYC qui l'entourent, de ses proches, des morts qu'il a connus et de tous les gens qu'il rencontre. Donc c'est l'homme qui s'enferme et au travers duquel tout l'extérieur n'arrête pas de résonner, les gens, la télé, la radio ; HYC est atteint dans son corps. Un corps qui peu à peu se fige dans l'espace, ne peut plus bouger. À la fin, il n'y a même plus d'homme, il n'y a plus personne. Dans *Les hommes dégringolés*, le contact avec le monde est plus large sur le plan géographique. *Cet homme s'appelle HYC* propose un autre champ géographique : la géographie intérieure, cellulaire, la géographie aussi d'une forme de folie, de basculement dans l'absence totale au monde. On évide la chose jusqu'à voir la trame, la veine de l'homme, son os, son articulation. On voit le vide, on entend le creux du monde. »

(Extrait d'un entretien enregistré le 21.06.03)

C. H. : J'ai vraiment écrit *Les Hommes dégringolés* comme un livre de raison, le livre que tu gardes sur la table de chevet et que tu peux lire à n'importe quelle page, un jour. Il y a une trajectoire, cela commence et cela finit au même endroit, mais cela reste un journal. Je crois en fait que c'est l'inverse de *Cet homme s'appelle HYC* : là, c'est l'effet du journal exacerbé, ce n'est plus le monde qui résonne en moi-même, mais moi, balourdé en ce monde-là, qui laisse tout entrer en moi. L'aventure HYC, c'est plutôt l'homme qui ne bouge pas, tout vient en lui. C'est l'autre côté de l'entonnoir : la masse finit par faire un tas de toutes petites choses, tandis que dans *Les hommes dégringolés*, c'est le petit qui reçoit et se répand.

Futurisme
(Extraits de Giovanni Lista, Futurisme. Manifestes – Documents – Proclamation, *L'Age d'homme*, 1973)

(1)

« L'artiste futuriste amorce la réduction de l'art à la vie, de la création à l'activité existentielle »

(2)

« La signification révolutionnaire du futurisme est en rapport direct avec tout ce qu'il y avait de « moyenâgeux » dans la culture italienne du début du siècle. Les affirmations de Trotsky sont ce qu'il y a de plus valable à ce sujet : « le futurisme est contre le mysticisme, la déification passive de la nature, la paresse aristocratique, ainsi contre toute sorte de paresse, contre la rêverie, et le ton pleurard ; il est pour la technique, l'organisation scientifique, la machine, la planification, la volonté, le courage, la vitesse, la précision, et il est pour l'homme nouveau, armé de toutes ces choses. La connexion entre cette *révolte* esthétique et la révolte sociale et morale est directe. » »

(3)

« Une idéologie du *devenir* est toujours déséquilibrante et révolutionnaire par rapport à l'affirmation de l'*être*. Dans son essence même, l'idée futuriste n'est rien d'autre que « potentialisation » continuelle du futur et par là création antagoniste vis-à-vis du présent qui est toujours consécration du passé, hiérarchie établie de privilèges et de valeurs. Dans l'ordre, le mouvement représente la création du désordre. »

(4)

« « Le futurisme sera toujours une chose future », ironisaient les dadas en 1920. »

Genre

(1)

G. F. : On est un peu des inclassables.

(2)

C.H : Je dis que je suis Sans Discipline Fixe, c'est plus simple.

(3)

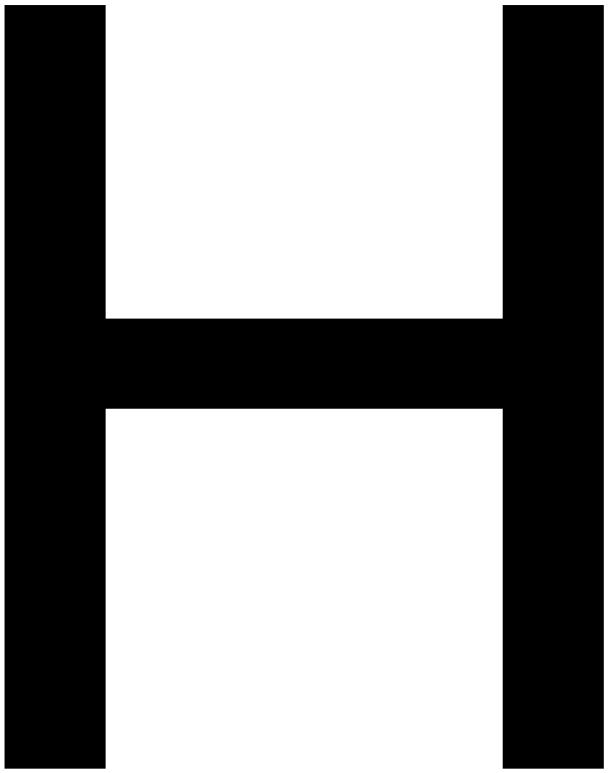
(Inventaire raisonné des travaux de C. H.)

= achevé
• représenté
X en cours d'écriture
dates (édition, inédit/représentation), année(s) d'écriture

théâtre
=• Le sang chaud de la terre (ed 91 / rep.91) 86-89
= Repas chez les Digue Dingue Dong (in) 89
=• Les perdrix (ed 94 / rep 98) 89-90
=• Manuel de Hohenstein (ed 94 / rep 94) 93
= Krach (in) 92-95
=• Faust (in / rep 95) 95
= Conversations mondaines (in) 96-99
=• Espèces (ed 06 / rep 02) 99-00
=• Les hommes dégringolés (ed 01 / rep. 01) 96-97
X La main bleue 95-?
=• Les repas HYC (ed 03 / rep 03) 00-02
=• HUMAN (articulations) (ed 06/ rep 06) 06

poésie
= La mort ira (ed 91) 86-89
=• La course au désastre (ed 06 / rep 95) 94
=• Colère de mars (ed 06 / rep 97) 94
= 5 places dans le monde (ed 06) 96
=• Ritournelles (ed 06) 98
= Le chant comptant (ed 06) 98
= Coulé à pic, mammifère, le dernier (ed 04) 98
=• Les éclaireurs (ed 06/ rep 05) 05
=• Les constellations (ed 06/ rep 05) 05

autres recherches (récits, polaroïds, etc...)
=• Le livre interdit / H.Y.C. - carnographie (in / rep 01) 99
=• Polaroïds HYC (in / rep. 01-02) 92-99
=• Cet homme s'appelle H.Y.C. (ed.01 / rep 01-02) 95-99
=• Chansons HYC (rep 01-03…) 98 – 03 ….
=• L'art de vivre, comment devenir spectateur performance (rep. 02)
=• Sandy Beans Interviews Polyglottes (in / rep. 04) 04
X 3, roman 01- ?



Hasard
« Pour nous, il n'y a pas d'autre méthode créatrice que le hasard. Le talent d'un artiste, d'un scientifique ou d'un ingénieur est de saisir les créations hasardeuses, de les organiser, de les relier. Le hasard est un mécanisme pour créer de la nouveauté. Il crée aussi beaucoup de déchets, mais l'évolution a mis en place des processus pour les trier : l'intelligence serait cette aptitude à voir ce qui peut être utile dans la myriade des créations inutiles. À un plus bas niveau, l'émergence serait un facteur de tri des créations hasardeuses. »
(Thierry Crouzet, *Le Peuple des connecteurs*, Bourin éditeur, 2006, p.250)

***Human* : autres titres**
Histoire sans fin des hommes parlants ; L'immédiat œuvre son statut

Huysman (Christophe) : parcours et rencontres

C. H. : La première fois que j'ai pris mon stylo pour écrire – je devais avoir 11 ou 12 ans – c'est le jour où mon voisin, avec qui j'allais jouer, s'est fait écraser en traversant la route. Il est mort. Cela a été un tel choc pour moi que je suis monté et que je n'ai rien su faire d'autre que de l'écrire. J'ai commencé un journal intime à partir de là. J'ai raconté cet événement, et puis, j'ai commencé à entretenir une correspondance imaginaire avec un type qui s'appelait Loïc – déjà, le dédoublement de personnalité !
J. S. : déjà, cet homme s'appelle lo-ïc…
C. H. : C'est quand même un sacré hic… Déjà, ça commençait par une disparition ; une tragédie ; et comment sortir de la tragédie. Cela a commencé à 12 ans en fait. Dans mon journal, je racontais aussi tout ce qui se passait à la maison : le jour / la nuit. C'était assez terrible. Il y a des bouts de ce journal dans *Cet homme*….Et puis, écrire et jouer, c'est allé très vite ensemble. En 3ème, alors qu'on étudiait *Les Précieuses ridicules*, j'ai proposé de faire Mascarille. Cela a été une telle ivresse – c'était un rapport à la respiration : mon grand plaisir, c'était d'avoir la tête qui tourne de parler – que j'ai eu envie de monter un club-théâtre. J'ai écrit *La pièce de vingt centimes*, qu'on a montée, dans une sorte de fête de fin d'année que j'avais organisée, des poèmes aussi. À l'époque, je participais également à des concours de diction, et j'ai rapporté plusieurs prix. Quelqu'un m'a conseillé d'aller à Lille, où il y avait des gens intéressants, Robichez notamment[7], qui m'a renvoyé à Denise Bonal, au Conservatoire de Roubaix. Cela a été ma première grande rencontre, avec un auteur.
Denise m'a appris beaucoup. D'abord, qu'on pouvait vivre sans méthode, qu'on pouvait ne pas avoir de méthode. Elle m'a aussi fait découvrir les écritures de l'époque (Jean-Paul Wenzel, Michel Vinaver, Jean-Claude Grumberg, Botho Strauss, René Kalisky), m'a permis d'assister à des aventures de théâtre étonnantes (Vichy fiction ou Le Palais de justice, montés par Jean-Pierre Vincent). Ce sont des choses déterminantes pour un gamin qui n'est jamais allé au théâtre ! Ensuite, j'ai intégré le Conservatoire National, où j'ai fait une autre rencontre : Michel Bouquet, qui m'a appris une certaine éthique du théâtre. Dans son cours, on parlait beaucoup, mais on montait assez peu sur scène. J'avais 17 ans, j'avais besoin de pratiquer, de faire, d'agir. C'est avec un autre de mes profs, Pierre Vial, que j'ai vraiment décollé dans la pratique, en me confrontant à des textes qui réclamaient un engagement physique. Pierre est un type coléreux, ardent, qui t'engueule quand il n'a pas ce qu'il veut. Il y a aussi eu la rencontre avec Bernard Dort qui, dans son intelligence farouche, complexe, nous a fait travailler sur Brecht – ce qui m'a relativement peu intéressé, bizarrement – et sur Corneille – ce qui m'a en revanche passionné. Après, je dirais que la fin du Conservatoire a été assez catastrophique. Je n'avais qu'une envie : quitter cet endroit et partir travailler.
Les deux rencontres, capitales, ont ensuite été celles de Philippe Minyana et de Georges

[7] « Le comédien, qui avait fondé le Théâtre Populaire des Flandres s'est éteint à Lille à l'âge de 80 ans en février 2001. Cet homme de passion et d'engagement fut un pionnier de l'action culturelle. Il a toujours affirmé le rôle social d'un artiste conscient de la région dans laquelle il évoluait. En créant en 1953, à Hénin, en plein pays minier, le Théâtre Populaire des Flandres (TPF), il mettait en pratique la « décentralisation » bien avant que le concept ne soit découvert dans les cabinets ministériels. Personnalité connue et reconnue des professionnels, Cyril Robichez était aussi apprécié pour son franc-parler et son expérience qu'il savait faire partager. Nombreux furent les jeunes comédiens venus rendre visite à cet « agitateur culturel » qui a, incontestablement, joué un rôle
de pionnier » (La Voix du Nord - 18-19/02/2001)

Aperghis, dans le cadre d'un stage organisé à la Chartreuse. À l'époque, je me demandais si je n'allais pas arrêter d'être acteur. J'avais besoin de travailler, mais le métier tel que je le pratiquais ne me satisfaisait pas : j'avais fait pas mal de théâtre privé (ce qui me permet de dire aujourd'hui que je ne ferai plus jamais ça de ma vie), des tournées de théâtre classique aussi. Il fallait que ma vie change. J'avais 21 ans, j'ai décidé de faire une formation, et cela a été le stage avec Aperghis et Minyana. Cela a été une vraie rencontre d'artistes, le début de toute une aventure, d'interprète à auteur et à compositeur, qui m'a beaucoup appris (sur la musicalité, le rythme de la langue). Après, j'ai momentanément été happé par le cinéma (avec Tilly notamment). Dans ma vie, j'ai eu la chance de goûter aux choses. Je ne suis pas là par hasard, là où je suis.

J'ai commencé par construire une œuvre d'interprète, en déclinant des fidélités (*Jojo, Commentaires*, avec Aperghis, *Les Guerriers*, *Où vas-tu Jérémie ?*, avec Minyana). Et puis, à un moment, Aperghis, qui avait lu mes poèmes, a décidé d'en faire quatre chants ; puis il m'a fait une commande d'écriture : *Faust*. Parallèlement, Robert Cantarella, à qui j'avais fait lire *Le Sang chaud de la terre*, a eu ce geste fou : décider d'en faire sa prochaine mise en scène. C'est un texte au lyrisme adolescent, une fable politique grotesque, farcesque, où j'avais envie de tout mettre, où je tentais beaucoup de choses. Robert a monté le texte, avec Philippe, et j'ai fait les costumes. J'ai toujours été proche du plateau, ou dessus ou pas loin ou autour, c'est comme ça que j'ai appris.

Après cette aventure, j'ai répondu à plusieurs commandes d'écriture : *Les Perdrix*, une pièce écrite à partir d'un vieux conte khmer, *Manuel de Hohenstein,* qui était un travail sur une cité de Strasbourg, une réponse au déploiement de la misère sociale du monde.

J. S. : Qu'est-ce qui fait qu'à un moment donné, tu es passé au monde HYC ?

C. H. : Au début des années 90, j'ai eu un problème avec l'écriture. C'était un moment de rupture: j'avais une liberté à prendre, une solitude à avoir ; j'avais besoin de retourner dans ma chambre, comme un gamin. Je me suis retrouvé dans ma chambre, et là, je ne savais pas comment écrire là, le maintenant. J'ai commencé à prendre l'instant en polaroïds, j'ai achevé un conglomérat d'écritures haletantes, un énorme texte qui s'appelait *L'homme fixe,* une masse bordélique, l'histoire d'un homme qui n'ira jamais fêter Noël, il est en conversation avec une personne qu'il vient de tuer de ses mains, il la découpe, la mange ; ce ratage a été la matrice de tout. Et peu à peu, l'écriture est redevenue sensée, brièvement, dans la marge des polaroïds, l'écriture qui se réveille dans la marge. J'ai aussi monté 25 projets qui n'ont jamais vu le jour**…** Je cherchais.

À cette époque, j'avais besoin de raconter l'homme en danger : on était en plein dans « les années sida », j'ai pas mal de copains qui ont disparu. J'ai décidé de ne plus être acteur, il y avait des choses plus urgentes que ça. Je suis rentré à Act Up, où j'ai milité pendant deux ans. À un moment, tu te relèves les manches, tu vas aider les gens, et tu t'aides-toi, aussi. Tu as le sentiment que les gens autour ne te comprennent pas, alors, tu rejoins des gens qui semblent te comprendre. C'est le phénomène de tous ceux qui vivent un drame qui les dépasse, au fond. Là, c'était une pandémie mondiale.

Les poèmes que j'ai écrits (*La Course au désastre, Colère de Mars*) sont de cette période. Et puis, à côté, il y avait cette folie sur les polaroïds (est-ce que je dois les réfrigérer, où est-ce que je les mets, comment on protège les choses ?) : c'est de là qu'est venu L'archiviste, dans *Cet homme…* J'étais dans la perte. À l'époque, les gens mourraient en trois mois. C'était très violent de vivre à 20-30 ans ce que tu vis normalement vers 50 ans : la perte de tes proches par maladie. Comment on protège les traces qu'on laisse, comment on protège les traces des gens qui ont disparu ? Comment rendre compte de tous ces gens qui n'ont même pas eu le temps de parler ? Et aussi, pourquoi moi je suis là ? Tout le monde s'en va et moi je reste ? Sans parler de rapport de cause à effet absolu, je crois que le travail de rature, de défiguration des polaroïds, vient de là : tout se dépeuplait, il y avait une image à reconstruire, mais aussi, une image qui s'abîmait.

En 95, j'ai créé la compagnie des Hommes penchés, pour faire *La Course au désastre*, que j'avais besoin de dire. Le nom de la compagnie vient de ce là. Ensuite c'est, en 96, l'aventure de l'écriture des *Hommes dégringolés.* Alors que dans *Manuel de Hohenstein*, j'avais travaillé sur l'espace public tangible (celui d'une cité, avec des élus qu'on pouvait facilement rencontrer), j'ai eu le désir d'un projet exactement inverse : aller là où le politique n'est plus du tout tangible, aller à la rencontre de tous ces administrateurs internationaux, qui ne sont pas élus du peuple. Je suis parti sans savoir vraiment où j'allais, et le projet n'a pas arrêté de se formuler en cours de route. J'ai voyagé dans diverses villes du monde, j'ai croisé et rencontré beaucoup de gens. J'étais en relation avec des trucs qui me dépassaient complètement : il fallait que je trouve une position au milieu de tout ça. Ce qui a donné *Les hommes dégringolés*, c'est un recentrage sur la figure du poète face au monde. Prendre cette décision a été

déterminant pour la suite. Et la rencontre avec Olivier Werner : c'est ce qui m'a ramené au théâtre et fait qu'on a monté *Les hommes dégringolés*. Comme la rencontre avec Jacques pour *Cet homme s'appelle HYC*. Comme la rencontre avec Gérard pour *Espèces*. Avec Laure Guazzoni… Ma vie, c'est que ça : des rencontres.

J. S. : Comment s'est développée ensuite la vie de la compagnie ?

C. H. : Là, il faut aussi parler d'économie, et de politique pragmatique, et d'un goût commun à réfléchir ça sur une durée. C'est ce qu'on fait avec Laure Guazzoni. Mais tout ça n'était pas prévu. Comment on aurait pu prévoir tout ça ? Un groupe s'est constitué, petit à petit, autour du *Monde HYC* (qu'on croyait ne jouer qu'une fois à Dijon !). C'est le texte qui a rassemblé les gens. Je crois que tout le monde avait une raison intime de devoir accompagner ce projet (tu ne peux pas te lancer dans la manipulation d'un texte pareil si tu n'es pas touché, profondément). On a vécu une aventure très forte, formulé quelque chose ensemble : cela nous a liés. Et puis, ensuite, la compagnie s'est associée à des lieux (Cultures Communes, Les Subsistances…). C'est cette confiance de Chantal Lamarre et l'association avec La Fabrique de Culture Commune qui a fait que la compagnie est rentrée dans un rythme de travail et un processus de durée.

J. S. : Aujourd'hui, tu écris directement pour la compagnie. Tu ne réponds plus à des commandes, tu es en quelque sorte devenu ton propre commanditaire, en faisant de l'écriture le moteur des projets de scène.

C. H. : Pendant longtemps, je ne disais pas que j'étais écrivain. Je me posais la question ma légitimité dans un métier comme celui-là. En quoi suis-je légitime ? C'est une vraie question.

J. S. : Dont on n'a pas vraiment les moyens objectifs de vérifier la réponse !

C. H. Pas du tout. Et en même temps, tu es toujours renvoyé à l'autre question : est-ce que je suis bien le fils de mon père ? Je crois que c'est une question que tous les auteurs se posent.

La confiance des autres m'a poussé à avoir le courage de faire les choses. Et maintenant, il y a cette histoire qui est la nôtre, les diverses choses qu'on a faites ensemble, et qui sont les témoins d'une époque, d'un moment de civilisation : je crois que c'est ça, être artiste de scène.

HYC : autofiction ?
(France Culture, 2002)

J. G. : Dans HYC, nous entendons le H et le Y de Huysman ainsi que le C de Christophe. Est-ce que HYC n'est tout simplement pas Christophe Huysman ?

C. H. : Je ne suis pas HYC, son corps n'est pas mon corps mais un corps inventé qui finit par subir la grammaire extérieure, car lui-même n'en a plus. Mon parcours personnel d'écrivain est inscrit dans ce voyage qui part d'une grammaire d'images (les polaroïds) pour arriver à un homme qui, dans ce monde, n'en a plus. Je dirais plus volontiers que cette expérience témoigne d'une maturité. Avec HYC, je manifeste ma capacité à accéder aujourd'hui à un vrai détachement. Je le fais en tant qu'artiste, mais cela peut se réaliser de bien d'autres manières. Si le public est touché, c'est parce qu'il a devant lui une figure qui ricoche sans arrêt sur une autre, qui l'appelle et met en miroir tout ce qui l'entoure. Cela explique mon recours au multimédia, mon désir d'une scénographie collective et ma volonté d'établir un rapport important au public. Le monde résonne dans ce miroir tendu, le corps de HYC, ce qui en fait un corps
collectif, et donc, phénoménal.

J. A. : C'est un des axes majeurs de la création vidéo proposée que de faire apparaître HYC dans toutes ses dimensions : le monde, la cité, le corps. »

HYC : explications

(1)

1 – Sigle à peu près formé des initiales de l'auteur (HuYsman Christophe)
2 – *Hic et nunc* (ici et maintenant)
3 – Dans la langue du Palais, *hic* était employé dans la marge d'un acte pour attirer l'attention sur un point important et en éviter ainsi la lecture dans son entier. De là l'emploi du mot au sens de « point difficile, essentiel, d'une chose, d'une affaire » (*Dictionnaire historique de la langue française*, Robert)
4 – Voir « Sigle »

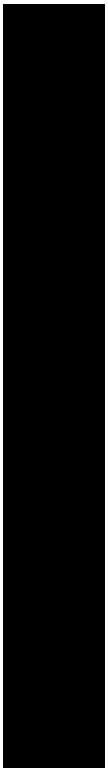
(2)

(France Culture, 2002)

J. G. : « *HYC » ne porte-t-il pas d'autres sens cachés ?*
C. H. : Je parle des « hics » de l'Histoire, dont je ne retiens que l'ordinaire, ou plus exactement, l'extraordinaire de l'ordinaire. J'essaie d'aller vers ce qu'on ne voit pas immédiatement, d'aller au plus ténu que l'écriture permet de mettre à jour. La seule raison de mon cheminement est dans cette tentative de dévoilement de l'intimité la plus absolue. Cette démarche caractérise l'ensemble de mes projets qui, d'une façon ou d'une autre, sont tous traversés par l'expérience du dévoilement.

HYC (Cet homme s'appelle) : extrait
« Je vais tenter le travail suivant : inventer une personne qui sera toutes les personnes que je croise, que je ne vois nulle part inscrite, que je n'entends pas parler ; cette figure je vais l'inventer avec mes mains. Cet homme s'appelle HYC (comme mes initiales). Je me mets « hors de moi », alors je dois tout transformer, transformer tout ce « hors » en vues, en entendements, en illusions. Donc continuer à jouer à inscrire en creux et inventer la vue. Ce que je vois : modeler la folie de ce que je vois ; et aussi la fragilité, la liberté, l'entêtement des corps. »

HYC (Cet homme s'appelle) : tentative de fiche technique
1. *Cet homme s'appelle HYC* se compose de trois livres (et non pas « parties » ou « chapitres »).
2. Chacun de ces « livres », donc, est fait d'une succession de paragraphes, bouts divers d'histoires, de souvenirs, de témoignages (amorcés, avortés, précisés), pour la plupart précédés d'un énoncé en exergue, qui tour à tour, peut jouer le rôle de didascalie, de commentaire, d'annonce, de leitmotiv. La composition, déjà, apparaît savante et complexe. Mais
3. Ce n'est pas tout. Par-delà cette juxtaposition à première vue désordonnée, les divers fragments participent en effet de mouvements (thématiques, narratifs, énonciatifs) de longueurs variables, que l'auteur, cependant, prend toujours soin de très précisément circonscrire par une pause typographique manifeste : ***. Cette architecture affirmée de l'écriture, qui orchestre secrètement l'ensemble hétérogène des matériaux sollicités, se présente comme une invitation au décryptage.
4. Tout est fait, cependant, pour brouiller les pistes d'analyse, perturber les repères probables. Par exemple : l'emploi de l'italique, qui désigne tantôt un changement d'énonciateur (qui intervient en insert), tantôt simplement un changement de régime ou de statut énonciatif d'un même et unique énonciateur… ; ou encore, le retour récurrent de certains sous-titres énigmatiques, comme *transcription / retranscription* (de quoi, de qui, par qui… ?).
5. Comment la totalité de ce monde-là s'agence et fonctionne ? Épreuve de ténacité.
6. Si l'on s'en tient à inventorier les motifs récurrents, on découvre, en gros, sept grand types de parole. Dans leur ordre d'apparition : 1. Le narrateur ; 2. Les citations / inserts / extraits de paroles formatées ; 3. La voix de l'auteur (qui n'est pas immédiatement donnée comme identique au narrateur) ; 4. Sandy Beans (la journaliste scrupuleuse) ; 5. Les prises de paroles et les écrits de HYC ; 6. Les enregistrements ou la correspondance de l'entourage de HYC ; 7. Les « bruits du monde » filtrés par le corps de HYC (sorte d'enregistrements subjectifs) .
7. Bien évidemment, ce découpage est de plus en plus contestable et contesté au fur et à mesure que l'on progresse dans le texte : le projet de l'écriture, précisément, est de s'employer à rendre toujours plus poreuses les frontières supposés imperméables entre réalité et fiction, objectif et subjectif, monde et moi.
8. Bilan : au bout du compte, HYC, présence en creux, ne se définit pas autrement que comme le point de convergence et la matrice de trois endroits de questionnement, le lieu d'articulation et l'endroit névralgique d'une lecture à trois niveaux. 1) Celui de l'histoire à la fois vraisemblable et singulière d'un individu, de sa naissance à sa mort prématurée. 2) Celui de la définition d'un rapport au monde, à l'homme contemporains, et à leur représentation. 3) Celui de la mise à l'épreuve (en offrande ?) d'un corps symbolique, sacrificiel et sacrifié. (J. S.)



Icône byzantine
(Notes de lecture sur : Marie-José Mondzain, Image, icône, économie, les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, 1996, par J. S.)*

Le christianisme est cet événement fondateur de notre civilisation par lequel s'opère le passage du Verbe à l'Image : par l'incarnation (le Fils comme visibilité de la parole du Père) ; et, de manière contiguë, par la décision d'octroyer le droit à la représentation figurative, interdite par l'Ancien Testament. Ce qui est intéressant, c'est que les iconophiles, conscients de la puissance de l'image, « rachetaient » ce droit à la figuration en dotant l'icône d'une « épigraphe », « inscription obligatoire du nom de la ou des personnes figurées dans l'icône ». Par cette inscription, le visible échappe aux menaces de l'idolâtrie : en se nommant, l'image se désigne comme protocole de représentation, la figure représentée se met en scène, et du coup, ne vaut plus comme simulacre, mais comme voie d'accès imaginaire. L'image iconique n'est pas un objet de contemplation en soi : elle est un espace figuratif où s'échangent et transitent les regards, sa fonction n'est pas de l'ordre de la fascination mais de la *relation*. Dans son essai, M-J. Mondzain rappelle que L'Église, et à sa suite, tous les puissants, ont toujours préféré faire de l'image un instrument de pouvoir et de vérité.

Icon(HYC)
(C. H., Journal)

25.07.99
Les polaroïds : il me faut trouver la forme du " spectacle ", sa dimension, le refus du commentaire et c'est là où ça se complique. Les spectateurs potentiels voient ou ne voient pas les "Polaroïd". La question récurrente de la révélation se pose, comment révéler ? Mais est-ce la bonne question ? Nous sommes passé à la dispersion, à la mise en péril, à la question de la présence et de l'absence. Titre de la photo, sous titre éventuel, à quel titre, dire ce qu'on voit sur la photo ou ce qu'on ne voit pas, ce que pense l'homme de la photo ou ce qu'a vécu l'homme de la photo, pourquoi il est là dans ce cadre, si nécessaire le contexte politique de la photo, pourquoi certains visages sont des vertiges car les " faces " sont des vertiges. L'homme HYC, l'homme Vertige, le personnage principal, l'unique s'appelle HYC, il pourrait se nommer Vertige, Lazare, Vous. Cet homme s'appelle HYC.

Image (imagette)
1) Forme une triade avec le mot-texte et le corps-paysage ; pointe de ce « trialogue » particulier où chacune peut porter ou relancer l'autre dans sa transcription : les corps-paysages qui construisent ou « prennent » l'image, qui s'y mémorisent et la reproduisent, qui se font voir avec, qui les voient, qui en parlent ; les mots-textes qui précèdent, accompagnent, et suivent chacune de ces phases.
2) Signal mémorisé qui veille sur le devenir de nos mémoires, courtes sur scène, longue dans nos (biblio)thèques ou archives, moyenne dans nos vies. Accessoirement, circulant entre physique des pigments, des systèmes magnéto-optiques et des réseaux de neurones. Une veille, signal radar qui dé-joue les écueils des perceptions héritées, des inattentions, des oublis, des peurs du noir, des pertes et des perditions. Expression et instrument de connaissance. Matériaux d'un veilleur (« réalisateur » (voir ce terme) n'est plus « employable » aujourd'hui).
3) Une image est toujours une image en plus. Veiller aux quantités nécessaires en jeu. Pourtant, une image est toujours composée de rapports à d'autres images : la série, présente de visu ou absente hors la mémoire. Une image est toujours une image entre. D'où une image est une série repliée en une double face. Veiller à déplier la double face d'une image. Les séries, consécutives ou montage (tout le travail des séries de *Cet Homme s'appelle HYC*, voir Dramaturgie de l'image (2)), simultanées ou polyptique (installation vidéo *HYC Positions-Triptyque* pour *Apostrophe* lors des *Rencontres urbaines* à la Grande Halles de la Villette 2003).
4) Sur scène, source possible de conflit souvent sans intérêt entre son cadre et le cadre de scène. Lui préférer son imagette, l'image à cadre perdu, la forme sur fond noir, ce qui demeure perceptible sur une « zone de projection » (voir ce terme).
5) Cheval de Troie pour les publics trop peu formés à entrer d'emblée dans le plaisir d'écoute d'un texte, à mobiliser la concentration nécessaire à ce plaisir. À Dijon, le jeune public des *Hommes Dégringolés* a directement exprimé que c'est par l'image que l'accès s'est fait au texte. Source de conflits d'attention pour les publics trop formés à ne percevoir qu'un texte. Source d'intensification scénique pour les autres. L'image s'écoute.
6) Extrémité d'un lien dans Log'hyc (voir ce terme).

7) Problème pour la plupart des lieux dépourvus de projecteurs et de systèmes informatisés adaptés ; révélateur des difficultés de cohérence des politiques d'équipement et de diffusion.
8) Source de lumière (voir « *La Course au désastre* »*)*.
9) Rayonnée rayonnante (voir « X(rayon) »)
(J. A.)

Immédiat
C. H. : … c'est fini.

Intermittent
C. H. : L'intermittence en art n'existe pas. Enfin je ne vois pas. Le partage des richesses et des économies, la protection des êtres humains, oui, ça je vois. Le vocabulaire nous coûte. Les mots, comme tous les gens qui vivent seuls, j'ai l'habitude de parler avec leurs reflets, je n'en suis pas découragé.

`

Interprétation (1)
(Réponse à un questionnaire soumis par Agathe Benoît, étudiante de DEA, à C. H., mars 2004)

« La dimension ludique de votre art, qui rassemble toutes sortes d'éléments (personnages, événements, souvenirs, faits d'actualité, images...) et joue avec, me semble évidente. Ne peut-on dire à votre sujet - comme à propos d'autres metteurs en scène de votre génération, je pense à Alexis Forestier en particulier - que vous vous détournez de la "mise en scène" au profit d'une "mise en jeu"?
C. H. : Oui cela peut se dire ainsi, mais je le dis d'une autre façon, je parle de glissements d'identités, ce trouble de l'identité, et à différentes strates du travail et de la représentation : glissement du personnage au bénéfice de la personne, surexposition identitaire de la technique comme écriture et esthétique de la représentation ou performance, etc… »

(Terrasse, *2001*)

G. D. : Comment mettre en scène un texte-matériau qui échappe a priori aux codes de la représentation théâtrale ?
O. W. : Par l'évocation des figures et non l'incarnation. La parole doit circuler, rendre sensible les dénivellations, donner à entendre la musicalité de l'écriture. Ce qui m'intéresse au théâtre, c'est la tension entre l'acteur, en tant que personne, avec sa voix, son corps, sa tension, et le personnage qu'il évoque. Nous serons trois à dire ce texte. Nous nous le sommes réparti selon les résonances que les mots provoquaient en nous. Christophe, Vincent et moi avons des approches du poème, des univers, des énergies et même des présences sur scène très différents et c'est cet écart-là que nous voudrions préserver. J'ai un rapport acoustique, plus sensoriel que mental, au plateau. Christophe développe une vision plastique de l'espace. Il faudra inventer la forme.

Interprétation (2)
J. S. : Dans mon travail, j'essaie de définir quel corps le théâtre « figural » engage sur scène, corps qui n'est pas un corps d'incarnation tel qu'on l'entend d'ordinaire (construction d'une identité vraisemblable, fusion illusoire d'un corps dans un autre), mais qui n'évacue pas non plus la question de la fiction, de l'imaginaire, et donc, du personnage. Il me semble que les formations alternatives qui se sont développées ces dernières années (Centre National des Arts du Cirque à Châlon, École de la Marionnette de Charleville-Mézières) ouvrent des champs de jeu et d'interprétation tout à fait à même de porter ce genre de textes, et le régime de représentation qui leur est propre.
G. F. : À partir du moment où l'on est sur scène, il y a déjà un état de corps qui est différent. Ce n'est pas le corps de tous les jours, et cela suffit à créer le personnage. En ce qui concerne les interprètes de cirque, il y a quelque chose de très simple : aller vers l'exploit, tendre vers l'exploit, c'est aller au-delà de la vie ordinaire. C'est une stimulation qui fait que le personnage vient, et qui peut être amplifiée par d'autres contraintes – textuelles, chorégraphiques, scénographiques. Le personnage peut surgir de choses très simples : d'une distorsion de voix par exemple. L'interprétation, cela peut être de dire le texte en

aspirant, ou en se pinçant le nez : ce sont des exercices basiques, des contraintes toutes simples, mais qui nous emmènent ailleurs.
J. .S : Je suis persuadée que cela suffit, et que, parce qu'un texte est écrit de telle manière, qu'on ne parle pas avec ses mots à soi, dans ses rythmes à soi, on est forcément dans un état différent, ludique, virtuel, on participe d'une fiction. Mais je suis toujours surprise de voir à quel point les héritages peuvent peser sur les acteurs, et comment la question du personnage se pose en des termes compliqués.
G. F. : Souvent, les acteurs sont face à des textes qui ont été joués et rejoués, et ils se posent la question de l'interprétation dans un schéma « Comédie Française ».
J. S. : Je me demande si n'intervient pas aussi une question, disons, « narcissique » : le jeu de figure est lié à une interprétation musicale, qui, d'une certaine manière, place l'acteur en retrait, exige de lui une grande humilité. J'ai le sentiment que souvent, l'idée que le personnage puisse n'être qu'une histoire de rythmique, de timbre de voix, est ressentie par les interprètes comme un sous-jeu : ils ne font rien d'autre que dire. Pour des interprètes circassiens, on peut penser qu'il y a une compensation : la mise en jeu du corps technique.
G. F. : Il faut être très modeste pour faire ce travail-là, dans tous les cas. Les interprètes de *Human* se mettent en danger vis-à-vis de la profession, qui peut penser qu'il n'y a pas de cirque. Si l'on veut que la rencontre avec le texte fonctionne, il faut être très vigilant, et en retrait, effectivement. L'équilibre est très fragile : si on veut aller vers l'exploit, ce qui est le fondement du cirque, tout en donnant sens à un propos qui se développe parallèlement à la technique de cirque, il faut veiller à bien manier les curseurs. Dans *Human*, les interprètes doivent travailler à 30% de leurs possibilités, ce qui leur laisse une large part d'investissement pour le texte On est dans le risque zéro : il ne faut pas que ça tombe, il ne faut pas qu'il y ait de problèmes, parce qu'il y a une rythmique du texte à respecter ; c'est une première chose. Et puis, il y a aussi le fait qu'à un moment donné, la technique se suffit à elle-même. Ce qui est sublime dans le cirque traditionnel, c'est qu'on n'a pas besoin de développer un autre propos, on n'a pas besoin d'être dans la narration ou dans la démarche chorégraphique : si l'acteur de cirque « est » triple saut périlleux au moment où il fait son triple saut périlleux, cela se passe de tout commentaire.
J. S. : Le désir de prendre la parole, c'est la volonté, pour les artistes de cirque, de se faire davantage porteurs de sens ?
G. F. : En ce qui me concerne, l'intérêt pour le texte est lié à ma rencontre avec Christophe, et avant cela, dans une démarche et une esthétique complètement différentes, avec Guy Alloucherie, qui avait monté un spectacle de sortie de Châlons, *C'est pour toi que je fais ça*, premier spectacle de sortie qui portait du texte. Avant, l'école avait fait appel à Joseph Nadj, à François Verret, à Philippe Découflé, c'était des démarches plutôt chorégraphiques. C'est la rencontre avec Guy qui m'a plus fait pencher du côté théâtre que du côté danse, même s'il est plus facile d'intégrer le vocabulaire chorégraphique à la technique circassienne que du texte, pour des raisons de souffle notamment.
J. S. : Ce sont deux écritures du corps…
G. .F : Oui, cela dit, l'écriture de Christophe est très proche du corps : indépendamment du sens, c'est un jeu sur les mots, que Christophe a grand plaisir à triturer, à malaxer – c'est très proche du tourment dans lequel on peut mettre les corps dans le cirque. C'est cette rencontre-là qui est intéressante.

Interpréter
(Source : alexandria)

commenter, comprendre, créer, créer une image, déchiffrer, deviner, élucider, entendre, exécuter, expliquer, faire, gloser, illustrer, incarner, lire, pénétrer, prendre, représenter, saisir, styliser, tirer, torturer, tourner, traduire, translater, jouer
faire l'interprète • guide interprète • interprète des présages • interprète des rêves • interprète des signes
interpréter de travers • interpréter un chant

Interprète
(*«* Avant. Préparatifs à figurer », *2004*)

« Avant (…) je m'occupe de mes dents, obsédé par les interstices où l'air pourrait siffler plus que chanter, ces petits voyages intra-corps, j'y chemine et j'en répertorie tous les obstacles potentiels.

J'échafaude des probabilités de chutes et les moyens d'y remédier ou d'en accélérer le vertige. De rompre en qualité d'homme rompu. Pour s'étonner où l'étonnement permet de vivre.
Je fais mes petits essais, les essais intra-muros et les essais hors limite comme hurler le texte dans une cave, le chanter, le battre, le tirer dans ses excès et ses propres limites ; et je tente et je bichonne les mots, les tentatives, je présume de l'innocence des répétitions, des ruptures et je trouve des liens, des curiosités, des brillances, ce qui intrigue. Puis je laisse déposer le manuscrit, le fardeau. Et j'oublie et je dédaigne ; la relation est sacrée et je refuse d'être seulement l'élève et je serais patient.
Et puis il y a le froid, le froid qui dure à se répéter et qui compacte le corps grognon et raccroche ses parties dans des ordonnances sans sournoiserie. Le froid d'échine quand le choix de se perdre vient troubler la démarche.
Et l'hébétude quand les meubles soudain se heurtent au corps et les liquides se renversent et râler et ruer et renverser le jour, le venir. Il faut venir, y venir, y revenir et oser devenir. Oser du devenir. Et le heurt se poursuit sans relâche.
Et puis la joie, là, d'un coup qui te sangle tout un jour, t'emporte à bout sans force, sans épuisement ; léger, te pousse à inventer, à rire du geste sensé, de la blague, de l'arrogance aussi et de la prétention ; la joie comme un sport d'humilité.
Une anxiété et une excitation aussi vives et mordantes qu'un dos couvert d'aiguilles qu'on ne peut retirer. Ce plaisir gargouillant des petits supplices durables et d'autres encore. » (C. H.)

Intime
*(*C. H., Journal)

16.10.99
- Soirée " confessions ", très bouleversante. Chacun a raconté une petite partie de son massacre intime. LM, JKO, JNO et moi.
- Comment tenir une image à distance, comment être présence et son dissociés, comment corps et conversation coexistent ? etc....

(Terrasse, *2001*)

O. W. : Cette épopée (*Les hommes dégringolés*) montre comment un homme qui semble prêt à se donner la mort, reclus dans une chambre, entreprend un voyage vers lui-même en se souvenant des gens qu'il a croisés. Il projette en lui toutes ces silhouettes et comprend quelque chose de ce qu'il est. L'identité ne se construit pas par une attention centrée sur soi mais par un échange réflexif sur l'autre. Ici, chaque personne, parce qu'elle charrie un vécu, un contexte, ouvre sur l'état du monde. Ce sont d'abord des intimités qui se rencontrent et qui renvoient ensuite au collectif par un processus de relais d'intimité à intimité, de celle des « corps bouleversés » à celle des spectateurs en passant par la nôtre.

Invention
(Réponse des Hommes penchés *aux 5 mots des Subsistances, livret 2)*

Où ça bloque, où tu doutes ; la résistance à la circulation, à la formulation. Vraiment où tout résiste.

Invisible
(Sans cible, 2004)

« Il y a deux régimes de l'invisibilité. D'un côté, le marché est un espace impalpable, invisible, sans parole, où les signes financiers font l'objet de circulation virtuelle, si bien qu'on a un sentiment d'impuissance et de déroulement inéluctable d'un destin mondial du profit. Pour cela, il faut réifier tout ce qui s'échange et le réduire à des flux visibles, enregistrables et calculables. De l'autre côté, le théâtre est un espace palpable, visible, avec de la parole, avec des corps, qui produit des signes dont la valeur est invisible, incontrôlable et inassignable. On est donc dans des logiques inverses. Le marché organise lentement l'agonie de la vie du sens. Ce dont il faut faire état face à cette gestion de l'agonie, c'est que les spectateurs sont au premier chef concernés par la menace qui secoue non seulement les intermittents mais la société toute entière. Dans le domaine théâtral, il s'agit de monter les valeurs sûres, ce qui fait des entrées, ce qui produit du consensus et fait appel à des mises en

scène sécurisantes, garantissant contre toute turbulence des textes. Les grands classiques ont droit à des enterrements solennels et les modernes sont ignorés quand ils ne sont pas proscrits à moins d'apporter leur contribution au nouvel ordre. » (Marie-José Mondzain)

J

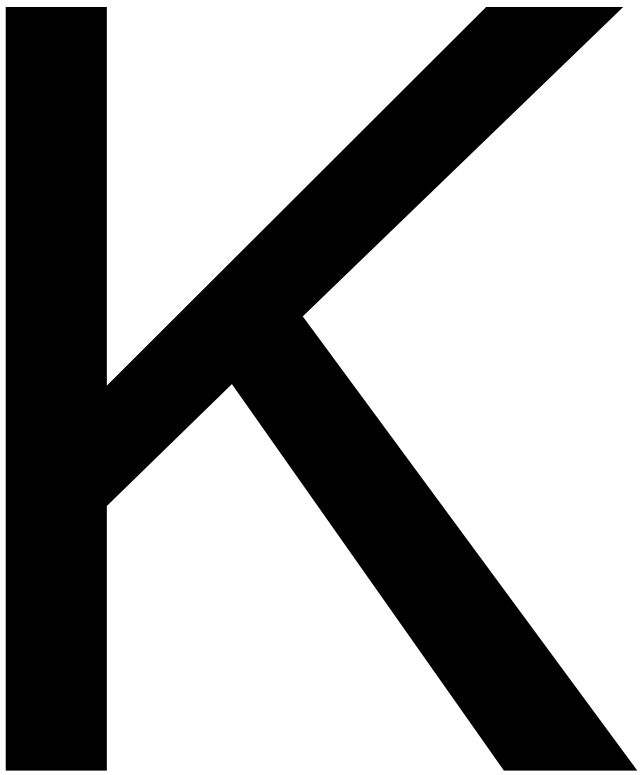
Jeu (1) . Le corps de l'acteur, la rigueur et l'accident.
L'actrice, l'acteur est pour moi celui du mouvement, la possibilité d'une narration supplémentaire. Nous avons tout à y découvrir, de ce que nous sommes, de ce que nous représentons, de ce que représente l'autre ; beaucoup à y explorer. Les corps sont creux pour moi et traversés par notre folie de sens, et nos recherches de ces grammaires physiques se doivent d'être tangibles, représentables. J'ai toujours pensé (et constaté autour de moi) les divergences par exemple entre ce qui est dit vocalement et ce qui est dit physiquement, ces décalages permanents entre deux langues (corps et voix) nourrissent mon travail. J'essaie toujours de trouver la traduction physique d'une pensée, de ses soubresauts, et ainsi je tente d'ouvrir le théâtre à une action, une activité permanente des corps, cette pulsation, cet emportement tactile. Absorber l'accident comme un élément moteur de la partition, une performance du renouvellement, un comportement. (C. H.)

Jeu (2). Gesticulations, dépense
(*Extraits de Michel Febvre*, Danse contemporaine et théâtralité, *Chiron, 1994, pp.137-138*)

« Il y a une virtuosité du désordre apparent (…). La vélocité de la gestuelle (…) donne l'impression qu'un incontrôlable est en jeu et qu'à chaque moment le danseur est mis au défi, en compétition avec ce qui pourrait le submerger, l'anéantir. (…) L'exécution très rapide des mouvements dansés donne toujours l'impression d'une générosité, voire même d'un gaspillage énergétique, quelque chose aussi d'un sacrifice ou d'une fête du corps. Quelque chose qui échappe à la retenue (dans tous les sens du terme), à l'accumulation de biens, de sens, de pouvoir, pour la perte, la dépense « sans compter ». »

Jubilation
(Z. L., *L'Humanité,* 2001)

« Les trois acteurs balancent des bribes de monologues, tantôt se volant la parole ou se la cédant bien volontiers, insufflant au texte une vitalité qui jamais ne s'essouffle. Paroles éparses, paroles croisées qui tissent un texte d'une rare densité où la violence des propos se heurte à une légèreté quasi surréalistes des situations. Contraste saisissant, amplifié par un jeu des plus physiques comme rarement il nous en est donné à voir (…). Les corps se bousculent, se plient et se déplient, comme montés sur des ressorts, l'un grimpe sur une chaise, sur un table, sur un escabeau, tandis qu'un autre enfourne la tête dans une armoire qui émet de drôle de borborygmes. Un jeu, une gestuelle parfaite, une mécanique d'une précision déconcertante. On traverse des guerres, sans nom, des hommes blessés, humiliés, et le plus étrange dans cette histoire, c'est que l'on rit. Pas d'un rire nerveux mais d'un rire franc et salutaire devant l'absurdité des choses et une mise en scène qui nous tient volontairement à distance du texte. »



K (mots choisis)
Kabuki, Kafkaïen, Kaléidoscope, Kératine, Kermesse, Kief, Kinesthésie, Kit, Kitsch, Klystron, Kodak, Krach, Kraft, Kymographe, Kyrielle

Laboratoire
(Mouvement, *2002)*

« C. H. : HYC est une histoire de liens. C'est un jeu de construction et il faut que ce jeu soit amusant. Tout ça est lié à l'idée de fabrique et de laboratoire. La fabrique est vraiment le lieu où se travaillent des choses. Nous sommes plutôt des laborantins. Dans le mot laboratoire, il y a le mot action. Action dans le sens où, même si on se trompe, ce qu'on fait agit. Dans un laboratoire, quand on fait des essais, ça implique une réaction ou une non-réaction mais en tout cas une position, des hypothèses, une réflexion. C'est cette notion-là qui m'intéresse. Dans un laboratoire, on met en commun une matière intérieure. Ce qu'est précisément *Cet homme s'appelle HYC*, travail sur l'intime, sur le tout petit du tout petit, l'extraordinaire de l'ordinaire: l'extraordinaire vertige, l'extraordinaire douleur, l'extraordinaire joie, l'extraordinaire incompréhension, l'extraordinaire perte, l'extraordinaire effroi, l'extraordinaire enfant... Le laboratoire, c'est le chant et le champ intérieurs. »

(Réponse des Hommes penchés *aux 5 mots des Subsistances, livret 2)*

Paillasse. La table chargée d'odeurs, d'entrailles et de sang où tu poses ton cahier, où tu montres ton expérience ; là où tu as disséqué et regardé le monde dans le cœur-même des organismes. La défoncer, cette paillasse, la brûler, etc…

Laboratoire mobile
*(*Subsistances, 2004)

C. B. : Le laboratoire mobile regroupe une vingtaine de personnes qui pratiquent toutes sortes de discipline : vidéo, musique, cirque, quel est l'enjeu de cette transdisciplinarité ? quel est le sens du terme "laboratoire" ?
C. H. : L'invention du « Laboratoire mobile » nous était nécessaire pour affirmer que chaque personne qui travaille dans l'équipe sur un spectacle donné avait sa liberté de recherche, c'était désigner cette liberté de mouvement et cette difficulté à nous « installer » quelque part. Nous sommes souvent les « bienvenus » mais dans la limite imposée par les règles en vigueur dans chaque lieux vis-à-vis des moyens mis à disposition. Aucun lieu n'a les moyens de nos recherches si on va dans ce sens, car qui a les moyens réels de ce qu'il est convenu de nommer « transdisciplinarité ». Car qui a les installations nécessaires à la recherche multimédia, les espaces souhaités pour recevoir des recherches en cirque etc ; les lieux avec lesquels nous sommes associés ont développé l'un ou l'autre de nos pôles de recherche, la transdisciplinarité est à ce prix : effectuer nos recherches par combinatoire, s'allier pour développer notre travail ; mais ces lieux sont fragiles, quelquefois peu dotés financièrement et/ou dans des situations locales complexes. Nous aussi avons peu de moyens alors on travaille souvent « à l'emporte-pièce », à la « va-comme-je-te-pousse », et se constituer en «Laboratoire mobile » c'était s'offrir et offrir, orphelins, nos compétences et nos soucis de liens entre des lieux développés dans certains domaines de recherches. C'est l'idée que personne n'est parfait en somme, ce qui est certain. Alors entre imperfections et insuffisances, l'artiste peut créer à ses propres conditions le lien plausible et responsable. Affirmer que les artistes sont des gens responsables cela me semblait impératif et salutaire.

(Texte de présentation de la compagnie)

« Cette notion est née du souci de reconnaissance de notre nomadisme d'équipe, de notre projet de saisissement des lieux. Nous avons tenu ensemble des moments de scène très longs 'entre 30h et 9h), cela a tissé des exigences, des liens et des curiosités indéfectibles. Il est intéressant de noter que nous travaillons toujours en connivences avec les lieux qui nous produisent, nous reçoivent : chaque spectacle prend une forme spécifique pour chaque endroit. C'est ainsi que nous avons défini les différents formats de nos représentations (…) ; des formats toujours en gestation. (…) Je tiens beaucoup à conserver cette rigueur à ne pas tout définir, à ne pas toujours être dans « le fini » d'un travail. J'ai aussi une rigueur du plateau. Pas de décor, toute la technique sur le plateau, un groupe presque autonome. Penser souvent au mot « rudimentaire », quelque soit les techniques convoquées. »

Libre (improvisation)
(*Extrait d'un entretien enregistré le 21.06.03)*

C. H. : J'essaie de développer avec les acteurs un jeu qui serait de l'ordre du jazz : qu'il y ait des moments où ils se permettent et tentent des choses qui ne sont pas vraiment fixées, pour reprendre en suivant le cours la pièce. Ils connaissent tellement la partition qu'ils peuvent faire intervenir des malaises, des troubles, quand cela leur semble juste. Je veux amener l'acteur à goûter cette liberté-là : être tellement dans la forme qu'à un moment, on s'en décolle, on l'interrompt, on décale – un étirement, un sourcillement, un bâillement, de toutes petites choses, des rythmes, des déflagrations.

Log'HYC

J. A. : C'est au moins trois choses. Une rencontre qui associe Max Wolkowinski jeune développeur multimédia, Culture Commune et Chantal Lamarre ; la nécessité d'un système puissant pour déclencher environ 2000 évènements, un projet en devenir. C'est aussi un « souffleur » textuel à vue en réseau pour tous les participants, sur scène et spectateurs. C'est enfin un projet de mise à l'épreuve partagée des évolutions du système par et pour d'autres compagnies. J'ai pu avec Max le tenter pour la forme documentaire multimédia collective *Corpus Tina_M.*, du *Panta Théâtre*, à partir de la série des photographies de Tina Modotti au Mexique, sorte d'enquête sur leur création dans les années 20 et sur leurs résonances d'aujourd'hui. Un des modules développé à cette occasion a d'ailleurs été la matrice du travail sur la série de polaroïds de Christophe pour *La Course au Désastre.*

(Définition de J .A., rédigée pour des dossiers institutionnels, pour le programme Dicream en particulier).

Log'HYC est un système de projections multimédias interactives (texte, graphisme, images fixes ou animées, vidéo, son, etc.) pour les répétitions et les représentations scéniques (performance, théâtre, danse, etc.). Log'HYC est développé sur la base d'un système de défilement de texte incluant des liens hypermédias, d'un système de notations additives, et d'un système de commandes de protocoles (RS232, DMX, Midi, etc.). Il permet un partage et une synchronisation de différentes composantes de régie (lumière, son, etc.).
Log'HYC vise à créer un partenaire de scène virtuel (par projections visuelles et sonores), susceptible de s'adapter le plus possible aux variations, incidents, modifications etc. de contenu et de rythme inhérents au travail scénique et dans les limites de la logique d'évolutions des répétitions et des représentations. Sa prise en main vise à être la plus "amicale" possible, particulièrement pour les interfaces de sélection de projection en diffusion qui devraient permettre, à terme, à l'interprète de le déclencher seul.
Log'HYC est mis au point et développé sous Director sous Windows en Lingo. Il fonctionne avec une carte graphique "deux têtes" permettant d'afficher le déroulement du texte et de ses annotations, les alertes de décompte de synchronisation, les boutons de fonctions type magnétoscope, et les autres outils de contrôle sur un écran (écran de la conduite), et les éléments projetés sur un autre (écran de projection).

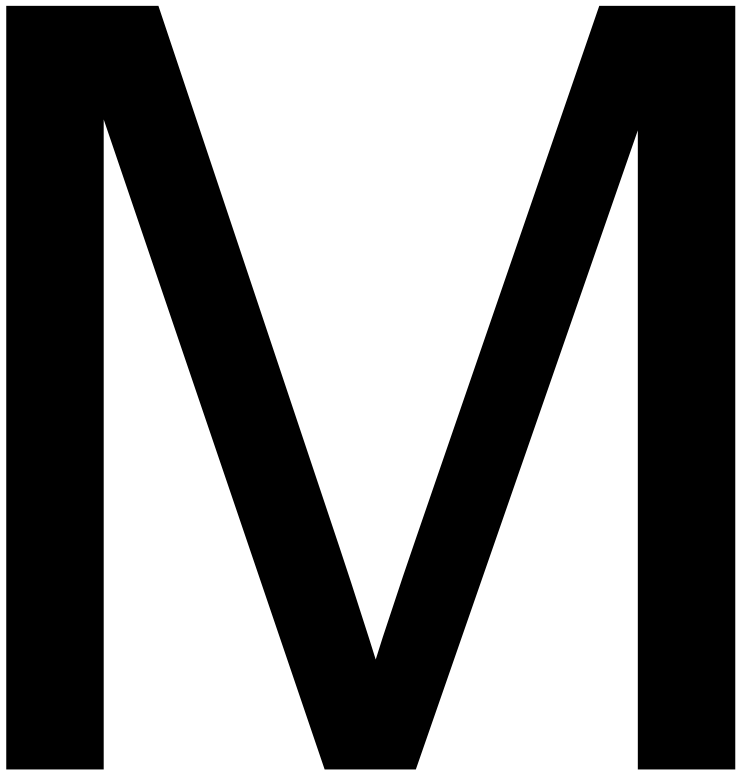
Lois
C. H. : Le gouvernement actuel dit : il faut de l'ordre, il faut la loi. Il faudrait déjà faire en sorte que les lois promulguées soient respectées. La France a beaucoup de lois, qui ne sont pas en vigueur. On reproche au citoyen de ne pas suivre les lois, mais lesquelles – celles qui sont en vigueur ou celles qui ne sont pas en vigueur ? C'est une vraie question, et pour moi, c'est le début du burlesque. Tu pars de ce constat : on suit qui ? – et immédiatement, une écriture burlesque naît. Au concret, c'est tragique : il s'agit quand même de 62 millions de personnes qui ne savent pas vraiment quelles lois elles doivent suivre. Au figuré, heureusement, on peut en rire, et du coup, les gens peuvent l'entendre. Je pense qu'on pourrait arrêter de sur-responsabiliser les gens qui n'ont pas besoin de l'être, et qu'il faudrait redonner aux gens des responsabilités qui les concernent. C'est pour ça que j'agis.

Low tech / high tech
J. A. : Je fais des bricolages, là où parfois des moyens un peu plus puissants permettraient de faire les choses plus directement, et de manière plus lisse. Pour *Cet homme s'appelle*

HYC, je voulais monter un dispositif qui ne contraignait pas la rythmique du spectacle par une rythmique technique préalable. L'acteur accélère, on accélère, il se trompe, on passe à la séquence suivante : on n'est pas à l'opéra, où la partition est tellement réglée que si quelqu'un loupe une mesure, tout est désynchronisé. Il nous fallait un système souple, qui puisse s'adapter au jeu et aux perturbations du vivant : pour cela, on a fait élaborer le logiciel Loghyc, que j'ai conçu avec Max Wolkowinski et qu'il a développé. Il s'agissait non pas de déclencher les polaroïds, les projections de textes, les films, les changements de formats, au bon moment, mais d'être libre de faire autrement, de créer des variations en cours de représentation. Il fallait aussi des dispositifs de traitements (recadrage, colorisation, etc.) tout aussi souples, maniables aisément. Certaines machines pouvaient le faire, très coûteuses ; on a cherché la même liberté, mais avec des outils à notre portée – nos ordinateurs, mais aussi des bouts de cartons, des boucles vidéo, etc.. La légèreté de la technique permet aussi de préserver une mobilité de l'image, du dispositif, du cadre.

Lumière

En biologie, on appelle lumière l'intérieur de tout tube ou mieux, de tout organe tubulaire (préférer l'organique à la plomberie ou à la mécanique toujours trop en vogue chez nos médecins) : des vaisseaux pour la circulation sanguine ; de l'œsophage ou des intestins pour la nourriture ; de l'urètre pour l'urine ou le sperme ; des bronches pour l'air, etc.. La lumière : espace de circulation des fluides vitaux ; espace modulable des réseaux de connexions et d'échanges ; traversées du corps ou des corps connectés par orifices. Découvrir, chercher, explorer, intensifier la ou les lumières du corps, le corps rayonnant. Existe aussi en d'autres longueurs d'ondes que celles captées par l'œil humain, mais traduites par des prothèses de perception : l'infrarouge via des caméras munis de capteurs sensibles à la chaleur des corps, du sang chaud, dans notre « noir » par exemple (voir *infrarouge, X*). Dans *La Course au désastre,* la lumière est intégralement issue des vidéoprojecteurs, qui dessinent en contre-jour la silhouette de Christophe, prise dans l'angle ou le pli formé entre le mur mobile de polaroïds sur l'écran vertical derrière lui, et le texte projeté au sol devant lui. Le corps-silhouette connectée à ses figures et à sa parole. Le corps-entre, double face dépliée par la lumière dans ses flux d'images et de textes. (J. A.)



Main (1)

C. H. : Ce n'est pas moi qui ai remarqué que la main était un motif récurrent dans mon écriture, et pourtant, elle apparaît tout de suite : *La course au désastre* s'ouvre avec un grand poème sur la main.

Ce qui me trouble, c'est de voir, dans la main de l'adulte, la main de l'enfant, et j'ai du mal à imaginer qu'elle était beaucoup plus petite que ça. C'est une obsession, peut-être parce que, gamin, je me suis enfoncé une mine de crayon dans la paume gauche, en tombant, et que je l'ai toujours gardée. Depuis l'enfance, j'ai vécu avec ce corps étranger. Je me rappelle aussi que j'aimais acheter des cartes postales où l'on voyait des mains de gens âgés : cela me fascinait. Et aujourd'hui, c'est vrai que quand je regarde les gens, j'ai tendance à regarder d'abord leurs mains : on peut reconnaître quelqu'un sur une photo à partir de ses mains, leur position, souvent beaucoup plus facilement qu'à partir des traits du visage.

J. S. : La main, c'est peut-être aussi l'endroit où, enfant, tu peux le plus facilement appréhender la vieillesse, le temps qui passe. C'est une des parties du corps qui changent le moins, là où tu peux le plus concrètement prendre la mesure du devenir, projeter l'adulte que tu seras.

C. H. : Dans notre culture, c'est aussi l'endroit du corps que tu peux toucher le plus facilement, sans indécence, sans intimité trop particulière. C'est un témoignage de reconnaissance. La poignée, la caresse.

J. S. : Est-ce que tu as conscience qu'en scène, où tu as plutôt un corps extrêmement tenu, graphique, ta main est toujours agitée ? Cette animation est délibérée, ou tu ne peux pas faire autrement ?

C. H. : J'ai abandonné l'idée de maîtriser cette chose-là ! J'ai réussi à supprimer certaines réactions du corps, mais pas celle-là. C'est comme un rythme intérieur qui se transmet là, et contre lequel je ne peux pas lutter. Je ne sais pas ce que c'est, et je ne l'ai jamais vraiment exploré. Je pense en ce moment à travailler avec des danseurs, non pas pour danser à proprement parler, mais justement pour travailler sur une écriture du geste, des postures, des positions de corps traversé à déformater.

Main (2) : gros plan

Dès l'époque latine, la main (*manus*), forte de ses pouvoirs de préhension et de percussion, est un symbole privilégié de l'autorité, du commandement. Synonyme de *vis* « force », elle sert même à désigner, dans un emploi spécialisé, les « forces militaires », les « troupes ». Le français a hérité de cette charge symbolique de la main : image récurrente, métonymique ou métaphorique, de l'autorité (avoir en main, prendre en main, la main de la justice, la main de Dieu, sceptre royal terminé par une main d'ivoire, main de fer etc…), la main s'impose, dans notre imaginaire et notre inconscient collectifs, comme l'une des images de prédilection du pouvoir. Dans *Cet homme s'appelle HYC*, C. H. récupère à son propre compte cette mythologie de la main, en réinscrivant l'imagerie collective dans le champ de l'intime de HYC, double (auto)fictionnel de l'auteur-narrateur officiel.

L'obsession du père de HYC, c'est de faire de son fils un homme accompli, c'est-à-dire : viril, solide, résistant à la douleur. Le père indique la voie, éduque, par coups. Dans le premier livre de *Cet homme…*, divers épisodes traumatiques de l'enfance de HYC nous sont restitués. Pour la plupart, ces récits de souvenirs douloureux sont des instantanés de situations, décousus, lapidaires, parcellaires, qui inventorient et exposent, d'un trait rapide, la « folie du père ». L'une de ces saynètes est cependant l'occasion d'un plus long développement descriptif : celle où l'auteur-narrateur raconte comment, tout petit, l'enfant HYC a pris la mesure concrète de l'inégalité des forces et de l'injustice du sort familial, à l'aune de sa main, que le père piquait de sa fourchette. Le déplacement de focale qu'opère l'écriture de C. H. – de la main du père, symbole de force et de pouvoir (amplifié, ici, par la prothèse meurtrissante), à l'image de la main blessée, de la main terrorisée – est capital : il ouvre le champ d'un effet-personnage minimal, mais à forte charge empathique.

HYC n'est pas, à proprement parler, individualisé : on ne sait pas son âge, ni à quoi il ressemble, le sigle qui lui sert de nom le tient à distance d'une identité civique établie en bonne et due forme. Mais mentionner le regard que l'enfant HYC porte sur sa main suffit à créer une identité sensible et projetée dans un devenir. Il n'en faut pas plus pour que s'enclenche la machine à projection et à identification du spectateur : HYC, à titre de subjectivité douloureuse, de corps souffrant, sollicite son investissement affectif. Mais parce que c'est un personnage impersonnel, dépourvu de la plupart des artifices et des attributs qui servent d'ordinaire à créer un semblant d'individu, il n'est pas non plus question de psychodrame compassionnel. Ce n'est pas HYC en lui-même (quel qu'il soit) qui est intéressant, mais la main qu'il permet de faire exister.

Le traumatisme de la fourchette, s'il contribue à caractériser et à déterminer le personnage, a surtout pour vertu d'amorcer un espace de témoignage et de partage d'une expérience, dont l'identité HYC,

regard sensible, mémoire à vif, ne fait qu'assurer le relais. Les véritables protagonistes de la scène intime, restituée, décrite, commentée par une voix quant à elle mal identifiée, sont en effet : la main du père qui violente, la main de l'enfant blessé. En se focalisant, en gros plan, sur cette extrémité du corps, en choisissant d'y concentrer tout l'affect, d'y faire converger toutes les attentions, C. H. fait perdre son visage à l'anecdote, et ouvre l'imaginaire de HYC à l'intimité de tous. Figures hautement emblématiques (main de la violence, main de l'innocence), les mains sont en effet, aussi, suffisamment génériques, pour que, par-delà l'événement circonstanciel dont témoigne HYC, puissent venir s'incarner « la violence et la terreur » ordinaires – celles qu'au bout du compte, tout un chacun a pu subir ou observer dans son enfance, à différents degrés. En sollicitant un espace de projection fortement pathétique, tout en désindividualisant la situation – recadrée sur un bout hautement symbolique du corps des personnages –, l'écriture offre à l'imagination du spectateur, deux figures cathartiques. (J. S.)

Manger
Je mange à droite à gauche, au centre aussi, et quelquefois au milieu de nulle part, c'est assez original comme manière de procéder. Se retrouver partout et nulle part. (C. H.)

Marionnette (1)
(France Culture, 2002)

C. H. : Dans l'avancée de ce travail, j'aimerais aller vers la relation acteur et marionnette, et, sur le plateau, parvenir à l'accord, entre elles, de toutes les marionnettes, qu'elles s'appellent multimédia, son, corps ou présence.
J. A. : La notion de marionnettes nous est fondamentale et ramène à un système machinique sans conscience, qui peut intervenir dans une rythmique scénique qui rentre en compétition avec celle d'un corps vivant, d'un interprète, d'un acteur.
C. H. : La marionnette renvoie au détachement, à la possibilité de promener un texte devant soi, de le faire écouter en lui offrant une nouvelle caisse de résonance, avec un décalage qui permet de faire entendre d'autres choses. La marionnette est en plus un moyen de prolonger la vie, ce qui est le propos puisque ce corps meurt à la fin. Nous assistons donc à la performance d'une parole qui doit tenir et à la résistance de la figure humaine dans l'espace du théâtre et de la représentation.

Marionnette (2)
C. H. : Il y a une ambiguïté quand on parle d'un jeu « marionnettique » ou « marionnettisé » : cela peut laisser entendre que les gens sont manipulés, instrumentalisés. Alors que tout mon travail, c'est au contraire de faire apparaître les personnalités, comme elles sont. Après, c'est vrai que j'incite toujours à ce que le jeu se condense. C'est comme la langue : le corps ne doit pas être bavard, se répandre, en rajouter. Ce sont des mini-sculptures mouvantes que je cherche à créer – ce qui demande une très grande maîtrise : tu dois pouvoir quitter et retrouver la forme.
J. S. : Quand je parlais de « marionnette », ce n'était pas dans le sens où un manipulateur invisible animerait des fantoches, mais justement avec cette idée que l'interprète devenait son propre manipulateur. Comme si, par un jeu d'écarts variables que l'interprète entretient et règle en toute conscience, il se produisait une sorte de décollement entre la parole et l'image.
C. H. : Promener son image et la langue devant soi, mettre le corps dans des positions invraisemblables, associer tel dessin, telle figure, à telle parole, crée du sens. L'idée de la marionnette (ou de la figurine, ou du santon – je ne sais pas comment dire, il faudrait inventer un autre mot) est proche du poème, d'une contraction de langue, d'expression. Il s'agit de reliefs, de mise en reliefs, de découpage et découplage des mouvements, d'une part, intimes (les mouvements intérieurs, la gestuelle ténue presque invisible), et d'ensemble (la mise en scène). Il est toujours question de rapport à l'équilibre (ou au déséquilibre), de maîtrise et d'économie. C'est ce que j'appelle les narrations supplémentaires.
J. S. : Historiquement, l'idéal de la marionnette est lié à une certaine idée – poétique – du théâtre. En (très) gros : par réaction au jeu naturaliste, fondé sur l'observation et la reconstitution scrupuleuses de la « vraie vie », la fusion, corps et âme, de l'interprète et du personnage, les artistes de la constellation symboliste ont choisi, pour leur part, de développer ce que Didier Plassard appelle un jeu d'« acteur en effigie » (l'Age d'homme, 1992).
C. H. : On est aujourd'hui à la croisée de tout un ensemble de traditions et de savoirs, sur le corps,

l'expressivité, le rythme, qui nous nourrissent : la manière dont on traite le corps dans *Human*, par exemple, est aussi une manière de renouer avec le mime, la pantomime, le théâtre forain. Après, je crois que réfléchir à telle ou telle forme de jeu, faire le choix de telle ou telle proposition, c'est toujours répondre au monde dans lequel on vit, et chaque époque apporte ses réponses. Il y aurait une vraie histoire à faire, raisonnée, complexe, intelligente, de l'interprète.

J. S. : Dans l'idée de la marionnette, de l'« acteur dédoublé », « en effigie » – peu importe l'expression – il y a peut-être l'idée, aussi, que l'interprète devient son propre metteur en scène ?

C. .H : Oui, l'interprète a un point de vue sur la forme qu'il propose : ce n'est pas qu'il donne son avis, mais il sait ce qu'il fait et choisit (ou non) de le faire. Dans *Human*, je suis allé au bout de cette idée. J'ai fait le choix de partager les droits de la mise en scène avec les interprètes : le spectacle leur appartient autant qu'à moi. Pour cela, il a fallu trouver un arrangement avec la SACD, il a fallu considérer les interprètes comme des auteurs. C'est intéressant. Cela va peut-être faire bouger les choses.

Matériaux

C. H. : Sur *Human*, j'arrive avec une énorme masse de textes : j'ai écrit dix fois ou quinze fois trop. Certains textes ont été distribués en plusieurs voix, d'autres ne sont qu'un ensemble de répliques, d'autres encore ont été écrits comme des solos, mais je ne sais pas s'ils vont le rester, ou si ça va devenir des dialogues, ou des chœurs. Il y a six interprètes sur le plateau : tout un jeu de duo, trio, quatuor est à inventer et éprouver. Certaines paroles demandent parfois à être incarnées, à d'autres moments, on n'identifie plus du tout le propos. C'est cette chorégraphie-là des corps et des voix qui va déterminer la forme définitive du texte. Je sais comment cela commence, je sais que je veux travailler sur des marches, des traversées, sur les aiguilles du dispositif, des allers et des venues, des surgissements, mais je ne sais pas du tout comment cela va concrètement s'organiser, à quelle forme cela va aboutir. Il y a tout un champ de possibles : il faut trouver l'orchestration la plus juste.

J. S. : C'est toujours ta méthode de travail : arriver avec un premier état du texte, qui ne trouve sa forme définitive qu'avec l'épreuve du plateau ?

C. H. : Oui.

J. S. : Et les textes tels qu'ils sont édités, c'est la version scénique ?

C. H. : Oui et non. Pour *Les Hommes dégringolés* j'ai publié la version intégrale, pour *Human* , ce sera la version à la 7ème représentation. *Cet homme…* a été particulier puisque c'est le livre qui a créé le spectacle. Pour les *8 poèmes* la plupart ont aussi été éprouvés sur scène, remaniés, épurés. Et pour *Espèces,* la version qui va être éditée, c'est le texte tel qu'il s'est inventé et modifié pendant 4 ans au fil du spectacle. D'ailleurs, je mets les prénoms de chacun des interprètes de l'aventure, par hommage à ceux qui ont cru au projet et l'ont porté. Éventuellement, je pensais mettre en appendice les textes qu'on n'a pas utilisés, comme une sorte de boîte à outils dans laquelle les gens peuvent piocher, des coupes, des bouts de dialogues qu'ils peuvent réinjecter, s'ils le désirent, dans la forme qu'on a proposée. Ou plus certainement, je m'amuserais un jour à faire un livre d'« outils », la forme en soi m'intéresse, un travail sur la poubelle, les rejets, tout ce qui un moment ou à un autre aurait pu être nécessaire, qui peut tout à fait devenir nécessaire. Cette idée est à poursuivre, elle est intéressante vis-à-vis du chantier permanent.

Matériel

(Liste des accessoires des Éclaireurs*)*

1 poteau en bois 2.5m carrés section 15cm
4 flèches en bois 16*80*1.5cm
lettres autocollantes (panneau)
150 tuteurs en bambous de 1.50m
150 cartes de visite (prairie)
colle néoprène
colle cellulosique
gaffeur blanc
200 épingles longueur 8cm
100 étiquettes (chemin souillé)
100 cartes à noms (cimetière)
50 préservatifs

10 crottes en plastique
20 mouchoirs en papier
10 vêtements
1 tente avec trou dans le tapis de sol
1 caméra factice

Medias / Immédiat
(« L'Art de vivre », 2002)

Le Laboratoire mobile offre avec l'art de vivre, une exploration inédite des relations entre corps, mots et images à partir d'un matériau toujours neuf, le journal du jour. Il s'agit de créer avec le public une série originale de portraits / tableaux vivants, mis en scène et traités en direct jusqu'à être transfigurés. Nouvelle prise de parole, nouvelle place du spectateur, nouvelle mémoire. Celle des « spectateurs -témoins » de leur époque, d'eux-mêmes et des autres. Par le choix de sa « nouvelle » du jour, le spectateur accède à sa photographie du jour, l'exposition de son image, de sa prise de parole.
Durant cette nouvelle forme éphémère, le Laboratoire mobile articule une écriture scénique participative et déclarative.

Méthode
(C. H., Journal)

25.05.99
Ai constitué la liste de tous les polaroïds de l'art de vivre, tous polaroïds confondus (journal 1, l'art de vivre I à VII, portraits...) j'arrive à 764 "Polaroïd" sans parler de la quarantaine non-numérotés, tous ne sont pas " utilisables ", ai constitué des " séries "
1. faces (toutes les figures, tous les masques travaillés à partir du visage)
2. natures mortes (et par extension toutes compositions, fonctionnent souvent par séries)
3. compositions florales (sinistres)
4. 50', les polas nickel-chrome (un peu en marge du reste, peuvent s'associer à une " série ")
5. portraits
6. XXX, le livre interdit, HYC n'ai pas encore répertorié tous les "Pola" du livre interdit, il y en avoir une bonne centaine, peut-être plus.
Nouveau spectacle, premières rencontres.

Micro -
C. H. : Cela m'intéresse de travailler sur les tout petits détails, les micro-événements : dans *Les repas HYC*, on a parfois l'impression qui ne se passe rien, et tout à coup, parce qu'ils le font à sept, on voit qu'il se passe quelque chose, mais on ne l'a pas perçu, à peine entr'aperçu. Un tout léger frémissement. J'aime travailler sur l'infime : les petits bruits, les sons.

Mobile
(Source : dictionnaire le Robert)

[mCbil] adj. et n. m.
• 1301 « bien meuble »; lat. *mobilis* « qui se meut », pour *movibilis,* de *movere* « mouvoir »

I¨ Adj. (1377)
1¨ Qui peut être mû, dont on peut changer la place ou la position.
2¨ Dont la date, la valeur peut être modifiée, est variable.
3¨ Milit. Qui peut se déplacer, aller en opérations (Þ mobiliser).
4¨ Qui n'est pas fixe, se déplace sans cesse. Þ ambulant, nomade.
5¨ Dont l'apparence change sans cesse. Þ mouvant. *Reflets mobiles.* Þ changeant, chatoyant, fugitif. *« Une petite ombre mobile palpitait derrière ses pas »* (Louÿs). — *Visage, regard mobile,* plein de vivacité. Þ animé.
6¨ Vieilli Dont les pensées, l'humeur sont sujettes au changement. Þ changeant*.

II¨ N. m.

1¨ (XVII^e^) Mécan. Tout corps qui se meut ou est mû, considéré dans son mouvement. *Mouvement, vitesse, direction, masse d'un mobile. — Problème de mobiles,* concernant des corps ou des êtres fictifs en mouvement dans des conditions déterminées.
2¨ Vieilli Ce qui fournit une impulsion, un mouvement. Þ moteur. *« L'argent, premier mobile des affaires de ce monde »* (Voltaire).
à Mod. Ce qui porte, incite à agir. Þ impulsion. *Mobile d'une action.* Þ cause, motif, motivation. *« Toutes les actions humaines ont pour mobile la faim ou l'amour »* (France). — Dr. Motif qui détermine la volonté de l'auteur d'un acte et le décide à agir. *« Dès lors, le mobile du meurtre était trouvé : les Roubaud, connaissant le legs* [¼] *»* (Zola). *Crime commis sans mobile apparent,* sans raison immédiatement décelable.
3¨ (1949; de l'angl.) Arts Ensemble d'éléments construits en matériaux légers et agencés de telle sorte qu'ils prennent des dispositions variées sous l'influence du vent ou de tout autre moteur. *Les mobiles de Calder.*

Monde HYC

(1)

(Extrait d'un entretien de C. H. par Hervé Pons, paru dans Têtu n°84, *décembre 2003)*

C.H : HYC, c'est d'abord la signature apposée au bas de Polaroïd. Une journaliste a souhaité les exposer dans un « truc » d'art contemporain, et puis j'ai voulu les lire et expliquer pourquoi je m'étais pris en photo avec des amis, des rencontres de passage, pourquoi j'avais raturé les images, perforé les têtes… Il ne s'agissait pas d'expliquer le geste artistique, mais le contexte, politique ou autre, dans lequel cela a été fait. C'est ça, le monde HYC : une série de contextes dont la figure centrale reste l'individu et son désarroi face au monde. C'est une œuvre violente.

(2)

(Extrait d'un entretien enregistré le 21.06.03)

C. H. : Espèces, c'est mon diapason. C'est un spectacle pour lequel personne ne voulait s'engager, et je crois que j'ai inventé *Le Monde HYC* pour l'associer à *Cet homme…*, et le sauver . J'essaie de créer un univers qui fonctionne, mais selon ses propres normes.

(3)

(Liste des spectacles)

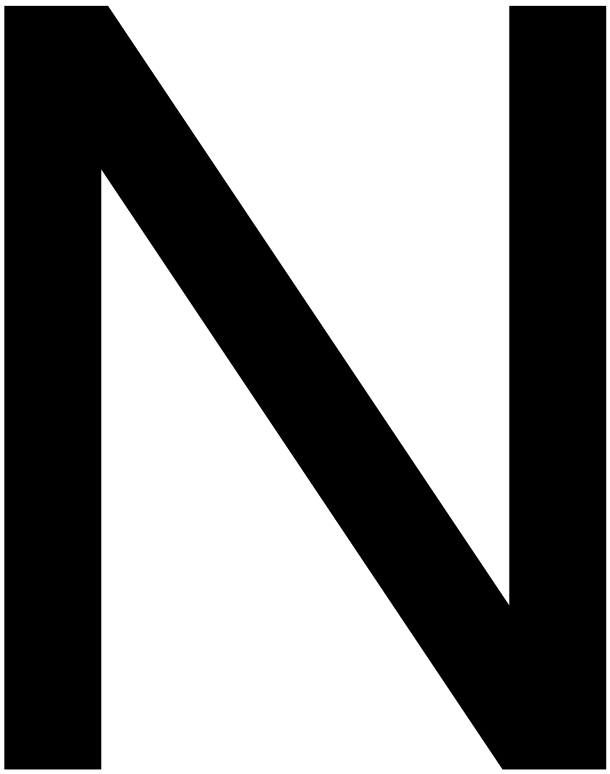
Les Hommes dégringolés, théâtre
Polaroïds, l'homme HYC, projection
Cet homme s'appelle HYC, théâtre documentaire et multimédia
Espèces, pièce de cirque
Les repas HYC, 239 conversations, théâtre
S.B.I.P. Sandy Beans Interviews Polyglotte, performances
Chanson HYC, music-hall
L'art de vivre, comment devenir spectateur ?
La course au désastre, 53 mesures d'urgences, 759 polaroïds, performance
Les constellations, murmures
Les éclaireurs, traversée d'un jardin
Human, pièce de cirque

Multimédia
(France Culture, 2002)

J. A. : Le dispositif élaboré permet une très grande densification des matériaux que nous accumulons et que nous cherchons à articuler et à mettre en réseau, pour que le spectateur à qui ils sont proposés puisse s'y confronter à son propre rythme.
Est-ce que les interventions de la musique ou de la vidéo se feront en direct sur le plateau ?
C. H. : Nous préparons la matière et ensuite, tout est effectivement réalisé en direct. Le multimédia favorise une réelle interactivité. Nous avons tous la même conduite, les acteurs, comme les musiciens ou encore ceux qui traitent le son, la vidéo, les lumières, etc. Chacun a conçu sa propre conduite, c'est par là que le projet a démarré. Étape après étape, représentation après représentation, nous tentons de nous relier les uns aux autres. À Avignon, nous serons au coeur de cette problématique du lien. Il y a improvisation au sens où nous cherchons toujours, en cours de performance, à trouver l'endroit juste et calme où se rassemblent nos énergies, afin que le texte soit entendu de A à Z.
J. A. : Le texte est réellement au coeur même des dispositifs développés. En effet, ce texte est comme le carrefour où tous les éléments – son, lumière, image – peuvent se relier. Littéralement, le logiciel « Log'HYC » transforme le texte en conduite : son défilement, avec ses liens hypermédia, permet au fur et à mesure d'appeler les matériaux en projection ou de nous synchroniser entre les différents intervenants. L'affichage de ce défilement devrait permettre aux spectateurs sortis de l'espace scénique de continuer à avoir un lien avec le déroulé de la performance.

Myosotis
(Réponse des Hommes penchés *aux 5 mots des Subsistances, livret 2)*

Forget me not, en latin ; ne m'oublie pas, en gaulois. Pour le côté « fleur bleue », une hygiène de la rudesse et de la douceur.



Narration

C. H. : Dans mes premiers textes (*Le Sang chaud, Les Perdrix, Manuel*), il y a toujours une idée de conte, de fable : toutes les pièces commencent par « il était une fois » (« combien de fois devrais-je répéter? » ou « toutes les fois » ou « quelquefois on se trompe d'adresse »). À l'époque, je discutais beaucoup d'écriture avec Philippe Minyana, et notamment des « épopées de l'intime », dont parlait Roland Fichet. J'avais des désirs de « théâtre épique », une volonté farouche d'universalité et d'embrasser le monde**.**

J. S. : Dans Les hommes dégringolés *et* Cet homme s'appelle HYC*, on retrouve ce même désir de raconter, dans une forme de progression dramatique. Sans parler d'une intrigue au sens strict (début-milieu-fin), il y a encore dans ces textes une trajectoire, un parcours initiatique, qui, avec divers effets de débrayage et de brouillage chronologique, part d'un endroit pour arriver à un autre endroit, quitte à se boucler sur lui-même.*

C. H. : Cela a bougé tout le temps dans l'écriture, cette recherche de la forme. Conjointement, la position de l'humain qui écrit s'affine ou se fragilise, et entraîne des convictions fortes. Dans la recherche de forme et l'exercice de liberté que suppose l'écriture, liberté qui oblige aussi ; la narration s'en trouve perturbée. Tout cela pour raconter le recours à un type d'archivage, de réglementations, de découpage du temps. Au début j'utilisais des formes en actes et scènes, je fractionnais ainsi des moments d'intensités, j'étais féroce avec mes plans de travail, je régulais l'écriture et le flux, l'exaspération du verbe. Je gérais des rebondissements, l'événement, la révélation etc ; la bravoure, l'excès et le mauvais goût revendiqué. L'intime était en transe à cette période, dans une imagination narrative très organisée. Pour moi, la narration, c'est l'état du corps de celui qui écrit. J'aime les écrivains, et sans m'en rendre compte, en les fréquentant d'une manière ou d'une autre, j'apprends à quel point le corps de l'écrivain est la narration et l'état du monde dans lequel il écrit. Par exemple, chez Minyana c'est très visible, et son langage est quasi tactile, l'état de l'homme est dans la page, il suffit presque de la regarder. J'ai toujours pensé qu'il me fallait manger la tête de l'auteur pour le jouer (m'en jouer, enjoué…), alors quand j'étais au conservatoire je suis allé rencontrer Koltès, pour comprendre l'homme qui avait écrit *La nuit juste avant les forêts,* un récit rimbaldien écrit comme une fugue de Bach, etc… et ceux qui ne sont plus, comme Arno Schmitt, où j'ai compris le séquençage possible et le temps inexprimé de la narration jusqu'à l'apparition de la trame brute. En fait je passe ma vie avec des gens qui écrivent (des mots ou autre chose), je travaille avec des gens qui écrivent, c'est une attitude dans ce monde, une manière de ne pas se sédimenter.

J. S. : Tu te sens comme Jacques, « puzzle éclaté » ?

C. H. : Non, je ne me sens pas puzzle éclaté. Je suis plutôt une sorte d'éponge, quelque chose de poreux (c'est cocasse souvent l'idée qu'on peut avoir de soi quand on se représente en espace). J'ai l'impression d'emmagasiner et emmagasiner, d'archiver par glissements des mots dans ma tête, avec une capacité d'oubli remarquable. Je prends des petites notes n'importe où, je visite beaucoup de blog, je lis d'autres vies, j'ai un champ d'investigation inouï.

J. S. : Tu as une écoute flottante des différents « bruits du monde », tu accumules des matériaux, et à un moment, tu décides d'écrire et tu pioches dedans ?

C. .H : Il n'y a jamais deux écritures pareilles. Pour *Human*, j'ai accumulé les données, dans des cahiers, des carnets, et même dans l'ordi, si je cherche HUMAN, je trouve encore des essais inexploités, y'en a partout ! Je tombe au fond d'un sac sur un carnet avec un HUMAN inconnu, c'est très amusant, je n'ai jamais autant écrit pour parvenir à quelques pages ! Pour le coup, j'ai adopté une technique de crise, l'écriture s'est vraiment faite sur le plateau : je n'arrivais pas déclarer une écriture avant de l'expérimenter avec la technique de cirque. On est dans un acte grammatical complexe, avec autant de disciplines que de présences sur le plateau, il faut conjuguer. C'était le pari du projet, cela s'est décidé comme ça. Pour *Espèces,* c'était très différent, le texte était déjà écrit.

J. S. : Et en même temps, si je réfléchis à ton parcours d'écriture, je mettrai Espèces *et* Human, Les Repas HYC*, aussi, dans la même « famille » de textes. Je crois que cela a à voir avec le fil narratif dont on parlait tout à l'heure : ce sont des pièces de collage et de montage de matériaux, qui déclinent des thématiques, des motifs, mais qui ne participent pas du récit d'une destinée.*

C. H. : Ce sont effectivement des textes qui n'ont pas de fin. On s'arrête parce qu'on le décide mais on pourrait continuer : tant qu'on est là notre histoire n'a pas de fin. Je crois que ce qui a changé par rapport à mes premiers textes, c'est que je ne me dis plus : « je vais écrire une pièce ». J'écris ce qui me traverse, ça prendra la forme que ça prendra, je n'en sais strictement rien au départ. À côté de ça, je poursuis des écritures longues (sur 5 ans), comme le travail que je fais en ce moment sur la forme romanesque, trois formes en fait, qui en deviendront peut-être une seule. Cela se rapproche du temps d'écriture nécessaire à *Cet homme…* . C'est ce travail de fond qui me donne la possibilité de « composer »,

parce que je « dois » composer avec tant de matériaux. Mais c'est vrai que pour les pièces de cirque, je pense davantage en termes de matières, de formes, de tensions ; je le fais à l'oreille, et au bout du compte, cela fait une pièce.

J. S. : Tu veux dire que Les Repas HYC, c'est une pièce de cirque qui s'ignore ?

C. H. : Peut-être ! En même temps, dans *Les Repas HYC*, il y a une narration : on passe d'appartement en appartement, mais on suit plusieurs micro-intrigues, il y a des histoires qui se développent. *Espèces*, c'est très différent : si je dis que c'est mon diapason, c'est aussi parce que c'est, globalement, une note, qu'on tient du début à la fin. Il n'y a rien qui avance, les gens sont sans arrêt ralentis par la surface molle d'un trampoline. C'est un spectacle qui ne cesse de parler de la mort : l'endroit où l'on s'ensevelit, où l'on rebondit quand même, mais où l'on touche le fond sans arrêt. Il n'est question que de ça, mais sans début ni fin (si ce n'est qu'il « y a la vie », et qu'« on en a plus rien à foutre »). Dans *Human* en revanche, il y a une forme de narration : on part du « paysages dans une cervelle » (le tout début : quelqu'un de perdu dans sa tête), pour en arriver à tous « les perdus », gens perdus dans différents paysages, concrets (l'ANPE) ou symboliques (le champ politique). Il y a une évolution dramatique.

J. S. : On va vers une pièce, en fait ! Le texte se termine sur un petit théâtre : la tragédie de Lili. Mais sinon, ce qu'on suit dans Human, *comme dans les autres pièces de cirque, ce sont les évolutions d'un paysage dramaturgique : des mouvements de parole se déploient, sans personne qui fasse véritablement office de liant narratif.*

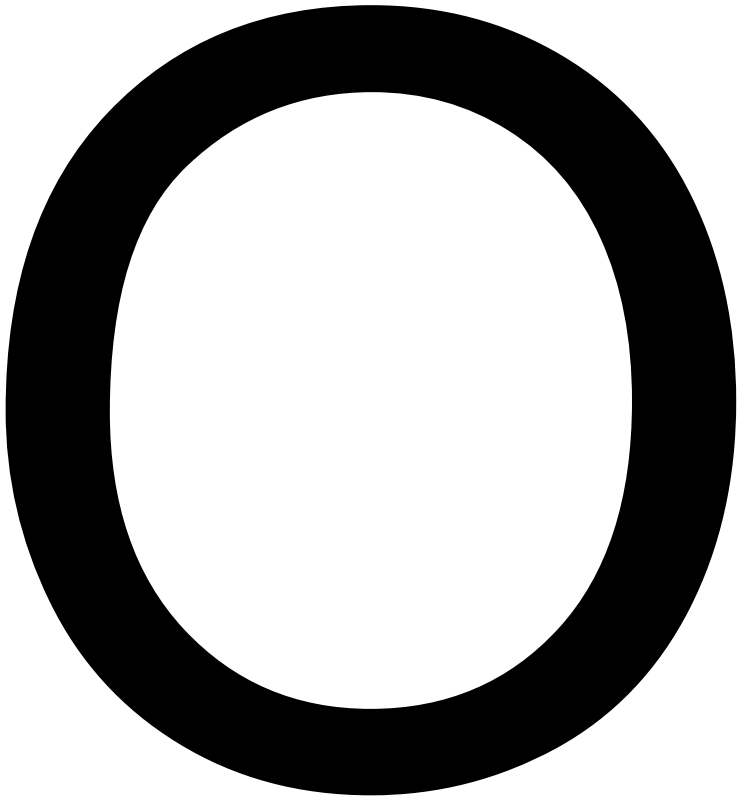
C. H. : Il y a une succession d'écritures et de rythmes très différents, et c'est cette articulation qui crée la narration.

Nombre

« Les vers de 23 pieds, ça vous paraît tout drôle la première fois, et puis on s'y fait. » (Alphonse Allais)

Numéros

G. F. : Lorsque Bernard Turin était à la tête de Châlons, l'établissement a développé des formes de spectacle total, avec un metteur en scène, des artistes interprètes au service d'un projet et d'un travail collectif, où la notion de « numéro » explosait. C'était un travail qu'il fallait faire, pour faire avancer les choses. Depuis quelques années nous voyons intégrer le CNAC des artistes désirant monter un numéro. Ils préfèrent se concentrer sur leur technique afin d'atteindre l'excellence. Certains feront certainement une partie de leur carrière dans le cirque traditionnel. En France, nous avons été et continuerons d'être moteur du cirque contemporain, et nous serons certainement ceux qui résisterons le plus à une normalisation rassurante, aseptisée et sans engagement, type cirque du soleil. Cela dit, je demande à tous les étudiants, même à ceux qui veulent partir dans des formes de spectacle total, de créer des numéros. J'aimerais qu'ils puissent s'ouvrir à tout le marché du travail. Je n'ai pas envie de fabriquer des chômeurs dépendant de leurs allocations. J'aimerais qu'ils aient le choix de se dire que pendant un an, ils vont faire de l'alimentaire, avant de se lancer dans une création. Je crois qu'il faut se préparer à être indépendant, à aller chercher l'argent dans le privé, vu qu'il y en a de moins en moins dans le public.



Oh !

J. S. : Dans Espèces*, il y a des moments d'échanges très pulsés où, en guise de dialogue, tu proposes une parole qui ne cesse de rebondir d'un interprète à l'autre, à coup d'onomatopées, d'interjections, de tout un ensemble de jeux avec les mots et avec la matière sonore des mots. Est-ce que cette écriture rythmique fait partie des textes que tu as écrits après coup, pour le plateau ?*

C. H. : En partie. Ce mode d'écriture a une fonction rythmique, mais c'est aussi une manière de reprendre à mon compte plusieurs héritages : la culture hip-hop, où chacun vient raconter rythmiquement sa vie, la fréquentation de l'onomatopée chez Aperghis, aussi, qui s'inscrit lui-même dans toute une tradition musicale.

J. S. : Quand je parlais d'interjections, je pensais aussi à tous ces petits mots qui font le commerce de la parole quotidienne – oui, allo ?, bonjour, c'est qui ? t'es où ? –, et dont tu fais, dans Espèces *ou* Les Repas HYC*, des sortes de ritournelles.*

C. H. : Là aussi, cela une fonction rythmique, mais il s'agit alors de mots-réflexes, auxquels, d'ailleurs, les gens dans le public répondent parfois directement. T'es où ? – Je suis là ! Il y a une interpellation immédiate, quelque chose qui s'opère de l'ordre d'une prise de courant : transmetteur-récepteur.

J. S. : Ce que je me demandais, c'est si ce mode d'écriture est né du désir d'accompagner une dynamique physique.

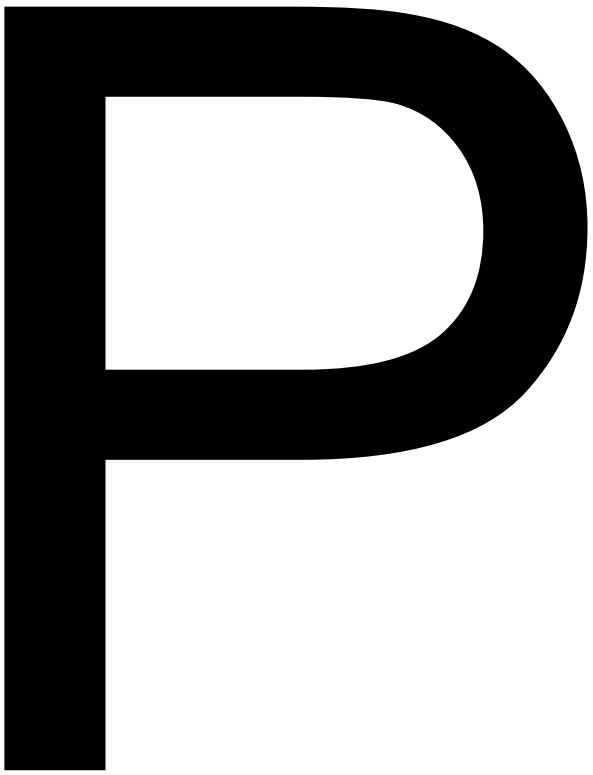
C. H. : Cela en a l'air, mais curieusement, non. Cela dit, c'est peut-être pour cela que la rencontre avec le cirque a pu avoir lieu. Dans mon rapport à l'écriture, ce travail sur les petits mots dont est truffée la parole ordinaire correspond au désir d'abandonner la « belle phrase » pour davantage me plonger dans la matière organique du langage.

J. S. : C'est peut-être pour cela que je parlais spontanément d'«interjections », même si ce n'est pas vraiment le terme approprié. Il y a pour moi dans ce mot l'idée d'un rapport au souffle, au sursaut, au jaillissement spontané du son, qui prime sur l'expression et la signification.

C. H. : Pour moi, c'est vraiment une écriture-réflexe, une écriture qui incite à du réflexe.

Obsession : perfection

Maniaque de la perfection il manipula ses résultats pour les améliorer ce qui le plongea dans un état dépressif et lui fit retarder de sept ans son retour à Paris / il vit une insatisfaction permanente un souci de perfection qu'il pense ne pas pouvoir atteindre sans privation / c'est pareil avec la nourriture il est obsédé par la maîtrise absolue de son corps / niveau sécurité on tutoie la perfection / il y a là un navrant infantilisme à faire croire que la perfection est de ce monde / la mort d'un rêve / La lune devint pour les arabes le symbole de la perfection du mystère et de la grâce jusqu'au jour où les américains y posèrent leurs pieds / tu es comme une mouche qui accompagne aveuglément un cadavre dans la tombe / mélodieux et miséricordieux mensonge perfection de la tromperie / le défi était difficile il s'en est fallu d'un rien que tout ne se passe à la perfection l'idée n'était pas si mauvaise / voyez-vous ma petite il ne faut pas croire que la perfection est là où l'on n'est pas / nous avons gardé ici les bonne manières d'autrefois / nous sommes de vieille souche / il suffit de regarder un magnifique coucher de soleil / de belles vaches bien grasses répandant de belles bouses puantes dans une étable / cette légèreté de perfection franco-française / on ne peut rien contre la perfection défensive / sa démarche interdisciplinaire sait combiner de manière originale les maîtrisant à la perfection les méthodes de l'histoire de l'ethnologie de l'anthropologie / ses études sur la marginalité sur le rêve les images les revenants / rien n'est caché la perfection est possible le contraire de l'existence / et j'ai le plus grand mal à remplir ma mission / ma démission / un détachement poussé jusqu'à la perte du sujet / une méthode de travail qui fait froid dans le dos / la beauté demeure, et l'effrayant sentiment qui l'accompagne. (C. H.)



Panoplan

(1)

« Haut-parleur extra-plat à directivité en 8 (vers l'avant et vers l'arrière,) particulièrement performant malgré sa finesse et sa légèreté (épaisseur 4mn, format 60x60cm, poids 600g). Bien adapté à la diffusion des voix, il permet notamment de placer la source au centre d'une image suspendue dans l'espace. Il doit être équipé d'un amplificateur qui lui est réservé. »

(2)

Dans *Les Constellations*, nous avons été parmi les premiers artistes à utiliser ces panoplans. Ces espaces de sons suspendus, ces feuilles blanches doublement parlantes (les deux faces émettent du son). Cela me permettait d'identifier le vide, la mémoire de ce qui n'est pas inscrit, la page blanche racontait l'absence, une absence fascinatoire. Ces feuilles de sons que m'a fait découvrir Thibault Hédoin répondait exactement à ce que je recherchais pour cette parole en suspens, ces murmures, la légèreté nécessaire à ces révélations. La technologie encore me permettait une solution, un possible fragile.(C. H.)

Paysages (*Les Éclaireurs*)

L. M. : C'est un cheminement nocturne, qui invite à l'enfance. On propose une sorte de rêve décousu, comme le sont les rêves, avec leurs ralentissements et leurs accélérations. Il y a un besoin de se saisir de matériaux concrets, et de les travailler dans leurs constituants : c'est du traficotage et du trucage du réel permanent, on puise dans la réalité quotidienne et on en fait le langage, le tissu de ce rêve.
C. H. : Comme dans la plupart des spectacles que je fais, la langue est mise en scène, c'est elle, le rôle principal. Elle est présente partout, mais dans ce rêve, elle est un élément parmi plein d'autres : l'œuvre plastique très discrète que l'on déploie, les mouvements des corps, du son, de la lumière, les positions prévues et imprévues du corps des spectateurs, la position du corps de celui qui traverse l'œuvre. C'est une marche de deux heures, où l'on traverse plein de sensations, plein de sons, plein d'odeurs, plein de visions.
L. M. : Les parcours sont très marqués par la nature des lieux où cela se passe. Dans le jardin de Barbirey, c'était quelque chose d'humide, qui cherchait loin dans les zones sépulcrales de l'enfance, alors qu'à Reims, l'exploration était beaucoup plus urbaine.
C. H : La traversée était inscrite dans un empilement de 3 stades ! La thématique du jardin compte (à Reims c'était un jardin dédié au sport). Mais aussi que le jardin soit inscrit dans un environnement urbain au lieu d'être en pleine campagne, donne une autre valeur à certains morceaux, cela appuie et met en relief les sens différemment. Ce n'est ni mieux ni moins bien, la question ne se pose pas comme ça. La résonance diffère, des mystères se dévoilent et font sens avec le paysage. L'important est de savoir comment on se saisit du terrain, de bien l'ausculter en amont ; le tout est de ne pas faire d'erreur rythmique dans la marche du spectateur, tout en préservant les espaces de sens. Pour Avignon, on transforme momentanément cette œuvre en « pièce pour un haut-parleur », on garde le « jus » de la parole, et on enlève tout le reste, c'est à dire on dénude le texte du spectacle, on restitue une part du poème, des rumeurs et des discours politiques, et on ne fait aucun spectacle, on balaie le nocturne, le mystère de l'origine, le conte, les odeurs… La parole s'expose en plein jour, se contracte.

Penchés (Les hommes)
(*Texte de présentation de la compagnie*)

Les hommes penchés sont arc-boutés, bousculés et, dans la manière d'exercer leur art, ce sont des artistes déplacés du centre, ne pas penser avec un axe central par exemple etc… C'est une attitude, une manière de procéder. Pas de manière révolutionnaire, non : notre manière de travailler. On dit : nous n'avons pas les temps de travail habituels au théâtre, on se comporte autrement et avec les lieux de production nous trouvons nos interstices de recherches, d'écriture, nos temps de répétitions.
Nous sommes une trentaine d'artistes, de techniciens issus du théâtre, du cirque, de l'image, du son etc. (…) L'écriture est le point de départ de toutes nos expériences et des formes déployées pour mettre en mesure ce que nous pensons, vivons, traversons, ce qui nous bouleverse, nous amuse ;

rendre compte des rencontres aussi, de ceux qui traversent nos parcours. Un projet de spectacle n'a pas de format « standard », on œuvre avec ce qu'on apprend, ce qu'on ne sait pas.

Performance

(1)

(*Extrait de Roselee Goldberg,* La Performance, du futurisme à nos jours, *Thames & Hudson*, 2001)

« L'histoire de l'art de la performance au XXe siècle est celle d'une technique permissive, aussi flexible qu'ouverte, aux variables infinies et exécutée par des artistes désireux d'outrepasser les limitations de formes d'art plus établies et résolus à soumettre leur art directement au public. De par sa nature même, la performance défie toute définition précise ou commode, au-delà de celle élémentaire qu'il s'agit d'un art vivant mis en œuvre par des artistes. Toute autre précision nierait immédiatement la possibilité de la performance même dans la mesure où celle-ci fait librement appel pour son matériau à nombre de disciplines et de techniques – littérature, poésie, théâtre, musique, danse, architecture et peinture, de même que vidéo, cinéma, projection de diapositives et narration –, les déployant dans toutes les combinaisons imaginables. En fait, nulle autre forme d'expression artistique n'a jamais bénéficié d'un manifeste aussi peu illimité, puisque chaque artiste de performance en donne sa propre définition, par le processus et le mode d'exécution qu'il choisit. »

(2)

C. H. : J'aime l'idée du corps résistant, envers et contre tout, le corps qui s'aventure dans des aventures impossibles : le corps de *Cet homme s'appelle HYC*, qui tient sans flancher, sans discontinuer – combien de temps : 24, 30, 32 heures ? Ou encore le corps de Manu Debuck, dans *Espèces*, qui fait une ascension la tête en bas, et qui soudain s'arrête, regarde les gens, leur sourit, le corps à l'envers, puis continue. Ce sont ces précisions, ces répétitions intelligentes de petits détails qui me bouleversent. Jusqu'où l'artiste est précis dans son emportement.

(3) : quelques constantes

« Rupture avec les techniques dominantes. »
« Affranchissement des contraintes représentées par les musées et les galeries. »
« Abolition des barrières entre art noble et art populaire. »
« Rôle central de la présence concrète de l'artiste et de la focalisation sur son corps dans le questionnement du « réel ». »

Pièce de cirque (1)

J. S. : Comment te mets-tu au travail de l'écriture quand tu écris pour du cirque ?
C. H. : Cela n'était jamais arrivé, jusqu'à *Human*. Quand on a créé *Espèces,* le texte existait déjà, et si je l'avais monté seul, je ne l'aurai pas du tout monté comme ça : j'imaginais des gens assis sur des chaises très hautes. C'est la rencontre avec Gérard Fasoli qui a fait que le spectacle a été ce spectacle. J'ai écrit deux trois petits textes supplémentaires pour la création, destiné à l'un ou l'autre d'entre nous, mais l'ensemble était globalement déjà écrit.
Pour *Human*, on est parti du texte et de la scénographie, conjointement : il fallait qu'on trouve ce qui nous rassemblait. À partir de là, je pouvais déployer une écriture, je voyais un projet se profiler.

J. S. : Ayant en tête le dispositif pour lequel tu écris, sachant que les mots vont être dits en mouvement et par des circassiens est-ce que tu abordes la parole différemment qu'au théâtre ?
C. H. : Pas vraiment. Mais c'est vrai que j'avais en tête des déplacements, des à-plats, des passages au sol, et que le texte parle de ça. C'est une première écriture. Mais il y a aussi la question de comment on s'arrête, comment on se retourne, se télescope, comment on réagit physiquement les uns aux autres. C'est une autre écriture encore.
Pour être plus précise : est-ce que tu t'autorises, comme dans Les Éclaireurs*, de longues prises de parole, très denses, ou bien est-ce que tu privilégies plutôt les rythmes alertes, les énoncés concis ?*
Dans *Human*, il y a beaucoup d'échanges dialogués, c'est le plus évident ; mais j'ai aussi

travaillé sur des solos, de longs poèmes, des moments de choralité, de rythmiques vocales, et la parole slashée des *Eclaireurs*.
Est-ce que tu te dis qu'il y a des choses qui, par principe, sont impossibles pour le cirque ?
L'écriture textuelle peut tout s'autoriser ; après, il faut voir comment cela s'invente et comment cela vit avec l'écriture de l'espace. Dans *Espèces* par exemple, on n'avait pas le matériel physique pour déplier des rythmiques étirées : c'était un espace en rebond permanent. Dans *Human*, la contrainte du vide, du sol mal cadré, d'un décor bancal sur trois pieds, d'un bout d'espace inutile etc… les phénomènes de tournoiements des aiguilles, de la tournette, du cadre « fixe » a correspondu à l'écriture, et l'écriture a correspondu à la scéno. Cela a été une des écritures les plus difficiles pour moi car sans aucun recul. Dans *Espèces*, il faut toujours rebondir à un endroit ; dans *Human*, on peut se perdre, on peut varier les focales.
Mais dès le départ la rencontre avec le cirque a été pour moi la rencontre avec le cercle, et dans trois spectacles c'est ce qui a réfléchi les corps et le rapport au public. Pour *Espèces,* le rond était inscrit au centre clairement, dans *Cet homme…* cela a créé un espace sans couture, sans coulisse, avec une circulation de salle et du public en deux cercles distincts (intérieur, extérieur), pour *Human* le cercle est incomplet et mouvant, toujours entamé.

Pièce de cirque (2)
J. S. : Tu es intervenu par périodes sur la création de Human. *Comment se sont écrites les partitions gestuelles : les interprètes travaillaient sur le texte et te faisaient des propositions, ou bien vous êtes arrivés avec un certain nombre de matériaux, des séquences que vous aviez travaillées en amont, et qu'il restait à articuler au texte ?*
G. F. : On avait pensé à la distribution : telle ou telle personne, à tel ou tel endroit. C'est une histoire de spécialités, de rythmes, de couleurs de voix : c'est notre côté et notre entente musicale avec Christophe. Entrent aussi en jeu des questions de sens : quels actes met-on en regard de ce qui se dit dans le texte, pour qui Christophe a-t-il écrit tel ou tel morceau ? En fonction de ça, les interprètes proposent des formes, auxquelles je réagis : ils sont partie prenante de la création, on avance ensemble.
J. S. : Et le choix des agrès ? Il est technique ou scénographique ?
G. .F : Il y avait des spécialités cirque : le cadre, pour Antoine et Colline, le mât, pour William. Le mât pouvait à la fois être un support de la structure et un support de technique de cirque. La façon dont on traite le mât est d'un niveau technique basique, accessible, pour un artiste circassien bien préparé physiquement, en trois mois de répétition. C'est comme ça que sont arrivés les trois mâts. Les aiguilles, au départ, devaient être une table, un plan qui pivotait à l'horizontal : l'idée était de donner à Christophe un semblant de scène, et à Manu, un endroit où il pourrait s'exprimer – il est acrobate-équilibriste. Et puis, comme le texte a beaucoup développé la notion de temps, d'urgence, l'idée des aiguilles s'est imposée. Florent est fil de ferriste : tendre un fil est très contraignant, les salles de théâtres ne le permettent pas la plupart du temps. On a décidé que cela pourrait être un espace pour lui, même si c'est un peu castrateur pour sa technique. La salle où l'on allait jouer Human à Avignon a aussi imposé ses contraintes : au Tinel, le rapport scène public est très pentu, avec très peu d'ouverture. Cela a été un facteur important dans la dimension de verticalité et de perspective du dispositif. Concevoir une scénographie, c'est se mettre au service d'un projet : le décor ne m'intéresse pas pour lui-même. J'aime le minimalisme, que tout soit utile et justifié – ce qui n'empêche pas, bien sûr, de se faire plaisir, en travaillant sur les volumes, les lignes, l'espace.

Piste

(1)

J. S. : J'ai cru comprendre que dans le débat entre ancien et nouveau cirque, il y avait un argument qui semblait pouvoir réconcilier tout le monde, et qui consiste à dire que la spécificité du cirque, c'est la piste.
G. F. : Complètement ! Je ne sais pas si tu as remarqué, mais dans les deux scénographies que j'ai faites pour les pièces de cirque, *Espèces* et *Human*, j'ai conçu des espaces qui, même si on les joue en frontal, tendent vers le rond. Ce sont d'ailleurs des spectacles qu'on a pu ou peut jouer dans des espaces très ouverts, à 180°. Le 360°, ce serait plus compliqué : cela demanderait d'adapter et de repenser davantage de choses.
J. S. : Je vais un peu faire ma réac' ! Dans son ouverture au théâtre, et le passage du cercle au frontal que cela implique le plus souvent, le

cirque ne risque-t-il pas de perdre quelque chose de son esprit et de sa dimension « communautaires » ?
G. F. : Je peux comprendre le cirque frontal à partir du moment où il est très lié au théâtre et au texte, comme c'est notre cas. En revanche, qu'à l'école, où l'on a une piste magnifique, certains étudiants présentent des travaux en frontal et mettent des paravents sans que la proposition ne le justifie, ne me rend pas indulgent à leur égard. Ce qu'il y a de miraculeux dans le circulaire, c'est que tous les murs du théâtre tombent (le 4ème et les trois autres). Nous devons exister sous tous les plans en trois dimensions, dans un état de présence absolue.

(2)
(Mouvement, *2002*)

« C. H. : Le centre du plateau n'est jamais occupé: c'est le principe de notre travail. La piste est un endroit où on ne stationne pas. C'est un endroit qu'on traverse, où on rebondit. Tout est périphérique, circulaire. L'écriture est secondaire. Ma volonté n'est pas de me mettre hors cadre, de faire la révolution pour la révolution. Elle est d'être fidèle à l'équipe des Hommes Penchés qui a la capacité stupéfiante de se positionner comme une force d'occupation momentanée d'un espace puis de reformulation d'un autre espace. D'où l'appellation de laboratoire mobile. Ça n'a rien de conceptuel. J'avais des difficultés physiques à appréhender le monde comme on me le représentait. Je me suis dit: j'ai une capacité de représentation, je vais l'utiliser. Ma question était: qu'est-ce que je veux montrer des hommes? Donc comment je pense la représentation des hommes, comment je pense le corps, l'espace, la parole, le public et la salle? Quel type d'émotions ai-je envie de transmettre? Tout est venu de l'intérieur, de l'intime. Je n'agis pas en réaction. Je me suis dès lors demandé avec qui m'associer pour construire cette arène, cette piste de cirque. Je suis auteur et acteur, je pense un certain type d'écriture mais d'autres écritures existent au théâtre: la lumière, l'image qui a aujourd'hui une place très importante, les techniques de lien sur un plateau comme la construction d'une régie. Si j'avais un théâtre à construire, qu'est-ce que j'y mettrais? Ça implique quelqu'un qui réfléchisse au son, quelqu'un qui réfléchisse sur le multimédia, sur le logiciel, sur l'image, sur la vidéo. J'avais besoin de m'associer à tous ces gens-là. »

Point de vue
J. A. : Les choses se relaient les unes les autres sans fin, c'est un feuilleté : on peut rajouter des couches et des strates infiniment, infiniment trouver un texte derrière un autre. Politiquement, l'idée du palimpseste est essentielle : il n'y a pas d'origine. C'est un travail de situation dans une chaîne de références – spatio-temporelles, visuelles, verbales – dans lesquelles les choses se répondent et interagissent ; la question est de savoir comment trouver là une place. Ce n'est pas tant ma place en tant que point de vue, cadreur, qui m'intéresse, que la place de celui qui pose la question de la place pour le spectateur. Je combats l'idée DU point de vue, DU cadre, marquée par une vieille pensée du subjectif et liée à culture du cadre à l'italienne. Je suis pour un travail sans coulisses, sans boîte noire magique, sans deus ex machina. On ne peut pas lutter contre la perspective et le point de vue, mais on peut tenter des mutations, jouer de sa disparition factice. J'essaie de décaler le regard sur l'image, de le fragmenter en imagette, en iconette : l'image est un puzzle et une construction. Les notions de zone de projection et de projection à cadre perdu en dérivent directement.

Polaroïd

(1)
(Mouvement, *2002*)

C. H. : Le cœur du livre (*Cet homme s'appelle HYC*), ce sont les polaroïds, J'ai eu un grand problème avec l'écriture en 1992, comme si je n'avais plus su écrire. J'avais commencé à travailler sur les polaroïds auparavant, en amateur. La décision d'utiliser cette matière a été tardive. J'écrivais de plus en plus dans les marges des polaroïds, à partir de cette figure centrale dont j'abîmais le corps de façon permanente – si je me suis pris comme modèle, c'est que j'étais souvent là avec moi-même ! – et donc la marge est devenue le livre. Certains m'ont dit que je faisais du body art mais ma proposition

n'était pas du tout de ce type. J'avais un corps à travailler, à restituer. Je crois que j'avais envie de disparaître,de mourir. L'action artistique que j'ai eue avec les polaroïds – et que j'ai toujours maintenant mais que je formule autrement – était un exercice de vie. J'avais besoin de ne plus avoir de figure. Voilà pourquoi je les détériorais. C'est comme quand on met des épingles dans une poupée ou qu'on brise quelque chose. Mon premier geste a été de détruire mon image. Mon action première était la violence. Après, je me suis dit : j'ai détruit l'icône, ce qui est au cœur du cadre en fait. Et j'ai pu construire à partir de ça, mais ça a pris dix ans. Je me suis associé avec Jacques André qui travaille le corps, l'image. Je ne peux pas faire les choses seul, une raison pour laquelle le mot plasticien pourrait me faire plaisir mais ne m'intéresse pas beaucoup, et pour laquelle aussi je ne m'éloigne jamais du théâtre, sachant que je peux y mettre beaucoup de choses. On peut inventer des œuvres plastiques au théâtre. Pourquoi le théâtre n'aurait-il pas cette liberté-là ? En ce sens, le Monde HYC est un spectacle non pas indéfinissable, mais indéfini, un spectacle qui ne cesse de se redéfinir : c'est de la pensée en mouvement.

(2)
J. A. : Que Christophe ait documenté sa vie avec le polaroïd – une technique du pseudo-immédiat, du temps légèrement différé, qui cadre la vie dans les cinq minutes qui suivent la prise – me semblait une dimension essentielle à interroger. Est-ce que je vis le temps présent ou est-il déjà réflexif, déjà mémorisé, déjà enregistré dans une technologie plus ou moins rapide? À un moment donné, il peut y avoir une confusion entre ce qui est de l'ordre du vécu et ce qui est de l'ordre du technique. Dans *Cet homme s'appelle HYC*, Il y a un combat entre le vivant qui va disparaître biologiquement, par atteinte de la maladie, et le vivant qui est submergé par ses prothèses perceptives.

Polymorphe
Un homme en kit réadaptable, à l'histoire malléable, une donnée transitoire réversible. Je suis un homme invisible, j'absorbe le monde et me conforme pratiquement à l'impossible me permettant de raconter un milliard de trucs en même temps et très vite, le temps compté. (C. H.)

Populaire (1)
J. S. : Certains reprochent au nouveau cirque de se couper de ses racines populaires, de trop s'intellectualiser à force de vouloir développer de nouvelles formes.
G. F. : Oui, certaines formes peuvent se couper du public, mais si les projets sont intéressants et créatifs, je ne suis contre rien ; je ne rentre pas dans ces débats-là.
J. S. : Au fond, on en revient toujours à la vieille opposition : d'un côté, un art réflexif, qui cherche, interroge les formes, et qu'on suppose, à ce titre, seulement réservé et accessible à une élite ; d'un autre côté, la masse, censée n'être avide que de divertissement… C'était déjà contre ce présupposé que Brecht luttait, dans les années 30, contre Lukács et les tenants du « réalisme » : il disait que les véritables formalistes n'étaient pas ceux qui expérimentaient de nouvelles formes, mais ceux pour qui il n'y avait q'une seule forme possible de réalisme, et surtout, il affirmait que ce que rejetait le peuple, ce n'est jamais la forme en tant que telle, mais la forme pour la forme – sans changements de contenus.

Populaire (2)
(Extrait de Bertold Brecht, Sur le réalisme*, L'Arche, 1970)*

« C'est l'expérience qui me fait dire : il ne faut jamais avoir peur de se présenter devant le prolétariat avec des choses insolites, audacieuses, pour peu qu'elles aient quelque chose à voir avec la réalité qu'il vit lui-même. Il y aura toujours des gens de culture, des connaisseurs d'art, pour venir s'interposer en disant : « Le peuple ne comprend pas ces choses-là. » Mais le peuple impatient écarte ces gens-là du coude et s'entend directement avec les artistes. Il y a des plantes de serre, des choses ultra-raffinées, faites pour des coteries et pour en constituer d'autres, la deux millième forme « toute nouvelle » du même vieux chapeau de feutre, l'assaisonnement très relevé du même vieux morceau de viande entré en décomposition : le peuple rejette tout cela (…). Ce n'est pas le paprika qu'il rejette, mais la viande pourrie ; ce n'est pas la deux millième forme nouvelle, mais le vieux feutre. »

Populaire (3) : variations

(*C. H. Proposition I)*
Le quartier l'onction la machine populaire sorte d'héroïne populaire très populaire champion des masses populaires les mouvements populaires Ses frasques amoureuses avaient fait les gros titres de la presse populaire C'est une zone populaire assez défavorisée Moins de moyens mais plus populaires auprès des jeunes la communion populaire autour des autochtones un sport populaire car il avait largement dépassé la performance sportive face à ce que les milieux populaires appellent " l'arrogance " Pas d'idée, mais juste le fait qu'il soit populaire comme les bals populaires où les adolescents se roulent des pelles derrière le théâtre d'été en plein air pour les pièces populaires et un d'hiver abrité pour les pièces intimistes provocatrices d'engouements populaires. " Le Front populaire a été un feu d'artifice social" il dit cela et tient un grand rôle sur une chaîne populaire. La Cour populaire suprême condensé des horreurs urbaines et des frayeurs avec l'introduction de jurés populaires pour trancher les questions populaires devenues si populaires qu'on en oublie parfois ceux qui vivent sous leur masque aux franges de l'électorat populaire soucieux de davantage de sécurité et de normes. Expression populaire et critique sociale les sources et les courants de la culture populaire et des diasporas le temps et l'espace d'une révolte populaire catalyseur de la désaffection de l'électorat populaire comme genre populaire pour ceux des classes moyennes et populaires l'aspiration populaire qui refuse tout dans les milieux populaires notamment dans les campagnes visant à rendre la musique le théâtre la vie et l'orgasme populaire. La souveraineté existe partout et sans son corollaire le populaire le peuple est absent. Chef des Comités de résistance populaire. La plus populaire scène de douche française. Populaire sociale et nationale. Ce goût du conte populaire et improvisé à la suite d'un soulèvement populaire ce qu'ils ont appelé une guerre populaire. Populaire à gros budget sur la base du vote populaire il n'y a ni vainqueur ni vaincu. De la tradition populaire d'être populaire trop tôt.

(*C. H. Proposition II)*
C'est une zone POP assez défavorisée la communion POP au tours des autochtones un sport POP qui avait largement dépassé la performance sportive face à ce que les milieux POP appellent l'arrogance Pas d'idée mais juste le fait qu'il soit POP comme les bals POP où les adolescents se roulent des pelles provoquant un engouement POP peu fréquent l'onction POP la machine POP une sorte d'héroïne POP Un théâtre d'été en plein air pour pièces POP et un d'hiver abrité pour ses pièces intimistes Sans être POP il est d'actualité une avalanche avec la parole " Le Front POP a été un feu d'artifice social" un grand rôle sur une chaîne POP Expression POP et critique sociale les sources et les courants de la culture POP et des diasporas devenu si POP qu'on en oublie parfois celui qui vit sous ce masque POP très POP champion des masses POP les franges de l'électorat POP soucieux de davantage de sécurité et de normes Comme genre POP c'est POP mais pas propre condensé des horreurs urbaines et des frayeurs l'introduction de jurés POP pour trancher les questions POP catalyseur de la désaffection de l'électorat POP ceux des classes moyennes et POP l'aspiration POP qui refuse tout dans les milieux POP notamment dans les campagnes le quartier La souveraineté existe partout sans son corollaire le POP peuple absent Toujours POP il fut Chef des Comités de résistance POP le temps et l'espace d'une révolte POP Président ses frasques amoureuses avaient fait les gros titres de la presse POP en plein marasme une scène de douche française des plus POP sociale POP et nationale Moins de moyens mais plus POP Ce goût du conte POP et improvisé à la suite d'un soulèvement d'un mouvement POP appelé une guerre POP du POP à gros budget sur la base du vote POP il n'y a ni vainqueur ni vaincu De tradition POP être POP trop tôt.

Portraits épidermiques
(Performance conçue et réalisée par J.A., présentée au Batofar pour la soirée criticalsecret.com, mars 2004)

« Chacun choisit, à vue ou en cabinet, de faire de son corps nu un volume en rotation sur une tournette, ou un haut-relief allongé au sol. Un autre corps mobile ou suspendu, muni d'une caméra, très proche, en très gros plan, « satellise » son regard autour du premier, pour dérouler en mouvements spiralisés ses reliefs intimes ou parcourir la ligne de sa silhouette.
La durée est celle de la description entière du ruban de peau du corps. Une tension naît de l'apparition, sur grand écran, d'utopiques paysages épidermiques cartographiés aux échelles d'u regard voyageur… Des paradoxes surgissent : l'universalité du corps humain affirmée dans son infinie variation d'aspects ; la disparition de l'identité plastique de la personne dans la figuration « totale » de son corps ».

Pratique
(Mouvement, *2005*)

« Dans le théâtre mes références sont liées à la pratique davantage qu'à des influences (un devenir sans père). Je crois avoir tenté jusqu'à présent des formes que je n'avais jamais apprises. Il n'existe aucune méthode sinon la sienne, celle qu'on tente avec ce que l'on est à un moment donné dans une époque donnée, celle de chaque essai. Je vis l'écriture de la même manière, ainsi que la direction d'une équipe. » (C. H.)

Précarité
C. H : Ce qui est très dangereux, c'est le fait qu'on municipalise les lieux. Je vois très bien quand on est dans un lieu municipal à quel point c'est fragile : les gens peuvent sauter du jour au lendemain, et les équipes qui y travaillent de la même manière. Comment nous, on arrive à protéger…

Présence (au monde)
(Subsistances, 2004)

« C.B. : À travers ce "monde HYC", il y a une remarquable acuité du regard sur les autres, une volonté de témoignage sur le ici et maintenant. Vous faites du théâtre réalité ou du théâtre politique (au sens premier du terme) ?
C.H. : Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de définir le théâtre comme "politique". Il l'est dans son essence-même, dans sa définition, depuis toujours, je ne suis donc qu'un baladin, un promeneur, une tourmente ou tout ce qu'on veut, peut-être est-ce l'impossible définition de l'artiste. Quant à la "réalité" tant convoitée, rien n'est plus pertinent que de songer que l'on est vivant à l'endroit où l'on vit. Alors oui, c'est ce qui raconte l'être au monde : être vivant dans l'instant-même de l'action. Nous "actons" ainsi dans l'immédiat, avec le souci de ne pas disparaître de suite mais sachant que nous ne sommes construits que de disparitions. "SBIP" (Sandy Beans Interviews Polyglottes) est une performance qui rejoint cette absolue angoisse de l'abandon, de l'impossible narration de soi au monde, cette transgression salutaire de tout ce qui est "convenable", ne serait-ce que pour survivre. Être présence. »

Principes
(Notes, *Les hommes dégringolés*)

Légèreté et décalage de formes : des mots d'ordre, des mots d'équipe. (V. D. / C. H. / O.W.)

Production

(1)
C. H. : Pour moi il y a deux sens à "production". Il n'y a pas que l'argent, il y a aussi la pensée : où est-ce qu'on mène la pensée et à travers quels lieux, quelles situations, dans quel endroit, quel espace, quel temps et pour qui?

(2)
Administration. Production. Diffusion.
Administrer en *pater familia*. Un volet qui s'est complexifié ces dernières années, qui nécessite une gestion d'entreprise culturelle.
Produire, permettre la naissance de, trouver les moyens de la création. Générer. Aujourd'hui, les modalités de production du spectacle vivant évoluent, il faut inventer, repenser, dépasser les cadres trop restrictifs. L'acte artistique nous guide : décrypter le projet artistique, interroger ses acteurs, ils recèlent les réponses.
Diffuser, faire connaître, faire savoir, rencontrer le public. (L. G.)

Proverbes (1)

Pourquoi se jeter à l'eau avant que la barque n'ait chaviré ?
Qui achète le superflu,
Vendra bientôt le nécessaire.
Il faut avoir plus d'une corde à son arc.
même si
Débander l'arc ne guérit pas la plaie.
En attendant les souliers d'un mort,
On marche longtemps pieds nus.
Ne rien dire, et n'en penser pas moins.
De rien l'on ne fait rien.
On ne donne rien pour rien.
À ne rien faire on fait des dettes.
Il se chatouille pour se faire rire.
Plus on est de fous plus on rit.
Rira bien qui rira le dernier !
Tel rit qui mord.
On cherche les rieurs et moi je les évite.
Tout passe,
Tout casse,
Tout lasse.
La rouille use plus que le travail.
Il n'y a que ceux qui ne font rien,
Qui ne se trompent point.
Voix d'un,
Voix d'aucun.
(Testi unus testi nullus).
Qui s'en va se fait oublier.
Pour bien aimer un vivant il faut l'aimer comme s'il devait mourir.
On ne peut pas empêcher le vent de venter.
À vivre, on apprend toujours quelque chose.
Le bon vin fait parler latin.
Quatre yeux voient mieux que deux.
Je pose zéro et retiens tout.
(C.H.)

Proverbes (2)

J. A. : Il y a quelque chose dans l'écriture de Christophe qui est de l'ordre du mot d'ordre, de la sentence. Je ne sais plus si c'est ce mot que j'avais employé quand je lui avais fait remarquer, mais il a tiqué. Nous avons convenu d'appeler ça des proverbes. Je trouvais intéressant de mettre cet aspect là de l'écriture en exergue. Ce sont des fragments d'écriture autonomes, qui ne dépendent pas de ce qui précède et de ce qui suit, mais qui indiquent une position d'auteur assez violente sur le monde. Je me demandais comment cela pouvait être re-saisi, re-identifier. Imposer cette violence directement au spectateur, c'est lui dire « c'est ça la vérité du monde, c'est ça la vérité de ce point ». C'était plus intéressant de le saisir par l'intérêt que pouvaient en avoir les gens, par ceux qui portaient ces proverbes, littéralement. Je les ai fait imprimer, sur des feuilles A3, et je demandais aux gens dans la rue de saisir, dans cet éventail d'une trentaine de proverbes, ceux qui leur plaisaient le plus, pour qu'ils les portent sur leur poitrine et que je les filme. Ils ont pris le temps de les lire, et pour certains, cela devenait tout d'un coup leur vie, cela les concernait de très très près. Alors que certains ont reproché à l'écriture de Christophe d'être trop personnelle, trop dans l'autofiction. Cela prouve exactement le contraire. C'était aussi un moyen que j'avais imaginé pour intégrer les gens de la ville du dehors aux spectateurs du dedans, une traduction de circulation qui nous importe beaucoup avec Christophe. Et cela a généré une petite oeuvre sérielle autonome de portraits « auto-légendés ».

Public

(1)

(*Extrait d'un article paru sur* Cet homme s'appelle HYC *dans le* Dauphiné Vaucluse *le 10 juillet 2002*)

« C. H. : On ne fait pas du théâtre pour nous, on met en visibilité nos recherches. C'est avec le public qu'on travaille. »

(2)

C. H. : Dans *La course au désastre* à Tours en 2005, les gens se déchaussaient puis entraient dans l'espace ; avec *Cet homme s'appelle HYC*, le public était invité à changer de point de vue, à s'extraire, à s'abstraire … Je recherche à évacuer toute forme de terrorisme vis-à-vis du spectateur et lui confier la liberté de son choix de présence. Un consentement, le rituel d'acceptation. Dans *Human* ce sont les spectateurs qui décident collectivement du moment où la représentation débute, cela peut prendre 15 minutes s'il le faut.

J. S. : C'est une manière d'intégrer un espace commun, avec un rite d'entrée. Lorsque dans une expo, il y a une installation qui sollicite un petit protocole (se déchausser, enlever son manteau, revêtir un accoutrement spécial, etc.), les gens se regardent toujours différemment que dans le reste de la salle. La contrainte collective, l'uniforme, le geste partagé, crée immédiatement une connivence : on a le sentiment d'appartenir à un même espace-temps provisoire, soumis à des règles particulières.

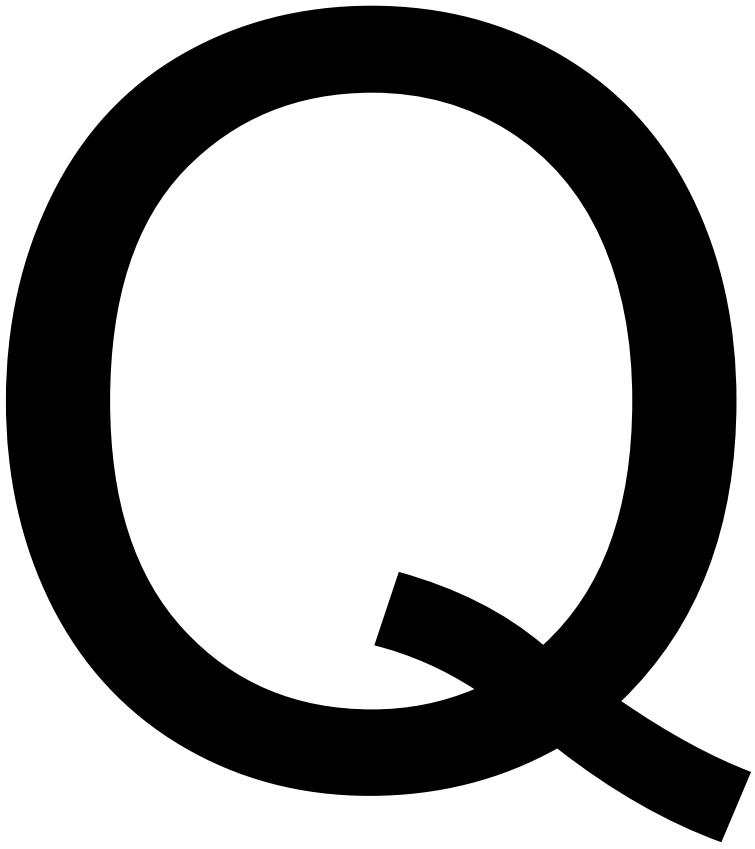
C. H. : C'est effectivement une manière de mettre les gens au même endroit. Le fait de déposer quelque chose, c'est aussi une manière de confier un petit bout de toi : tu ne peux pas t'en aller en courant, ta venue, ta présence, imposent un autre comportement, qui n'est pas un comportement de consommation. Le monde est saturé de consommation et d'endroits de consommation : notre tâche, c'est d'offrir, comme dit Vitez, « une clairière » de pensée.

J. S. : Au moment des Grandes Traversées, à Bordeaux, il y avait toute une série d'étapes, un parcours initiatique qui permettait au spectateur d'intégrer le dispositif et de prendre part, d'une certaine manière, à la performance que tu proposais.

C. H. : J'essaie toujours de penser l'espace en fonction du corps du spectateur, et du spectateur le plus grognon, qui n'aura pas envie d'enlever ces chaussures, qui se trouve mal placé etc. Je suis un très mauvais spectateur, je me mets à cette place sans problème ! J'essaie de trouver les dispositifs qui permettront à ce « mauvais spectateur idéal » d'accepter sans réticence, sans difficulté, d'être manipulé. Puisque c'est bien de ça dont il s'agit, au bout du compte. Si tu n'imposes pas, les gens vont exactement où tu veux qu'ils aillent : politiquement, ce constat est intéressant.

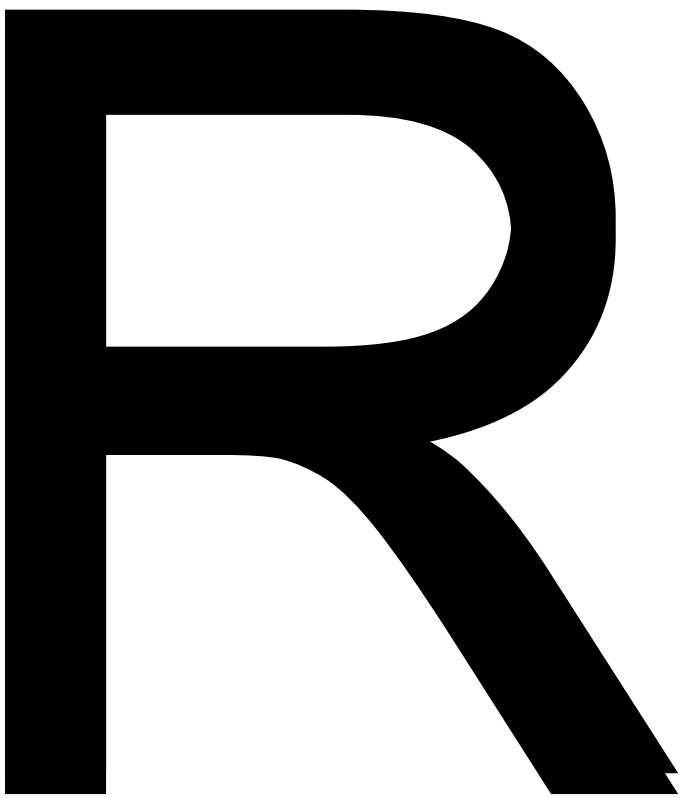
Puzzle

J. A. : Je me sens multiple, puzzle éclaté : quand je suis heureux, que je fais des actions qui concentrent mon énergie, les éléments du puzzle se mettent en place, mais souvent, j'ai l'impression qu'une pièce manque, ou que les éléments ne sont pas à la bonne place, ou qu'ils sont tournés dans le mauvais sens et que cela fait mal, que tout se disloque par proximité. C'est ma représentation, douloureuse, de l'humain. Être humain, c'est composer, mais aussi, c'est être dans la composition : un morceau de mon puzzle peut m'échapper et entrer dans la composition d'un autre puzzle, et vice-versa. Notre contour n'est pas ce qu'on peut voir à l'œil nu et dessiner, les frontières sont poreuses, les échanges incessants et illimités. J'ai une conscience très aiguë de ça, cela polarise ma pensée, mon regard, et envahit mon rapport au réel. Notre histoire individuelle est en elle-même un assemblage qui participe de, et recompose, l'histoire temporelle, spatiale, matérielle, mentale, du monde, dans ses infinies divisions – et le jeu de ses interstices.



Q (*Le livre interdit*)

Voir C*et homme s'appelle HYC*



Réalisateur
« Inemployable » au théâtre en France depuis 2004 car ne relevant plus des nouvelles « annexes » 8 et 10 au règlement de l'assurance chômage. Barré des listes de fonctions employables par « les entrepreneurs de spectacle vivant » de l'annexe 8. Au contraire de celles de « réalisateur coiffures, perruques, costumes, lumières, maquillage, masques, son ». Au contraire de celles relevant de « l'audiovisuel dans les spectacles mixtes », toujours conservées (cadreur, chef opérateur, monteur, opérateur image/pupitreur, opérateur vidéo, projectionniste, régisseur audiovisuel, technicien vidéo). Pas de trace non plus de réalisateur ou de développeur multimédia ou informaticien. Quant à la liste des métiers « artistiques » spécifiques de l'annexe 10, elle renvoie à l'article L-762 du Code du travail, qui est resté bloqué sur les différentes catégories d'interprètes et le metteur en scène. Archaïsmes ? « Petite erreur » ? Lutte corporatiste ? Incohérence politique (le CNC et la direction du théâtre du ministère de la culture finance un programme, Dicream, destiné en particulier à promouvoir le multimédia sur scène, dont la compagnie a bénéficié deux fois…) ? Dans tous les cas, au moment où je l'ai appris, et qui me mettait en péril vis-à-vis des Assedic, je me suis retrouvé aux urgences de l'Hôtel Dieu à Paris, incapable de marcher plus de dix minutes, épuisé sans raison apparente, où l'on m'a appris que « je ne savais pas que je ne respirais plus », coincé par l'anxiété. Le corps saisi de politique. (J. A.)

Réalité augmentée
J. A. : Au cinéma, on parle de « réalité augmentée » à propos des trucages perfectionnés, des images qui ont l'air d'être réelles mais dont on sait qu'elles ne peuvent pas l'être – une sorte de trompe-l'œil non réaliste. J'aime détourner cette idée-là, et travailler l'image comme « texte augmenté », ou mieux, « regard augmenté ». Du HYC augmenté. Texte, espace de jeu, personnage, corps – j'essaie de faire en sorte que des prothèses se combinent. Je ne cherche ni le métissage (vocabulaire raciste) ni l'hybridation (vocabulaire généticien) : c'est l'hétérogénéité qui m'intéresse, le traitement multiple, un travail qui ne cherche pas à unifier, et où l'opération effectuée reste visible, où les traces de fabrication se laissent voir.
J. S. : Est-ce que dans l'idée de « HYC augmenté », il y a le désir de repasser par des principes de fabrique et de composition propres au texte écrit ? Augmenter, j'ai l'impression que c'est faire avec un corps de données préalable.
J. A. : J'essaie de trouver des manières d'amplifier, par les images que j'élabore, les effets et les notions qui traversent le texte.

Réduction
C. H. : Tout provoque l'écriture, tout concourre à la provocation actuellement. Personne n'est épargné par la médiocrité des dialogues en cours (politiques, constitutifs, sociaux etc.), voilà ce qui peut me préoccuper ; c'est ainsi que sont nés « Les repas HYC », par l'étude d'une cellule, le souhait d'une compression ouvragée ; une écriture des contours et des failles, un maillage organique du relief. Du croquis. Je ne voyais rien d'autre que du trait haché, un traitement de la hachure de nos corps dans nos espaces ultra-contrôlés de pensées, nos dépendances.

Régie
(Mouvement, *2002*)

« S. W : Cet homme s'appelle HYC *est une des composantes du* Monde HYC*, résultat d'un travail d'archivage commencé il y a dix ans...*
C. H. : Pour concrétiser ce projet, le point central nécessaire était un texte fondateur chargé d'une énorme matière, qui ouvre de grandes possibilités de réflexion. Ça a été *Cet homme s'appelle HYC* : un texte long qui n'est pas fait a priori pour le théâtre mais qui est en même temps extrêmement théâtral. Cette écriture permettait l'investigation et un réel engagement. Rentrer dans ce texte et travailler cette matière complexe est le contrat que nous avons passé les uns avec les autres. Nous avons mis un an avant de montrer quelque chose au festival Frictions en 2001. Nous avons d'abord construit une régie pour tout le monde, un livre numérique, une base de données à partir de laquelle nous pouvions oeuvrer. Jacques André a conçu le logiciel Log'HYC. Cet instrument a permis que la rapidité d'émotion et d'exécution que nous souhaitions atteindre, ainsi que la possibilité de travailler

les choses en direct sur le plateau, nous soient offertes. HYC est un exercice de liberté. Ça veut dire également que ceux qu'on nomme habituellement les régisseurs sont à mes yeux des artistes à part entière, une de nos revendications étant de travailler avec des gens qui ont une grande maîtrise de leur technique. C'est une autre forme de volonté de déstructuration du pouvoir. »

Régies

Il y a de grands absents dans ce livre, ce sont Thibault Hédoin, l'artiste avec lequel je travaille sur tout ce qui est notre univers sonore quand il y en a, Emma Juliard et Patrice Besombes les artistes de la lumière, ou Max Wolkowinski, co-auteur et aux commandes du logiciel Log'HYC sur scène. On a une aventure assez singulière car rarement ces artistes sont exposés comme ils le sont dans mon travail (les régies comme éléments constitutifs de la narration dans *Cet homme…*), le choix de m'associer très étroitement et d'ouvrir un espace de possibles en lien avec les technologies interfère sur tout le reste. Par exemple, le décor des *Repas HYC* est directement issu des conversations avec Thibault, un choix radical : le vide, ouvragé par Laurent Massénat avec des éléments mobiles (7 chaises, un plan d'appartement pliable sur papier, et 4 coins) sous un champ de micros suspendus, et utilisés par Thibault pour une rediffusion polyphonique ou déstructurée dans la salle en direct à partir d'une micro-régie durant chaque représentation, un travail sur les sensations infimes que peuvent procurer les sons (je souhaitais un cocon, encore un cercle, mais mental un univers clos, comme un appartement, un univers sonore qui puisse avoir le relief d'une circulation de la parole dans un espace en volume), et on a créé ce que j'ai appelé un labyrinthe sensationnel; à la lumière c'est pareil, Emma est aux commandes d'un geste artistique qui réclame une telle précision rythmique qu'elle doit être en action en même temps que le spectacle, elle « joue » aussi avec nous. Et ceux-là, Thibault, Emma, Max ou Patrice sont très pudiques au point où nous n'avons pas souvent voire jamais de curriculum, je le prends comme un choix de vie, ces artistes confrontés à différentes excellences de technicités ont une autonomie étonnante, ils sont « dans » leur art, dans leur travail, dans leur métier, et ce métier est très concret. Alors moi j'arrive et j'exprime une émotion, un rêve, un mouvement, un graphisme, une sorte de folie sonore ou visuelle. À un moment je recherchais des matières et des couleurs impossibles à réaliser. Je parle par graphismes, on échange des tableaux (pour *Human* j'ai beaucoup échangé avec Emma des tableaux ou des mobiles de Calder, le travail de Richter, des dessins japonnais d'enfants terrorisés dans les mangas, des photos issues de blogs ou de sites où des types par exemple s'allongeaient dans l'espace public à même le sol), ou plutôt, j'exprime une grammaire avec mes questions et je la confronte au concret de leurs disciplines, leur grammaire. On tente avec des mots, entre autres, à se comprendre, à comprendre des émotions et nos propres émotions dans le texte. Et quelquefois aussi on se tait, on travaille dans le silence. Le son, l'image, sa circulation et la lumière, sont des éléments qui ont des fonctions politiques qu'il nous faut sans cesse réfléchir. Et quelquefois il vaut mieux se taire pour réfléchir et laisser réfléchir. (C. H.)

Remise

la remise
la mise
mise en scène mise en route
mise en jeu en abîme en corps en boîte en péril en doute
mise en forme en circulation en mémoire
mise sans dessus-dessous
mise en règle mise en bouche
attirer l'endroit le provoquer
en inscription en danger
mises
(C.H.)

Les Repas HYC

*(*Subsistances, *2005*)

« C. H. : *Les Repas* font partie de mon projet d'artiste « Le Monde HYC », qui regroupe une grande partie de mon travail. C'est toute une démarche autour de la parole dans l'instant, un théâtre documentaire. J'ai enregistré durant plusieurs années des discussions pendant des repas entre amis. Ce qui nous regroupait autour de la table, c'est que nous avions tous

un engagement politique assez fort, ou plutôt des engagements qui concernaient l'intégrité du corps sexuel ou politique. Et tous les gens qui furent autour de ces tables ont été des gens atteints physiquement ou civiquement. Mais ces gens-là avaient une capacité de drôlerie, d'humour, de saisie du réel et d'eux-mêmes qui me paraissaient réjouissant, vivifiant. Les *Repas HYC* sont donc la continuité, sous une forme chorale, d'une transmission loufoque de nos langages actuels. Il n'y a pas d'histoire au sens strict, je travaille une matière vivante. Par ces rassemblements de conversations dans la parole ordinaire, les *Repas HYC* plongent dans l'intimité des perturbations, les incidences du politique sur les comportements, le burlesque et le dérisoire de nos corps dans ces schémas de pensées ultra cadrées, nos résistances, nos coq-à-l'âne, nos cocasseries, ce qui nous tient droit. Je les ai enregistrés sur quatre années, puis j'ai laissé macérer ça dans un coin, ensuite j'ai regardé s'il y avait matière à faire de la musique, un théâtre sonore, un lieu où résonne le sens, une antithèse du théâtre de discours. La langue est le personnage principal de ce spectacle. Associé à 7 actrices et acteurs extraordinaires, j'ai décidé avec Thibault Hédoin de travailler une œuvre sonore, et très physique, une enveloppe charnelle dans laquelle on enveloppe le public. (…) La forme advenue est pour les acteurs convoqués un tremblement du sens et du temps (perte du locuteur, narrations microscopiques, conversations proposées sous forme d'inventaire) où le schéma des corps dans l'espace s'allie à la fragmentation du langage. Le texte est repéré comme une matière d'expérimentations où le jeu de l'acteur est graphique, organique, phonique, collectif et bien évidemment réactif avec le public. Je travaille la langue directement dans la matière du chœur. Le mot «relief» semble conducteur du projet : du bas-relief aux reliefs du repas, jusqu'au relief du corps, la silhouette.

Repas (conversations de)

Pour les auteurs qui s'intéressent au théâtre de la « parole désinstrumentalisée » (Michel Vinaver), qui déconstruisent la logique traditionnelle du dialogue (l'un dit, l'autre répond, l'histoire avance), au profit d'un modèle plus conversationnel (on parle pour parler), les repas sont un endroit d'investigation et un matériau d'écriture privilégiés. Le repas permet de rassembler ponctuellement des gens d'âge, de milieux et d'origine diverses. C'est un des derniers lieux de sociabilité (éventuellement) sans langue de bois. Peuvent se mêler dans les conversations l'intime et le social, le banal et le politique, le futile et le grave, l'officiel et l'officieux. Les repas, du coup, sont l'occasion de tous les conflits : les questions qui divisent, les secrets de famille, les ragots. Et aussi : de l'association d'idée, du lapsus, de l'intervention péremptoire, du coup d'éclat, du non à-propos. Les repas offrent donc aux auteurs une matière dramatique riche en micro-histoires, péripéties et catastrophes, tout en leur permettant de faire l'économie de personnages clairement identifiables ou véritablement individualisés : l'attention se porte davantage sur ce qui se dit, sur comment cela se dit, que sur « qui » le dit. C'est une théâtralité chorale et rythmique qu'engagent les conversations de repas, où, dans l'orchestration de propos et de formes hétérogènes (de l'interjection à la grande déclaration, de la confidence discrète à l'annonce collective), les divers effets (ironiques ou poétiques) de croisement, d'échos, de collision et de montage des répliques, la chorégraphie de leurs adresses à géométrie variable – se profile le désir d'une *remise en forme* des échanges et de la parole dits ordinaires. (J. S.)

Représentation de l'humain

J. A. : Ce qui m'intéresse, c'est ce qu'on ne voit pas par l'œil ou les systèmes monoptiques, les perspectives centrées, les focales, les champs, les longueur d'onde normés. J'essaie de donner des choses à voir, un intérêt à regarder, selon des régimes qui ne s'en tiennent pas à l'idéologie mimétique de la « vision naturelle » : les images en négatif, les rayons X, les infra-rouges. Quant à l'« humain », ce n'est pas un terme que j'emploie tellement : il est extrêmement chargé (humanité, humanisme). Je préfère parler de corps humain – ce qui préserve davantage la dimension animale. Ce n'est pas le corps figé du portrait, celui de l'identité reconnaissable qui m'intéresse, mais le corps vu de l'intérieur, le corps biologique, physiologique, dans sa multitude infinie et mouvementée de cellules, de molécules. Nous sommes des monstres de changements, de vitesses, de flux, de dynamiques. C'est la poétique de cet irreprésentable là qui me fait travailler. Le corps de tout un chacun peut être appréhendé d'une multiple manière, c'est un feuilleté d'identités, de formes changeantes suivant le regard qui construit l'image. Il est important d'être attentif à cette multiplicité et cette complexité d'éléments qui nous composent, et de sortir du régime dominant, fascinatoire, de l'image unifiée du corps.

Reproduction
(C. H., Jounal)

28.03.99
De retour d'un laboratoire photographique à qui j'ai demandé des essais de reproduction (négatifs) et de tirages des "Polaroïd", suis très mécontent du résultat, il me faudra trouver un autre moyen de prolongation, et puis c'est hors de prix pour un résultat médiocre, plat, les photos n'ont plus de relief et puis les couleurs toujours froides du "Pola" sont réchauffées comme si l'épreuve avait légèrement brûlée, c'est dommage. (Et puis qu'en faire, sinon du commerce ? C'est un choix politique entre vendre de la durée inamovible (la révélation d'un même négatif) et prolonger un choix éthique (toujours chercher l'épreuve).
Préfère mettre la révélation en péril. Entrer en dispersion.
Reste l'original : un tableau miniature

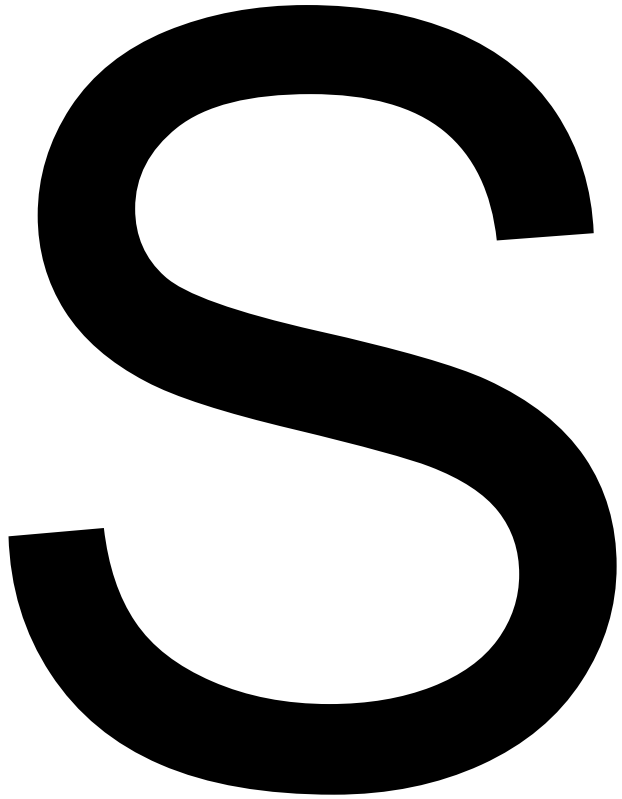
Résistance
(Extrait de « Les hommes penchés » Les Cahiers de Prospéro, *mai 1994*)

« Quand partout le geste singulièrement fragile de l'individu qui proteste sa survie est englouti sous le faste d'accords cadres, quand les mots pour nommer sont devenus armes d'État, quand les gestes de théâtre, les gens, les compagnies sont mises à mort du seul fait de la volonté politique, il est urgent de prendre du mot d'État pour se placer non à l'endroit laissé vacant mais à la place occupée. Comprendre et vite.
On dit qu'il n'y a plus de théâtre, il n'y a plus d'histoire, il n'y a plus de cinéma, plus de temps, plus de ... plus d'homme. Sommes-nous si naïfs, si résignés pour croire les événements inéluctables, chaque chose connue rendue à l'inconnu, ignorances et connaissances confondues, la décision des hommes désormais absente du monde des hommes ? Nous sommes vivants, nous sommes là. Nous prenons place. » **(***Carol Müller et C. H.*)

Résolutions
(C. H., Jounal)

02.01.00
Terminé le corps central de Cet homme s'appelle HYC, ça m'amuse beaucoup d'avoir créé ce personnage et de le faire agir.
En voisinage du bouquin HYC, les "Pola" (à choisir) il me faut les constituer en livre aussi : L'art de vivre, hors (Polaroïd) et puis il y aura les textes annexes (les Repas HYC...), les "Pola" annexes aussi (le petit HYC...), la chansonnette aussi : tenter tous les endroits dit " populaires "
Me suis brûlé la main droite au 2ème degré la nuit de Noël, en suis très embêté. C'est à ce moment-là que j'ai décidé d'arrêter le livre HYC, pense que c'était le moment de finir avec ce vertige, ne pouvais plus suivre. Il faut savoir arrêter une écriture, sinon ça aurait pu durer encore longtemps. (ou peu)
Cette année donc : engager HYC sur tous les fronts
Espèces : décision de travailler avec Gérard Fasoli, constitution d'une " équipe de quatre " (quatre clowns, en fait et un humour commun). Répétitions à définir, organiser les soirées des 17 et 18 février proposées par Matthieu Malgrange à l'Atelier du plateau.

Rudimentaire
C. H. : Souvent je trouve le brouillon de l'œuvre plus passionnante que l'œuvre elle-même. Au théâtre, j'ai souvent assisté à des ébauches de spectacles bien plus enthousiasmantes que le spectacle lui-même, cela pose une question, celle des moyens nécessaires. L'expérience du brouillon, l'élémentaire présenté comme vital, l'essentiel, le fondamental, l'indispensable. Il s'agit de rester les pieds sur terre dans une économie fédératrice. Concis, compréhensible, ordinaire, familier. En fait cela révèle dans la pratique une réelle et intense sophistication pour parvenir à une lisibilité qui puisse laisser le spectateur en travail. Il y va aussi pour moi du sens de la non-imposition et de la légèreté, de la brièveté de l'acte. « La première politesse de l'écrivain, n'est-ce pas d'être bref . » (Anatole France)



Sandy Beans

J. A. : Nous avons démultiplié les effets de troubles identitaires et de dédoublements. Au départ, Christophe avait enregistré la voix de Sandy Beans : c'était une voix de femme, très grave, qui posait les choses, avec un fort accent italien. Je trouvais dommage de faire jouer le personnage par une femme, parce que Sandy Beans faisait partie des doubles de Christophe, et qu'il devait le jouer. On était à Culture Commune, à Loos en Gohelle. On a sorti une caisse de déguisement, il y avait une perruque formidable, des lunettes, une écharpe à pois bleu. Christophe s'est fabriqué son personnage avec ça, sans trop y croire. Puis avec très peu d'éléments de mise en scène, une lumière très brute, on a fait une synchronisation à l'envers, du faux lipping : Christophe parlait au moment où il entendait la voix enregistrée, celle si belle, grave et décalée de Giovanna. J'ai filmé, et cela a donné le personnage de Sandy Beans. Ces images, préalablement enregistrées, et elles-mêmes filmées sur un temps différé (l'enregistrement de la voix féminine était antérieur), se trouvaient projetées en direct sur le corps de Christophe, pendant la représentation. Le visage de Sandy Beans venait se superposer, comme un masque, à celui de Christophe, dont la tête est recouverte d'un sac. Simultanément, se trouvait généré sur écran, filmé et projeté, en direct, le dessin de la courbe transcrivant la voix de Christophe, qui avait enregistré les répliques du narrateur interrogé par Sandy Beans. On se trouvait ainsi dans un feuilleté improbable de temps et d'espace, avec des dispositifs marionnettiques divers, qui jouaient du trouble de la présence et de l'absence, brouillaient les frontières et les statuts du vu et de l'entendu, du visible, du hors-champ et du contrechamp.

S.B.I.P. (Sandy Beans Interviews Polyglottes)

(Subsistances, 2004)

« C. H. : *S.B.I.P.* est un projet fou où je tente avec Jacques André un réel exercice d'écriture « conjointe » texte/image. Le genre est toujours « documentaire » comme pour *Cet homme s'appelle HYC* que nous avions conçu ensemble en Avignon. Nous souhaitions développer le personnage de Sandy Beans cette journaliste « travestie de la tête », évoluer dans le genre de l'interview. Ici pour *S.B.I.P*. il s'agit de rapporter « le plus fragile, le plus perdu » d'un être. Nous avons effectué des interviews à Berlin, Lyon et Paris (la liste n'est pas close) auprès d'individualités urbaines. Notre écriture se constitue entre Jacques et moi par travaux en relais jusqu'à la performance, nous allons mettre en circulation ces paroles confiées et s'amuser de la représentation aujourd'hui, convier les spectateurs à entrer dans un processus. Une dérive, un parcours dans des réseaux de complicité intellectuelle, politique, sexuelle, affective, esthétique... dont Sandy Beans sera la révélatrice obstinée et le miroir désenchanté.»

Sens / Nonsense

« La plupart d'entre nous sont engagés dans une interminable quête du sens et tendent à imaginer l'action d'un expérimentateur secret derrière les vicissitudes plus ou moins banales de notre vie quotidienne. Peu d'entre nous sont capables de l'égalité d'esprit du Roi de Coeur dans *Alice aux pays des merveilles*, qui parvient à assimiler le poème absurde du Lapin Blanc par cette remarque de philosophe: "S'il n'a pas de sens, cela nous débarrasse de bien des soucis, vous savez. De cette façon, nous ne nous fatiguerons pas à chercher à comprendre. » *(Paul Watzlawick,* La réalité de la réalité*, Seuil, 1978, p. 79)*

Sigle

(Source : Wikipédia)

Un *sigle* est un ensemble de lettres initiales formant un mot servant d'abréviation.

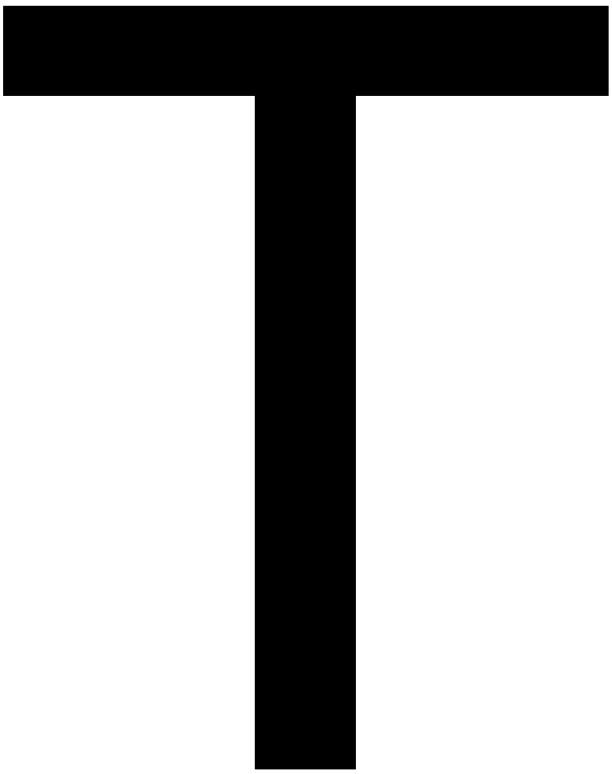
Si le mot peut se prononcer, comme par exemple Unesco, on dit que c'est un acronyme. Dans les autres cas, on l'épelle, par exemple RATP, *er-a-té-pé*, ou SNCF, *éss-én-cé-éf*. Dans cet esprit, Marcel Duchamp a intitulé son tableau copié de la Joconde : L.H.O.O.Q. Remarquez que dans le dernier cas, on écrira l'abréviation avec des points après les lettres, ce qu'on ne fera pas dans le premier cas. Mais dans l'usage courant, la tendance est à la suppression des points pour tous les sigles.

Certains sigles courants entraînent la formation de dérivés, par exemple : *cégétiste* (membre de la CGT), *érémiste* (bénéficiaire du RMI). Certains sigles sont aussi écrits tels qu'on les prononce, devenant ainsi des noms communs (et s'accordent donc en genre et en nombre), par exemple : une bédé, des bédés, un cédérom, des cédéroms, un pédégé, une pédégée.

Les sigles sont invariables en français et ne prennent pas la marque du pluriel (contrairement à l'usage anglo-saxon), par exemple : des BD, des CD, des HLM, des CRS. »

Spectateur (comment devenir ?)
(Présentation de la performance L'Art de vivre / Série, *programme* Les Grandes Traversées, *29 et 30 novembre 2002, Bordeaux. Série 1 : Loos-en-Gohelle (3 mai 2002). Série 2 : Dijon (25 octobre 2002))*

Comment devenir spectateur ?
1 – choisir une « nouvelle du jour » ou une photographie parmi les pages des journaux exposées
2 – lire au micro l'extrait choisi ou commenter la photographie
3 – choisir une couleur (bleu, jaune, rouge, vert, orange) qui puisse traduire votre humeur, votre état au monde
4 – pénétrer dans l'espace de révélation
5 – choisir et effectuer une « pose »
6 – déposer la couleur dans l'espace
7 – assister aux révélations visuelles et sonores
8 – devenir spectateur



Technique (1)

J. A. : Pour moi, on ne peut pas faire du théâtre aujourd'hui sans penser la présence ou l'absence d'éléments techniques : non pas à titre de trucages, mais dans le sens où la technique fait partie de notre univers quotidien. Dans tout dispositif de séduction par une forme de magie, ou bien la magie s'affiche, presque dans ses ratés, dans son humilité, et donne à voir la fabrication du magique, montre qu'on n'est pas uniquement des enfants maîtrisés par un univers qui affirme son tout pouvoir sur nous – ce pouvoir qu'on admire, parce qu'il nous bluffe – ; ou bien, on tombe dans quelque chose de politiquement dangereux. On peut comprendre ce qui nous arrive, et cela n'empêche qu'on se réjouisse comme des enfants.

L'image enregistrée, la chose morte de l'univers mécanique, reproductif, fait que les vivants se confrontent aux non-vivants, mais comme prothèse d'autres vivants : c'est cette confrontation qui m'intéresse. Je ne nie pas la force de création que peut avoir la technologie mise au service de l'illusion, mais ce n'est pas mon endroit de travail et de questionnement.

J. S. : À l'intérieur du monde HYC, *comment tu te laissais surprendre par le vivant ? Est-ce que tu (re)traitais des images en temps réel par exemple ?*

J. A. : Le traitement en temps réel nécessite, en termes technologiques, un niveau économiquement très peu compatible avec une certaine liberté d'expression théâtrale aujourd'hui. Il m'a fallu inventer des bricolages avec des cartons découpés, des écrans refilmés, etc.

Technique (2)

J. S. : Dans Human, *j'aime beaucoup le duo sur le cadre, ce moment où Colline dialogue avec Antoine, tout en intégrant à la mini-fiction qu'ils jouent, l'énoncé technique des gestes qu'ils font (engager, relâcher, petit tour etc.)*

G. F. : C'est l'exemple parfait où le texte sort « vrai » parce que ceux qui le portent sont dans l'énergie du corps. On ne se pose pas la question de l'interprétation, il n'est pas question de justesse : ils sont vrais parce que engagés dans le corps en mouvement.

J. S. : L'intérêt, et le plaisir, pour le spectateur, c'est que l'énonciation de ce qui se vit réellement sous ses yeux fait fiction, parce que l'histoire de ce qui se joue et se risque là, entre ces deux corps en tension, crée des écarts, entre en résonance avec ce qui se dit dans le cadre fictif du dialogue écrit par Christophe. Les deux personnes qu'on voit sont aux prises avec une situation qui est à la fois tout à fait vraie et totalement imaginaire.

G. F. : Ce ne sont pas des comédiens : c'est ce travail sur le corps qui leur permet d'être « vrais » et non pas « à côté ». Ils sont dans un état de corps qui donne la vérité à leur interprétation. Les personnages, ce sont eux. Ils parlent à titre d'individus.

Télé (entendu à la)

« On vit une époque révolue »

(Y penser)

Temps : contemporain

Est dit « contemporain » : 1. ce « qui est du même temps » ; 2. ce « qui est de notre temps ». Appliquée au champ artistique, cette nuance est aussi essentielle qu'ambiguë. D'un côté, c'est un adjectif qui vaut comme *détermination historique* : l'épithète désigne alors simplement le fait d'une coexistence, d'un rapport de simultanéité entre une pratique et sa réception publique. D'un autre côté, l'adjectif vaut comme *qualification esthétique* : il inscrit alors la pratique en question dans le champ plus global des « arts contemporains », et suppose par-là un questionnement, une exploration, une remise en cause des codes de représentation classiques, du moins éprouvés, et considérés comme tout ou partie obsolètes pour dire et montrer quelque chose du monde aujourd'hui. Il est important de rappeler cette ambivalence dès lors que, dans une confusion sémantique plus ou moins consciemment entretenue, l'adjectif tend à se labelliser : effet de mode, pseudo-caution esthétique, on observe aujourd'hui un nouvel engouement pour le tout contemporain.

Il n'est pas question ici de trancher entre nécessité et opportunisme, mais plutôt de pointer un effet pervers majeur : la course à la nouveauté. On tolère le contemporain, à condition qu'il ouvre un

marché – celui de l'inédit, de la 1ère fois. Dans le circuit institutionnel, le temps du contemporain tend ainsi à devenir, toujours davantage, celui de l'immédiateté, de l'instantané, du jetable. D'un point de vue « politique culturelle », l'une des questions qui se pose aujourd'hui est de savoir comment les pouvoirs publics, s'ils y trouvent encore un intérêt, peuvent alimenter un désir de théâtre indépendamment des propositions ponctuelles et des coups d'éclat évènementiels – autrement dit : renouer avec le projet d'un théâtre populaire. Je crains que ce ne soit là une perspective très utopique. Depuis ma place et pour ma part (celle d'une chercheuse entre théorie et pratique), je m'applique cependant à penser que le théâtre, art de l'éphémère, est aussi, essentiellement, art de la trace, de la constitution du sens, de la mémoire. C'est pourquoi, à l'offre pléthorique de projets vite ficelés et qui finissent par tous se ressembler (au diapason de l'air du temps,), à la fuite en avant vers le dernier cri (ennuyeux), au renouvellement permanent, illusoire et illusionniste de la consommation, il me semble important et nécessaire d'opposer le soutien de démarches singulières, le don d'un temps et d'un espace de travail quantitativement et qualitativement « autres » – l'art, la pensée, la recherche, sont des pratiques à combustion lente. Ce n'est que dans cette réserve-là du monde de la croissance et de la nouveauté à tout prix, ce moratoire créatif, que les artistes peuvent trouver les formes qu'ils ont à inventer, que les œuvres peuvent révéler ce qu'elles ont à dire, que la transmission et la formation du public peuvent s'envisager, durablement. Tout le reste n'est que petit commerce, enthousiasmes furtifs, divertissements mondains, vite appréciés, vite oubliés. (J. S.)

Théâtre d'apparitions (1)

(HYC Postions, 2004)

« Disparition/ entêtement du corps, figuration inventée/ défiguration des hommes, travail/ transformation de l'image, destruction/ résistance des mots, autant de motifs, issus de *Cet homme s'appelle HYC*, auxquels cette installation vidéo confère ici et maintenant une troublante résonance. Dans une mise en flottaison généralisée du monde, que nous disent, dans les « floutés » de leur identité multiple, les ombres qui nous hantent ? au-delà des équilibres impossibles du corps sous tension de HYC , quelles positions artistiques – nécessairement liées à celles sexuelles, sociales et politiques – tenir ou à inventer aujourd'hui ?
Par des extraits de performances et spectacles menés à Dijon (festival *Frictions* 2001), à Paris (*Étrange Cargo* 2002, Théâtre des Amandiers, Nanterre 2001) et au Festival d'Avignon (2001 et 2002), montrés sous une forme inédite, *HYC Positions* propose une combinaison de figures – corps, images, mots – qui saisit le propre des arts vivants, une répétition toujours différenciée, la présence d'un reste irréductible, et le confronte au mécanisme d'une installation. Une autre répétition s'instaure alors où dans son épuisement subsistent quelques mots-éclairs, quelques images-feuilletées, clignotements survivants d'un palimpseste mémoriel. » (J. A.)

Théâtre d'apparitions (2)
(*Avignon 2005*)

On voit passer une ombre, on entend un vertige nu sous une armure, un homme, il dit « à tout à l'heure », « à tout de suite », « à maintenant », une voix, une personne comme personne (ou plus personne) ; et dans l'instant réorganiser la farce générale pour ne pas forcément y voir plus clair, néanmoins pour chanter, chanter que l'homme est malade, qu'il l'a toujours été, qu'un poème le retiendra, le livrera au commentaire, au documentaire, l'éphémère exemplaire, un simple homme, le singulier décomposé, recomposé en bandes, en guirlandes, en files, en tas, en cercles ; le port de tous les masques, la métamorphose contre le mensonge absolu. (C. H.)

Transcription
(C. H., Journal)

10.04.00
Des faits, noter des faits, déjà ça.

Transformations

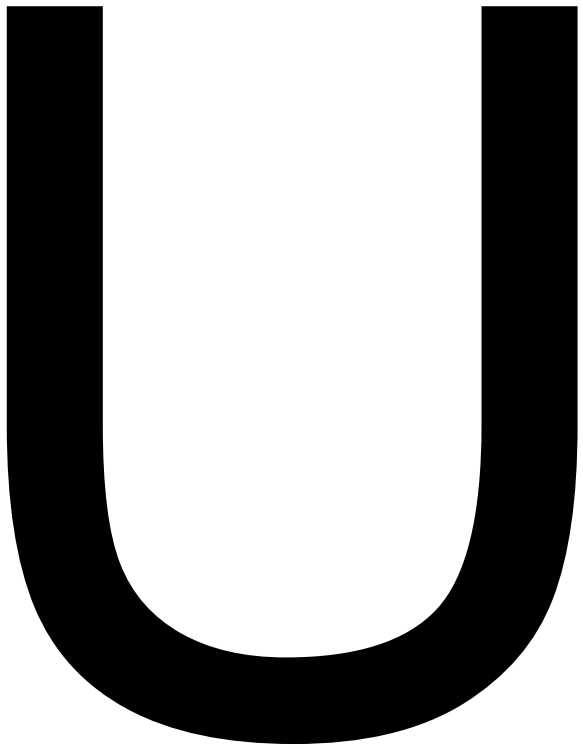
(C. H., Journal)

15.03.99
Suis sorti réfléchir immédiatement à ça : l'histoire de la transformation et je suis dérouté, je ne sais plus quoi penser de cette histoire de la transformation. Pensé : on en est resté à l'épreuve. Certainement il faudra trouver le moyen (et les moyens) de la transformation à venir : à nouveau travailler la palpitation de l'image inventée, travailler directement l'épreuve. Transformer le négatif dans le moment de sa formation. Agir dans l'instant même de la naissance du cadre. Mais est-ce possible ? Mais le faut-il ?

Transmission
C. H. : On a fait le choix de la fourmi : rester une petite compagnie, et réfléchir comment on peut évoluer ainsi, quel argent nous traverse, comment il se redistribue, des choses élémentaires. Penser aussi, à quoi est destinée une compagnie demain. Je ne cesse de me demander à quoi ça sert, là aujourd'hui dans notre époque, à qui ça sert et comment s'en servir ! On a réussi à imposer notre travail et notre manière de travailler, la compagnie peut être un lieu de centralisation des énergies, pour les équipes qui ne sont justement pas constituées en compagnie. C'est ma manière de transmettre. Je n'irai pas dans les écoles, je ne me mêlerai pas de social, d'ateliers d'écriture etc…, je ne sais pas faire cela. On n'apprend à personne à écrire, vraiment je ne crois pas. Cette nouvelle sauce socio-culturel bon teint m'exaspère et m'afflige, c'est une très vieille recette au constat artistique lamentable. Je croyais le débat clos, et il revient ! L'éternelle rengaine, la redéfinition permanente de l'artiste. Je vais essayer d'imposer que l'acte de transmission se fasse en direction des artistes : c'est là qu'est ma place, et pas ailleurs. J'ai quitté l'école à 16 ans et je ne veux pas y retourner. Je préfère être un relais structurel de terrain – une goutte d'eau ! – permettre cette dynamique entre les équipes d'artistes, leurs projets, leurs besoins, et les institutions. Ce serait une compagnie qui accompagne aussi, qui permettrait de suppléer à un certain nombre d'incapacités et d'insuffisances actuelles. Il y a des talents à promouvoir, des gens qu'il faut aider à apparaître, avec lesquels s'associer. On a besoin de leurs langages.

Transversal
(Notes, *Les hommes dégringolés*)

Être face au corps, c'est ausculter, écouter sa musicalité mais aussi le scruter comme un élément d'architecture. La danse, les arts plastiques, la photo, la vidéo ont fait beaucoup de travail. Le théâtre a piétiné. Aujourd'hui, il doit ingérer, absorber d'autres compétences. Il faut d'autres frottements. Le théâtre est un endroit poreux. Il doit avancer dans cette porosité. (C. H.)



Urbain

(1)

C. H. : Quels sont les écrivains urbains ? J'en ai marre des écritures de théâtre molles, les écritures de l'intrigue sentimentale, du terroir. Quels sont les auteurs qui racontent la ville et les gens qui vivent dans la ville, c'est-à-dire, les ¾ de la planète ? La plupart des écritures se rattachent à des histoires anciennes, des histoires d'intime et de reconnaissance territoriale : cela me fatigue.
J. S. : Une écriture urbaine, pour toi, c'est lié au bruit, à la vitesse ?
C. H. : À la vitesse, au transport, à la circulation des corps. Des écritures non compassionnelles, qui ne sont pas dans la déploration, qui ne cultivent pas les états d'âmes.
J. S. : Dans ton écriture, il y a pourtant un désir très fort de dire ce qui va mal dans le monde. Comment tu doses la part d'urbanité et la part « témoignage de la douleur » ?
C. H. : Dans *Les hommes dégringolés*, qui est le texte où je porte le plus témoignage, il n'y a aucune compassion : ce sont des instantanés de gens, de corps, en situations, et sur lesquels n'est porté aucun jugement. Il n'y a pas de leçon de morale : celui qui témoigne est un passeur, un porteur, il apporte la parole, la rend visible.

(2)
(Présentation du cycle Tableaux parisiens, *de Baudelaire*, *sur www.poetes.com/baud/Tableaux0.htm)*

« Le thème de la ville a longtemps été marginal en poésie, et c'est donc un univers esthétique neuf que Baudelaire aborde ici. Il avait pris acte de l'intérêt qu'un peintre comme Constantin Guys mettait à croquer des scènes tirées de l'univers urbain, et le poète a voulu à son tour rendre sensible ce qu'il y a d'éternel dans le spectacle toujours changeant qu'un monde tel Paris met en scène. De fait, le crime, la misère, la souffrance, la solitude, la vision fugitive de la beauté, rien de tout cela n'est spécifiquement urbain, mais la ville révèle ces traits avec une extraordinaire acuité, comme si l'indifférence absolue des foules, son empathie devant le malheur des autres, devait parfaitement mettre en valeur ce que la douleur a d'unique et de tragiquement solitaire. Baudelaire exploitera de nouveau le thème de la ville dans *Le Spleen de Paris*. Il aura ouvert la voie à des artistes comme Verhaeren, Apollinaire et les Surréalistes; eux aussi sauront voir la poésie du pavé, des mouvements de foules et des destins anonymes. »

V

Vertige

(1)
(C. H., Journal)

13.01.01
Etourdissements. Jouer.
Un soucis du forain, de l'acte délibéré, une action de la répétition et de la franchise ; ce que j'appelle ainsi : " débarquer, arriver à l'improviste ", penser de la sorte pour prendre la parole dans la performance HYC, penser toujours saisir une place libre, se mettre en disposition d'espace vacant, un " espace perdu " supplémentaire où surgir, une performance de la présence, un temps de netteté.

(2)
(Human, *2006*)

« J. F. P. : Le texte est déjà constitué en corpus, ou se présente-t-il comme une masse de matière écrite dans laquelle on peut choisir ?
C. H. : Il y a un texte écrit, composé, mais il n'est pas définitif. Il va y avoir des réécritures, des césures, des épures, jusqu'à ce qu'on arrive à une évidence sur ce dont on veut parler ; à savoir cette sorte de « désinvolture lyrique », cette ironie constante sur soi-même et sur les autres dans laquelle nous vivons, et qui m'inquiète. J'ai le sentiment qu'on entend aujourd'hui des choses qui font un peu froid dans le dos et qui ne circulaient pas il y a encore quelques années. J'ai aussi le sentiment d'un pays qui épuise ses élites, ses intellectuels, et plus généralement ses citoyens.
En tant qu'homme de théâtre, je suis vraiment dans cet épuisement, dans une spirale terrible qui semble tourner à vide, mais j'ai envie d'en faire le centre de ma création et non pas une raison d'arrêter de créer. Cela influence bien sûr l'écriture et ça produit donc des textes pulsatifs, rythmés, qui sont immédiatement reconnaissables par le public, qui est aussi pris, emmené par le vertige du mouvement des corps. »

VJ ?
(Human, *2006*)

J. A. : Le mur de *La course au désastre* est composé de 759 Polaroïd pris par Christophe Huysman : portraits, autoportraits, bouquets de fleur, bâtiments, lieux, photos intimes, avec une grande variation de registres, d'expositions, de dévoilements qui changent totalement le regard du spectateur. On a composé une sorte d'immense planche-contact de 759 photos mais manipulable à grande vitesse, pour former des diptyques, des triptyques, des polyptyques.
Pour obtenir ce résultat, nous avons créé un logiciel spécial qui s'appelle *Log'HYC*. Il fallait inventer une rythmique qui puisse être au plus près du jeu de l'acteur sans être un pléonasme ou une illustration du discours. La rythmique vient non seulement de la vitesse à laquelle on passe les images mais aussi de cette capacité de tirer de l'image différents modes d'expression : entre l'abstraction, le documentaire, le côté sériel ou le côté multiple. À partir d'un polaroïd du visage, je peux faire un gros plan sur un œil. La rythmique est donc une rythmique de vitesse. Passer d'un gros plan à un cadrage d'ensemble, entrer dans le cadre à gauche puis à droite. Mais c'est aussi une rythmique de registre, de changement, de perception. Il y a des points de rencontre avec le texte mais il peut aussi y avoir des digressions.
C. H. : C'est d'ailleurs pour cela que Jacques André est un des interprètes de ce spectacle, puisqu'il a la liberté de ses choix, de ses propositions.
Interprète ou co-metteur en scène ?
J. A. : Dans l'ambition d'inventer une image actrice, il y a l'ambition d'être le metteur en scène de cette image actrice, d'autant que je ne pense pas que les zones de projection, terme que je préfère à écrans de projections, remplacent le décor mais qu'elles constituent une forme de jeu. Il me semble donc important que les actes de création, de manipulation, d'élaboration des éléments « images » soient donnés comme un travail d'interprétation , à vu et à nu , in situ et en direct, pour le spectateur, au même titre que le travail de l'acteur.
C'est différent à chaque représentation ?
J. A. : Bien sûr. Il y a une improvisation à partir d'un canevas, à laquelle l'acteur réagit. Bien qu'il soit de dos par rapport au mur d'images, il sent les variations de lumière en fonction de la vitesse à laquelle passent les Polaroïd. Christophe Huysman sent si je ralentis, si

j'accélère… Il y a interaction entre son état sur le plateau et mon état derrière l'ordinateur. Mais l'idée de base était d'avoir deux discours parallèles, un discours de textes et un discours d'images, qui parfois se rapprochent et se croisent, parfois s'éloignent.

C. H. : Il faut aussi préciser que sous mes pieds, sur la scène, se déroule le texte des cinquante-trois poèmes, que je peux lire. Mais le défilement de ce texte est aussi variable que la projection des Polaroïd, il peut se ralentir ou s'accélérer. L'acteur se trouve pris dans un écrin.

Vitesse

(1)
(*Extraits de Michel Febvre*, Danse contemporaine et théâtralité, *Chiron, 1994, p.137*)

« La vitesse, surtout dans ses excès, trouble la vue, rend flou, défait toute saisie parcellaire du mouvement, brouille la visibilité de celui-ci et celle du corps, qui en perd ses contours au profit du fait intensif. Le regard court, semble toujours en retard ou en état d'anticipation sur l'action, d'autant plus quand les actions sont multiples ; et même lorsqu'elles ne le sont pas, la vitesse paraît les démultiplier. Ce pourrait être l'équivalent du flou en photographie, de l'effacé en peinture. Comme un désir de rejoindre l'invisible, l'insaisissable, ce qui est toujours à venir. Avenir. Le présent se dérobe sans cesse, toujours déjà-passé. »

(2)
(Human, *2006*)

J. A. : Il y a dans ce poème-performance (*La course au désastre)* la volonté d'affirmer que la dynamique, le mouvement, est le meilleur moyen pour ne pas tomber face au danger, un peu comme lorsqu'on fait du vélo. Pour tenir debout, il faut alors avancer rapidement ; c'est essentiel.

Visage / Figure
(C. H., Journal)

9.03.99
Depuis une semaine occupé à mon travail avec les polaroïds (instantannés-Polaroïd saisis depuis 1992 et archivés), décision de montrer ce travail, de les mettre en jeu (Forme ? Répondre à la question) pour les protéger de leur disparition inéluctable, choix de prolonger la vie, qu'elle ne s'efface pas, choix politique. Décision de transformer les "Pola" en un nouvel objet de circulation, non seulement de sauver cette mémoire mais ainsi de lui donner un sens. Il est curieux à quel point disséminer un visage le porte à l'anonymat, il devient multiple, narrations, se mêle de tout, perd son existence propre de visage pour devenir figures, en perspectives. C'est cette folie de l'homme que je quête, la démultiplication de l'être, ce vertige, un combat contre toute forme restrictive d'image ou de parole renvoyées, représentées de l'homme, contre toute représentation qui tenterait à le polir, à le réduire, cela est une définition du poète, le port de tous les masques, la disparition de l'acteur dans l'oeuvre, l'épreuve des limites. Les limites, ce que l'on estime.

Les Voix derrière la porte
(Extraits d'un texte inédit de Christophe Huysman, avril 2004. Témoignage quasi réel d'un montage de spectacle)

1. l'image est une faille
2. une faille tangible
3. on la met dans un angle parce que l'angle
4. l'angle je trouve ça bien
5. oui tout le monde dans les angles
6. parce qu'on ne sait plus où aller en ce moment
7. alors alors dans les angles
8. mais pas n'importe quel angle
9. si justement n'importe quel angle

10. n'importe lequel qu'on ne nous reconnaisse pas
11. personne ne nous connaît`
12. raison de plus
13. allons dans les angles
14. là où l'intime se noue
15. le vite-fait le pratique le pas cher
16. ce qui ne résiste pas
17. avouer qu'on ne résiste pas qu'on est volatile fragile
18. et on fait du sexe
19. aussi pourquoi pas
20. du porno
21. au point où on en est
22. la libido-aérosol
23. et le sexe-poussière
24. dans la faille
25. l'interrogation de la pensée
26. c'est quoi une faille ?
27. une arête géologique une arête du vide
28. du graphisme
29. et l'inverse du portrait
30. le drame de la vie
31. voilà
32. je suis motivé

1. résistances à la circulation résistances à la formulation
2. des gens qui résistent
3. pas que des gens
4. des murs alors
5. oui et des tables des paillasses
6. tu cherches un support l'éternelle question du support

1. trouver un support
2. ou ne pas le trouver
3. et le défoncer
4. oui ça va être pratique de défoncer ce qu'on ne connaît pas

1. nous devons faire des exercices d'absence et d'isolement
2. des exercices de visions des lieux et de vides
3. je viens de le dire des exercices physiques parvenir au plus proche puis au plus lointain
4. ça va être simple encore
5. puis des exercices de directions
6. c'est un geste trouble
7. l'exercice est trouble
8. écrire aussi est trouble je cherche le geste d'écrire
9. nous aussi on cherche ensemble
10. je peux vous lire quelque chose
11. un truc nouveau ?
12. oui y'a plus de titre j'ai plus d'idée pour le titre « qui est-il ? qui parle ? A qui je parle ? Où je suis ? Quel est mon sexe ? mon geste donc et ma tenue ? »
13. tu cherches ton costume c'est une erreur on l'a dit dès le début il n'y a pas de costume

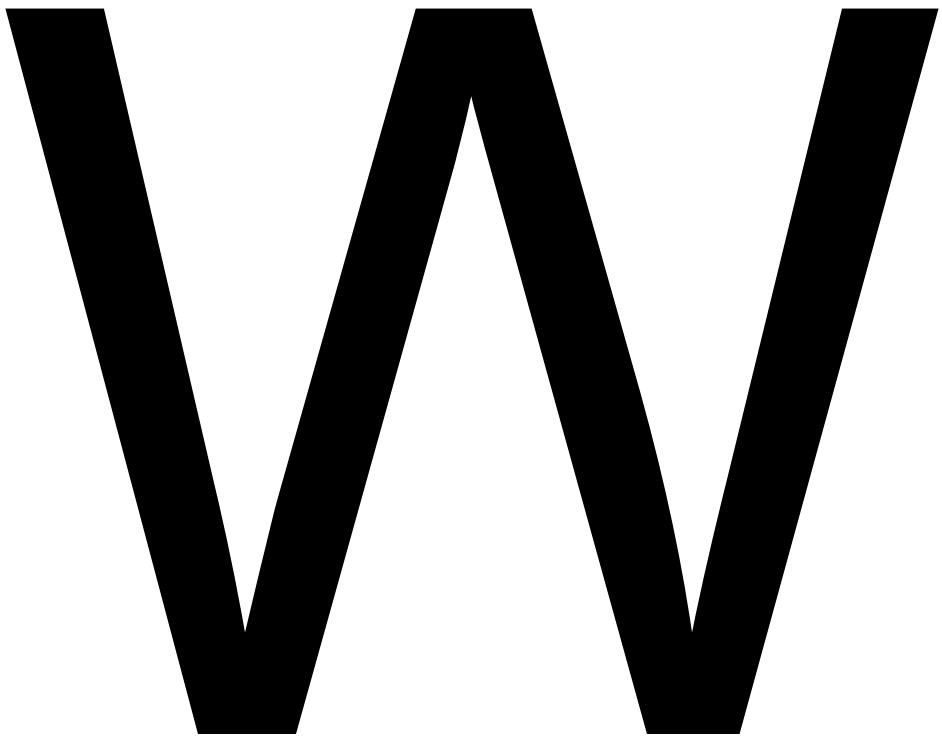
1. c'est un spectacle impossible à vendre
2. en production ils vont rigoler
3. ils passent leur temps à rigoler
4. tu rigoles ?
5. oui mais c'est pas un spectacle
6. ça va être encore plus difficile à vendre

1. il nous faut des images rondes

2. rondes
3. oui rondes
4. sans cadre
5. sans cadre et sans échelle
6. des ronds des disparitions dans le triangle des angles
7. voilà c'est une bonne chose la disparition
8. enfin on en parle

1. quelqu'un a pensé à la lumière ?
2. on a dit qu'il n'y avait pas de lumière
3. en fait y'a pas grand chose
4. si plein de trucs mais on les a pas
5. qu'est-ce qu'on fait ?
6. on met le public au sol il s'allonge par terre le public et il regarde le plafond
7. ah d'accord et y'a quoi au plafond
8. rien du tout pourquoi voudrais-tu qu'il y ait quelque chose au plafond ?
9. oui c'est évident ne montrons rien
10. et les murmures ?
11. tu vois y'a des trucs quand même y'a des murmures
12. donc j'écris des murmures
13. oui des murmures pour la pièce d'à côté
14. voilà on a notre spectacle

15. Dis-moi toi qui a connu tant de monde et croisé tant de gens
16. Tu parles à qui ?
17. Dis-moi toi qui a rencontré tant de monde : qui que ce soit n'est pas perdu quoiqu'il en sache ?
18. Je suis censé répondre ?
19. Non pas du tout



Web (à propos du)

(1)

Internet est un réseau mondial proposant une multitude de services dont le web, inventé en 1989 par Tim Berners-Lee et Robert Cailliau pour le Centre européen de recherche nucléaire (CERN).
World Wide Web (www) qualifie la "toile d'araignée" des sites web hébergés autour de la planète (par exemple : www.criticalsecret.com, qui accueille le site des Hommes penchés). La toile est tissée par des liens hypertextuels qui relient les pages des sites. Ces liens « hypertexte » (pointeurs sur lesquels il suffit de cliquer pour se connecter en toute simplicité sur d'autres serveurs ou pour accéder à une information spécifique) permettent la recherche d'information dans Internet, l'accès à cette information, et sa visualisation. Le trafic Web a augmenté dans le monde de 443 931 % en 1993 et de 1 713 % en 1994 (© .Net Mag UK), ce qui montre le caractère explosif de son adoption à ses débuts.

(2)

L. M. : Toile. Nappe. Nappe de Réseaux.
Réceptacle, creuset public de nos savoirs de nos envies.
La nappe. Comme la somme, la totalité de toutes les connaissances. En mémoire ou informations stockées, c'est impressionnant, c'est plusieurs cerveaux humains. Il faudrait combien d'humains pour que cette machine puisse fonctionner comme un humain avec ses millions de milliards de neurones ?
Pour l'instant, ça ne représente pas grand-chose où on l'attend – un avenir de domotique comme de prédisait J.-L. Godard – et beaucoup là où on ne l'attend pas ! Comme beaucoup de médias technologiques qui emportent de façon mécanique un morceau d'inconscient. Les moteurs de recherche (Google etc.*)* nous montrent bien que ce qu'on peut trouver sur le Web est le parfait reflet de nos désirs – jusqu'aux plus insignifiants, jusqu'aux plus inavouables – comme de nos plus volontaires projets.
C'est en train de devenir une arme de communication. C'est aussi un outil technologique qui donne beaucoup de promesses : de liberté, d'échange d'informations, de constitution d'un corpus mondial de toutes les données communes, consultables. Plus besoin de conserver de manière fétichiste par l'enregistrement : on peut consulter quand on veut. Cela peut aller jusque-là : une abolition de la propriété, un équivaloir, qui fait que toute donnée numérique est librement échangeable.
C. H. : Cette promesse – ou cette angoisse – se reflète dans les grandes questions qui sont posées aux hommes politiques sur le droit d'auteur, question que personne n'arrive à résoudre de manière tranchée, nette, sans que ça mette en colère les uns ou les autres, et sans que ça empiète non plus sur nos libertés, ou l'idée qu'on s'en fait, je ne sais pas.
L. M. : C'est un formidable moment de liberté et de créativité pour les concepteurs de codes (le principe des codes-sources publics, disponibles et ouverts à ceux qui veulent les améliorer, les dériver ou en en faire de nouveaux), et aussi, dans une moindre mesure, pour ceux qui se contentent de copier-coller des bouts de ces codes. Cela fait songer à cet âge d'or de la musique, celui d'avant la notion d'auteur, qui n'apparaît qu'au dix-neuvième siècle. Au dix-septième et dix-huitième siècle, les compositeurs se pillaient allègrement sans que cela n'émeuve personne : une grande partie des œuvres pour cordes de Vivaldi s'est retrouvée transcrite par J.-S. Bach qui n'hésitait pas à insérer dans ses œuvres les plus élaborées en quodlibets des chansons populaires ; et ce n'est qu'un exemple du plus prolixe de ce qui se pratiquait généralement à cette époque. La copie ou l'imitation est le principe essentiel de l'élaboration de tous langages. Aujourd'hui, si une page web vous plaît, vous n'avez qu'à regarder comment c'est fait dans le code source pour vous l'approprier. Jusqu'à cette idée, logique, que toute donnée numérique peut s'échanger sur internet par Peer-to-peer – ce qui n'est pas pour rien dans le succès, l'explosion d'achats, des micros ordinateurs et des abonnements haut-débits, malgré le prix élevé de ces premiers. Ainsi, on vous vend à renfort de matraquages publicitaires des machines de plus en plus performantes, capables de graver des DVDs en double couches (maintenant plus de 8 Go et bientôt plusieurs centaines de Giga-octets avec la technologie des lasers ultra-violets), et dans un même temps, on veut interdire aux gens de s'en servir. Cette idée de liberté – et c'est là que c'est shizophrénique – est co-extensible avec cette pulsion de progrès que connaît l'univers technologique.
Ce qui légitimera avant tout la persistance de ce média, c'est qu'il soit investi par tout le monde économique – il y a beaucoup trop d'intérêts en jeu pour que cela s'éteigne comme ça. Mais c'est

ce qui se passe en marge de ces activités commerciales, qui est porteur de projets. Les nouveaux usages balbutiants comme les nouveaux automatismes témoignent d'un bouleversement profond qui est en train de s'opérer, l'air de rien, dans notre perception de la réalité. C'est comme si de nouveaux organes étaient apparus, et avec eux, une emprise nouvelle sur le monde. Nous nous les sommes appropriés comme s'ils avaient toujours été là. C'est extraordinaire cette plasticité du cerveau qui investit et fait sienne toute nouvelle réalité créée. En ce qui concerne les contenus disponibles sur internet, le web est un espace collectif qui reçoit l'ensemble de nos désirs et nos libertés, toutes les données que chacun estime partageables.

C. H. : Un espace d'impunité absolue ? C'est aussi bien un outil pratique de communication et d'échanges, qu'un espace privé où l'on peut ricocher sur la loi.

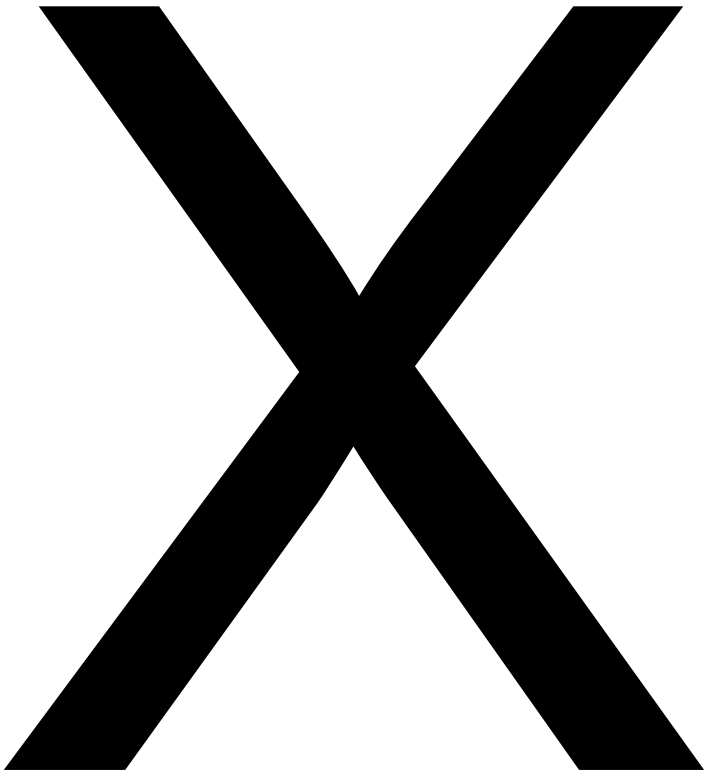
L. M. : C'est un exo-organe, un enchevêtrement de bulles d'informations et de connaissances. C'est un peu ce qu'évoque le sculpteur britannique Tony Cragg quand il dit que les sculptures peuvent distiller de la pensée, semblent penser, parce que leur contemplation implique une quantité d'informations, de savoirs acquis que nous ne soupçonnons pas. Internet, c'est du Bouvard et Pécuchet : une compilation de nos savoirs – tout et n'importe quoi. Et ce, au bord de quelque chose que l'on ne peux que soupçonner immense, de promesses d'immédiateté, comme de terreurs de contrôles. Mais ça nous rend lisibles les processus de pensée qui accompagnent tous nos rapports au monde, de façon expansive, diluée, inesthétique, à ce point que, de cette manière nouvelle de percevoir le monde, va naître une nouvelle esthétique. Actuellement, c'est tout le contraire d'une œuvre artistique qui rassemblerait ses matériaux en une synthèse compacte, en un signe opérant, cristallin et cohérent qui témoignerait d'un état, d'un moment de notre rapport au monde.

Le web, les connaissances dont il procède et celles qu'il charrie, nous renvoient à la multiplicité des points de vue et des barrières linguistiques, d'une part, d'autre part, à la prolifération des modulations dans une même langue à travers les codes claniques, et, en même temps, à la conscience de l'unicité des problématiques existentielles de tout humain face à la mondialisation de l'information. La prolifération des blogs manifeste un désir de se réapproprier l'espace public, le savoir.

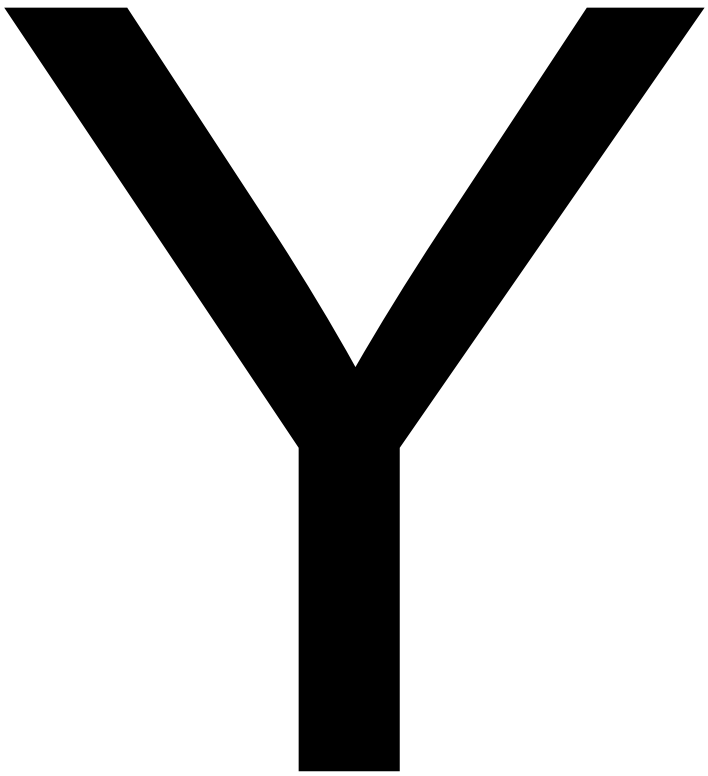
C'est une tentative d'emprise, d'extension d'un territoire, qui explore parfois les limites du système, qui cherche ses repères autant qu'il repousse les limites imposées par les lois. C'est forcément criminogène autant qu'explorateur et créateur de nouveaux espaces de liberté, mais aussi, de leurres et d'aliénations.

Une sorte de conscience globale est en train de naître, autant que s'élaborent les pratiques les plus spécialisées, les plus locales. Nous sommes en train de réaliser que nous avons le pouvoir de nous sauver et avec nous la vie sur cette planète, mais nous ne savons pas comment nous y prendre. Le sentiment d'urgence d'une décision peut être dangereux. Et révéler les intentions les plus anti-démocratiques qui soient. Il est possible qu'en matière de fascisme nous n'ayons encore rien vu de ce qui se prépare. Tous ces outils individuels, les micros-ordinateurs reliables entre eux qui constituent le plus grand réseaux entre les humains qui ait jamais existé, sont aussi de potentiels outils de contrôle. L'anonymat est un leurre, des fichiers immenses complètent leurs données sans arrêt, et les fabricants d'ordinateurs de logiciels se comportent selon des critères exclusivement commerciaux, se disputant l'exclusivité de standards des formats numériques, s'entendant à diviser pour mieux asseoir leurs monopole à l'image de Microsoft (Adobe et Apple ne sont pas exemptés de cette critique), qui semble n'être pas beaucoup préoccupé de transparence ou de sobriété du code (pour ne pas parler de pureté du code comme disent les spécialistes soucieux d'inter-opérabilité entre les navigateurs et les plates-formes). Restent les développeurs de logiciels libres et de codes-sources libres d'accès, qui constituent avec les chercheurs des universités les acteurs les plus vivants du monde du Web, qui défendent une idée et un idéal de l'Internet communautaire et démocratique, cette idée de gratuité étrangère jusqu'à peu aux marchands qui nous tiennent par nos envies, de libre disponibilité des codes et des contenus qu'ils présentent. Entre la panique et l'infantilisation il y a un monde à faire.

.



X (rayons)
Pour figurer l'intérieur du corps de HYC, j'ai filmé les mouvements browniens de poussières en suspension dans un faisceau lumineux sur fond noir, les ai retraités par superposition et ralenti, et les ai projetés à cadre perdu sur un sac couvrant le torse de Christophe. Plus évocateur de la scintigraphie que de rayons X, le résultat rend compte d'une préoccupation qui nous est commune : traiter de la question des rapports de l'extérieur et de l'intérieur, de la pénétration, de l'exploration du corps et des flux qui y circulent. Certaines théories antiques voulaient que, comme le soleil se couche, le regard pénètre de ses rayons l'espace. Comme la plupart des zones érogènes – machines ambivalentes passives/actives, gorge/langue, méat/queue, et « en poussant » un peu anus/étron, téton/piercing, peau/ongle… – l'image a la faculté de présenter cette double face, à la fois construite par une pénétration de rayons et source de rayons à son tour. Rayonnée et rayonnante. Au-delà du médical ou des techniques douanières, les X exprimeraient donc toute image par excellence, l'inconnu porteur de révélations du monde. Histoire d'X en *HYC*. L'exploration, sinon l'invention, sexuelle et lexicale, ont d'emblée été des terrains de rencontre avec Christophe, ce que traduit bien le terme « carnographie », que je lui proposé pour évoquer le sujet du *Livre interdit* (voir ce terme). Ce que traduit d'une autre manière les « images-sons » d'endoscopie de mes cordes vocales que je me suis fait faire à l'Hôpital européen Georges Pompidou grâce à Lise Crevier-Buchman, pour énoncer des répliques associées au *Livre interdit* dans *HYC.* J'en garde d'ailleurs le souvenir d'une expérience quasi orgasmique… (J. A.)



Y
(Source : dictionnaire le Robert)

I. [igYDk] n. m.

1¨ I grec (ainsi dit parce qu'il servait aux Latins à transcrire le *upsilon* grec). Vingt-cinquième lettre et sixième voyelle de l'alphabet, servant à noter la voyelle [i] (ex : *ypérite, cycle, hypothèse, Ruy Blas*), la semi-consonne [j] (ex : *yeux, moyens, myope*).
Par compar. (Forme de Y majuscule). *« La localité est un vaste Y irrégulièrement ourlé de façades basses » (*BARBUSSe)

2¨ En algèbre, symbole littéral désignant une seconde inconnue (après *x*), ou la fonction de la variable *x* ; en géométrie, la seconde des coordonnées cartésiennes.

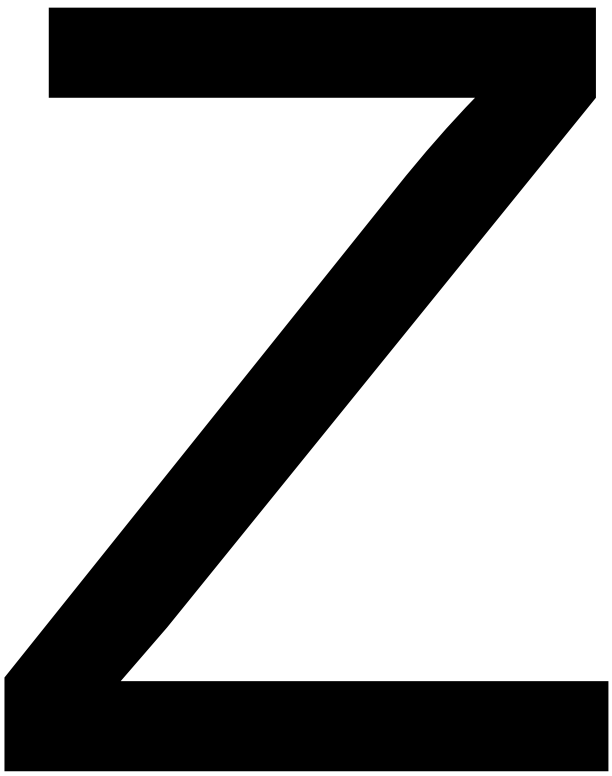
II. [i] pron., adv
Pronom adverbial représentatif d'une chose, d'un énoncé, quelquefois d'une personne.
D'abord noté *i* (v. 980), est écrit *y* au XIIIe s. Il a éliminé *iv* (842) issu du latin populaire *ibi*, qui signifiait « là, dans ce lieu (sans idée de mouvement) », « alors ». *Y* est l'aboutissement du latin classique *hic* « ici, dans ce lieu-ci », et, au figuré, « à cette occasion, à ce moment ».

1¨ (Pour rappeler le lieu où l'on est, où l'on va). Dans ce lieu, dans cela. *Il y a vécu plusieurs années. « On y entre et on en sort »* (MUSS.) *Allons-y. Je n'y suis* (chez moi) *pour personne*, je ne veux recevoir personne. Fam. *Tu y vas, à cette soirée ?* – Fig. *Y compris. Ah ! J'y suis. Je n'y suis pour rien.*

2¨ (Représentant un compl. Précédé de *à*). À ce(s)…, à cette…, à cela. *« Le pouvoir de penser à une chose ou de ne pas y penser »* (VOLT.) *J'y renonce. Je n'y manquerai pas. Que voulez-vous que j'y fasse ?* ◊ Rare (*Personnes*). À lui, à elle. *« Souvent femme varie, Bien fol est qui s'y fie »* (HUGO). ◊ *Pop.* Lui. *« Un jour j'y ai flanqué des gifles pour la faire jaser »* (MAUPASS.). ◊(Représentant un compl. précédé d'une autre prép.) *N'y comptez pas.*

3¨ (Dans divers gallicismes). *Il y a. Y aller de. Il s'y connaît, s'y entend. Vous vous y prenez mal. Je n'y tiens plus. Ça y est !*

III. [i]
(déb. XIXe ; notation de la prononc. pop. de *il*). *Pop.* Il. *« Ah ! C'est-y pas malheureux, s'écria François »* (BALZ.).
Y, remplaçant *lui* dans la langue très familière (*j'y ai dit*) est une graphie aberrante pour *i* issu de *lui* (*je lui* ayant donné *°j'l'i*, puis *j'i*).



Z.A.C.
Sigle formé des initiales de *Zone d'Aménagement Concerté.*

Z.A.D.
Sigle formé des initiales de *Zone d'Aménagement Différé.*

Z.E.E.
Sigle formé des initiales de *Zone Économique Exclusive*.

Z.E.P.
Sigle formé des initiales de *Zone d'Éducation Prioritaire*.

Zone (de projection)
Un écran sur une scène renvoie trop souvent les spectateurs à leur fascination (ou détestation) de l'image de télévision ou de cinéma dans des formats rectangulaires peu justifiés, focalise leur attention au risque d'atténuer la présence humaine en jeu, enferme parfois la scénographie, l'éclairage et la circulation du public dans la frontalité. Pour toutes ces raisons, je préfère à la fois comme outil de travail et de nomination la notion de « zone de projection », avec ce qu'elle implique de liberté et même de désinvolture par rapport à la technicité normée de l'image enregistrée et de son support de visualisation. Projeter sur les murs, sols, plafonds, sacs, cartons, corps, même sombres ou noirs, ou sur une toile d'écran au format « impossible » – comme celle d'environ 11 mètres sur 2 construite pour *Les hommes dégringolés,* ou comme le rond d'environ 4 m de diamètre que j'ai fait adapter au cadre du trampoline d'*Espèces* pour *Cet homme s'appelle HYC* – , changer de focale, de format, aux limites des possibilités techniques, jouer l'image à bords perdus sans « cadre » lisible, jouer aussi de sa mobilité dans l'ensemble de l'espace sans assignation à des zones fixes, par manipulation directe de l'instrument de projection compatible avec le mouvement des corps, ouvrent le jeu, l'espace, le regard, la pensée. Une dramaturgie peut en naître, qui ne se limite pas au rapport du montré et du dit, qui inclue la scénographie et peut même la constituer, y compris dans son évolution temporelle et dans les rythmiques qui en dérivent. Un ensemble de registres de jeu avec l'image projetée peut se construire avec les corps, la parole, dont seule la notion de « zone de projection » permet de rendre compte. Ainsi, une ouverture à 360° est même possible, et a été approchée dans S.BI.P., sur les quatre murs nous entourant avec les spectateurs, esquissant ainsi une piste sans gradin. (J. A.)

Z.U.P.
Sigle formé des initiales de *Zone à Urbaniser en Priorité*.