

l'intolérable provocation

entretien avec Michel Massé



Michel Masse, après des études au Centre universitaire de formation et de recherche dramatique (Cuiferd) de Nancy, dirigé à l'époque par Jack Lang et Michèle Kokosowsky, des stages au Théâtre-laboratoire de Wrocław (dirigé par Grotowsky) et chez Roy Hart à Londres, est parti au Gabon, comme volontaire du service national, au Centre culturel français de Libreville.

Il a prouvé une exigence soucieuse d'aller jusqu'au bout de la rencontre, tendue vers la vérité « culturelle » de l'instant, vérité de l'engagement d'un créateur qui a voulu vivre l'Afrique (il s'est fait initier), vérité déchirée de jeunes comédiens africains révélés à eux-mêmes par la force d'une proposition étrangère.

A son retour d'Afrique, il devient assistant de Jean-Marie Serreau et prépare avec lui les Journées africaines des Assises internationales du théâtre,

organisées par Jean-Louis Barrault dans le cadre du Théâtre des nations.

Depuis 1975, il est chargé de formation d'acteurs au Cuiferd, et enseigne à l'université de Nancy. La coopération a fait à nouveau appel à lui en 1974 pour diriger un stage de théâtre au Mali (sur le thème de Kaïdara) avec la collaboration de l'acteur gabonais D. Odimbossoukou.

En 1972, il crée sa propre compagnie à Nancy « le Théâtre-Groupe 4 litres 1/2 », compagnie qui tourne en France et en Europe avec des spectacles qui ont souvent défrayé la chronique : « Dinguerie tropicale » d'après Witkiewicz, « Une locomotive folle » du même auteur, « Yvonne » de Gombrowitz, « 4 litres 1/2 in Concerto » et « Cauchemar à 4 litres 1/2 la veille de ses noces », créations récentes du groupe.

« Un théâtre de sang.
Un théâtre qui à chaque représentation aura fait gagner
corporellement
quelque chose aussi bien à qui joue
qu'à celui qui vient voir jouer
d'ailleurs
on ne joue pas
on agit.

Le théâtre c'est en réalité la genèse de la création. »
Antonin Artaud

Quel a été votre itinéraire théâtral ?

Étant étudiant à l'École normale, j'ai fait mes débuts au théâtre en amateur. J'avais une expérience personnelle de clown qui m'a permis de monter un premier spectacle à l'École normale : **Si ficelle m'était contée**. C'était déjà un spectacle absurde. J'ai fait mon mémoire de 4^e année sur le travail du corps et de la voix, avec des enfants, en m'inspirant des méthodes musicales pédagogiques de Carl Orff.

Après avoir quitté l'École normale, j'ai poursuivi cette recherche avec des adultes en ouvrant un atelier de formation de l'acteur dans une Maison des Jeunes et de la Culture. Puis j'ai eu un choc en rencontrant le Living Theatre. Je ne savais pas comment m'en sortir, je ne pouvais pas entrer au Living Theatre, qui avait une longue expérience, alors que j'avais la mienne à faire et mon identité théâtrale à trouver. Je suis alors allé à Nancy, suivre une formation d'acteurs dirigée par Michèle Kokosowsky, à partir des méthodes de Grotowsky et avec l'un de ses acteurs, Mietek Janovsky. Ces deux années de formation m'ont beaucoup apporté sur le plan de la connaissance de mon corps et de ma voix, donc d'une maîtrise technique de moi-même. Elles ont été également une remise en question de tout ce que j'avais appris auparavant sur ce que pouvait être un comédien par rapport à un acteur. Un comédien joue quelque chose d'extérieur à lui, alors qu'un acteur fait un acte authentique qui vient de lui. C'est sur cette notion que j'ai travaillé pendant deux ans. Malheureusement, auparavant, j'avais de l'humour, et en sortant de cette formation je n'en avais plus.

J'avais, à ce moment-là, une certaine attirance pour l'Afrique. Je voulais connaître les Africains, sans savoir exactement pourquoi d'ailleurs, peut-être parce que j'étais passionné par le rythme... Je suis donc parti au Gabon, en tant que Vsna (1) pour être animateur de théâtre au Centre culturel français de Libreville. Je suis parti en Afrique en 1972 avec le sentiment que j'avais plus à apprendre des Africains qu'à leur donner. Ce n'est qu'après plusieurs mois d'observation et après avoir vu une répétition du Théâtre national gabonais dirigé par un père blanc qui montait du Courteline adapté au Gabon, que j'ai pensé que je pouvais au moins remettre en question l'image du théâtre et du travail de comédien que la colonisation avait imposée aux Africains. C'est pourquoi j'ai formé un groupe en prenant d'abord contact avec Daniel Odimboussoukou (*), dont je savais qu'il voulait faire un théâtre différent de celui du Théâtre national gabonais. J'étais également entré en contact avec le directeur du musée de Libreville qui m'avait emmené voir des rituels en brousse. J'avais donc deux représentations culturelles du Gabon qui me paraissaient pour des raisons différentes devoir être questionnées. Le groupe a travaillé sur la problématique suivante : transposer sur une scène à l'italienne et sortir de leur contexte des danses et des chants traditionnels donnerait une image de la culture gabonaise actuelle aussi fausse qu'adapter des pièces blanches, ou même monter du théâtre africain selon un mode occidental, avec les méthodes de travail du comédien occidental. Nous avons donc fait des recherches sur le jeu théâtral pour essayer de trouver ce que

pourrait être un travail d'acteur en relation avec le Gabon tel qu'il était à ce moment-là, en 1972. Il est important de souligner que notre objectif de départ n'était que de faire une recherche sur ce qu'aurait pu être une formation de l'acteur au Gabon.

Vous démarquant ainsi de deux traditions, vous avez dû amener des propositions surprenantes aux yeux des comédiens. Comment s'est déroulé ce travail ? Y a-t-il eu des obstacles, des malentendus ?

Pendant plusieurs mois je me suis heurté à des rires, des moqueries. Le contact a mis du temps à s'établir, et je pense qu'il a eu lieu uniquement à travers le corps, la voix et le rythme. Ce qui faisait beaucoup rire au début, c'était que moi, blanc, j'étais au centre et que je travaillais physiquement sur les rythmes africains. Je chantais avec des onomatopées gabonaises qui ne voulaient rien dire, bien sûr, mais nous utilisions les mêmes phonèmes. Je dirai que le contact s'est établi parce que je transpirais avec eux. Au bout de deux heures nous avions la même transpiration.

Je jouais du tambour aussi, et comme je ne jouais pas mal du tambour cela a permis une communication par un autre canal que celui de la parole. Il y a eu beaucoup de séances où nous travaillions tout l'après-midi sans qu'un mot ne soit prononcé. Il y avait également beaucoup de lycéens parmi ces acteurs, et le samedi soir j'allais danser en boîte avec eux, cela crée une complicité.

J'ai proposé des signes, des éléments de jeux qui étaient miens au départ, que les Africains ont transformés au fur et à mesure du travail ; il y a toujours eu

(1) Vsna : volontaire du service national.

(*) Comédien du Gabon.

un va-et-vient. Ainsi, pendant une période assez longue puisqu'elle a duré un an et demi, nous avons très bien travaillé ensemble. Et puis à la fin, il y a eu rejet, en particulier de la part de l'un d'entre eux. Nous avons eu une conversation qui a été l'aboutissement symbolique de mon expérience en Afrique. Il avait beau reconnaître que c'était grâce à moi que l'expérience avait pu avoir lieu, il me disait « non, de toute façon ce n'est pas toi, c'est nous », c'est-à-dire qu'il niait quelque chose qu'il acceptait, il reconnaissait une réalité tout en la niant en même temps. Il me tuait symboliquement, et avec du recul, je pense qu'il ne pouvait en être autrement. J'ai l'impression que dans tout ce que j'ai vécu en Afrique j'ai eu une chose pour et contre moi en même temps, c'est-à-dire que j'ai été en permanence complètement entier. Je n'ai jamais cherché à être autrement parce que je m'adressais à des Noirs. Il était clair au départ que je donnerais ce que j'étais, et que le résultat serait obligatoirement quelque chose venant d'eux, puisque ma méthode de travail essayait de faire que l'acteur soit ce qu'il est en profondeur et non ce que je souhaitais qu'il soit. Il n'empêche que c'était une provocation de ma part, et cette provocation ne pouvait exister que si j'étais complètement moi-même.

Peut-on parler pour ce travail d'une rencontre de cultures ?

Je dirai que la rencontre de cultures entre les Noirs et les Blancs avait eu lieu avant mon arrivée. Je n'ai été que le représentant d'une remise en question d'un Blanc par rapport aux Blancs, je proposais de rencontrer une culture transformée par mon propre regard sur cette culture.

Le contact a été positif parce que j'ai été entier. Même si cela paraît contradictoire je crois que si l'on veut rencontrer une culture autre que la sienne, il faut accepter de ne pas tout comprendre de l'autre d'entrée de jeu, et surtout il ne faut pas essayer de rendre sa propre culture accessible par simplification. Essayer de rendre accessible, c'est déjà transformer, c'est rendre l'intention de communication évidente au détriment de son objet, c'est surtout préjuger de la capacité d'ouverture de l'autre et par-là même contribuer à son impossibilité. Je pense à la télévision française qui a travaillé en fonction des taux d'écoute, cela a conduit à la facilité et à l'atrophie

mentale du public ; il lui faut des choses de plus en plus simples, de plus en plus bêtifiantes. Le créateur qui ne travaille que pour satisfaire ce qui serait le goût moyen du public sera conduit à atrophier de plus en plus sa création. Évidemment on évite ainsi tout choc, tout rejet, mais le rejet est-il forcément négatif ? Quand le public réagit mal ou par l'agressivité à un de mes spectacles, le directeur de la salle me dit souvent : « J'ai mal choisi, cela ne correspondait pas à mon public. » Je ne suis pas d'accord. Ne pas accepter quelque chose ne veut pas dire n'y rien comprendre. Quelque chose au moins, se vit qui provoque une fermeture, un rejet, mais qui peut préjuger de ses répercussions, du chemin qui se fera à partir de ce choc ? Ce n'est pas parce

Quelles répercussions à long terme pensez-vous que votre travail de formation de l'acteur a pu avoir au Gabon ?

D'abord, sur la formation de l'acteur, je voudrais dire que je travaille avec la certitude que je n'ai rien à transmettre, je n'ai pas de techniques ni de recettes à donner. Je n'utilise pas la technique pour donner à un individu des « trucs » qui lui serviraient à s'exprimer, elle me sert de provocation à ce que son corps bouge, sa voix travaille, son imaginaire fonctionne, afin qu'il trouve comment exprimer ce qu'il a envie d'exprimer et comment le retransmettre à un public. Il n'y a pas de formation de l'acteur au sens où on peut former un technicien en électronique, par exemple. Je ne pense pas qu'un acteur ait à acquérir des connais-

Jouvet. — (...) et quand je vois aux fauteuils un spectateur qui roule les yeux, qui tend l'oreille, qui, congestionné, se demande : « Qu'a-t-il bien voulu dire ? », qui essaie de trouver un sens à chacun de nos gestes, de nos intonations, de nos lumières, de nos airs de scène, j'ai envie de venir à la rampe et de lui crier : « Ne vous donnez donc pas ce mal, cher monsieur. Vous n'avez qu'à attendre, vous le saurez demain. »

Jean Giraudoux

qu'une œuvre provoque l'adhésion qu'elle a suscité une rencontre intéressante.

Pour qu'il y ait rencontre de cultures, il faut avant tout, et des deux côtés, accepter la différence, ne pas chercher à modifier quantitativement ce que l'on est mais développer, en soi et chez l'autre, la capacité d'ouverture. Ce que l'expérience a pu m'apporter sur le plan technique dans une autre approche du corps, du rythme, de la voix, des effets du rythme sur le corps, c'est un plus grand sens de la relativité par rapport à ce que je vivais. Je me rappelle que lorsque je suis rentré en France, ma première impression en retrouvant d'anciens amis a été qu'ils vivaient dans un tout petit univers fermé, avec des certitudes que j'aurais vraisemblablement partagées auparavant, mais qui ne m'apparaissaient plus être des vérités. Je disais oui et non en répondant à votre question parce qu'avec l'Afrique, l'échange n'est pas égal, la colonisation est encore trop proche, on n'en a pas encore effacé les conséquences et cette proximité fait qu'un Blanc reste toujours un Blanc devant un Noir.

sances, ce qui ne veut pas dire qu'il ne faut pas de travail. Mais c'est un schéma d'apprentissage différent.

C'est une idée importante par rapport au contact de cultures, la relation est différente selon qu'on arrive en situation de formation face à un Africain avec une technique de mime ou de danse classique, ou avec l'idée que former un acteur c'est presque permettre à l'individu d'être totalement ce qu'il est au moment privilégié du spectacle.

Le problème de l'évaluation est le suivant, et il faut procéder par différences : je travaillais dans une structure, le Centre culturel français, je devais prouver que j'y faisais une tâche. Rentrant en France, j'ai pu faire, quelles qu'en aient été les difficultés matérielles, le travail théâtral que je souhaitais faire. Mais si un acteur, même après avoir vécu à fond ma démarche théâtrale, se retrouve dans un contexte où les autorités lui demandent de faire autre chose, si pour survivre il est obligé de participer à des

films qui lui imposeront une démarche d'acteur différente, s'il sait que pour sortir de son pays il lui faudra se plier à tel type de jeu, il est évident qu'il n'y aura pas de répercussions théâtrales visibles du travail que nous avons fait ensemble. Mais peut-être qu'au lieu de monter du Courteline, il montera un auteur africain, et puis il n'y a pas que le théâtre. Ayant vécu, eux avec un Blanc, et moi avec des Noirs, une expérience qui nous a engagés à ce point, il y a forcément des prolongements dans nos vies respectives. En tout cas, je sais que cela a changé ma vision des Noirs.

Vous dites que votre vision des Noirs a été transformée par cette expérience, et aussi que vous avez vécu un bouleversement de valeurs, pouvez-vous formuler les conséquences de ce passage en Afrique sur votre travail théâtral ?

Quand je suis rentré en France, et que j'ai ouvert mon atelier de formation de l'acteur à Nancy, qui a donné naissance à ma compagnie actuelle « 4 litres 1/2 », il est sûr que je ne travaillais plus comme je travaillais à la fin de mes deux années d'études selon les méthodes de Grotowsky. Ma manière d'appréhender le corps a changé après ces deux ans d'Afrique. Dans ma méthode de travail actuelle rien n'est séparé, je fais travailler simultanément le corps, la voix, le rythme, c'est en Afrique que j'ai trouvé cela.

Le premier spectacle que j'ai monté consécutivement à mon retour s'appelait « Dinguerie tropicale ». L'idée m'était venue au souvenir du film de Jean Rouch, « les Maîtres fous ». Il s'agissait d'une secte du Ghana qui se réunissait chaque fin de semaine et pendant les transes, les corps devenaient l'instrument qui oppressait chaque travailleur quotidiennement : il y avait par exemple un mécanicien qui vivait toute la semaine sur une locomotive, lors de sa transe, il devenait cette locomotive, le monstre qui toute la semaine tuait une partie de sa personne, et ainsi, par une complète maîtrise de la transe, il s'en débarrassait. Ce film de Jean Rouch m'avait beaucoup marqué car j'avais senti des liens très forts entre cette démarche de rééquilibrage d'une communauté, et la manière dont je fais travailler mes acteurs. Il y a une image que je donne souvent dans le travail : essayer de réveiller un monstre en soi, mais le faire sortir en le tenant en laisse. Évidemment, quand un acteur fait sortir de lui quelque chose qu'il ne

maîtrise plus, j'interviens pour le faire revenir en arrière jusqu'à ce qu'il y parvienne. J'avais donc, à la suite de ce film, imaginé un univers où les Africains auraient été les maîtres et où il serait resté d'une autre époque, un petit résidu de Blancs. Les Africains auraient fait revivre aux Blancs, de temps en temps, à peu près l'équivalent de ce rituel des « Maîtres fous » en les mettant dans une cage avec des déchets du monde dans lequel ils avaient vécu. Je voulais mettre dans la bouche de ces Blancs des phrases sorties de mauvaises pièces de boulevard. J'en ai lues beaucoup mais je les trouvais vraiment trop mauvaises, jusqu'au moment où j'ai trouvé, par hasard, cette pièce de Witkiewics (Dinguerie tropicale), qui correspondait tout à fait à ce que je voulais monter. Le thème même du spectacle était une réaction à ce que je venais de vivre en Afrique. Enfin j'ai vécu là-bas au cours de certains rituels auxquels j'ai pu assister, qui ne s'appellent pas « théâtre », des phénomènes collectifs qui contenaient en partie ce que je voulais trouver dans le théâtre que j'avais envie de faire chez moi, et que le théâtre occidental a perdu au cours des années. Pour moi, la base du théâtre consiste dans la transmission entre acteurs et spectateurs d'un certain nombre de sensations, de sentiments, d'émotions, qui ne peuvent avoir lieu que dans cette proximité de la présence physique. Je pense que le théâtre s'est écarté de cette spécificité, et qu'il a donné trop d'importance à des signes qui passent maintenant beaucoup mieux à la télévision ou au cinéma. Je pense à l'importance démesurée de l'idée, ou du texte. Si le théâtre suit trop loin cette tendance, il disparaîtra, car la télévision ou le cinéma sont des médias beaucoup plus forts et bien mieux adaptés à ce type de choses. Il y a un plaisir propre au théâtre qui n'est pas du tout de même nature que celui qu'on peut éprouver devant un écran. Il y a, par exemple, dans les rituels africains quelque chose d'essentiel que l'image ne peut retransmettre, et qui est lié aux odeurs, à la fumée, à une sorte de mise en danger du spectateur qui voit une transe s'accomplir tout près de lui. Ce devrait être pareil pour le théâtre.

Je ne veux pas dire que le théâtre doit être une transe, je n'ai pas interprété les rituels auxquels j'ai assisté comme un Africain peut le faire, qui les relie à une religion, une cosmogonie que j'ignore, mais j'ai vu des individus vivre physiquement quelque chose qui

me bouleversait, et que je rapporte à l'acte théâtral qu'accomplit un acteur.

Pensez-vous qu'il y ait, dans des « spectacles » qui requièrent la présence physique d'individus, des bases universelles qui leur permettent d'être compris par des publics de cultures différentes sans préparation préalable ?

J'ai vu au Festival international de Nancy des spectacles issus de cultures différentes. Pour certains d'entre eux, je ne pouvais rien comprendre du sens que véhiculaient des mots, ou même pour les Japonais par exemple, il m'était impossible de déchiffrer leurs codes, trop loin de moi. Il n'empêche que j'ai été bouleversé par des acteurs ou des actrices dont je ne comprenais ni la langue ni le code de jeu. Il y a, au théâtre, les outils de base qui sont le corps, la voix, le rythme. Dans tous les pays du monde, on a un corps et une voix, on ne peut pas échapper à quelqu'un qui vit un phénomène physique de quelque nature qu'il soit, il vous transmet obligatoirement quelque chose. Tous les peuples connaissent la mort du corps, l'ivresse du corps, la vitesse, la danse, la jouissance, le cri, le murmure... Je sens cependant que ma réponse est bâtarde, mais c'est parce que l'universalité m'est une notion étrangère, une idée contre laquelle j'aurais plutôt envie de lutter.

Je pense que nous sommes tous en train de souffrir d'universalisation. J'ai beaucoup voyagé en Europe avec « 4 litres 1/2 », et je n'ai plus envie de voyager parce qu'il y a la même zone piétonnière à Hambourg, à Helsinki, en Italie, en Suisse ou ailleurs, parce que j'ai l'impression, dans tous ces pays, d'être au même endroit avec les mêmes boutiques, et des gens, dont on sent sans même comprendre leur langue, qu'ils ont les mêmes préoccupations, la même manière de voir la vie à travers les mêmes transistors, le même appareillage ménager, le même environnement. Je ressens tout ceci comme une atrophie. Et par rapport au théâtre, j'aurais au contraire envie que se développent des choses très spécifiques. Le théâtre existe depuis très longtemps et il devrait y avoir en lui le reflet de l'évolution de groupes d'individus infiniment différenciés. Son apport serait de permettre la prise de contact de toutes ces différences, et si l'on ne cherche que l'universalité, le contact ne sera plus enrichissant.

*Propos recueillis par
Armand DREYFUS
et Anne-Sophie DESTRIKATS*