Agôn

Revue des arts de la scène

2 | 2009

L'accident

Un partage de déséquilibres

Camille Boitel, Alice Carré et Barbara Métais-Chastanier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1190>

DOI : 10.4000/agon.1190

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Camille Boitel, Alice Carré et Barbara Métais-Chastanier, « Un partage de déséquilibres », *Agôn* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 02 juillet 2010, consulté le 01 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1190> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1190>

Ce document a été généré automatiquement le 1 juin 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Un partage de déséquilibres

Camille Boitel, Alice Carré et Barbara Métais-Chastanier

NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé le 15 décembre 2009 par Alice Carré et Barbara Métais-Chastanier

- 1 Camille Boitel travaille sur l'écriture de scènes où le rapport des corps et des objets est sans cesse renversé. Ses spectacles utilisent toutes sortes d'outils scéniques : pantomime, manipulation d'objets, scénographie basée sur des accumulations d'objets quotidiens et de machineries de théâtre plus ou moins détournées. Après avoir écrit et joué *L'homme d'Hus* durant plusieurs années, il présente aujourd'hui *L'Immédiat*, son deuxième premier spectacle.

ALICE CARRÉ. Est-ce que l'accident occupe une place importante dans ta pratique ?

CAMILLE BOITEL. Si quelque chose peut définir notre travail, c'est bien l'accident. Le projet de ce spectacle, *L'immédiat*¹, est vraiment d'arriver à se plier au rythme de ce qui survient, de ce qui arrive sans être ni prévu ni contrôlé. On cherche à se confronter à toutes sortes de surgissements pour essayer d'atteindre ce rythme-là, si particulier, de l'événement involontaire et incontrôlable. D'où vient l'intérêt pour ce rythme ? Cette irrégularité du désordre nous coince dans le sensible : dans ce travail, nos sensations nous parviennent avant même qu'on ait pu s'en protéger. C'est d'ailleurs sur cette impression de vertige permanent que sont construits les corps de ce spectacle. Ils sont toujours attaqués, par l'extérieur ou par l'intérieur.

L'accident, pour moi, c'est cette survenue, ces choses qui arrivent sans cesse et qui nous offrent une infinité de possibilités. Dans le stage que j'ai animé², je parlais de *léger accident* pour exclure de nos investigations les accidents techniques. Le dysfonctionnement de la machine, c'est autre chose, il est comme extérieur à nous. C'est comme lorsqu'on assiste à un accident de voiture, il y a une tristesse de la machine qui broie le corps humain. Je ne sais rien inventer par rapport à cela. En tout cas, moi, dans ce travail, je recherche plus la faiblesse et la fragilité du corps, l'effort

et la souplesse de l'humain que la représentation forte de la machine... Ici, il s'agit de bousiller le machinal.

Figure 1 : Camille Boitel, *L'Immédiat*.

© D. Matvejev

A.C. Tu travailles beaucoup dans des espaces désordonnés avec des amas d'objets disposés sur le plateau. Est-ce que c'est une façon d'injecter de l'accidentel ?

C.B. Dans ce spectacle, on travaille sur des matériaux qui sont fêlés, prêts à se rompre à tout moment, imprévisibles : aucun objet n'est véritablement fiable (cela nous pose de sérieux problèmes), mais ils ont tous une histoire, on a appris à les connaître, ils ont leur mot à dire dans l'écriture du spectacle, nous sommes toujours en train de jouer avec leurs limites... Ces objets sont en permanence en train de lâcher au mauvais moment. On cherchait cette irrégularité-là, mais c'est très lent d'appriivoiser cette matière, d'arriver à savoir ce qu'on pourrait en faire et ce qui est définitivement exclu. Après avoir sans cesse travaillé avec de nouveaux objets trouvés sur place, collectés, nettoyés, et bricolés, puis abandonnés... Nous avons fait plusieurs fois l'expérience d'arriver dans un lieu les mains vides, de construire un spectacle avec tout ce qu'on trouvait autour de nous (chez les gens, dans la rue, dans le lieu d'accueil) puis de repartir les mains vides... Ce dispositif nous a donné une sorte d'adaptabilité qui effraie tous les théâtres qui nous accueillent et qui se demandent chaque jour de quoi le lendemain sera fait... Mais pour tenter de raconter mieux ce désordre, pour qu'il soit plus transmissible, plus contagieux, nous avons décidé d'écrire, de fixer des choses et des situations.

A.C. C'était une façon de passer de l'accidentel à une forme qui permettait de l'éprouver ?

C. B. Oui, à présent le spectacle se présente vraiment sous une forme écrite. L'accident est une chose qu'on est capable de transmettre, qu'on peut presque raconter. En un sens, il est plus présent, même s'il est moins réel. Nos accidents sont orchestrés, scéniques, alors qu'à l'époque, ils étaient incessants et vagues, on n'en profitait pas assez à notre goût... Avec le temps, on a développé une certaine technique, des instincts qui nous ont permis d'augmenter notre capacité à profiter de ces accidents, mais il nous a fallu pour cela diminuer leur nombre...

BARBARA MÉTAIS-CHASTANIER. Et comment fait-on pour répéter à partir d'une matière aussi aléatoire et accidentelle ?

C. B. C'est insupportable (rire). Non, c'est quelque chose que j'aime vraiment et qui m'intéresse beaucoup. Comment peut-on trouver un chemin tâtonnant pour réussir à

anticiper, à reprendre ? En ce moment, nous répétons une séquence qui commence sur un plateau saturé qu'il faut évacuer pour créer ensuite un entassement à un autre endroit. C'est cette boucle, ce trajet que l'on répète. Ce qui est très périlleux, c'est de parvenir à garder le désordre au travers de ces fragments tout en construisant ce qui va advenir ensuite.

B. M.C. Quand on a rencontré Mathurin Bolze³, il nous a parlé de ton travail et du sien en le réinscrivant dans la tendance du nouveau cirque à s'éloigner du spectaculaire et du périlleux. Est-ce que tu ne gardes pas pourtant quelque chose de cette tradition du risque en travaillant sur l'accident ?

C. B. Pour moi, il y a deux éléments. La tradition du risque est là depuis toujours dans le cirque. C'est une pratique qui repose en grande partie sur des corps en danger. Le revirement le plus radical me semble s'effectuer au niveau de la fascination pour l'exploit. Le circassien fort, capable de presque tout est en voie de disparition. De notre côté, nous travaillons à l'inverse de l'exploit ou de la performance : quelque chose nous arrive et on le subit. C'est la situation qui est extraordinaire, pas l'homme ou l'artiste. Voilà pourquoi on travaille sur ces moments de bascule, quand la chute est possible, et qu'on peut faire appel à ce qu'il y a de plus protecteur et de plus partagé dans le public. On cherche à trouver la fragilité – celle qui lance un appel en permanence. Il me semble qu'on partage beaucoup plus autour de la fragilité qu'autour d'un corps athlétique, qui est finalement loin de la plupart des gens.

Dans le cas d'un double saut périlleux, l'accident est presque abstrait. On sent la technique, elle donne une distance. Et quand la technique est trop faible, elle met mal à l'aise... Mais chez nous, le risque est très concret, très reconnaissable : c'est un coincement de doigt de pied, quelque chose de moins spectaculaire ou de moins dangereux, mais qui retient l'attention du public parce qu'il a pu le concerner la veille... Les gens parlent beaucoup du risque dans ce spectacle alors qu'on est assez loin de l'exploit. Disons quand même que nous nous jetons dans un espace particulièrement bancal, mais le risque physique n'est pas si grand. Moins grand en tout cas que quand un athlète se lance en l'air d'un trapèze à l'autre...

Nous avons travaillé vraiment à partir de la fragilité et de la défaillance pour inventer des techniques. Je crois que c'est ce qui fait que je m'écarte un peu du cirque, parce que je ne suis pas dans cette recherche volontaire de l'exploit, ce n'est pas quelque chose qui m'importe tellement.

Figure 2 : Camille Boitel, *L'Immédiat*.

© D. Matvejev

A. C. Ce spectacle repose-t-il beaucoup sur le rapport au public, il évolue aussi avec la perception de la salle ?

C. B. Disons que sans le public, pour un filage devant salle vide, nous tombons immédiatement en dépression, nous sommes vides, et nous mettons parfois dix heures au lieu d'une... Les mouvements de la salle sont très importants, le public est une sorte de moteur. D'abord, parce qu'on sent ce qui est en train de se passer dans la salle et que ça nous dévie, ça crée notre rythme, mais aussi parce qu'il y a beaucoup de trous et des manques dans le spectacle qui demandent à être comblés, et que la présence des gens nous sert de passerelle à travers cette œuvre... Le sens n'est jamais donné, il faut que le spectateur soit investi pour qu'il puisse être justement, l'immédiat, être en train de s'inventer. En même temps, le spectacle repose sur des choses très concrètes, bien que très fragmentaires : tout ce qu'on donne à voir au public dans un partage de déséquilibres, c'est des choses que le spectateur a forcément traversé et dans lesquelles il ne peut que se reconnaître. Il me semble qu'on ne s'engage émotionnellement que dans ce qu'on connaît, ce qui nous concerne. Le déséquilibre, le danger, le vertige, l'épuisement, sont des états traversés par tout le monde... C'est pour ça que l'exotique et l'extraordinaire ne m'intéresse pas. Les situations ici sont presque familières, des gens rentrent chez eux, ou s'en vont, se planquent ou sont menacés, se démènent... – ce qui est étrange et inédit, c'est ce qui leur arrive. Eux paraissent à peu près normaux, ils ne s'aperçoivent parfois de rien, ils continuent à essayer de construire un résidu de quotidien...

B. M.C. Mathurin⁴ a fait référence à plusieurs reprises à Buster Keaton et à Charlie Chaplin en parlant de ton travail. Dans quelle mesure ces figures sont des références pour toi ?

C.B. Buster Keaton me fascine parce qu'il est en permanence menacé. Dans ses films, il tente parfois de se suicider des dizaines de fois, mais se rate systématiquement. Il a filmé des scènes où il est impossible qu'il ait tout maîtrisé... Pour le coup, c'était un vrai créateur d'accidents. La victime incroyable qu'il incarne dans chacun de ses films m'attire beaucoup. Il ne parvient jamais à rien, ou alors par hasard. Je l'aime à vrai

dire. Chaplin est plus fort et plus malin, il fait ce qu'il veut, il semble tout maîtriser, c'est un grand bonhomme, à l'écriture ciselée, au talent énorme, mais pour moi, Keaton est plus imprévisible, plus étonnant et plus maladroit.

B. M.C. À propos de *L'Immédiat*, tu dis quelque part qu'« il faut apprendre à rater avec de plus en plus de virtuosité. » Qu'est-ce que c'est que cette virtuosité de l'échec ?

C. B. La technique est un outil, elle permet aux choses d'arriver. Même l'erreur se travaille. Et puis la maîtrise, même invisible, permet d'établir une relation saine avec le public. Je pense qu'on a un devoir de maîtrise dans notre travail, c'est cette maîtrise qui nous permet de faire goûter l'incontrôlable...

Le désordre que l'on décrit est précis au point que personne ne puisse disposer les objets à notre place... Une tige mal enfoncée ou trop enfoncée ne permettrait pas le déclenchement d'un effet de machinerie... La mise en œuvre de ce spectacle catastrophique est millimétrée... Je parle de ça parce que lors de la première représentation, j'ai eu un vrai accident... C'était pourtant dans un moment très lent, très mou, où tout semblait se dérouler au ralenti alors que le spectacle est plutôt de nature frénétique... Dans le public, il y avait une ingénieure à la retraite, dont le travail était d'évaluer les risques, et elle m'a expliqué que son compteur interne s'était activé quand elle avait vu entrer en scène cette grosse bouteille en verre. Cette bouteille était tellement belle qu'on l'avait peu à peu intégrée au spectacle. Ce soir-là, elle s'est brusquement renversée et je me suis ouvert le genou avec, en essayant de la rattraper, mais mollement puisque j'étais sur scène une sorte d'être faignant et larvaire... Je me suis entaillé au point de devoir arrêter la représentation... Mon premier accident réel sur scène. Cet accident-là était bien différent des autres, mais il ne nous permettait aucun rebondissement...

A. C. C'est un exemple d'accident définitif, mais il y a aussi des accidents rattrapés, improvisés dans le spectacle où l'on navigue entre le maîtrisé et le non-maîtrisé.

C. B. On passe notre temps à glisser entre le prévu et l'imprévu, à tenter de profiter d'une trajectoire imprévue. Ce sont d'ailleurs ces moments de rattrapage qui donnent parfois le plus de charme aux représentations. On a travaillé énormément pour trouver cette capacité d'adaptation. Dans mon précédent spectacle, *L'homme d'Hus*, je ne pouvais rien changer. Tout était écrit très précisément. Alors qu'ici, le travail est mal foutu, disjoint, mais dans le bon sens du terme : il y a des fentes d'où sortent des excroissances qui permettent au spectacle de se modifier.

B. M.C. Et le titre du spectacle, *L'Immédiat* ?

C.B. Il aurait pu s'appeler l'accident. « L'immédiat », c'était d'abord une piste de travail, un terrain d'exploration. Situations sans intermédiaire, qui nous prennent tout entier, qui surgissent de manière complètement discontinue. L'immédiat, c'est d'abord : « *Il se passe quelque chose, il se passe quelque chose d'autre.* » Sans qu'il n'y ait jamais de « Et » entre les phrases. Les élans se jettent à l'aveugle dans la présence et les trajectoires se modifient sans cesse. Cette idée insaisissable, qui bouge sans cesse, qui ne peut pas cesser d'être en train de s'inventer, c'était une façon d'entrer dans un rythme particulier, une sorte de surprise permanente. À partir de ce mot-là et de tout ce qui gravitait autour, on a construit des séquences et des situations que l'on retrouve aujourd'hui sur scène. L'arrivée de chaque personne dans le spectacle a transformé ce projet en aventure humaine et artistique : on a passé beaucoup de temps à partager, à laisser pousser en nous un instinct de cette matière... On est arrivés les mains vides dans ce spectacle, il a fallu inventer nos propres techniques,

parce que celles qu'on connaissait ne nous servaient à rien, il fallait partir de notre expérience vive.

B. M.C. Est-ce que c'est un spectacle qui bouge beaucoup, qui évolue au fil des soirs ?

C. B. On a suffisamment de mobilité pour que ça reste fascinant pour nous et pour le public, mais on a besoin de compter sur des choses fixes. Finalement, le spectacle tend à s'écrire de plus en plus précisément. Il y a aussi ce désir de jouer dans les théâtres qui nous forcent à consolider un peu notre étrange montage. Nous tentons de donner l'impression que nous savons où nous allons. Mais selon les lieux, les représentations sont très différentes. L'idée, c'est d'emporter le spectateur dans un voyage, de lui faire traverser quelque chose jusqu'au bout, et pour cela, nous devons lui inspirer une certaine confiance.

B. M.C. Au début de l'entretien, tu as dit qu'à un moment, dans la préparation du spectacle, vous étiez devenus de plus en plus capables de profiter de l'accident. Depuis qu'on travaille sur ce dossier, il y a une phrase de Dubuffet que je cite souvent parce que je l'aime beaucoup. Très grossièrement, il compare l'accident aux chèvres et l'artiste au berger en disant que le berger est finalement celui qui ne fait que suivre ses chèvres ou qui les précède sans trop savoir comment il fait pour anticiper leur trajet. Est-ce que ce n'est pas un peu ça cette capacité à profiter de l'accident qui est venu au fur et à mesure des répétitions ?

C. B. Il y a quelque chose de ça, c'est vrai. L'essentiel c'est d'apprendre à se faire entraîner correctement, trouver la capacité de s'abandonner au bon moment.

B. M.C. D'où vient cet état de disponibilité ?

C.B. Je crois qu'il faut avoir suffisamment intégré sa technique pour être capable d'improviser avec ce qui survient. Il faut s'inventer un instinct scénique même si c'est quelque chose qui change tout le temps, et qui est appelé à être renouvelé en permanence. On a vraiment cherché dans ce spectacle à se déborder parce que c'est toujours dans la fuite, dans le relâchement que les choses arrivent. Physiquement, on a beaucoup travaillé sur des corps-à-corps où il faut lâcher prise pour recevoir sans s'abîmer. Il faut entrer dans un état de passivité active et réactive. Une certaine mollesse pleine d'élans.

NOTES

1. Créé à Marseille le 13 octobre 2009, *L'immédiat* de Camille Boitel se joue à Paris au Théâtre de la Cité Internationale (14^e) du 7 au 28 janvier puis à L'Hippodrome (Douai) les 25 et 26 février, et sera repris au Théâtre de l'Espace à Besançon du 10 au 12 mars. Projet à la frontière du théâtre physique, de la performance et du cirque, chaque fois ré-arrangé, où les représentations sont précédées, accompagnées ou suivies de mille « morceaux »... Avec la participation de Marine Broise, Aldo Thomas, Camille Boitel, Pascal Le Corre, Jérémie Garry, Jacques-Benoît Dardant.
2. « L'erreur, le décalage et le léger accident », stage animé par Camille Boitel au théâtre de la Cité Internationale du 05 décembre 2009 au 09 janvier 2010.
3. Voir l'entretien « La disponibilité à l'accident » avec Mathurin Bolze, Julie Grange et Colin Diederichs.

4. Voir l'entretien « La disponibilité à l'accident » avec Mathurin Bolze, Julie Grange et Colin Diederichs.

INDEX

Mots-clés : Boitel (Camille), accident, cirque, machine