

Thibault de Montalembert

Comédien, metteur en scène.

Entretien réalisé le 8 avril 2005 à son domicile, Paris.

Christophe Schaeffer :

Avant toute réflexion, le mot séparation t'évoque-t-il quelque chose en particulier ?¹

Thibault de Montalembert :

Ce qui me vient immédiatement à l'esprit, c'est la mère et l'enfant, ou plus exactement l'enfant avec les parents. Et d'un point de vue professionnel, c'est une chose intéressante avec la pièce que je joue en ce moment. ² J'ai pu observer le rapport qui s'établissait entre nous – les acteurs- et cet homme, Roger Planchon, qui non seulement est une figure très forte, paternelle dans le théâtre français, mais qui est également un directeur d'acteur et un vrai metteur en scène au sens où il a une idée très précise sur ce qu'il veut faire. C'était très curieux de voir tous ces acteurs (onze), venant en outre d'horizons extrêmement différents (théâtre privé, subventionné, jeunes, moins jeunes, etc.) entretenir avec le metteur en scène un rapport d'enfant à père. Moi compris.

L'intérêt de la chose, c'était d'observer l'évolution de chacun dans ce type de rapport et de voir comment certains arrivaient à un moment où à un autre à se séparer de la force du père, de la force du projet pour trouver leur liberté. Certains trouvaient leur indépendance, ce qui n'est pas la même chose ; d'autres ne trouvaient rien du tout. Ce qui était

¹ Avant cet entretien, j'avais eu l'occasion de croiser Thibault de Montalembert dans une grande maison de famille (de son côté), créant ainsi des liens amicaux. D'où le tutoiement...

² **Harold Pinter : *Célébration*, mise en scène Roger Planchon. Théâtre du Rond Point, Paris.**

intéressant, c'était de voir comment ces gens se retrouvaient dans le spectacle, comment ils existaient, et notamment comment ils avaient réussi à exister par rapport à cette *séparation* qu'ils avaient pu faire ou ne pas faire vis à vis du rayonnement du metteur en scène. Par exemple, il y avait une actrice à qui lorsque Planchon donnait une indication de jeu, paniquait. On le voyait dans ces yeux. Il lui disait pourtant des choses très simples, mais c'était comme si une espèce de panique absolue l'envahissait et l'empêcher de comprendre ce qu'il lui disait. Je pensais qu'elle n'allait pas arriver jusqu'à la première, mais finalement dans la confrontation avec le public, d'une certaine manière, elle a pris son indépendance. Il y avait aussi le cas d'un autre acteur qui prenant son indépendance dès le départ, c'est-à-dire entrant dans une confrontation avec le père, sur un plan idéologique, n'a finalement pas acquis sa liberté...

Quelle est la différence entre l'indépendance et la liberté dans ce contexte ?

Pour moi l'indépendance, c'est un rapport d'opposition : tu opposes à une vision ta propre vision. J'ai de la liberté une vision plus taoïste. Je pense qu'il y a du positif et du négatif dans toute chose, non pas au sens moral du terme, mais dans le sens de forces qui s'opposent. Il me semble que ce rapport de force est nécessaire pour construire quelque chose. La liberté, ce serait d'arriver à englober, à intégrer le projet de quelqu'un et à le dépasser, c'est-à-dire à aller plus loin en ajoutant ce qui m'appartient. L'indépendance est un rapport de force qui ne correspond pas selon moi à cet enrichissement, c'est quelque chose qui s'oriente plutôt vers le négatif.

Pourquoi cette personne n'a-t-elle pas pu se séparer de l'emprise du metteur en scène ? Et en quoi le public a-t-il permis cette séparation ?

Quand un acteur commence à travailler une pièce, et avant de monter sur scène, il y a une approche sensible qui passe par la lecture à haute voix du texte, ce qu'on appelle « le travail à la table ». Un metteur en scène comme Planchon passe énormément de temps à la « table », au

moins la moitié du temps des répétitions. Toute la mise en scène, dans le sens des intentions de jeu, est définie à la table. Ensuite, on passe à la mise en place sur le plateau qui en réalité est très rapide, une semaine environ sachant que le reste du temps avant la première sert à affiner le travail. Quand tu te lances dans la lecture du texte autour de la table, tu ne sais pas exactement où tu vas. Ce qui est intéressant, c'est de faire entendre le texte, susciter sa rencontre avec l'oreille du metteur en scène, lequel a élaboré depuis longtemps sa propre réflexion. C'est la rencontre entre les deux qui est importante, car ce que le metteur en scène va entendre autour de la table permettra de justifier ou non ce qu'il a élaboré avant ce travail. En fonction de cette élaboration, de sa recherche, il va t'indiquer certaines voix, qui sont forcément limitatives au sens où il va t'emmener dans une direction pour en laisser tomber d'autres.

Ce qui s'est passé dans le cas de cette personne, c'est que, tout d'un coup, la voix du père, de l'autorité, disant : « C'est là qu'il faut aller ! » l'a frustrée dans ce qu'elle pouvait ressentir. Et au lieu de se mettre en réaction, soit au contraire de devenir comme une éponge, qui est plus ma conception des choses en disant : « Ah oui ! C'est intéressant. Ce sont des choses auxquelles je n'avais pas pensées... », elle s'est braquée. Quelque chose s'est durcit à l'intérieur d'elle et puis a buté de façon répétitive. Avant d'être mental, c'était physique : on pouvait le voir sur son visage. Après la frustration, la colère est arrivée, mais au tout début, elle vivait une espèce de fascination, comme quand on peut être fasciné par un serpent qu'on rencontre soudainement, et puis tout à coup, on a un blocage, on cherche sa respiration. C'est exactement comme un bébé qui ne respire plus, il se met en apnées.

Mais je pense que le fait de se retrouver devant le regard du public qui est en attente de quelque chose, sans idée préconçue, l'a libérée. Auparavant, pendant deux mois, elle était sous le regard de quelqu'un qui avait une idée de là où elle devait aller et c'était quelque chose qui l'avait paralysée.

Elle est parvenue à cette intention donnée par le metteur en scène, ou a-t-elle finalement trouvé sa propre voie ?

La mise en scène étant ce qu'elle est, cette personne s'est inscrite dans cette forme là, mais c'est vrai qu'il y a des manières d'interpréter certaines répliques dont le metteur en scène ne voulait pas et qu'elle s'est mise pourtant à faire. Ce n'était pas contre lui, mais elle avait fini simplement par trouver un espèce de chemin émotionnel qui lui avait convenue et qu'elle avait expérimentée devant le public et dans lequel elle avait pu trouver une certaine forme de liberté. En tout cas, être plus à l'aise...

Cela signifie que le public a joué le rôle de séparateur ?

Et de révélateur.

Quelle est la différence ?

(*silence*) Je pense que l'objet théâtral n'existe que le jour où il est vu par le public. Il n'existe pas avant. Du moins réellement. Aussi longues soient les répétitions, aussi élaborées soient-elles, et même si le metteur en scène est une forme de public puisqu'on joue pour lui avant de jouer pour les autres, l'objet théâtral ne se fait réellement, ne se concrétise qu'au moment où il est vu par le public. D'une certaine manière, le rôle du metteur en scène s'arrête le jour de la première. Il y a là déjà une *séparation* entre celui qui a élaboré le projet avec les comédiens et ce qui va lui échapper du projet en tant qu'il va être vu et se révéler aux yeux du public. Le projet se révèle par et pour le public.

Concrètement, comment vis-tu cette révélation ?

On se trouve face à une masse de gens. Ce sont des individus isolés, mais en même temps, on les reçoit sur scène comme étant un ensemble. Il y a une énergie qui vient de la salle qui est « une », une énergie d'attente qui peut être neutre, contre ou pour, mais c'est une énergie... Ce n'est pas conceptuel. C'est quelque chose de très physique. Cette énergie rencontre la chimie qui s'est préparée pendant un certain

temps avec les acteurs et le metteur en scène. On pourrait dire qu'elle se trouve encore à l'état de gaz, et tout d'un coup, le public va permettre à ce gaz de se solidifier, de devenir quelque chose de vraiment concret.

L'énergie qui émane du public change d'un soir sur l'autre. Pourquoi ? En réalité, elle change pour des raisons mystérieuses. Peut-être un soir, parce que la salle va être pleine, le public va se sentir fort, et donc ce qui va venir du public va être fort... Au contraire, le lendemain la salle va être à moitié pleine, le public va peut-être se sentir moins fort, au sens où il va se dire : « Est-ce que j'ai eu raison de venir ? Si la salle n'est pas complètement pleine, c'est peut-être pas une bonne pièce... » Au début, et avant même que la représentation ne commence, le public va avoir un a priori.

La salle change donc tous les soirs, et l'énergie qui émane de la salle change elle aussi tous les soirs.

La réaction du public change également. Par exemple, la pièce que je joue en ce moment est une pièce de Pinter qui est très méchante et assez drôle, et du coup, les gens rient à certains endroits. Tous les soirs, le public rie à ces mêmes endroits, mais à d'autres moments, la réaction est différente. De temps en temps, il n'y a même aucune réaction, tout le contraire de la veille. Et c'est vrai qu'en fonction de ces réactions, il m'arrive pratiquement tous les soirs d'entendre tout d'un coup des répliques que je peux dire, d'entendre au sens de comprendre, d'une façon complètement différente. Et je l'entends vraiment comme une révélation, c'est-à-dire que l'écoute, le regard du public et sa réaction par rapport à ce que je viens de dire, et qui est relié à ce qu'a dit tel personnage ou à ce que j'ai dit deux répliques avant, ou de ce que je vais dire deux répliques plus tard, me permet de voir et d'éprouver ce qui m'avait échappé pendant les répétitions. En ce sens, le public est un révélateur et il est quelque chose auquel nous sommes intimement reliés. C'est une alchimie. Il révèle quelque chose de soi qui est là en germe et qui tout d'un coup émerge à la conscience de l'interprète. Et c'est précisément ça qui le fait grandir, qui va lui permettre de franchir une étape, d'aller peut-être encore plus loin, voire même modifier sur une seule réplique tout le parcours du personnage qui est dans sa tête. Autant on peut se perdre dans les concepts pendant les répétitions, surtout si le metteur en scène n'est pas trop sûr de lui - et c'est quelque chose qui peut devenir terrible - autant au moment des représentations, c'est

imparable : Le public va en fait révéler la justesse du projet ou sa caducité.

Et s'agissant du partenaire, de l'autre comédien qui se trouve sur scène avec toi, peut-on aussi parler de révélation au même titre que celle produite par le public ?

Avant la rencontre avec le public, on répète un certain temps. De fait, quelque chose s'installe, une espèce d'habitude... Arrive le jour de la première, et il y a cette révélation qui se produit, mais qui se produit pour tout le monde, c'est-à-dire que tout d'un coup un comédien avec lequel tu as l'habitude d'échanger un certain nombre de répliques, va te l'envoyer d'une autre façon, parce que lui-même a été révélé. Alors, il est évident qu'après il faut lutter contre l'endormissement, contre l'habitude, etc., mais c'est vrai que si l'on est vraiment dans ce qui se passe chaque soir, la façon dont ton partenaire envoie la réplique fait que ce sera toujours différent, parce qu'il y a ce troisième élément qu'est le public. Il agit énergiquement et physiquement sur la façon dont les acteurs peuvent jouer. Ce qui est intéressant, c'est de voir ces gens, que tu connais et avec qui tu travailles depuis un certain temps, suivent un certain parcours qui est ce parcours de la pièce, de la mise en scène, etc., c'est-à-dire de voir un soir sur l'autre quel est le changement qui peut y avoir à l'intérieur d'une phrase, d'une scène, etc. Ce n'est jamais exactement la même chose, et personnellement je puise énormément dans l'écoute de l'autre et la façon dont il répond à ma réplique. Il existe, c'est vrai, des acteurs qui jouent tout seul et des excellents acteurs. Ils sont dans leur monde. Gérard Desarthe est comme ça, c'est l'un des plus grands acteurs de théâtre qu'on ait en France. C'est un virtuose, mais il joue tout seul... Quand il te regarde, il ne te regarde pas, il te traverse ! C'est assez désagréable. Mais en même temps, le résultat sur le public est là.

Malgré tout, la chose à retenir, c'est que le spectacle n'existe que dans cet espèce de triangle : le public, l'acteur, et l'auteur, au-delà du metteur en scène dont la réalité professionnelle est assez récente (début du XXème siècle). Avant, on parlait plutôt de chef de troupe qui, en général, jouait tous les premiers rôles... Mais depuis cette triangularité, en même temps, le spectacle ne peut exister que si ces trois éléments sont

distincts les uns des autres. S'ils ne sont pas distincts, rien ne se passe, c'est-à-dire que si l'on a des acteurs complètement inféodés à la vision du metteur en scène, qui s'effacent au point de devenir transparents, quelque chose devient sec. Pour qu'il y ait de la chair, il faut que ça passe par le corps de l'acteur, et qu'il y ait une prise de pouvoir de sa part par rapport à la conception du metteur en scène, de l'auteur.

J'extrapole sans doute beaucoup, mais ce que tu dis me fait penser au « tsimtsoum », selon le rapport entre l'auteur ou le metteur en scène et l'acteur. Le « tsimtsoum » pensé par le rabbin et kabbaliste Rabbi Isaac Ashkenazi de Louria (1534-1572), considéré comme le penseur le plus profond du mysticisme juif, désigne le processus de création de l'espace vide, c'est-à-dire la contraction de la divinité en elle-même, contraction qui eut pour effet de dégager un certain espace intermédiaire. Selon Louria, le « tsimtsoum » est une autocontraction provoquant un appel d'air et permettant l'instauration du vide (au profit de la Création ex nihilo). Dans une certaine mesure, le processus du « tsimtsoum » est une forme d'exil, comme si le premier événement dans l'histoire de la création n'était autre que l'exil de Dieu.³

Si le « tsimtsoum » signifie que Dieu se retire pour laisser place à la naissance du monde, j'ose ici la comparaison, en disant que le metteur en scène se retire pour laisser place à sa création !

Au regard de ce retrait, le comédien deviendrait responsable de ce qui a été créé au sens où si l'on continue avec Louria, à cette création parfaite initiale fut ajouté un rayon en ligne droite appelé homme primordial que ne purent contenir les réceptacles de la lumière divine. Ils se brisèrent en libérant cette lumière sous forme d'étincelles, de copeaux qui se répartirent dans le monde (La « chevirat hakelim » ou brisure des vases). Et c'est à l'homme qu'il incombe la tâche de réparer les vases. Pour ce faire, il doit agir à l'intérieur de lui-même pour faire le tri, rassembler les étincelles de la brisure originelle (Le « tiqoun » ou réparation)...

Comment entends-tu cette responsabilité en tant que comédien vis-à-vis de la création de la pièce ?

³ *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, Geoffrey Wigoder (dir.), Paris, Cerf/Laffont, 1996, art. « Louria, Isaac et kabbale lourianique ».

(*silence*) Le retrait du metteur en scène qui laisse un vide n'est productif que dans la mesure où il y a eu avant ce retrait une construction... Par exemple, un homme comme Patrice Chéreau ou comme Roger Planchon indépendamment du fait qu'ils soient des directeurs d'acteurs, sont vraiment des metteurs en scène dans le sens où leur mise en scène est extrêmement structurée. Le temps des répétitions peut être très lourd seulement sur la recherche de la forme qu'ils veulent imposer. Je me rappelle de la mise en scène d'*Hamlet* qu'avait monté Chéreau. C'était extrêmement géométrique, les entrées, les sorties, les déplacements sur scène... Toutes les entrées et les sorties étaient en ligne droite ou en diagonale. Il n'y avait aucune sinusoïdale. C'était épouvantable pendant les répétitions parce que tout d'un coup, il te disait : « Tu vas là ! ». Et toi, tu disais : « Oui, mais mon personnage... Il n'y a aucune raison qu'il aille là ! » Ce à quoi Chéreau répondait : « Oui, mais écoute, fais pas chier, fais-le et puis tu verras plus tard ! » Donc tu fais... Et en fait, une fois que cette construction rigide avait été mise en place, tu trouvais une très grande liberté à l'intérieur, mais dans la verticale et pas dans l'horizontale...

Le spectacle sur lequel j'ai travaillé après *Hamlet*, c'était avec un metteur en scène qui était exactement le contraire de Chéreau. C'était une pièce de Corneille et la seule chose qui intéressait le metteur en scène, c'était la diction du vers. Il était formidable pour ça. Il avait une vraie connaissance sur la manière de dire le vers cornélien. Mais la mise en espace était une chose qui ne l'intéressait pas du tout. Quand je lui demandais par où je devais rentrer sur scène, il me répondait : « Ecoute, eh bien... Où tu veux ! » Au début, je me disais : « Formidable, totale liberté ! » Et puis plus le travail avançait, plus je me rendais compte que c'était en réalité une fausse liberté, une espèce de pesanteur, non pas parce que ma responsabilité était engagée, mais parce que j'avais le sentiment d'être dans le rien. Et finalement, je réagis ici à ce que tu disais juste avant : la création est une chose extrêmement complexe, construite, et je pense que si l'on va dans le sens de cette complexité et de cette construction, on trouve la liberté. Mais si l'on va à contre courant, si l'on s'oppose, on se fait mal et on se casse. Tu ne trouves pas la liberté ainsi, tu peux trouver une forme de révolte qui s'apparenterait à l'indépendance, mais au final, tu subiras quand même le système, puisque tu le veuilles ou non, tu fais partie de lui. Mais à cette différence

près que tu le subiras dans la souffrance, dans une sorte d'aliénation, et pas du tout dans la perspective d'une libération...

Continuons avec le « tsimtsoum », mais dans une autre perspective.

L'Un se retire, le metteur en scène ou l'auteur ; le Multiple prend place, le public... Comment comprends-tu la relation en les deux, entre l'Un et le multiple ?

Il y a une différence assez forte entre l'Un et le multiple, l'Un le regard du metteur en scène, et le Multiple qu'est le public. Dans le temps du travail avec le metteur en scène, on est confronté à une conception intellectuelle, quelque chose qui a été construit, pensé dans le cerveau d'une personne. Et quelque fois le concept du metteur en scène peut tellement être déconnecté d'une certaine concrétude ou réalité qu'au moment de se trouver en face du public, rien ne marche comme prévu. Mais tant qu'on a pas eu cette confrontation avec le public, il est impossible de s'en rendre compte, car on est pris dans l'univers du metteur en scène, même si parfois, on peut avoir quelques doutes... Avec le Multiple que représente le public, on est confronté non pas à des concepts, mais à une attention qui idéalement est une conscience, donc quelque chose qui va englober la totalité, aussi bien le fond que la forme, et ce qui est ressenti par cette perception de l'unité du public est renvoyé comme un miroir dans une espèce d'immédiateté. Il n'y a pas de réflexion, de temps de décalage. C'est tout de suite que ça se passe... Avec le metteur en scène, il y a le temps de la réflexion. On va répéter, il va réfléchir, « Non, ce n'est pas ça que je veux ! » Avec le public, il y a une vérité de l'instant qui se crée et qui se dégage, imparable et juste. C'est le temps du présent qui n'est pas un temps conçu, mais un temps vécu, au sens où le temps conçu par le metteur en scène dans sa bulle avec des comédiens rencontre le temps de l'instant, de l'immédiateté. Et ce qui l'emporte, c'est l'immédiateté sur la conception. Parce que même si le public vient là en sachant qu'il va passer un certain temps, il est dans un état d'ouverture, de totale réception, et cet état là, c'est un état de présence. C'est un arrêt de la pensée.

On est en train de dire que c'est la pensée qui sépare...

Je fais ce métier depuis maintenant vingt ans. Quand j'ai commencé, j'avais évidemment des tas d'idée sur ce que le théâtre devait être, et ce qu'il ne devait pas être. J'avais une façon de travailler mes personnages en cherchant des systèmes. Je cherchais à savoir comment on pouvait élaborer les choses, que ce qui arrive n'arrive pas par hasard, et donc que cela puisse se refaire, se construire, etc. Et un jour, il y a quelques années de ça, quelqu'un qui n'a rien avoir avec ce métier, un ami, vient me voir jouer une pièce, le *Misanthrope*. A la fin de la pièce, je lui demande : « Alors ? ». Il me dit : « Ecoute, c'était très bien, mais tu veux trop faire partager les sentiments du personnage, du coup, on ne partage pas, on ne sent rien... » Ce fut un révélateur pour moi, et ce que m'a dit cet ami a entraîné une démarche qui s'est trouvée être à l'inverse de celle que j'avais suivie pendant au moins dix ans de ma vie où je réfléchissais beaucoup à la construction et à la théorisation de mon métier. J'ai pris alors une autre direction, mais ceci n'a été possible que parce que la première étape avait été franchie. Aujourd'hui, je reviens à l'origine du théâtre, à la tragédie grecque où les acteurs étaient des masques, c'est-à-dire qu'ils se vidaient d'eux-mêmes pour endosser non pas un personnage au sens psychologique du terme mais un archétype. Et dans la mesure où ils laissaient la place à l'archétype, quelque chose pouvait rentrer en résonance avec le public. Mais si l'on rentre dans le système de la pensée qui dit : « Je veux faire ça, je veux montrer ça, etc. », finalement, on aboutit à un échec. Effectivement la pensée sépare, mais en même temps, c'est parce qu'il y a eu cette pensée au départ, donc apprentissage, qu'existe un savoir faire... C'est comme un ébéniste avec le bois. Au début, il apprend son métier, apprend différentes techniques théories, etc., et puis au bout d'un certain temps, il n'a plus besoin de réflexion. Il passe son doigt sur une planche et sait exactement dans quel sens il faut la tailler et la travailler. C'est un savoir et une pensée qui se sont incarnés. Quand cette chose arrive au théâtre, c'est-à-dire finalement quand il y a cette présence/absence de l'acteur - présence au sens où l'acteur est totalement présent en lui-même dans le rapport à l'espace (scène, salle, spectateur, espace, volume architectural, etc.), et en même temps, absence dans le sens où « il se laisse traverser par... » -

alors l'acteur laisse advenir en lui ce qui arrive. C'est au bout du compte quelque chose de l'ordre de la confiance...

Je ne sais pas comment dire ça, mais je pense que la confiance serait de l'ordre de l'acceptation... (*silence*) de l'acceptation de soi, à ce moment là. Confiance par rapport à ce qu'on est. Parce que finalement incarner un personnage, rentrer dans la « peau » d'un personnage, ce sont des termes qui ne veulent pas dire grand chose. On peut le conceptualiser - et il existe des gens qui ont passé du temps à le faire - mais concrètement et réellement, il y a sur scène, moi, Thibault, avec mon physique, mon âge, mon temps d'expérience de vie. C'est ça mon matériel avec lequel j'arrive... Quand je vais jouer Don Juan, il va sortir physiquement de moi, tel que je suis. Ce qui crée le personnage, c'est le regard du public. Au départ, quand j'ai commencé à faire du théâtre, il y avait une phrase de Louis Jouvet qui m'avait libéré énormément. Il disait à certains de ses élèves : « Dites-vous que ce que le public vient voir, ce n'est pas vous, c'est le personnage. Que si vous pensez qu'il vient vous voir, vous allez être paralysé... » Autrement dit, si vous avez conscience que le public vient voir Don Juan et pas Thibault de Montalembert, donc en fait que le public vous donne un masque, à l'intérieur de ça, vous avez une totale liberté. Il n'y a pas de jugement au sens où le public ne va pas juger Thibault. Il vient regarder et entendre le personnage. Au départ, c'est une chose qui m'a énormément libéré, parce qu'effectivement il n'y a pas de jugement, pas de jugement en tout cas dans la mesure où je ne fais pas passer mon ego avant le personnage. C'est le personnage qui prime dans la mesure où il est vu par le public. Il n'existe pas en soi. Mais je pense que maintenant, après un certain temps dans ce métier, le public projette finalement ce qu'il veut sur toi, mais cette projection ne t'empêche pas d'être toi. Et la confiance, c'est ça... (*silence*) En même temps, c'est très ambigu. C'est vrai que, par exemple, la plupart des acteurs que je connais pour des raisons X ou Y ont du mal à exister dans la vie de tous les jours, dans leurs rapports aux autres, dans la communication, et sur scène, ils peuvent pourtant être formidables.

Qu'est-ce que ça veut dire en terme de séparation ?

(*silence*) Déjà, il y a une chose, c'est que tu connais le début et la fin de la pièce. Dans la vie, tu connais le début, mais pas la fin ! (*rires*)

C'est une différence qui change beaucoup de choses. Dans la pièce, tu sais comment ça se termine, si tu vas mourir ou tomber amoureux... C'est vrai qu'à la fin de ta vie, tu sais aussi que tu vas mourir, mais quand, comment, tu ne sais pas.

C'est la conclusion ?

Juste dire pour finir que ce qui me passionne par rapport à mon métier aujourd'hui, c'est la démarche de gens qui sont chercheurs en physique nucléaire. Ces gens là représentent ce qu'il y a pour moi de plus passionnant, je les lis comme les meilleurs romans que l'on puisse trouver. Je ne suis pas scientifique, donc il faut qu'ils me parlent d'une façon qui soit compréhensible pour moi. Mais si je transpose ce que ces chercheurs sont en train d'aborder, d'expérimenter, l'enjeu pour le théâtre, ce serait alors de comprendre comment un acteur transmet sa présence quand il est sur scène. La matière étant une énergie, information pure, ce qui se passe finalement quand l'acteur joue devant le public relève d'un échange vibratoire d'informations qui ne peut se faire réellement que dans la mesure où la pensée abstraite, conceptuelle, s'arrête pour laisser la place à la présence physique. A la fois, c'est une *séparation* parce qu'il y a ce corps là du public, et le corps de l'acteur sur scène, mais finalement, c'est aussi une communion.

Grâce à cette *séparation*, on retrouve la communion.