

POUR PENTHESILEE

L'Abécédaire de Daria Lippi

Avec Olivier Chiche

Alors, nous avons dit que nous ferions un abécédaire.

A comme Achille

O : Achille, c'est la figure de l'ennemi mortel, le grand combattant, l'invincible Achille. Et, comme tu me l'avais dit dans un lapsus de traduction, un "burin" : un "burino", un "bourrin". Mais, en même temps, c'est celui qui fait vaciller Penthésilée : celui qui est désirable au combat. Sorte d'amour à mort, qui ne peut être rencontré que sur le champ de bataille, le glaive à la main. Il incarne la figure d'un amour trop fort pour être vécu et d'un désir qui prend la forme de la violence : désirer l'autre jusqu'à le manger, jusqu'à se l'incorporer, "désirer, déchirer". Dans la pièce, il apparaît comme un autre toi-même, enfin, comme un autre de Penthésilée, comme l'amant, le rival, l'ennemi, et puis comme l'autre sexe avec lequel il est impossible de vivre, ou avec lequel l'union n'est possible que dans la mort. Achille est comme un double de Penthésilée, puisqu'elle le porte en elle. Alors je voudrais pour commencer, que tu me parles un peu de ce personnage

D : Achille (dans notre adaptation) est plutôt l'ami mortel que l'ennemi, c'est là le problème. Et c'est vrai que Penthésilée le porte en elle : elle le rêve, l'imagine, le fantasme pendant tout le voyage vers Troie. Avant le début des répétitions, j'ai fait un peu de même, j'ai cherché des représentations, une iconographie possible pour inspirer le travail. Pour Achille, j'avais choisi plusieurs images : une photo de Pierre & Gilles, *le Saint-Sébastien*, garçon androgyne délicatement perforé de flèches ; une photo de Aziz et Couché, une sorte de « Ken » nu, la mitraillette en bandoulière, mais le sexe effacé (transformation que j'ai opérée sur moi-même dans la pièce) ; enfin, une troisième photo, un homme rasé, très maigre, vert extraterrestre, un masque à gaz futuriste sur le visage comme une protubérance sexuelle...

Sans rentrer dans des considérations théoriques sur le texte, ce qui me plaît dans le personnage d'Achille, tel que Kleist le développe, c'est la figure de l'ogre.

O : D'où cette voix, qui apparaît parfois dans la pièce, et qui semble une voix d'outre-tombe qui se superpose à la tienne ?

D : Exactement. C'est un fantasme d'enfant. L'Ogre n'est pas là, il n'est pas physiquement présent, mais il y a sa voix. Il ne faut pas oublier que Penthésilée est très jeune, chose que j'ai redécouvert à un stade avancé du travail, qu'elle est vierge et très jeune. Par contre, dès le début, ce monde de femmes dans lequel les hommes n'existent pas m'a fait beaucoup réfléchir à l'Homme tel qu'on le fantasme petite fille, c'est-à-dire à l'ogre.

O : L'ogre comme l'autre, comme objet de fantasme ?

D : Oui, cet autre qui est en même temps source de peur, de (ré)pulsion, de dégoût, mais aussi source d'un désir infini. Il est celui qu'on veut rencontrer, et ce dont on a peur. Et qu'on désire vaincre : on s'imagine qu'en se confrontant à cette peur illogique, qui vient du manque de connaissance, on va s'en sortir, gagner en puissance, grandir en fait. C'est en relation avec cette idée que nous avons travaillée sur le plateau. Je n'ai pas essayé d'être "masculine", ou bien d'en faire un "personnage propre". Eric Lacascade a eu, je pense, l'image la plus parlante de ce qu'est devenu Achille dans ce spectacle : c'est un jeu de poupées russes. C'est-à-dire que la première poupée, c'est moi, l'actrice, celle qui raconte la légende des Amazones ; à l'intérieur d'elle, comme un fantasme, comme un désir, il y a des incarnations possibles de Penthésilée ; à l'intérieur de Penthésilée, il y a une incarnation possible d'Achille.

Et bien que cette vision ait été contrainte, puisque je suis seule sur scène, et que dans notre adaptation les interventions d'Achille sont extrêmement réduites, il me semble qu'il y a quelque chose de juste dans le caractère fantasmagorique de Achille. Si on lit attentivement la pièce, Achille est affecté de changements psychologiques soudains et violents : il passe d'un seul coup de la masculinité brutale et bestiale à la figure de l'amoureux romantique, comme s'il était le serf de Penthésilée, comme s'il servait le personnage de Penthésilée à évoluer, plutôt que d'en être un à part entière, autonome. Achille a quelque chose de la qualité du rêve.

O : Alors je voudrais que l'on revienne sur une idée de Deleuze dont nous avons parlé en préparant cet entretien : elle concerne le rapport du désir à l'ordre social. Car, c'est cela qui se joue dans la pièce, c'est-à-dire qu'il y a des rôles institués, et puis il y a le désir, qui vient miner d'une certaine manière l'ordre de ces rôles qui se jouent dans l'histoire.

D : Une des dernières phrases de Penthésilée marque le refus de sa propre société : “ je répudie la Loi des femmes ”.

O : *La loi des femmes est aussi pour elle la Loi du Père, la loi de Mars.*¹

D : Et pas que pour elle ! C'est quelque chose dont nous nous sommes aperçus aussi au cours du travail : cette communauté de femme, objet de fantasme pour moi, vit sous l'emprise de la loi du plus masculin des dieux, Mars. Mars, le Fiancé de toutes les vierges, qui ne peuvent en aimer aucun autre. Ainsi, le désir de Penthésilée pour un homme est-il un moyen de révolution intérieure. Kleist est bien un auteur romantique, c'est-à-dire que le refus des lois sociales est individuel, il n'est pas collectif : Penthésilée n'entraîne pas les femmes à changer leurs règles, etc., ce qui correspondrait plutôt à une vision marxiste, je crois.

O : *Cela correspond à geste d'intériorisation et d'extériorisation. On verra avec la question des affects qu'elle est une intériorisation d'un conflit pour le pouvoir. Pour citer un passage de Mille Plateaux, qui va dans le sens de votre mise en scène : “ Kleist multiplie les plans de vie, mais c'est toujours un seul et même plan qui comprend ses vides et ses ratés, ses sauts, ses tremblements de terre, et ses pestes. Le plan n'est pas un principe d'organisation, mais un moyen de transport. Aucune forme ne se développe, aucun sujet ne se forme, mais des affects et des devenirs se déplacent.. ” Deleuze explique ensuite comment il y a chez Penthésilée un devenir-chien, un devenir animal, et aussi un devenir-Achille de Penthésilée, un devenir-femme d'Achille.*

D : Ce "devenir-Achille" de Penthésilée pose finalement une question très contemporaine sur les genres. Penthésilée, comme les grandes figures de femme dans la littérature - et il y en a pas beaucoup -, se réclame d'un genre qui mélange le masculin et le féminin, qui aspire à jouir des prérogatives des deux. Ces femmes sont pour cela maudites, punies.

B comme Bouche et Boucherie

O : *Alors, il y a un personnage et plusieurs voix. Vous avez pris le parti, Eric Lacascade et toi, de jouer Achille, mais aussi tous les autres personnages. Cela souligne le caractère dévorant du désir, une espèce d'impérialisme qui repousse sans cesse ses limites. La bouche, c'est l'organe de la parole, ce par quoi sort la voix, ce par quoi la parole se met en scène. Cela peut être l'instrument de la demande, de l'invocation (l'appel à Mars, etc.), mais aussi celui la proclamation et de la profération : la bouche est donc à la fois ouverture et provocation. Et puis, c'est également l'organe de l'ingestion. Les deux dans votre mise en scène se rejoignent, parce que tu joues toutes les voix, et que toutes les voix parlent à travers ta bouche. Comme s'il y avait un plan unique qui était traversé par plusieurs puissances, mais aussi parce que ta bouche, en elle-même, est mise à distance par le biais de la vidéo. Elle apparaît gigantesque, au fond de la scène, comme un personnage autonome, dissocié de l'actrice : comme s'il y avait une partie de ton corps qui se mettait à vivre. Il y a là un décalage entre les mouvements de tes lèvres et toi qui continue de parler. Et la bouche va se transformer en instrument de capture. Alors je souhaiterais que tu me parles de ta bouche dans Penthésilée.*

D : Oui, la bouche a pris de l'importance au cours du travail de répétitions, elle s'est imposée ! C'est vrai qu'elle est en même temps l'organe le plus « spirituel », le plus rationnel, celui par lequel le discours sort de notre corps, et en même temps l'élément le plus obscènement animal : c'est le seul trou que l'on exhibe en société !

C'est un élément, comme d'autres dans la pièce, qui est apparemment rassurant, et qui se change petit à petit en quelque chose de terrorisant. Dramaturgiquement, cette bouche « indépendante » de moi nous servait à donner le signe d'un personnage autre que Penthésilée, car il est la contradiction qui fait avancer l'histoire, qui précipite la mort d'Achille. Donc, la question était de savoir comment faire arriver la parole d'un autre endroit que moi.

Nous nous sommes rendus compte ensuite qu'une bouche filmée de près devenait autre chose qu'une bouche, et que, visuellement, lorsque une bouche a cessé de parler et s'ouvre, elle devient un trou, et on peut imaginer tous les autres : elle peut se transformer en caverne, en tanière, en trou noir. C'est ce qui engloutit Penthésilée au moment où elle décide d'aller massacrer Achille.

O : *Oui, comme si Penthésilée, qui avec sa bouche dévore Achille, se dévorait elle-même.*

D : D'ailleurs, dans la pièce originale, Penthésilée demande à Prothoé : “ Dis moi ce qu'il vient de dire ”, ensuite elle répète les mots du défi : “ Achille me provoque là maintenant ”, comme si elle avait besoin de se mettre les paroles en bouche, pour arriver à comprendre jusqu'où elle peut aller pour résoudre cette situation.

¹ Mars, le Dieu de la Guerre

C comme Corps

O : La mise en scène de Pour Penthésilée est très physique. Le corps me semble être le lieu de toutes les tensions et de toutes les intensités. Le corps est présent à plusieurs titres ; d'abord il y a la presque-nudité, ensuite, il y a la danse, plutôt dans son aspect contemporain qui m'a fait penser aux travaux de Jan Lauwers et de Jan Fabre; le travail de la posture de l'immobilité, qui évoque la statuaire antique, les arts martiaux, et la mise en scène des combats sanglants qui nous fait penser au début du Dracula de Coppola : cette image du rouge et des ombres chinoises. Et enfin, la dimension un peu sadomasochiste qui pose la question de la limite du corps. Alors pourrais-tu revenir sur chacun de ces points ?

D : Je viens de la danse. La première personne que j'ai considérée comme un maître, dans mon expérience artistique, est une chorégraphe, Daniela Boensch. La première fois que j'ai eu la sensation de trouver ce que l'on pourrait appeler une vérité sur le plateau, quelque chose qui conjugue la conscience et la surprise, cela c'est produit dans mon corps; et non pas à travers le texte, ou à travers la voix par exemple, ce qui est tout à fait possible. Arnaud Churin² est quelqu'un qui a beaucoup travaillé le chant : quand il m'apprend à respirer, à placer la voix à un endroit précis, je sens la proximité de ce travail, mais je n'en suis qu'aux débuts. Sur cette structure³, les chorégraphes m'ont rappelé sans cesse qu'il est important de chercher sur le plateau, c'est-à-dire de ne jamais considérer quelque chose comme acquis. Or, le corps, de ce point de vue, est rarement trompeur. Il est plus difficile de faire semblant avec ton corps, que avec ta tête. Tout ça pour dire que le corps reste le noyau, le moteur de ce que je fais sur scène.

D'ailleurs, c'est la raison pour laquelle au bout de dix ans de travail avec Eric Lacascade en tant que comédienne, j'ai eu le désir que trois chorégraphes participent à ce travail : j'espérais pouvoir comprendre leur langage, parce que cela fait partie de mon expérience. Et c'est effectivement ce qu'il s'est passé.

De la danse, me vient une notion de pudeur autre qu'en théâtre : un corps qui travaille sur un plateau est beau, qu'il soit habillé ou non. La presque-nudité, comme tu dis, est dû en grande partie aux projections. Au début, je n'avais pas forcément le désir d'être nue. La nudité, la surface-peau, le fait que je montre ma peau le plus possible à un moment donné, est dû à ce besoin d'être alors un écran, de faire de ma peau un écran. Ensuite, il était impensable d'utiliser cela exclusivement de cette façon, de manière technologique, artificielle. Après avoir été écran, il fallait que la peau redevienne chair, pour que je puisse la recouvrir à nouveau.

O : La peau, c'est donc d'abord une surface, ce qui recouvre aussi tout le corps, même les attributs sexuels ?

D : Il y a aussi du sens dans le fait de recouvrir de peau les attributs sexuels. Cela est d'abord lié à l'effacement du choix sexuel, à l'envie du personnage de Penthésilée d'être les deux sexes : elle ne sait pas si elle veut être femme ou homme, ou si elle veut être les deux. L'effacement permet précisément toutes les projections.

Et puis, comme beaucoup de filles, j'imagine, j'ai des comptes à régler avec Barbie. Cette poupée ipersexuée, que toutes les petites filles reçoivent, mais qui n'a ni sexe véritable, ni tétons. A cet âge, mais aussi plus tard, bien que cette question rencontre une censure sociale, on peut se demander : "Quel sexe j'ai ? Est-ce que j'en ai un ? "

D comme Désir

O : J'ai l'impression ce qui t'a poussé vers ce projet, c'est la question du désir. On dit que Penthésilée est une pièce sur la révolte du féminin. Or, après la représentation, j'ai interrogé des femmes qui semblaient irritées par ton travail, et surtout par l'image de la femme que tu leur as donnée. En tant que critique, ce type de réaction m'intéresse, sans doute pour ce qu'elles ont de symptomatiques : cette pièce donne à voir des choses que l'on ne veut pas voir, met en scène un "refoulé" qui fait écran à une autre question, bien plus radicale : celle du désir. J'aimerais que tu réagisses à ces critiques et que tu nous parles du désir dans Pour Penthésilée. Mon idée (deleuzienne en vérité), c'est que le désir dans Penthésilée est une puissance d'affirmation, une machine révolutionnaire qui remet en cause les genres, les représentations d'ordre sociales et sexuelles. Et finalement, et c'est peut-être pour cela que ça pose problème, cela touche des questions très intimes.

D : A l'origine de ce projet, il y a effectivement la tentative de donner corps formellement à un désir. J'avais envie de bousculer, de questionner le processus de création tout en restant à ma place de comédienne. A commencer par le fait de choisir metteurs en scène et chorégraphes, de leur déclarer mon désir de travailler avec eux sur ce projet, alors que d'habitude c'est l'inverse. J'avais du désir pour ce texte ensuite. Il me poursuit depuis que je l'ai lu adolescente. Je sentais qu'il ne fallait pas que j'attende que quelqu'un me demande de le jouer, que ça n'arriverait

² Acteur et metteur en scène de la Coopérative d'Acteurs du CDN de Basse-Normandie, est un des "regards croisés".

³ Daria Lippi emploie ce terme, plutôt que "spectacle", pour désigner "une forme aboutie et ouverte d'un travail à venir".

pas. Et encore la confrontation avec la solitude en scène, des envies de performance, de traitement d'images, de vidéos... en fait il y avait de ma part un débordement de désirs dans ce projet, dont certains ont été déclarés très vite, d'autres, moins facilement avouables, beaucoup plus tard. C'est d'ailleurs une des choses qui a rendu le processus de création assez difficile, voire sauvage. D'un autre côté, le désir est évidemment la source d'une mobilisation extrême, d'une disponibilité accrue de ma part, comme s'il fallait que je sois à la hauteur de mes fantasmes. Et cette énergie est contagieuse. Tous ceux qui ont travaillé sur ce projet y ont été très sensibles, ils ont été provoqués, excités par ça, et se sont donc attachés au travail, même sur un temps court.

Je pense même que cela influence le rapport que les spectateurs entretiennent avec cette structure. Pas mal de spectateurs, après les représentations, m'ont dit qu'ils se sont sentis renvoyés à eux-mêmes pendant le spectacle, car l'identification n'est pas possible, ou très rarement. En général, dans une pièce narrative à plusieurs personnages - prenons Platonov- le spectateur a la possibilité de s'identifier. Par exemple, Platonov est pour certaines un "homme rêvé", pour d'autres un "dagueur qui mérite punition". La résolution des conflits est permise par les personnages: en tant que spectateur, tu peux choisir le point de vue qui te convient : celui de Platonov, si son rapport à la vie, aux femmes te passionne; celui de sa femme Sacha, trahie mais toujours aimante; ou encore celui de Sophia, trahie et vindicative, qui pour finir le tue.

Dans *Pour Penthésilée*, l'identification est difficile, non seulement parce que je suis seule et jouant plusieurs personnages, mais aussi parce que je joue *nos fantasmes de Penthésilée*, plus que Penthésilée elle-même : je manifeste mon désir par rapport à ce spectacle, par rapport à ce personnage, et je crois que j'engage les spectateurs à faire de même, de leur côté, librement. Comme si les gens étaient renvoyés à leurs propres fantasmes. Maintenant le rapport que chacun entretient avec ses désirs les plus intimes n'est souvent pas un rapport facile ! Et comme je suis femme, ce sont les femmes qui sont d'abord interpellées.

Mais que des spectateurs aient détesté, n'est pas réellement un problème.

O : J'aimerais désormais que tu apportes deux précisions. Tu parles de ton désir et tu es seule sur scène : n'est-ce pas là un paradoxe incroyable : le désir est toujours une tension vers quelque chose ; or ici, il y a ce désir qui se pose, et qui se pose dans le vide d'une certaine manière et qui permet d'entretenir une relation avec le public. Pourrais-tu revenir sur le fait que, c'était finalement, à chacun de s'interroger sur son propre désir. Et puis, le deuxième point sur lequel j'aimerais que tu réagisses, c'est la question des genres et du désir féminin.

D : Pour commencer, mon désir ne se pose pas vraiment dans le vide, mais plutôt dans l'imaginaire, dans l'invisible. Achille, les Amazones, ou Mars sont convoqués par l'imaginaire. C'est ce que font les enfants quand ils jouent seuls (j'ai beaucoup joué toute seule étant petite). Ensuite, et c'est la différence avec un jeu d'enfant, mon désir a été ici dirigé, formalisé, concrétisé, malaxé, détourné, explicité, affilé, forgé en lames par cinq personnes. Je me suis interrogée sur mon désir, mais c'est en ferrailant avec le désir d'autres que celui-ci s'est mis à parler d'une voix claire.

Ensuite, une des raisons pour lesquelles j'ai choisi ce texte tient au fait que le désir féminin est toujours un élément totalement censuré par la société patriarcale, par la religion, etc. Mais, il est également censuré par les femmes elles-mêmes ! Par habitude, par culture, par appartenance sociale, etc. Les féministes et les homosexuels ont gagné de grandes batailles, mais il y en a une qui est loin d'être gagnée : celle du désir intellectuel que chaque être éprouve, et en particulier celui des femmes. Ce n'est pas moi qui le dit, ce sont des écrivaines, des universitaires, des artistes. Dorothy Allison, par exemple, écrivaine américaine féministe et lesbienne, ressent le besoin de prendre distance avec un certain féminisme, parce que c'est un féminisme castrateur. Plutôt que de bannir une série de comportements, parce qu'ils reproduisent le pouvoir du patriarcat, on peut les utiliser librement, il faut juste en avoir conscience. Je veux utiliser le pire symbole marchand de la beauté féminine ? Je l'utilise à partir du moment où j'en suis consciente et j'en joue !

O : Deleuze définit le désir comme une puissance d'affirmation de l'individu contre la société, contre l'ordre politique, comme une machine révolutionnaire qui met en cause les genres. Et qui nous fait penser qu'il n'y a pas un désir féminin ou un désir masculin, et qu'il y a un devenir homme de Penthésilée, et un devenir animal lorsqu'elle en a besoin et que ça lui est nécessaire.

D : Penthésilée, c'est le désir à sa puissance maximale. C'est pour ça qu'elle est folle, qu'elle est une tornade qui balaie tout sur son passage : elle devient animale pour suivre son désir : et si elle doit être femme, elle devient femme, si elle doit être homme, elle devient homme; si elle doit être guerrière, elle devient guerrière.

E comme Espace et Extériorité

O : Vous avez créé le spectacle à la Halle aux Granges à Caen, dans un espace qui vous est familier. Mais, bientôt vous allez donner le spectacle à la Ménagerie de Verre, un espace beaucoup plus contraignant. Alors j'aimerais

que tu me parles un peu de cela, des difficultés que tu peux rencontrer sur cette question de l'espace. Je souhaiterais savoir comment tu travailles la question du corps dans l'espace.

D : Lors des réunions préparatoires la question de l'espace était très importante, car nous nous sommes demandés quelles éléments communs adopter. Nous avions un texte, le même pour tous. Il fallait trouver l'espace. Avec David Bobée, on a fait des propositions à Philippe Marioge, scénographe, qui fait partie des " regards croisés ". Il n'a pas créé la scénographie comme dans une pièce classique, mais son regard et sa synthèse ont été précieux car, pendant les trois ou quatre premières sessions, l'espace a changé à chaque fois. L'espace tel qu'il est aujourd'hui s'est défini pendant la quatrième session, celle de Loïc Touzé, son dépouillement étant une option radicale mais en même temps respectueuse des univers précédents. Et c'est aussi un espace familier pour moi, puisque son caractère essentiel est celui des espaces de jeu d'Eric Lacascade. Cela permet de prendre en compte le lieu réel et non pas de le décorer. Dans les tournées d'Eric Lacascade, quand on change de salle on adapte la pièce à l'espace qu'on trouve : nous ne sommes pas dans la reproduction à identique, indépendamment du lieu. Et à la Ménagerie de Verre la grande différence, c'est la hauteur de plafond, je peux le toucher en levant les bras. Je pense que cela va produire quelque chose de plus concentré, et de plus violent ; car le spectateur va être enfermé dans la même cage que Penthésilée. On a six jours de répétitions, on va adapter pas mal de choses, le spectacle va changer.

F comme Fantasme

O : Il reste la question du fantasme. Alors c'est un des nom du désir, et Freud nous explique à propos du désir qu'il est sans objet fixe, que ce n'est pas objet que l'on désire, mais les signes auxquels il nous renvoie, autrement dit l'objet est un support de signes, un théâtre où se joue nos fantasmes. Alors il me semble que la force de ton travail et de votre travail est d'être un support de fantasme, de même que sont projetées sur ton corps des images en mouvement. De même, le spectateur est invité à projeter ces propres fantasmes, son imaginaire sur la scène de son désir, à lui. J'aimerais que tu me dises dans quelles mesures le fantasme est une manière de penser le geste théâtral.

D : Cela vient de la pratique d'Eric Lacascade, qui a toujours poussé les acteurs à dévoiler leur propre théâtre intérieur, c'est-à-dire d'explicité ce que nous aimons sur le plateau. Il travaille sur cette en transformant ces théâtres différents en un théâtre qui est le sien, par l'application de son propre fantasme. Je pense que pour *Penthésilée*, j'ai fourni une matière brute plus abondante que d'habitude, parce que j'étais seule et parce que j'avais travaillé en amont, j'avais donc plein d'idées (dont bien sûr la plupart n'existent pas dans le spectacle). Mais il fallait aussi que je reste, en tant qu'actrice, le support du désir du metteur en scène, ou du chorégraphe, de leur langage, de leur théâtre, de leur danse, de leur espace, de leur façon d'entendre les mots, de leur façon de voir. Des fantasmes très différents : par exemple David Bobée, qui vient des arts plastiques, a besoin pour créer qu'il y ait des lumières, un espace plastiquement défini, du son; Eric Lacascade, qui peut travailler avec deux néons et un canapé, se concentre sur l'acteur, sur la dramaturgie du texte, sur la compréhension jusqu'à ses virgules du texte qu'il a écrit ; Loïc Touzé est dans un minimalisme extrême, dans un art de la présence, de la non explicitation du geste ; Arnaud Churin est aussi très attentif au texte, et comment celui-ci s'articule dans la voix ; Héra Fattoumi m'a fait travailler sans mots sur le corps et sa relation à l'espace; Régine Chopinot sur l'humanité de ma présence... Tout ça est un peu réducteur bien sûr, mais cela donne une idée. L'organisation de ces « différents » s'est faite non sans difficulté, non sans conflits, mais dans le but de la création d'un spectacle que nous pourrions tous, à des endroits différents, signer... Tous ceux qui ont participé à ce projet sont des chercheurs, c'est cette éthique qui nous unit.

O : Et puis il y a aussi une chose plus élémentaire : il y a un théâtre qui ne laisse pas la place au théâtre, à l'imaginaire du spectateur car mon travail est de faire apparaître les spécificités de votre création au regard du théâtre qui existe, et ce que je voulais dire c'est que, face à un théâtre de représentation, votre théâtre apparaît comme celui d'une proposition, qui serait un appel à cet imaginaire fantasmatique.

G comme Guerre

*O : Il est question dans *Penthésilée* de la guerre comme lieu impossible et le lieu nécessaire du désir. On est loin d'un désir angélique, d'un désir Amoureux et malheureux. Et nous avons ces Eros fils de d'Arès comme les*

Amazones sont les épouses de Mars. Quel sens accordes-tu à cette manière de parler du désir en termes de Polémos, en termes de guerre.

D : Personnellement, je ne crois pas pouvoir affirmer quoi que ce soit sans que cela ne passe par un conflit, c'est nécessaire. C'est ma nature, pas un constat de principe. La création a pour moi une dimension guerrière. Elle est le lieu d'une violence, d'une douleur, non pas au sens d'un cliché, celui de l'artiste maudit, mais parce qu'elle a à voir avec une tension. Tu es à un point et tu veux aller à un autre ; et la création est le processus qui te tire vers l'autre point. Nécessairement, il existe des résistances qui te retiennent au point où tu es parce que tu y es bien, confortablement installé. En tant qu'actrice, j'ai besoin, pas tout le temps, ni n'importe comment, d'être cassée. Parce qu'on a une armure, chacun à une armure sociale, individuelle, sexuelle, dans laquelle il se sent bien et que l'on utilise la plupart du temps pour ne pas être trop facilement blessés. Chacun a une carapace. La mienne est forte, assez dure à briser, et donc que je la brise de l'intérieur, ou qu'on la brise de l'extérieur, un acte violent est toujours nécessaire.

J'ai choisi un texte extrêmement violent. Ce que je dis n'est pas un éloge de la guerre réelle, bien sur, mais de la guerre symbolique, oui. La guerre est une situation dans laquelle on est un peu obligé de se dépasser, qui nous met hors de nous-même.

J comme Jeu et Je

O : J'aimerais que tu me parles de ta manière de travailler le personnage, la question du rôle.

D : Dans le théâtre d'Eric Lacascade, on parle rarement de personnage. Il nous parle de ces gens-là, qui habitent le texte sur lequel nous travaillons. Il nous donne des pistes. Je considère ce que je fais sur le plateau comme une partition, et non une incarnation. Je ne me sens pas du tout en train d'incarner quelqu'un qui serait différent de moi. En fait, on n'essaie jamais d'être différent de ce que l'on est : on est nous-même, mais on se projette dans une situation qui n'est pas réelle, qui est un code (le code de fiction de la pièce et les codes de la mise en scène). Le théâtre est pour moi un monde dans lequel on décide de codes particuliers, qui régissent les situations et les relations qui s'y produisent.

O : D'où le jeu ?

D : Oui, exactement. Je dirais que c'est une partition très précise, dans laquelle je joue à mes différents « je ». Le plateau est pour moi un univers dont les dimensions dépendent du choix : au choix des metteurs en scène, a priori, et ensuite de ceux qui agissent dans cet univers pendant les répétitions. Dans ce projet, à cause de ma solitude face à plusieurs rôles, il y avait une espèce de vertige du "je". Au début, par exemple on pourrait dire que c'est Daria qui parle ; or, c'est Daria dans le code qu'on pourrait appeler « la récitante ». Parfois, le code s'appelle "Penthésilée", parfois il s'appelle "Grande prêtresse". Et moi, je ne suis que leur miroir, leur jeu, leur jouet.

K comme Kleist

O : Deleuze écrit dans Milles Plateaux : " Kleist est le premier à donner au temps un nouveau rythme, une succession sans fin de catatonies ou d'évanouissements, de fulgurations ou de précipitations. La catatonie, c'est " cet affect est trop fort pour moi ", la fulguration, " la force de cet affect m'emporte ". Alors j'aimerais que tu me parles non pas de Kleist en général mais de ce rapport à la catatonie.

D : Je connais un peu Kleist : il y a cinq ans j'ai joué Katherine dans « Kätchen von Heilbronn » une autre de ses pièces. Katherine est presque une Penthésilée inversée, et d'ailleurs son geste caractéristique est l'évanouissement. Chez Kleist, ce qui m'attire c'est la démesure : catatonie et fulguration sont deux figures de la démesure. Elles sont aussi deux figures de la transe. Il ne faut pas oublier, même si c'est banal de le dire, que le théâtre est un acte sacré à l'origine, que la transe est une matérialisation, un état physique du sacré. Alors, on peut étudier la façon de l'atteindre, la façon d'en revenir, la façon de la rendre présentable, de la faire partager. Dans le théâtre d'Eric Lacascade, le rituel a une place très importante. Kleist est de ce point de vue une mine d'or, son théâtre n'est surtout pas "bourgeois". La pièce est difficilement compréhensible d'un point de vue strictement psychologique. La deuxième partie de la structure, le «rêve» de Penthésilée, exige par exemple un état particulier : une concentration énorme sur quelque chose de déplacé, d'invisible et non explicité pour les spectateurs, pourtant ils la reçoivent, la «comprennent».

O : C'est un peu comme pour Artaud qui, quand il prend du peyolt, remet en cause toute une institution du corps qui ne peut pas avoir lieu au théâtre.

D : Oui parce que au théâtre il faut pouvoir refaire, répéter. C'est du travail, de la recherche, de l'étude. Les chamans aussi pouvaient répéter leurs transes !

L comme Langue

O : Le rapport à la langue, à la littérature ?

D : Le français n'est pas ma langue, ce qui me facilite la vie pour certaines choses. Comme je ne peux pas l'improviser, j'apprends le texte par coeur avant les répétitions, et je le dis à la virgule près, je lui suis très fidèle.

Je parle là du texte *adapté*, car la fidélité au texte théâtral tel que l'auteur l'a écrit est une autre question.

La méthode d'Eric Lacascade a été pour moi une révélation: le fait de s'approprier le texte en le réécrivant, de le manger, de le digérer, d'éliminer ce qui ne te sert pas fait partie intégrante de son théâtre. Eric a toujours considéré le texte comme un matériau, dans le sens où l'oeuvre au théâtre n'est pas le texte, n'est pas le décor, n'est pas la musique, mais l'ensemble de tout cela, quand cela se produit devant les spectateurs. Et ce n'est pas une vision commune, au contraire. Beaucoup de gens par exemple considéreront que nous avons défiguré Kleist dans cette adaptation, en coupant et en réorganisant l'ordre du texte. Nous avons aussi rendu plus clinique une langue extrêmement sensuelle, travaillée, imagée, mais qui aujourd'hui, pour notre projet, pour l'actrice que je suis, pour le théâtre que nous faisons, aurait été un blocage, nous aurait empêché d'agir. C'est une vision controversée que de prendre le texte comme un matériau pour que l'oeuvre naisse finalement sur le plateau. J'ai déjà entendu dire que nous manquions de respect au texte ; j'ai tendance à dire qu'avec le respect, on reste assis et on regarde, ce qui est aussi quelque chose de très beau. Mais, moi, en tant qu'actrice, je suis plutôt censée agir.

O : On touche ici la question du travail de l'interprétation ? L'interprétation, c'est comme en musique : il y a la partition, ce qui est écrit et puis il y a cette liberté du musicien ou du chef d'orchestre qui va décider de faire vivre l'oeuvre. La langue, au théâtre en particulier, et tu nous disais que tu ne lisais pas de théâtre, car ça t'emmié d'une certaine manière, ce que tu dis là ce qui t'intéresse, c'est quand la langue s'anime ; quand elle devient vivante, et c'est pourquoi on ne peut pas rester dans un rapport religieux au texte. Sinon, effectivement il vaut mieux rester confortablement dans son fauteuil.

D : Je ne prétends pas avoir compris Kleist, je ne fais pas un travail de philologue dessus, ce que je dis c'est qu'il s'agit là d'une Penthésilée, librement adaptée de Kleist, celle de ceux qui ont travaillé à ce projet ; et c'est cela que l'on propose aux gens.

O : C'est une question de parti pris en fait.

D : C'est une affirmation, une prise de position, quitte à déplaire. Il faut beaucoup déplaire à certains pour beaucoup plaire à d'autres, non ?

O : Il me semble que la mise en scène est toujours un parti pris et une mauvaise mise en scène est une mise en scène qui ne prend pas parti, qui ne procède pas à des sélections, à des hiérarchisations et c'est d'ailleurs le sens même de la culture Dans la tradition, - tu es italienne et on dit chez toi "traduttore, traditore" - le traducteur est un traître et d'une certaine manière dans la traduction et dans la tradition il y a quelque chose comme un geste de la trahison et en tout les cas quelque chose qui n'est pas la répétition même. Et c'est dans ce déplacement que se produit et que l'oeuvre reste vivante.

D : Prends Tchekhov. Est-ce vraiment le trahir que d'enlever les samovars alors qu'on joue en France, ou de remplacer le tabac à priser par une cigarette ? Prends Hedda Gabler. Qui aujourd'hui, même dans la haute bourgeoisie, a une bonne à la maison ? Le fait qu'il n'y ait plus de bonne dans l'adaptation d'Eric nous rapproche ou nous éloigne en tant que spectateurs ? Quand Ibsen l'a écrite, quand la pièce a été jouée pour la première fois, elle reflétait une situation contemporaine, proche de la vie quotidienne des spectateurs. Moi je pense qu'on a droit à la modernité au théâtre aussi, en jouant des textes du répertoire aussi !

O : Barthes dans Sur Racine, au début dans l'avant propos parle de l'écriture et il dit : " écrire c'est toujours ébranler le sens du monde " et d'une certaine manière il se demande pourquoi on met encore en scène Racine et

que cela peut encore nous parler, et bien il dit parce qu'un auteur d'une certaine manière, nous pose une question et celui qui l'interprète il peut en donner une réponse, et c'est comme si il était possible d'écrire à la suite d'un texte déjà écrit. Et c'est ce processus qui rend l'oeuvre vivante et ouverte.

D : D'ailleurs, dans d'autres domaines artistiques c'est quelque chose qui choque beaucoup moins. En cela le théâtre reste un endroit un peu plombé. En danse par exemple les contemporains ont opéré une fracture assez nette. Il y a l'exemple du cinéma, qui peut s'approprier d'un texte classique sans que cela ne pose de problème... Dans le théâtre il existe un conservatisme plus fort que dans les autres arts.

M comme Marionnette

O : J'ai relu encore une fois le Sur le théâtre des marionnettes et ça me paraît avoir guidé toute votre pratique, ce qui est dit sur la question de la danse, de ce que Deleuze nomme le corps sans organe. Qu'est ce que tu pourrais dire du théâtre des marionnettes ?

D : Je dirais que, bien plus que dans les autres spectacles, j'ai été une marionnette. Et j'y ai finalement pris plaisir. Le fait d'avoir six regards différents, comme six fils tendus. Alors que je pensais, dans cette structure particulière de création, avoir plus de pouvoir, plus d'indépendance, plus de liberté de décision. D'une certaine façon, j'en ai eu. En dehors du plateau. Mais, sur le plateau... non, parce que j'étais librement contrainte à entrer dans un univers différent à chaque session. C'était comme si j'avais une main guidée par Eric, l'autre par David, une jambe par Loïc, etc. Souvent sur un même moment, j'avais quatre indications différentes, non pas contradictoires, mais différentes. Des voies, des mises au travail à des endroits différents. Et il fallait que je les intègre, que je les comprenne, et que je les applique toutes. Cela m'a obligé à concevoir quelque chose que je connaissais peu avant, un " lâcher-prise ", un " abandon " de mon propre point de vue sur ce que je fais. Ce qui est la caractéristique de la marionnette dans le texte de Kleist, pas de point de vue sur soi même, pas de volonté. C'est une grosse découverte dans ma façon d'appréhender le travail de plateau : moins de volonté j'ai de faire passer quelque chose, plus cette chose a de chances de passer.

O : Tu m'es apparu dans la pièce comme un point d'intensité avec des points de force. Tu tiens ensemble ces contradictions, ces complications et ça tient tout seul, justement parce que tu lâches prise ou tu es dans l'abandon.

D : Oui, c'est une question de confiance, pas en moi-même mais en « la chose », en la structure. Pourtant, il y a des choses qui sont effrayantes pour moi. Je suis habituée à travailler avec des partitions précises, millimétrées. Ma liberté, je l'ai toujours cherchée dans l'espace le plus petit entre deux points. Mais, par exemple, dans ce que nous appelons la danse de l'épée, c'est un canevas que j'ai et encore il n'est pas nécessaire que je le suive, l'important, c'est autre chose ; j'ai d'autres points fixes, d'autres règles qui sont tirées, mais qui ne sont pas mes fils habituels. Mais je fais confiance, comme une marionnette, qui ne se pose pas la question, elle fait confiance, celui qui l'a fait bouger sait. C'est intéressant et dérangeant à la fois, c'est-à-dire que cela a remis en question des choses qui me semblaient « professionnellement acquises ». C'est bien.

O : Cela met en scène très précisément ce que dit Kleist dans son Discours sur le théâtre des marionnettes, la question de l'autre, la question du mouvement.

D : Et quand je te disais que les chorégraphes me parlent une langue que je comprends un peu, je prends cette phrase : "n'occupe dans l'espace que l'espace que tu occupes". Cela a à voir avec l'animal : quand Kleist parle de l'ours, il nous dit quelque chose comme "il ne pense pas à t'effrayer, il t'effraye". Cette chose, il me fallait la comprendre physiquement.

O : En fait c'est moins un travail de l'espace comme extension que comme intensité.

D : Le jeu comme jeu d'être et non pas comme jouer à être. La règle du jeu est " soit ", et pas " soit quelque chose ".

N comme Nietzsche

O : Dans Zarathoustra Nietzsche reprend la grande formule de la philosophie qui est " Connais-toi toi-même ". " Etre soi-même " comme dit Peer Gynt ! Nietzsche remplace cette formule là par " Deviens ce que tu es ". Par " ce que tu es ", il faut comprendre " qui " tu es et deviens qui tu es c'est-à-dire " deviens toi-même le présent ".

D : Je n'ai pas lu *Zarathoustra*, mais tu me l'as offert, je m'y plongerai, promis !!

Les chorégraphes sont très attachés à cette dimension du présent. Elle résulte de l'observation sans complaisance de soi-même à un instant donné en vue de ce que l'on a à faire, de ce que l'on cherche. C'est vrai que la danse contemporaine a pas mal éliminé l'exhibition de la technique de ses préoccupations. « Etre au présent » c'est aussi une façon d'être tout le temps au travail, même une fois qu'une structure est fixée. Ne pas « résoudre » les actes est une expression qui a pas mal circulé en répétition.

P comme Pouvoir

O : J'aimerais que tu nous parles de la multiplicité des formes de la domination. On voit comment Penthésilée est dominée à la guerre et pourtant elle est dominante par le désir. Ce que m'évoque cette question du pouvoir, c'est que le pouvoir n'est jamais, d'une certaine manière, absolu. Même, si c'est toujours ça que le pouvoir veut faire, c'est là je crois que se déploie la puissance du texte et de votre mise en scène. Ce qui apparaît, c'est que la domination n'est jamais unilatérale, jamais univoque.

D : Le pouvoir me fascine, parce que je le désire. Evidemment, chacun d'entre nous veut du pouvoir dans sa vie. Il est vrai que le processus de création de ce spectacle était habité par la question du le pouvoir. Qui a du pouvoir dans une équipe de création ? Est ce qu'il est là où on pense qu'il est ? Est-ce que l'on peut changer les règles ? Mais alors, est-ce que le pouvoir change avec ce déplacement ? Est-ce que le fait de s'attaquer à ces règles-là produit un tremblement positif ou négatif ? Je n'ai pas fini de faire le tour de cette question. Elle est très compliquée, mais c'est une question soulevée. C'est déjà très bien ! C'est une question qui nous a fait parler et nous a fait agir. Avec déchirement et sauvagerie.

O : Je pense qu'il existe un rapport intime avec le pouvoir et la création. Le pouvoir de création aussi comme une lutte contre la mort. Ce qui se joue fantasmatiquement dans le pouvoir, c'est quelque chose de la toute puissance, une façon de lutter contre la mort.

D : Quand tu fais une création théâtrale, tu es en situation de "toute-puissance" : tu prends un lieu, puis tu décides des règles qui vont lui donner vie : comment le temps sera rythmé, selon quelle géométrie ou quel hasard l'espace se remplit ou se vide, comment des gens vont entrer dans cet espace et quels relations ils y établissent, quelle langue, quels mots seront dit, tu décides comment le pouvoir se distribue entre tous; et ensuite tu donnes à des gens qui sont devant toi et qui accèdent à cet espace un pouvoir énorme qui est celui d'adhérer ou pas à ce système. Puis, il y a le pouvoir de la critique (qui est à mon avis disproportionnée aujourd'hui par rapport à ses compétences), et puis le pouvoir de l'argent, enfin ça c'est aller trop loin.

Dans cet état artificiel de "toute-puissance", tu construis une utopie que tu confrontes avec le réel : tu passes par toutes les déceptions, les découragements, les compromis, mais tu es obligé de confronter cette utopie au réel, c'est là que tu crées. Cela a pour moi beaucoup à voir avec la liberté, non pas la liberté absolue, qui n'est qu'une idée, mais la liberté d'être toi même auteur de tes contraintes. De les choisir, dans la limite du possible.

Le pouvoir en soi même est un leurre, enfin c'est à la fois une condition et un but, quand il est condition, il est souhaitable et quand il est un but, il provoque des déplacements, parfois positifs parfois négatifs. Penthésilée a le pouvoir, elle ne l'a pas décidé, on lui a même imposé ; mais elle y tient, énormément, à son pouvoir de reine. C'est un des points de sa rupture, car la Reine et la femme ne suivent pas les mêmes chemins. Quand elle dit qu'elle " préfère être poussière plutôt qu'une femme qui ne séduit pas ", elle convoque le pouvoir de séduction, le pouvoir d'amener à soi. C'est une phrase qui est interdite à la Reine, et d'ailleurs à toute Amazone. Il n'y a pas de conciliation possible. Entre les deux elle en choisit un troisième, animal, qui est le pouvoir de dévoration, pour faire disparaître ce qui ne rentre pas dans sa possibilité, dans sa puissance. Comme sa puissance est impuissante et bien ...

O : C'est ça le pouvoir, le pouvoir est une réponse à l'impuissance, le sentiment fondamental de l'impuissance et de la limitation.

D : Et, moi j'ai un rapport très difficile avec l'impuissance, enfin avec mon impuissance. Je ne supporte pas qu'un homme soit plus fort que moi. Penthésilée est dans le même cas. Il y a aussi le déplacement, le pouvoir déplace le désir : tu désires quelqu'un, puis ensuite tu découvres que tu désires le pouvoir sur cette personne. Ça peut tuer le premier désir. Si nous pouvons appeler ce que Penthésilée ressent pour Achille de l'amour, finalement c'est son amour qu'elle tue, quand elle dévore Achille. D'ailleurs, Penthésilée n'a pas beaucoup de remords pour un Achille vivant.

O : Et en même temps ça la tue ?

D : Ca ne la tue pas, elle se tue, par choix. C'est peut-être d'ailleurs le seul vrai moment de pouvoir, une sorte de résistance à deux systèmes de règles par lesquels elle se sent désormais opprimée.

O : Peut être ne peut elle pas aimer autrement ? Aussi parce que son désir met en jeu trop de choses. Par rapport à l'ordre social et sa trahison, il n'y a pas d'espace pour vivre cet amour. Et d'une certaine manière, elle affirme jusqu'au bout son désir tout en énonçant le fait que cet amour ne peut pas avoir lieu.

D : En tous les cas le thème de la troisième partie du spectacle est vraiment l'impuissance. Elle le dit d'ailleurs "Achille me provoque ... celui qui me sait trop faible pour se mesurer à lui". Elle fait donc appel à Mars, Mars qu'elle a trahi en tombant amoureuse d'un homme en chair, elle se transforme en animal et massacre Achille. Cette tuerie est un acte d'impuissance, même si c'est le contraire que cela évoque.

R comme Regard

O : Le regard est aussi essentiel que le corps. Qu'est ce que tu fais de ton regard, comment tu le travailles ?

D : Dans ce spectacle, c'est plutôt le regard des autres qui est important : "les regards croisés" selon la formule très juste d'Héla Fattoumi. Mon regard est le plus souvent tourné vers le public, parfois directement, dans le sens où je regarde les yeux dans les yeux, au présent, dans la situation réelle dans laquelle nous nous trouvons. Parfois de façon imaginaire, c'est-à-dire que je nourris une image autre en me servant d'eux : ils deviennent par exemple le public de Penthésilée en train de dire ce texte

Par contre, bien que des vidéos ait été tournées, et bien qu'Eric m'ait dit plusieurs fois qu'il fallait que je les regarde pour faire avancer la "structure", il a été très difficile mettre face à face ces vidéos et mon "image intérieure".

O : Il y a aussi la question de la multiplicité des sens : le fait de te voir pouvait te priver de ressentir, à partir du corps?

D : Oui absolument. En tous les cas, c'était ma peur. Peur de la déception.

O : A propos du regard je t'avais parlé des icônes. Et ce qui caractérise une icône c'est d'être un regard, à l'inverse de la perspective qui te capture.. Alors, même si toi, tu procèdes à une capture d'énergie par le regard, en même temps il y a quelque chose qui se redonne, l'icône, c'est elle qui t'envisage. On est comme transpercé par ton regard. C'est ce que j'ai ressenti en tant que spectateur.

D : C'est impressionnant d'être toujours soumise aux regards, pendant une heure et quart sans discontinuer. J'ai dû m'habituer au va et vient du regard des spectateurs, au fait par exemple qu'ils détournent les yeux des miens pendant le prologue.

O : Mais aussi parce que tu présentes est quelque chose qui sature le regard.

D : Il y a comme une nécessité de recul. J'ai dû comprendre qu'il fallait laisser le choix, qu'il ne fallait pas que je reçoive ça nécessairement comme une marque de désintérêt. Par contre j'ai rarement expérimenté une telle écoute.

S comme Surface

O : Penthésilée, bien qu'elle soit traversée par un ensemble de multiplicités, nous apparaît paradoxalement comme une surface. Le théâtre de Kleist, même s'il est radicalement romantique, n'est pas du tout psychologique du tout, nous ne sommes pas dans un théâtre psychologique. On ne saurait chercher une quelconque profondeur psychologique chez ses personnages. De même, le corps est une surface, une surface de projection....

D : Tout comme le plateau, qui est également une surface, presque vierge d'objets...je pense qu'on s'est petit à petit attaché à donner le moins de signes possibles. Je prends l'exemple du plateau : quand les spectateurs entrent, il y a très peu de chose qui indiquent ce que va être le spectacle. C'est un spectacle, par la manière dont il a été construit, un peu rugueux à certains endroits. Mais, elle me plaît cette rugosité. Par moments, nous passons d'un univers à un autre, de manière instantanée... Ainsi, la surface vide du plateau, qui est un carré noir avec des plaques de métal et

rien d'autre, nous permet-elle de passer d'une fulguration ou d'une catatonie à l'autre, sans que cela soit à justifier de façon narrative. Mon jeu est comme ce plateau, assez dépouillé. Il n'y a pas vraiment de costumes non plus, plutôt des habits, et encore c'est plus la couleur qui importe que la forme ou la robe elle-même. Quand tu dis "surface", moi je pense "dépouillement", et dépouillement pour que l'imaginaire soit le plus libre possible face aux différentes propositions. Comme elles ne s'enchaînent pas selon une narration classique, elles doivent avoir de la place, comme les mots dans un poème. Pour pouvoir jouir des mots, tu as besoin de beaucoup d'espace blanc autour.

T comme Trahison

O : Il y a une sorte de solitude de Penthésilée, une solitude d'Achille, parce qu'ils sont en rupture avec leurs communautés d'origine. J'aimerais que tu nous reparles de la trahison de Penthésilée ; c'est une chose que l'on ne voit pas souvent finalement dans le texte et il me semble que vous l'avez souligné.

D : La trahison par rapport aux Amazones ? Je ne sais pas si on l'a véritablement soulignée. Dans la pièce originale le discours des autres Amazones, et surtout de la Grande Prêtresse, donnent à ce thème une grande ampleur. Mais j'ai beaucoup de plaisir à ces courts moments de présence de la Prêtresse, où elle invective Penthésilée parce qu'elle ne respecte aucune des lois de son peuple. Quelque part, je lui en veux, évidemment, de la trahison. Je lui en veux comme quelqu'un qui lirait le texte pour la première fois, qui se dirait, comme je l'ai fait, que les Amazones sont des rebelles, voire des révolutionnaires par rapport à la société patriarcale. Ce n'est qu'en affrontant le texte sur le plateau que je me suis aperçue que les fameuses lois des femmes sont en fait des lois exemplairement masculines.

O : C'est la loi de l'époux qui est en même temps le père et puis aussi la encore l'affirmation du désir de Penthésilée peut se faire qu'en rompant cette loi.

D : Oui, Mars, Le Fiancé de toutes les vierges, qui impose une copulation rapide, reproductive, pas de choix et pas d'attachement sentimental !

Alors c'est toujours dérangeant quelqu'un qui se jette contre les lois. Même pour quelqu'un qui apprécie la chose. C'est dérangeant par rapport à tes propres fantasmes : la communauté de femmes est un fantasme, pour beaucoup de femmes, pour moi ça l'est. Quelqu'un qui de l'intérieur, de la place la plus importante trahit cette communauté, c'est un coup de poing dans le cœur, un constat d'échec, le contraire de l'Happy End. Cela oblige à avoir une vision complexe des choses, alors que spontanément on aurait une vision un peu enfantine, qui voudrait qu'à la fin tout se raccommode.

O : Mais en même temps ce n'est que la logique du désir : comment l'introduction du désir vient mettre en cause cet ordre-là.

D : C'est à la moitié du projet que je me suis rendue compte que les lois des mères sont aussi contraignantes que les lois des pères, d'ailleurs avant je jouais très fière cette phrase : "je dois le chercher sur le champ de bataille mon amoureux et le saisir avec le métal de mes bras ! La parole des mères fondatrices en a décidé ainsi et nous nous taisons devant elle, comme toi devant celle de tes pères". Et moi, je jouais très fière : "nous nous taisons devant elles" et très méprisante : "comme toi devant celles de tes pères". Arnaud d'ailleurs trouvait cela insupportable. Ça n'est qu'à un moment donné que j'ai réalisé que Penthésilée disait « et *malheureusement* nous nous taisons devant elles », comme *malheureusement* tu te tais devant celles de tes pères. Nous sommes soumis à des contraintes différentes, mais également imposées. Mais, je l'ai compris tard. J'avais envie de défendre le texte de la même manière que je l'avais perçu quand je l'avais lu à quinze ans... Bon, maintenant j'en ai trente...

U comme Unité

O : Nous avons déjà évoqué l'un et le multiple, pour parler de l'inversion des rôles et en même temps le fait que l'actrice choisisse des metteurs en scène c'est une mise en abyme de la mise en scène elle-même. L'actrice est comme un point de tension de ces regards croisés. Tu portes en toi tout cela et la grande force de ton travail est la tenue de l'équilibre en permanence menacé par ces tensions. Tu es toujours à la limite du point de rupture, et je t'avais dit à chaque instant cela pourrait être grotesque. Et si tu ne tiens pas ce multiple ensemble tout s'effondre.

D : Oui, d'ailleurs, cela a à voir avec la question de la trahison. Au cours du travail, je me suis trahie moi-même et j'ai trahi tous les metteurs en scène. Il y a des structures, des actions trouvées dans les premières sessions qui ont

giclé par la suite, en partie parce que au moment de les présenter à d'autres intervenants je n'ai pas su les retrouver, les défendre. La multiplicité d'explorations par lesquelles je suis passée s'est résolue en une structure unique, mais elle survie en profondeur. C'est un travail par strates.

V comme Vidéo

O : L'usage de la vidéo n'est pas nouveau dans le théâtre mais l'usage que vous en faites est assez particulier. En effet, dans Pour Penthésilée, tu es le support de la vidéo. Alors que celle-ci est ordinairement un instrument de projection, elle apparaît plutôt comme une extériorisation de ton intérieur.

D : D'abord, je dois dire que j'ai toujours trouvé le théâtre et la vidéo assez incompatibles : leur concomitance induit souvent un choix chez le spectateur, et le choix (il faudrait le vérifier, mais je parierais dessus), en raison de nos habitudes, se fera en faveur de la vidéo plutôt que du vivant. Indépendamment de ça, je suis passionnée de vidéo, d'images.

O : Cette concurrence entre vidéo et action théâtrale était l'enjeu du Prométhée Enchaîné de Braunschweig, c'est-à-dire comment ce Prométhée qui était immobile pouvait rivaliser avec l'image mobile de la vidéo.

D : Voilà, c'est vraiment cette question-là. Un acteur et une vidéo sur scène rivalisent. Parce que la vidéo (si on est honnête !) est plus attrayante. Donc, j'avais envie de trouver une façon de l'utiliser qui n'instaure pas cette rivalité. Nous avons rencontré ce problème très vite, pendant la session d'Eric : il a essayé de me faire parler pendant que la vidéo était projetée sur mon corps, mais ça ne marchait pas. La vidéo était tellement prenante qu'on ne pouvait pas écouter. A ce moment, il faut que je m'affirme comme écran, que je n'existe plus que par la vidéo. Ça m'arrangeait aussi parce que je trouve ça laid un écran sur un plateau, et puis on sait ce qui va s'y passer. Il y a bien la vidéo de la bouche qui est projetée sur le mur, mais le mur était déjà blanc, l'espace était blanc.

O : En même temps, la projection donne à voir comme ton inconscient, les différentes couches qui te constituent et qui ne sont que des couches de surfaces d'ailleurs. Et là il y a là une sorte de rétroprojection, ce que la vidéo montre ce n'est pas du visible, ce n'est pas de l'extérieur, c'est de l'invisible.

D : Oui, dans la préparation du travail je me suis dit : il y a dans Penthésilée une dimension filmique, une dimension épique liée à la guerre, qui est irréprésentable au théâtre. A plusieurs acteurs, on aurait pu trouver des actions, des partitions physiques violentes pour rendre cette dimension, mais comment pouvais-je seule les porter ? Alors, j'avais imaginé projeter sur le corps des scènes de batailles, j'avais proposé à Stefano Ricci d'y travailler. On tâtonnait techniquement. Et puis, j'ai vu une performance de Julian Snelling fonctionnant précisément sur le même principe. Il a accepté de travailler sur le projet, nous avons accumulé énormément de matériel, y compris une transformation en chien, qui était assez impressionnante, et jouissive ! Mais c'était trop, trop manifeste. Nous nous sommes aperçus là encore qu'il était préférable de minimiser le dispositif pour ouvrir un espace imaginaire et symbolique, un espace dans lequel le lien avec le texte était à faire par le spectateur, et pas un espace construit de façon narrative, donc imposé.

X comme X

O : Classé X, Pour Penthésilée ? A l'inverse, toi tu m'as dit lors de notre première rencontre que Penthésilée était un spectacle que pouvaient entendre des enfants ? Ce que tu disais à propos de l'ogre rejoint cette question là ?

D : La réaction la plus étonnante que j'ai eu à ce spectacle, c'est celle d'un acteur Jean-Pierre Dupuy qui m'a dit en sortant : "j'aurais dû amener ma fille de sept ans. C'est totalement son univers". Remarque qui m'a effectivement interloquée sur le moment.

Il est vrai que lorsque l'on parle de désir, le moment où tu désires le plus ouvertement, avec le moins de limites, c'est justement lorsque tu es enfant. Gamin, tu peux imaginer toutes tes vies possibles, et impossibles aussi. Tu crois aux super-pouvoirs, aux super-héros. Penthésilée peut être une super héroïne. Lorsqu'elle est suspendue c'est aussi une « Spiderwoman », quand elle est guerrière, une « Lady Oscar », et puis une "Barbie", dans l'indétermination d'un sexe qu'elle peut choisir. C'est bien dans l'enfance que les désirs sont aussi le plus ouvertement sexuels, et les moins opacifiés par la culture. C'est peut-être ça qui fait que des images qui évoquent pour certains un univers sexuel, pour d'autres sont enfantines. Ce qui est important, c'est de laisser ouvert le champ imaginaire du spectateur. Qu'il se fasse son spectacle.

Y comme Y être

O : J'aimerais que tu me parles enfin de la présence au présent de l'acteur. Nietzsche a beaucoup réfléchi sur cette question de l'acteur et qu'être acteur c'est tenir l'injonction "Sois toi-même le présent". Et il y a quelque chose de fondamental dans l'acte théâtral qui est cette présence au présent. Ça nous ramène à l'idée de l'abandon ?

D : Surtout, on me force à y être. C'est un tel abîme d'y être, ça fait tellement peur ! C'est d'ailleurs la première fois que j'ai le "trac". Car quand tu y es, tu te dis que tout peut arriver. Donc voilà, ce sont les metteurs en scène qui m'ont forcé à y être. A mesure que la structure prenait sa forme actuelle, ils ont pointé mes défauts d'actrice : et un de mes grands défauts, c'est une tendance à m'appuyer sur la forme et à l'investir de la responsabilité du spectacle, et à me désinvestir moi.

La forme qu'a pris le spectacle, exigeait que j'y sois, que je sois au travail tout le temps. " Y être " pour moi, ça veut dire " être au travail ". Parce que je suis feignante, comme la plupart d'entre nous, et que le présent il faut le conquérir. C'est un travail d'observation, de l'espace, du public, de moi-même et des interactions entre tout ça. Les chorégraphes, qui travaillent beaucoup sur l' « y être », m'ont beaucoup aidée. Et au vue de l'objet que nous avons créés, les metteurs en scènes m'ont rappelé que me reposer sur la forme du spectacle, c'était la mort de ce spectacle. Une déshumanisation de l'actrice et donc du rapport qu'elle pouvait instaurer avec le spectateur. Au théâtre, comme tu dois refaire le même parcours tous les soirs, tu dois chercher ta liberté dans un endroit autre que la forme, cet endroit d'acceptation active dont je te parlais.

O : Aussi une acceptation de l'abandon.

D : Oui une acceptation de l'impuissance relative aussi.

O : Un deuil de la toute-puissance.

D : Je ne sais pas si c'est un deuil. Une mise en confrontation avec le réel, en tout cas. Tu ne peux pas refaire ce que tu as fait hier, tu ne peux pas. Simplement parce que tu es aujourd'hui. Il faut trouver une autre façon d'y arriver, même si c'est moins bien. Ce qui donnera plus d'importance à autre chose, et c'est tant mieux.

Pour Penthésilée

DOSSIER

Pour Penthésilée

d'après **Henrich von Kleist**

adaptation du texte **Eric Lacascade, Daria Lippi**

sur scène **Daria Lippi**

Regards croisés **David Bobée, Arnaud Churin,
Héla Fattoumi, Eric Lacascade, Loïc Touzé**

Et **Stéphane Babi Aubert, Philippe Berthomé, Régine Chopinot, Philippe Marioge, Julian Snelling, Clarisse Texier, Virginie Vaillant**

Construction du décor **Ateliers du CDN de Normandie**

Régie générale **Patrick Le Mercier**

Régie son **Christophe Jeanne, Philippe Petit**

Coproduction **CDN de Normandie-Comédie de Caen, Théâtre de Vidy Lausanne**

Avec le soutien **du Centre Chorégraphique National de Basse-Normandie et du Centre Chorégraphique de La Rochelle**

Metteur en scène/Comédienne

Qui crée un spectacle ? Un, tous, certains ? Qui peut dire c'est mon projet, ma pièce, mon monde, c'est de moi que cela parle, c'est mon désir qui s'y exprime ?

J'avais envie de mettre ces questions à l'épreuve du plateau, de bouleverser le qui fait quoi dans le travail. J'avais envie de créer une alchimie qui permette à des créateurs, habitués à l'unicité de leur rôle face à la multitude des interprètes, de se prendre en compte, se bousculer, se stimuler à aller dans des endroits peu connus de leur propre univers. Parce que, si la réalisation minimum de cette structure est une série de variations sur thème avec la même comédienne, son ambition est de s'inventer un processus qui produise à la fin un spectacle organique.

J'avais besoin de requestionner aussi mon rôle de comédienne, toujours en balance entre créateur et interprète, de prendre une position plus risquée, plus jouissive, pour que ce soit mon désir qui donne naissance à un projet tout en restant du même côté. Pour être aussi le lieu, la matière, le lien entre les différents regards : être unique pour ne pas être univoque.

L'idée d'inverser en nombre la structure même de l'équipe artistique d'un spectacle m'est venue au printemps dernier, au sein d'un collectif d'acteurs et metteurs en scène né autour d'Eric Lacascade. Portés par l'actualité politique qui nous touchait de près en tant qu'intermittents, nous nous étions mis à réfléchir à la création, au processus de création, et donc à ce qui se fait et à ce qui pourrait se faire différemment.

Ensuite est venu l'été. Avignon. La grève.

La remise en cause du pourquoi et pour qui chacun fait ce métier, de ses fondements intimes et sociaux, de son rapport (trouble) à la reconnaissance.

Et la rencontre avec les chorégraphes qui venaient de Montpellier, les discussions, l'engagement, la colère, une rencontre politique et humaine, quelque chose qui avait à voir avec la communauté.

Parce que l'idée de communauté est essentielle dans ce projet, ils sont donc six à qui j'ai proposé ce pari, et qui ont accepté : trois metteurs en scène, Eric Lacascade, avec qui je travaille depuis 12 ans et qui a partagé ce projet dès son origine, David Bobée, Arnaud Churin, avec lesquels je travaille depuis longtemps et qui me connaissent parfaitement ; trois chorégraphes, Régine Chopinot, Héla Fattoumi, Loïc Touzé, qui, eux, ne m'avaient jamais vue sur scène, et qui ont parié sur l'échange qu'on avait eu, et sur le projet.

Il faut dire que je suis arrivée au théâtre par la danse, et donc ce partage entre metteurs en scène et chorégraphes, bien qu'il étire encore le champ des doutes et des questions, me paraît presque naturel.

Le texte

Le texte est venu après. Il a resurgi tout à coup de mes envies de toujours (j'avais 15 ou 16 ans quand j'ai lu *Penthésilée* pour la première fois). Malgré la difficulté à imaginer cette pièce adaptée pour une seule personne, ce sont les thèmes qui la traversent qui ont guidé mon désir : **Communauté de femmes**. Adolescente, je dévorais tout ce qui avait trait aux univers féminins. Je me disais féministe et je fréquentais la Maison des Femmes : les Amazones, état de femmes, grand fantasme.

Guerrières. A 11 ans j'étais physiquement la plus forte et la plus rapide de ma classe, garçons y compris. Puis tout le monde m'a dépassée, jusqu'à mon petit frère : les Amazones, qui égalent les hommes dans le combat, grand fantasme.

L'homme qu'on fantasme. Penthésilée vit à l'écart des hommes jusqu'à l'âge adulte. Elle développe dans le paroxysme le fantasme de toute femme : celui de l'Homme, de l'autre, à la fois Soleil, Dieu de Jeunesse, Vie, à la fois Ennemi, Ogre, Bête. Le champ de bataille est en elle, les guerriers sont ses désirs, elle réduit Achille à n'être qu'un mauvais acteur, qui rentre toujours avec une scène de retard.

Pouvoir/Sexe. Elle veut du pouvoir dans sa vie. Elle veut pouvoir dire qu'elle veut du pouvoir. Elle veut pouvoir dire qu'elle veut du sexe, aussi, ce qui revient au même. Elle veut du sexe dans sa vie.

Genre(s). Elle est une femme, comme on dit. Elle est aussi un homme. Elle aime les femmes comme une femme les aime. Elle les aime comme un homme aussi. Elle aime un homme en homme qu'elle est, et la femme qu'elle est l'aime aussi. Elle voudrait parfois qu'il soit elle, être lui.

J'avais besoin pour ce projet de nous confronter à une femme, mieux une femme-mythe : assez extrême, complexe et contradictoire pour être notre contemporaine, assez ancrée en moi, assez entière, assez enracinée dans l'imaginaire collectif pour être universelle.

Il me fallait cette femme pour qu'une femme d'aujourd'hui puisse se mettre en dialogue avec elle sans devoir se composer un rôle.

Daria Lippi
juin 2004

L'équipe artistique

David Bobée

Né en 1978. Etudiant en Arts du spectacle, il présente son premier travail dans le cadre du festival de théâtre universitaire, *Je ta(b)îme*. Puis, il compose différentes performances et présente *Stabat Mater* à l'espace Puzzle à Caen. Après avoir fait partie de l'école du CDN de Normandie, il devient assistant d'Eric Lacascade sur les productions Tchekhov. En 2004, il crée *Res/persona* et *Fées*. En tant que comédien, il travaille avec Pascal Rambert, notamment sur *Paradis*.

Régine Chopinot

Née en 1952 en Algérie. Après avoir été danseuse, elle devient chorégraphe en 1978. Elle fonde alors sa troupe à Lyon, nommée la Compagnie du Grèbe. En 1986 elle est nommée à la direction du Centre chorégraphique de La Rochelle. Ses spectacles bousculent quelque peu les conventions de la danse, comme en témoignent ses deux dernières créations : *Clair obscur* et *W.H.A.*

Arnaud Churin

Né en 1971. Après une formation au Conservatoire de région de Rennes, puis au Conservatoire national de Paris, il participe aux premières créations d'Olivier Py et d'Eric Vigner et travaille sous la direction de Pierre Guillois, Stuart Seide, Bruno Bayen, Jean-Marie Patte, Michel Didym, Alain Ollivier, Laurent Laffargue, Eric Lacascade, Jean Boillot. En octobre 2000 il conçoit *L'Ours normand*, *Fernand Léger* au CDN de Normandie, puis crée en janvier 2004 *Pas vu (à la télévision)*.

Avec Eric Lacascade, il a joué dans *La Mouette* et *Platonov*.

Héla Fattoumi

Née en 1965 à Tunis. A l'issue de ses études à l'Université de Paris V, elle forme un collectif de recherche chorégraphique Ivan Leroiga, avec Eric Lamoureux. En 1990 ils fondent leur compagnie Fattoumi-Lamoureux et en 2004 ils sont nommés à la direction du Centre Chorégraphique National de Basse-Normandie.

Eric Lacascade

Metteur en scène et comédien, il dirige le Centre Dramatique National de Normandie/Comédie de Caen depuis 1997. Parmi ses dernières créations, la trilogie Tchekhov dont *Platonov* créé dans la cour d'Honneur en ouverture du festival d'Avignon 2002. En janvier 2005, il crée *Hedda Gabler* d'Ibsen à l'Odéon.

Daria Lippi

Née en Italie en 1974 où elle suit une formation de danse et de théâtre avant de participer à un laboratoire dirigé par Eric Lacascade et de poursuivre sa formation avec le Workcenter of Jerzy Grotowski. Elle travaille avec Cesare Ronconi, Thierry Salmon, Cesare Lievi avant de rejoindre le noyau des comédiens d'Eric Lacascade, en particulier pour la trilogie Tchekhov où elle interprète notamment Nina dans *La Mouette* et Sofia dans *Platonov*.

Loïc Touzé

Né en 1964. Il se forme à l'Ecole Nationale de l'Opéra de Paris et devient interprète de Carolyn Carlson, Mathilde Monnier, Catherine Diverrès, Bernado Montet et Régine Chopinot, entre autres...

Il est codirecteur avec Latifa Laâbissi de la Compagnie 391 depuis janvier 2004, codirecteur avec Yvane Chapuis et François Piron des Laboratoires d'Aubervilliers et dirige à Rennes une compagnie qui se voue à la recherche mêlant chorégraphie et art plastique. Ses dernières créations : *Morceau*, *Love*.

Pour Penthésilée

Rencontres avec Daria Lippi, Eric Lacascade, David Bobée, Arnaud Churin, Loïc Touzé et Héla Fattoumi.

Comment est né ce projet autour de Penthésilée ? Comment avez-vous abordé l'adaptation ?

Éric Lacascade : J'avais envie de travailler depuis longtemps sur *Penthésilée*. Pendant que nous jouions *La Mouette*, j'avais déjà fait une proposition de lecture aux acteurs puis l'idée est restée en suspens. Une ou deux années plus tard, Daria a pris l'initiative de m'en reparler puis de l'orienter vers un projet différent. En ce qui concerne l'adaptation, nous avons chacun travaillé de notre côté puis nous avons réuni les deux propositions. La mienne guidant davantage la trame. Les passages que j'ai gardés sont ceux que je trouvais forts, ceux qui étaient indispensables à la compréhension, ceux qui faisaient progresser l'action et même ceux qui me posaient problème et que je voulais envisager sur le plateau, des passages également qui faisaient résonance avec la personnalité de Daria et son parcours.

Daria Lippi : *Penthésilée* est une pièce que j'ai lue adolescente et relue souvent par la suite. C'est une figure qui fait partie de mon Panthéon. Quand, au sein de la coopérative d'acteurs du CDN j'ai eu la possibilité de proposer un projet personnel, j'ai eu envie d'explorer un processus qui bouscule les règles de la création «classique». Je désirais l'inversion en nombre du rapport entre metteur en scène et acteur. Il me fallait donc un matériau très proche de moi pour que je puisse faire face aux différents imaginaires des différentes personnes qui allaient me diriger. Le fait qu'Éric Lacascade ait envisagé quelques années plus tôt de monter la pièce me permettait aussi d'imaginer ce projet comme un prolongement particulier du travail que je fais avec lui depuis douze ans ; par la même occasion cela lui donnait la possibilité d'explorer un parcours très spécifique pour *Penthésilée*. Les deux autres metteurs en scène, Arnaud Churin et David Bobée, font aussi partie de la coopérative d'acteurs du CDN. On se connaît très bien, mais pas dans ces rôles respectifs. Enfin, la rencontre avec les trois chorégraphes, Héla Fattoumi, Régine Chopinot et Loïc Touzé, s'est faite à Avignon, pendant la grève. Elle a été d'abord politique et humaine, avant que nous soyons réunis autour de ce pari artistique.

Cette autre manière de fonctionner interroge alors le rapport que chacun entretient avec le projet. Pouvez-vous nous dire comment vous vivez cette différence ?

Éric Lacascade : D'abord, j'ai travaillé la première session, celle définie dans le texte comme la première partie, pendant dix jours. Je l'ai travaillée comme je le fais habituellement avec mes mises en scène à ceci près qu'après cette session commune je me suis trouvé comme dépossédé. Nous n'avons pas eu beaucoup de temps ni de réflexion pour parler d'une méthode à adopter. Les choses se sont faites dans l'action, je dirais même avec une certaine «sauvagerie» : chaque metteur scène avec lui-même et Daria comme trace commune. Puis je suis revenu régulièrement prendre du temps avec Daria sur le plateau, quand nous sentions que la structure en avait besoin. C'est un travail qui, petit à petit, a pris pour moi beaucoup plus de temps et d'énergie que je ne le prévoyais au départ.

David Bobée : Cette expérience est appréhendée différemment selon les metteurs en scène et les chorégraphes. D'une façon générale, chacun de nous s'appuie sur la structure proposée par le précédent afin de construire avec Daria une nouvelle étape du processus. Ce travail redistribue les rôles : je n'ai encore jamais vécu un tel transfert. J'ai déjà pu m'interroger par le biais des «laboratoires» sur la place du metteur en scène, ce fameux chef de pyramide, chef de projet, chef de tout ! A peine a-t-on posé les choses qu'il faut accepter de s'en faire déposséder et par Daria et par les autres. Ce projet s'élabore comme une discussion : l'échange permanent entre les intervenants ne permet plus de reconnaître l'origine de chaque idée.

Loïc Touzé : Ce processus de création collective consiste à confronter des auteurs, metteurs en scène autour d'un même projet impossible, irréalisable, qui dépasse la question du projet de monter *Penthésilée*. C'est un processus intéressant qui offre à chacun d'entre nous une expérience unique, une mise en commun de quelque chose qu'on ne peut pas mettre en commun. Chacun arrive avec des questions qui sont liées à son parcours, à sa culture. Il nous faut partager le périlleux du projet. Je souhaitais arriver après le début du projet, je cherche toujours à suivre. J'avais envie de poursuivre ce que les autres avaient proposé. Je suis un «auteur» en tant que chorégraphe et non metteur en scène. Il s'agit pour moi de suivre la partition que constitue la pièce de Kleist et non de faire «bouger» Daria comme une danseuse. Il fallait proposer une forme qui ne serait pas celle du spectacle parce que, d'emblée, il fallait s'en désapproprier. Nous pourrions parler d'une mise en commun de quelque chose impossible à mettre en commun. Quand j'ai commencé à travailler avec Daria, j'arrivais à un endroit de la mise en scène que je ne connaissais pas et qui m'a passionné complètement. Cela fait trente ans que je danse, quinze ans que je fais des pièces. Je suis un professionnel à l'intérieur de mon champ, mais j'ai l'impression d'être tout d'un coup un amateur, de moins savoir, de plus tâtonner, de chercher mes mots, le geste qui correspond à ce que Daria peut faire. Au cours de ce projet, j'ai eu l'impression que l'on m'offrait la possibilité de faire différents apprentissages qui vont nourrir les projets que je ferai plus tard.

Arnaud Churin : Mon intervention dans le projet est un peu particulière. J'ai choisi de ne pas venir en continuité sur une période comme ont pu le faire les autres mais d'intervenir à plusieurs moments. Le fait de travailler de façon discontinue avec Daria me permet d'observer l'évolution de la structure. Il faut néanmoins reconnaître que diriger Daria sur deux ou trois jours n'est pas une position confortable. J'essaie avec elle de faire avancer les formes et de préciser le travail. Mon rôle consiste essentiellement à mettre Daria au cœur de son projet.

Héla Fattoumi : Le travail s'est peu à peu organisé : nous avons les uns et les autres travaillé isolément avec Daria puis, à certains moments, nous nous sommes réunis. Si ce projet est particulièrement intéressant c'est qu'il pose la question de la signature collective sans être pour autant un travail collectif. A la façon d'un passage de témoin, les intervenants se succèdent. Ce processus nous empêche véritablement de

nous projeter dans le temps sachant que les formes peuvent évoluer autrement. Nous nous trouvons dès lors dans un rapport d'urgence au travail. Et bien que chorégraphe, ce n'est pas pour moi un défi de travailler sur un texte dans la mesure où il y a des metteurs en scène. C'est justement dans cette complémentarité, dans ce rapport «tensionnel» mais pas conflictuel que l'on travaille ensemble.

Comment définiriez-vous la place de Daria Lippi dans ce projet ?

Éric Lacascade : Daria n'est pas metteur en scène mais porteuse de trace. Elle est comme un barrage qui ne retient que certains éléments. Nous, nous sommes comme des alluvions qu'elle garde et retient. D'où le terme «regards croisés», dans la nécessité à tenir compte des propositions des autres, chose que l'on fait peut-être moins d'habitude. Ici, on est obligé d'élargir notre savoir faire du fait de la fragmentation du processus, de la multiplicité des regards, même si certains sont beaucoup plus ponctuels que d'autres.

David Bobée : Daria est un guide, elle fait le lien entre chacun de nous, entre des esthétiques complètement séparées. C'est avant tout pour elle que je travaille sur un tel projet. De moi-même je ne l'aurais pas forcément adapté pour une seule comédienne. Mais, par choix cette fois-ci, j'essaie de servir au mieux ses attentes et ses envies.

Héla Fattoumi : La chose la plus folle reste le rapport que chaque créateur construit autour de l'interprète Daria Lippi. Disponible, elle reste prête à bouleverser les formes qu'elle a pu produire. En même temps, il est clair qu'à l'intérieur d'elle-même elle s'est construit une vision très solide de *Penthésilée* sans pour autant l'imposer.

Peut-on parler de frustration ou de compromis ?

Éric Lacascade : C'est moins une frustration qu'un manque, une autre façon d'aborder les choses. Il est certain que je ne maîtrise pas l'ensemble du travail comme d'habitude ; la matière que je propose est digérée par les autres, donc il faut faire fi d'un certain nombre de vanités du metteur en scène, voire artistiques, pour se mettre au service du projet. Il faut avoir la capacité de voir les ponts à lier avec les autres sans être pour autant dans le compromis. Il faut éviter que Daria soit perdue d'un intervenant à l'autre, essayer de travailler chacun sur nos points forts plutôt que sur la totalité. Il faut également gérer le temps, d'autant que les sessions ont été disparates. Pour ce qui est du compromis, on s'efforce que ça n'en soit pas. J'essaie de rester attentif aux propositions des autres tout en essayant de dégager les lignes de force de la structure pour faire avancer l'ensemble du travail. Par contre, le spectacle qui en sortira ne peut pas être un spectacle d'Éric Lacascade ni d'aucun autre intervenant. Depuis dix ans, à force de dire aux acteurs d'inventer, de proposer, de faire, il n'est pas étonnant que Daria ait eu envie de dépasser les propositions et d'inventer une structure plus organique, plus proche d'elle. En même temps, je reste critique par rapport à ce processus qui pose des questions que nous n'avons peut-être pas su suffisamment prendre en compte, l'engagement de chacun d'entre nous étant par exemple très différent. Aujourd'hui, je pense que le résultat sera sans doute plus intéressant que le processus ne l'aura été.

David Bobée : Le travail mené à plusieurs prouve qu'il n'y a ni frustration, ni compromis mais une complémentarité entre les intervenants. Par exemple, là où je peux avoir certaines faiblesses comme dans l'étude du texte, la psychologie du personnage et les structures, Éric compense cette difficulté grâce à une véritable expérience dans ce domaine. De mon côté, j'apporte un univers plastique grâce à un travail sur l'image, la lumière qui tire souvent le spectacle du côté de la performance et des arts plastiques. Les chorégraphes, eux, travaillent davantage sur le rapport du corps à l'espace.

Même si vous affirmez avoir une position de metteur en scène au même titre que les autres, vous dites, dans un entretien avec «Murmure», que vous conservez une position de rassembleur.

Éric Lacascade : Je suis metteur en scène comme les autres mais mon statut diffère car j'interviens en qualité d'adaptateur et aussi de producteur. Ceci me rend plus présent. Suivre de près l'évolution du travail, c'est aussi une façon de remplir ce rôle de producteur. D'autre part, je collabore avec Daria depuis douze ans, elle fait partie de la coopérative d'acteurs dans laquelle est né ce projet. Nous sommes tous les deux à l'origine de ce projet donc je m'en sens davantage responsabilisé que mes camarades qui n'ont pas ce passé commun.

Qu'est-ce qui vous intéresse dans *Penthésilée* ?

Daria Lippi : *Penthésilée* pourrait être pour une actrice ce que sans doute représente Hamlet pour un acteur. D'abord, en tant que matériau pour ce projet, j'avais l'intuition que cette pièce, très compliquée et avec beaucoup de rôles, pouvait être adaptée pour une seule actrice, sans que le personnage en soit réduit. En cela, l'adaptation qu'Éric a faite avec mon aide a été primordiale et m'a permis petit à petit de m'approprier le texte de manière plus intime. Ensuite, *Penthésilée* elle-même est une des rares figures féminines du théâtre classique qui conjugue le mythe (et donc un imaginaire commun dans lequel tout spectateur peut puiser) et la modernité absolue des tensions, rapports, conflits qui la broient. Ce sont eux qui ont éveillé mon désir : les conflits de genre, le genre masculin/féminin qui existe autant dans l'intime du personnage que dans son rapport avec Achille, la violence extrême qui abrite toute la pièce, l'amour poussé jusqu'à la dévoration, la question du pouvoir quand c'est une femme qui le détient...

Comment envisagez-vous le pluralisme présent dans la communauté des Grecs et des Amazones ? Comment travaillez-vous le conflit interne à *Penthésilée* ainsi que son rapport conflictuel à Achille ?

Éric Lacascade : C'est peut-être la partie la plus difficile. On travaille sur l'écart entre l'actrice et le personnage c'est-à-dire que Daria évolue entre elle-même racontant *Penthésilée* et elle-même jouant *Penthésilée*. On peut aussi penser à des stations. En ce qui concerne Achille, il est surtout de l'ordre du fantasme, du dieu soleil, du dieu mars, de l'homme surpuissant, il est à la fois réel et irréel. A nous de voir comment il peut sortir de Daria lors des trois courtes interventions de ce personnage. C'est un peu comme un jeu de poupées russes : à l'intérieur de Daria, il y a *Penthésilée* et à l'intérieur de *Penthésilée* il y a Achille. Pour ce qui est des communautés hommes et femmes, il n'y a pas d'incarnation véritable mais une adresse de l'actrice dans l'espace, dirigée tour à tour vers le public, autour d'elle ou encore dans son corps. Il peut alors y avoir dédoublement comme lorsqu'on se parle à soi-même.

Daria Lippi : Nous avons fait beaucoup de tentatives. Mais à chaque fois qu'Achille s'incarnait, devenait quelque chose, il s'ameublait, se réduisait et réduisait par conséquence la crédibilité de la passion que *Penthésilée* lui voue. C'est l'idée de fantasme

qui nous a finalement guidés. Achille est peut-être le nom, le visage, le corps que la femme, qui va jouer *Pour Penthésilée*, a besoin d'évoquer pour mettre en jeu sa propre déchirure. Dans *Le Discours sur le théâtre de marionnettes*, Kleist parle de l'homme avant la conscience, l'homme entier qui est comme le dieu, la marionnette ou l'animal. Or, c'est de cela aussi que traite *Penthésilée*. Cette femme est obligée de prendre conscience d'Achille pour connaître ses pulsions, les mettre en acte, de ces actes tirer les conséquences et retourner ainsi à un état animal. C'est pourquoi elle contient à la fois les Amazones, les Grecs et pourquoi pas aussi la guerre, la légende de son peuple, sa propre mère ou la première des Reines, Tanaïs.

Que peut-on dire du rapport à la communauté ? Comment se manifeste la vision politique dans *Penthésilée* ?

Daria Lippi : Il y a un conflit énorme dans la pièce entre Penthésilée la femme et Penthésilée la Reine. Les règles, les lois des Amazones, communauté de femmes, ne sont pas moins violemment contraignantes que celles des Grecs, communauté d'hommes.

Penthésilée porte une utopie, peut-être une utopie féministe qui voudrait que l'intime et le politique, la passion et l'acte de gouverner, le corps et la parole ne soient pas séparés, voire antagonistes.

Cette tension là m'intéresse, elle est tragique, intemporelle, donc actuelle.