Agôn

Revue des arts de la scène

7 | 2015

La Distribution

Écrire, non pas pour des acteurs, mais pour des personnes

Entretien réalisé par Julie Sermon, le 21 septembre 2015

Noëlle Renaude et Julie Sermon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/3354>

DOI : 10.4000/agon.3354

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Noëlle Renaude et Julie Sermon, « Écrire, non pas pour des acteurs, mais pour des personnes », *Agôn* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 19 octobre 2015, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/3354>

Ce document a été généré automatiquement le 15 septembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Écrire, non pas pour des acteurs, mais pour des personnes

Entretien réalisé par Julie Sermon, le 21 septembre 2015

Noëlle Renaude et Julie Sermon

Julie SERMON : À moins qu'un auteur ne mette en scène ses propres textes, il n'est *a priori* pas concerné par la question de la distribution. Il y a cependant un cas de figure qui fait exception à cette règle : celui où l'auteur écrit pour un acteur ou une actrice voire une équipe de création spécifique. Depuis *Ma Solange*...¹, que tu as écrit pour Christophe Brault, tu as été confrontée plusieurs fois à cette situation (avec *Madame Ka*², écrit pour Florence Giorgetti, avec *La Comédie de Saint-Etienne*³, écrit pour les élèves de la Comédie de Saint-Etienne, avec *Des Tulipes*⁴, écrit pour les élèves du conservatoire de Bordeaux, avec *Vues d'ici*⁵, écrit pour Luc Cerutti, Rodolphe Congé, Jean-Paul Diaz). Cela m'intéresserait donc de savoir si et comment le fait d'avoir en tête le corps, la voix, la personnalité des acteurs qui joueront effectivement le texte que tu es en train d'écrire agit sur ton processus d'écriture.

Le désir comme moteur d'écriture

Noëlle RENAUDE : C'est vrai que j'ai écrit « pour » les différents acteurs et actrices que tu évoques, mais, à chaque fois (je laisse pour le moment le cas des textes écrits pour les écoles, qui est à part), c'est venu d'un désir d'eux vers moi, et non pas de moi vers eux. Je ne suis jamais allée voir un acteur en lui disant, j'ai écrit pour toi, ou je vais écrire pour toi, comme peut le faire, par exemple, Philippe Minyana. En somme, c'est un peu comme en amour. Si aucun désir ne se manifeste, il n'y a de ma part pas d'initiative. Bien sûr il ne suffit pas qu'un acteur me manifeste du désir, qu'il vienne vers moi avec une envie d'écriture pour que j'accepte automatiquement d'écrire pour lui : si j'avais trouvé Christophe Brault pas sympathique, pas bien, pas intéressant, pas doué, je n'aurais jamais donné suite à sa demande d'écrire quelque chose pour lui. Après, pour ce qui est du processus d'écriture lui-même, *Ma Solange*... est vraiment un cas très particulier : tout au long des quatre années d'écriture, mon travail (en tant qu'auteur) et son travail (en tant qu'acteur) n'ont cessé de se tricoter et de se transformer mutuellement⁶. Au bout du compte, le corps de l'acteur s'est inscrit dans *Ma Solange*..., c'est une part indissociable de l'écriture, mais qui est née, non pas de ce

que je pouvais savoir ou imaginer, *a priori*, de la personne et des compétences d'acteur de Christophe, mais du travail très concret qu'on a mené ensemble, dans un principe d'aller-retour permanent entre l'écriture et le plateau.

JS : Quand Christophe Brault est venu te voir, quel était son désir : que tu écrives pour lui, dans l'absolu, ou que tu écrives pour lui quelque chose en particulier ?

NR : Quand il m'a fait part de ce désir, Christophe jouait dans *Le Renard du Nord*⁷ : il m'a dit qu'il aimerait faire l'expérience d'être seul en scène, qu'il aimerait que je lui écrive un monologue, plutôt philosophique, parce que la philosophie était quelque chose qui l'intéressait. Je me souviens lui avoir dit que je ne voyais pas vraiment ce que ça voulait dire, la philosophie, et que de plus le monologue, cela ne m'excitait pas du tout. Mais j'étais partante pour tenter quelque chose ! Cela est venu aussi au moment où Robert Cantarella venait de me dire qu'il faudrait que j'aille au bout de mes obsessions, que je pousse l'excès et le débord jusqu'à leur limite.

JS : Est-ce que Christophe Brault avait un projet ou des perspectives concrètes en termes de production ? C'est aussi une des questions centrales de la distribution : qui on engage, à quelles conditions ? Le plus souvent, ces décisions sont le fait du metteur en scène. En s'adressant directement à un auteur, l'acteur passe outre, court-circuite cette médiation, il n'attend pas de susciter le désir d'un metteur en scène...

NR : Il n'y avait aucun projet de production, aucun projet de diffusion ni de création, il n'y avait pas le moindre argent en jeu : il n'y en a jamais quand les acteurs sont à la source d'un projet – alors que, lorsque ce sont des metteurs en scène qui te sollicitent, cela passe par une commande d'écriture, qui est rémunérée, parce qu'elle s'adosse à l'économie d'une compagnie ou à un lieu institutionnel. L'aide à l'écriture d'ailleurs, si je ne me trompe pas, ne peut être sollicitée pour l'auteur que par un metteur en scène, en tout cas par une compagnie. Pour *Ma Solange...*, le système de production s'est inventé après, alors même qu'on avait déjà commencé à créer le texte, et de manière très rudimentaire : on vendait et on livrait nos épisodes comme on vend et livre des petits pois ! En tant qu'auteur, je ne sais pas monter une production, je ne sais pas ce que c'est et je ne veux pas le savoir. Je tiens à rester « économiquement faible ». Être hors de tout système de production et de ses lourdeurs permet d'être libre et inventif. J'ai plutôt appris, lors de ces expériences, à lier un principe créatif à son non-principe productif. Ce qui ne veut pas dire qu'on travaille sans être rémunéré.

JS : Comment le désir d'écriture a-t-il été formulé par Florence Giorgetti, qui était à la fois l'actrice principale et la metteuse en scène de *Madame Ka* ? Dans quelle(s) disposition(s) cette perspective de distribution t'a-t-elle mise ?

NR : Aucune ! Que je sache précisément qui va jouer mon texte ou que j'écrive dans la plus totale ignorance, cela ne change rien : pour moi, la question de la distribution fonctionne comme celle de la commande, c'est un stimulus, une incitation à écrire, mais à laquelle je ne réponds pas par du taillé sur mesure.

Au départ, Florence est venue me voir avec une idée très précise. Comme Christophe Brault, elle avait joué dans *Le Renard du Nord*, et elle m'a fait savoir qu'elle n'arrivait pas à quitter le personnage qu'elle interprétait dans cette pièce, Madame Kühn, qu'il fallait que j' imagine une suite, non pas de la pièce, mais en gros que j'extraie Madame Kühn de son contexte pour la faire vivre ailleurs, seule. Comme je ne partage pas ces névroses d'actrice, et comme je ne voyais pas l'intérêt qu'il y avait à reprendre un personnage déjà écrit, j'ai essayé de dissuader Florence, mais elle a insisté : elle

pensait, par exemple, intégrer des « Minutes de Mme Kühn » dans *Ma Solange...* (nous étions en plein dans l'aventure), en lever de rideau. C'était impensable, impossible de mélanger les deux projets, mais cette idée de « minutes de... » m'a un peu titillée – et puis, il y avait cette fois encore un désir fortement exprimé. J'ai commencé à y réfléchir, et j'ai finalement proposé à Florence de « réinitialiser » Madame Kühn en Mme Ka, qui ne garderait du personnage originel que quelques accessoires, quelques souvenirs, tirés du passé textuel du personnage. Ce projet d'écriture est donc bien né de la demande de Florence, il lui était destiné, mais, à partir du moment où j'ai commencé à écrire, je n'ai plus du tout pensé à elle : je n'ai écrit ni pour l'actrice ni pour la metteuse en scène. Quand j'écris, je n'entends pas ni ne vois les personnes réelles à qui cette écriture est destinée – en tout cas, pas avant l'expérience de *Vues d'ici*.

JS : Avant d'en venir à ce texte, je voudrais qu'on évoque les deux pièces qui t'ont été commandées pour les spectacles de sortie des élèves de la Comédie de Saint-Etienne, d'une part, et d'autre part, du conservatoire de Bordeaux.

Écrire pour des spectacles de sortie

NR : Il s'agit d'un type d'écriture vraiment particulier ; tu écris « pour » un groupe d'acteurs, mais que tu ne connais pas – ce n'est pas parce que j'étais allée les rencontrer une fois dans leur école, que j'avais pu un peu les voir travailler ou même un peu travailler avec eux, que je savais qui ils étaient. Dans les deux cas, j'ai répondu à la commande spécifique de pièce pour spectacle de sortie, je me suis posé la question de ce que ça voulait dire et j'y ai répondu de manière formelle et structurelle.

Pour la *Comédie de Saint-Etienne*, je n'ai pas pensé à des individus, mais à un groupe, et à un groupe socialement établi : des élèves, qui travaillent ensemble depuis trois ans, au sein d'une école, et qui vont devenir des acteurs professionnels, qui vont s'inscrire dans une économie, un métier. C'est cet endroit-là que j'ai tenté d'explorer : comment on passe d'un groupe constitué de personnes à un éclatement de trajectoires personnelles, mais aussi, comment on passe de « moi » (la personne que je suis – c'est la première partie de la pièce) au personnage (la personne que je joue en tant qu'acteur – c'est la seconde partie de *La Comédie...*). Je savais qu'il y avait 5 garçons et 5 filles, je savais quels étaient leur prénom et comment ils et elles étaient physiquement, je savais que certains m'avaient paru peut-être plus intéressants – mais cela n'était pas le problème. À part le fait de proposer 5 rôles d'hommes et 5 rôles de femmes, je n'ai pas tenu compte de ces éléments, je n'ai pas intégré les singularités que j'avais pu repérer.

JS : Dans le texte, la répartition des répliques entre les dix rôles de la pièce est extrêmement équilibrée. Le désir de proposer un texte à distribution égalitaire était-il conscient ?

NR : Oui. Le but d'un spectacle de sortie, c'est qu'on voie les acteurs, donc, quand j'écris dans ce cadre, pour ce cadre, je cherche à ce qu'ils soient tous distribués équitablement. *La Comédie...* n'est pas un texte où il y a vraiment des notions de rôle, mais les acteurs y prennent tous une part égale, et ils ont tous une chose à faire à peu près équivalente. Sans aller jusqu'à dire que je mets mon écriture en retrait (dans ces textes comme dans les autres, j'explore mon obsession du moment), je dirais que je la

metts au service du spectacle de sortie : elle sert à ce qu'on voie chacun des élèves. Elle a à ce moment-là oui cette utilité-là.

Dans *Des Tulipes* (le texte que j'ai écrit pour les élèves du conservatoire de Bordeaux), j'ai agi avec les mêmes préoccupations, même si la question que je me suis posée dans l'écriture était différente. Il se trouve que j'avais eu l'occasion d'observer les élèves lors d'une séance de répétition sur un texte de Molière, et je m'étais rendu compte que, globalement, ils n'avaient aucun souci d'adresse – ils parlaient au plafond, aux pieds, n'importe où, les mots n'allaient nulle part, ils jetaient en l'air des bouts de répliques qui retombaient où elles pouvaient. J'ai donc écrit, pour eux, un texte qui ne fonctionne que sur un principe d'adresses très concrètes (à chaque réplique, on mentionne le nom de celui ou celle à qui on s'adresse). Mis à part cela, on retrouve dans ce texte les deux choses qu'on a évoquées à propos de *La Comédie de Saint-Etienne* : le passage du groupe à l'individu, et la distribution équitable. *Des tulipes* est construit comme une forme chorale, dont émergent, à tour de rôle, dix monologues.

JS : Est-ce que dans l'écriture de ces temps de solo, qui visent à mieux faire voir chaque membre du groupe, à faire apparaître les acteurs et les actrices dans leur singularité, tu as intégré des éléments liés à ce que tu avais pu percevoir d'eux ?

NR : Pas du tout : j'ai écrit dix monologues qui n'étaient pas distribués. Ce sont les acteurs et le metteur en scène qui ont choisi quel solo ils porteraient. D'une manière plus générale, l'idée d'écrire quelque chose qui aurait été écrit spécialement pour une personne, avec l'idée que cela lui correspondrait parfaitement, cela ne m'intéresse pas : écrire pour un acteur, ce n'est pas lui donner la becquée, c'est l'inviter à un travail qui va le bousculer. En fait, chaque fois que les acteurs m'ont commandé un texte, je ne leur ai pas donné ce à quoi ils s'attendaient. Mais c'est la même chose pour toute commande. Répondre à une attente ce serait un travail de scribe, pas d'auteur.

JS : J'aimerais que l'on parle maintenant de *Vues d'ici*, texte que tu savais être destiné à trois acteurs particuliers qui, pour celui ou celle qui les connaît, paraissent avoir très clairement inspiré les trois protagonistes de cette pièce.

De la personne au personnage

NR : *Vues d'ici* est né d'une commande d'écriture passée par Frédéric Maragnani, qui devait mettre en scène ce texte dans le cadre du festival des Chantiers de Blaye, en Gironde. Son idée était que cette pièce se jouerait, par épisodes, à différents endroits des îles de l'estuaire. Avec une économie de moyens minimale : le paysage tiendrait lieu de scénographie, il n'y aurait donc plus de scène, et il y aurait, dans ces paysages, dans cette nature illimitée, trois acteurs, qui eux seraient le seul alibi théâtral. C'était évident pour nous qu'il s'agirait de trois hommes, qu'il n'y aurait pas de femmes – et d'ailleurs, plus largement, je me rends compte qu'à part Florence, je n'ai pas écrit pour des actrices.

JS : Tu mettrais le peu de place qu'ont les actrices dans ton travail en relation avec le désir ?

NR : Sans doute. Mon penchant va plus vers les hommes – mais je peux dire aussi qu'elles n'expriment pas trop de désir, elles non plus, elles ne me demandent pas d'écrire pour elles. Les hommes sont plus peut-être plus culotés. En tout cas c'est l'expérience que j'en ai.

JS : Comment, avec le metteur en scène, avez-vous déterminé qui seraient les trois hommes qui joueraient dans *Vues d'ici* ?

NR : Nous avons commencé à réfléchir avec qui nous avons envie de travailler, et, très rapidement, nous avons évoqué les noms de Rodolphe Congé (que je connaissais bien, mais avec qui je n'avais encore jamais travaillé) et de Jean-Paul Dias (qui est un compagnon de route de longue date) ; puis, nous avons parlé de Luc Cerutti, l'un des anciens élèves pour qui j'avais écrit *Des Tulipes...*

JS : ... et que tu avais vu jouer dans *Ceux qui partent à l'aventure*, où il formait un couple avec Jean-Paul (qui jouait « le père », tandis que Luc jouait « la mère »)⁸.

NR : C'est vrai qu'il y avait ce couple déjà formé. Tu fais bien de me le rappeler, car je m'aperçois que cette distribution a travaillé mon écriture, mais de façon inconsciente.

JS : Le fait de t'appuyer sur la réalité des personnes que sont les trois acteurs de *Vues d'ici* était bien, en revanche, un processus conscient. Qu'est-ce qui t'a conduit à une telle décision – décision qui, au vu du reste de ton œuvre, et de tout ce que tu as dit précédemment, paraît pour le moins surprenante ?

NR : Quand je me suis retrouvée confrontée à cette absence totale de scène, de cadre, de contraintes théâtrales, avec pour seul support la grande nature – qui va très bien avec le roman, avec le cinéma, mais pas avec le théâtre –, le seul appui véritable et nécessaire pour l'écriture, c'était ces trois acteurs dans le paysage. Et comme je les connais très bien, ils sont apparus tout de suite et très nettement distribués : je n'ai rien dit à personne, mais chacun s'est reconnu, chacun s'est distribué exactement comme je l'avais imaginé (Monsieur Kléber, c'est Rodolphe, Ben, Jean-Paul, et Maurice, Luc). C'était évident. Les trois noms me sont venus d'un coup, et je ne suis jamais revenue dessus. En fait, c'était la première fois, après des années, que je recréais des personnages, mais des personnages qui ont la particularité d'être intimement liés aux personnes qui les jouent, à tel point d'ailleurs qu'aujourd'hui, j'ai vraiment du mal à envisager que *Vues d'ici* puisse être joué par d'autres acteurs que ceux à qui j'ai destiné l'écriture ; ils sont la matrice de ce texte, il y a leur empreinte dans l'écriture (comme, d'une autre manière, celle de Christophe Brault dans *Ma Solange...*).

JS : Cette identité du personnage et de la personne me paraît plus marquée pour le personnage de Monsieur Kléber que pour ceux de Ben et Maurice.

Le mimétisme comme principe de distribution

NR : Des trois personnages, en effet c'est celui de Monsieur Kléber qui est le plus caractérisé : il était évident qu'il ne pouvait être distribué qu'à Rodolphe. Ben et Maurice, en revanche, sont plus interchangeables, précisément parce qu'ils forment un couple symbiotique qui fait face à Monsieur Kléber. Et ce couple, comme tu me le rappelais, existait déjà. Ce duo antérieurement formé a agi, j'imagine, sur l'écriture, et peut-être, en amont, aussi sur la distribution, sur le choix des acteurs. C'est un phénomène qu'on ne peut pas ignorer : qu'est-ce qui fait qu'on a l'idée de distribuer tel ou tel acteur, à un moment donné ? Et par extension, qu'est-ce qui fait que, à un moment donné justement, on voit beaucoup un acteur sur les scènes, et puis un jour on ne le voit plus du tout ? En fait, je crois qu'on n'a pas tant d'idées que ça par rapport aux gens, et que le désir mimétique joue beaucoup dans les distributions. On

n'a tellement pas d'idée hors norme qu'on reproduit en général des schémas inventés par d'autres, on se repasserait alors de manière inconsciente du désir, qui formerait une sorte de circulation temporaire d'acteurs, d'une écriture à l'autre, d'un plateau à l'autre. La plupart du temps, les distributions me semblent dictées par ce désir mimétique : un tel a fait ça, il a désiré tel acteur, donc moi aussi je le désire. Et le pire est que souvent on inflige à l'acteur des rôles similaires, des rôles « qui lui vont », on créerait ainsi des sortes d'acteurs spécifiques, avec tous les dangers que ça provoque. Je n'ai sans doute pas échappé à la règle avec Dias et Cerutti. Tout le monde voudra Nicolas Maury, tout le monde voudra Jean-Quentin Châtelain : ce sont de grands acteurs, bien sûr, mais il n'y a pas que ça. Et le jour où, à l'inverse, le désir qu'on avait pour Philippe Fretun a fondu, par exemple, plus personne n'engage cet acteur, qui reste un acteur formidable, tout autant qu'à l'époque où on l'engageait.

JS : Daniel Urrutiaguer parle de ces phénomènes grégaires dans la contribution qu'il a proposée pour le dossier⁹.

NR : Grégaires, oui. On veut les gens parce qu'ils ont été voulus par d'autres. Et on les engage pour ce qu'on a déjà perçu d'eux, pour ce qu'on croit qu'ils sont et qu'ils font. Cela peut avoir des effets ravageurs pour les acteurs, qui se retrouvent à faire un peu la même chose : on leur réimpose de manière plutôt perverse le vieux système des emplois, mais revisité.

JS : Parler d'emplois, des relations personnes-personnages, me fait me souvenir qu'il y a une autre aventure théâtrale pour laquelle tu as été amenée à écrire spécifiquement pour des acteurs et des actrices : *Notre Faust*¹⁰, mis en scène par Robert Cantarella en 2014 à Théâtre Ouvert.

NR : C'est vrai que pour ce spectacle j'ai écrit des scènes en sachant par qui elles allaient être jouées. J'ai notamment écrit une scène pour Nicolas Maury et Emilien Tessier, et, pour le coup, cela tombe pile.

JS : Cela tombe pile par rapport à quoi : la manière d'être de ces acteurs, leur style ou leur rythme de jeu ?

Savoir-faire et qualités

NR : Oui, par rapport à un rythme, à un jeu, un esprit, un tempo. Si, dans *Vues d'ici*, j'ai écrit en pensant aux personnes que sont Rodolphe Congé, Jean-Paul Dias et Luc Cerutti, dans *Faust*, j'ai écrit en pensant aux acteurs. Emilien Tessier, c'est un acteur qui donne envie qu'on écrive pour lui, en tout cas tu penses que tu vas savoir écrire pour lui, il est mobile, fluide et précis. J'ai écrit pour lui et pour Nicolas Maury une scène qui, je le savais, allait marcher – marcher dans le mauvais sens du terme, peut-être : tu connais l'efficacité des acteurs, la chimie ou la physique qu'il y a entre deux personnalités, et tu vas dans ce sens-là, à fond. En même temps, *Faust* est une drôle d'histoire : on ne s'est plus du tout posé des questions préalables de protocole, de dispositif etc., on est allé, tous, metteur en scène, auteurs, acteurs, à fond dans le personnage, la situation, le dialogue, et finalement, on a tous fait appel à notre expérience, à notre savoir-faire, car il fallait faire très très vite. Ce projet repose beaucoup sur un assemblage de compétences (mais il n'y a pas que ça). Et c'est très agréable à faire, d'une certaine manière : tu fais la chose, il faut anticiper, savoir déjà ce que ça va donner, tu n'as pas le temps, de toute façon, de chercher midi à quatorze heures¹¹. C'est en allant droit au but que les fictions et les talents jaillissent.

JS : Tu as parlé des qualités du jeu propre à Émilien Tessier ; comment décrirais-tu celles de Nicolas Maury ?

NR : J'ai énormément travaillé avec Nicolas. Je n'ai jamais écrit pour lui (il ne me l'a jamais demandé), par contre, je l'ai dirigé sur des textes qui ne lui étaient pas destinés, et qui n'étaient pas non plus destinés au théâtre : *La promenade*, *De tant en temps*, *L'Enquête et Accidents*. Je le connais bien : je sais à peu près comment il fonctionne comme acteur, je connais ses endroits de vitesse, de liberté, de débord, de ruptures, de changement d'axes, de relâchement et sa très grande précision. C'est un acteur qui réinvente en permanence le projet : il a une vue à la fois lointaine et très détaillée des textes, il est en même temps sur le mot et déjà au bout de la phrase, au bout de la page, et comme il a tout vu d'un seul coup d'œil, intelligent, il sait comment y aller, mais il prendra pour y aller des chemins différents à chaque fois.

En fin de compte, s'il y a dans la distribution l'idée simple de la coïncidence, qui relierait idéalement une personne à un personnage, par exemple, une langue à un corps, je dirais, pour ce qui me concerne, que ça a surtout à voir, au-delà du désir initial, avec un partage, non pas des goûts et des couleurs, mais un vrai partage artistique, qui a plus à voir avec la pensée et le geste qu'elle invente qu'avec la validité des rôles. Il y a des acteurs formidables, des grands acteurs pour lesquels je ne pourrais pas écrire. Je crois que ce qui donne les choses le plus intéressantes dans l'écriture, c'est d'écrire, soit en n'adressant le texte à personne en particulier, c'est-à-dire en l'isolant de toute préoccupation de distribution, soit, si on le destine à un acteur en particulier, en pensant, non pas à l'acteur mais juste à la personne. Il y a eu, historiquement, l'époque des fameux emplois, puis l'époque où on a abusé logiquement des contre-emplois pour arriver, tout aussi logiquement, aujourd'hui, à ça, à la personne.

NOTES

1. Noëlle Renaude, *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux, *Texte intégral*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2005. Le texte a d'abord été édité en trois volumes (1996, 1997, 1998).
2. Noëlle Renaude, *Fiction d'hiver / Madame Ka*, Paris, éd. Théâtrales, 1999.
3. Noëlle Renaude, *À tous ceux qui / La Comédie de Saint-Etienne*, Paris, éd. Théâtrales, 2002.
4. Noëlle Renaude, *Des tulipes / Ceux qui partent à l'aventure*, Montreuil, éd. Théâtrales, 2006.
5. *Vues d'ici* est une commande d'écriture de la compagnie Travaux Publics (F. Maragnani) et du festival des « Chantiers de Blaye », qui comporte cinq épisodes d'environ trois-quarts d'heure, chaque fois destinés à être mis en scène dans un site naturel précis qui donne son titre à l'épisode (1. « Le phare ou Ce qu'on voit d'en haut » ; 2. « Le village ou Ce qu'on ne voit pas forcément » ; 3. « Le marais ou Ce qu'on croit voir » ; 4. « La clairière ou Ce qu'on ne voit que si on le veut bien » ; 5. « L'océan ou ce qu'on voit sans voir »). Le texte est inédit à ce jour.
6. Pour une description plus détaillée du processus d'écriture propre à *Ma Solange...*, voir : « Théâtre et discontinu. Entretien avec Noëlle Renaude », *Agôn* [En ligne], Dossiers (2008) N° 1 : Interstices, entractes et transitions. Mis à jour le : 06/05/2009, URL : <http://agon.revues.org/864>.

7. Christophe a découvert l'écriture de Noëlle Renaude alors qu'il jouait le rôle de Maxime dans *Le Renard du Nord*, mis en mis en scène par Robert Cantarella (Scène nationale de Gap, novembre 1993).
8. Dans le cadre d'une maquette de mise en scène que j'avais présentée, en juin 2007, à Mains d'œuvre (Saint-Ouen). Avec : Luc Cerutti, Jean-Paul Dias, Sébastien Eveno, Stéphanie Farison, Grégory Gouband, Julio Guerreiro, Célia Pilastre, Crystal Shepherd-Cross, Flore Taguiev, Julia Vidity.
9. <http://agon.revues.org/3205>
10. *Notre Faust. Série diabolique en cinq épisodes*, est un spectacle dont les textes ont été écrits par cinq auteurs (Stéphane Bouquet, Robert Cantarella, Nicolas Doutey, Liliane Giraudon, Noëlle Renaude).
11. Chacun des cinq épisodes de la série a été créé en une semaine par le collectif des artistes (auteurs et acteurs) rassemblés autour de Robert Cantarella, semaine à l'issue de laquelle l'épisode était présenté au public. À l'issue des cinq semaines de travail, une intégrale de *Notre Faust* a été présentée.