

Explorer poétiquement la fabrique théâtrale

ENTRETIEN AVEC ALICE LALOY, RÉALISÉ PAR CYRIELLE DODET

Depuis une vingtaine d'années, Alice Laloy déploie une écriture singulière et plurielle, qui entrelace matières, objets, musiques, images, machines, marionnettes, interprètes, et quelques mots. Artiste et artisanne, scénographe et créatrice de costumes, elle développe un théâtre de recherche au sein de la compagnie S'Appelle Reviens, qu'elle dirige. Depuis janvier 2023, la compagnie s'est installée dans une fabrique de théâtre à Dunkerque. Entre bricolages ingénieux et collages poétiques procédant par associations d'idées extravagantes et ludiques, entre humour et cruauté, surprises et troubles, son écriture multiplie les significations, les adresses et les strates potentielles : une densité jubilatoire et énigmatique, qui joue aux frontières du théâtre.

CYRIELLE DODET : Nous nous rencontrons au Théâtre de la Cité, à Toulouse, alors que se poursuivent les représentations de ton spectacle *Ça dada*, six ans après sa création. *Ça dada* est une sorte d'hommage au mouvement et à l'esprit dadaïstes, c'est le fruit d'une commande que t'a passée l'auteur Fabrice Melquiot quand il dirigeait le Théâtre Am Stram Gram de Genève. Comment as-tu accueilli sa proposition et les contraintes qui allaient avec cette commande ?

ALICE LALOY : J'ai rencontré Fabrice au Fracas - Centre dramatique national de Montluçon, quand Johnny Bert le dirigeait : il n'est pas venu voir un de mes spectacles en particulier. Il a abordé mes recherches dans leur globalité, en un seul mouvement, grâce au site de la compagnie et à différents dossiers. Je lui

avais aussi envoyé les premières pistes d'un spectacle sur lequel je travaillais et il a ainsi pu traverser mon travail de manière sensible. C'était vraiment une commande sur mesure, passée par un artiste à une artiste. Ce sujet très précis n'était pas anodin et résonnait en fait fortement avec ma façon de faire : je crois que Fabrice en a vraiment eu la vision, quand il m'a fait cette proposition. Malgré cela, ça n'a pas été tout de suite évident pour moi.

D'une part, c'était la première fois qu'on me passait une commande : cette contrainte était donc toute nouvelle, je n'avais pas de repère. Jusqu'alors, j'avais élaboré mon propre processus de création de spectacle en spectacle en procédant selon un certain ordre des choses. Un spectacle m'amenait à un autre, par des échos, des ricochets, des obsessions à partir desquelles je retraçais une nouvelle



Ça dada, écriture et mise en scène Alice Laloy, compagnie S'Appelle Reviens, 2018.
© Elisabeth Carecchio.

piste pour la prochaine création. Tout d'un coup, le sujet de Dada ne s'inscrivait pas dans cette logique organique et la commande me déplaçait. J'ai donc au début été déroutée par ce nouveau type de déclenchement. La commande d'un spectacle jeune public sur Dada arrivait un peu comme un cheveu sur la soupe par rapport au déploiement et aux rebonds dans lesquels j'étais. La question de l'adresse que cela me posait m'obligeait aussi à me positionner. Après avoir créé *86 cm* et *Y es-tu ?*, respectivement en 2008 et 2010, j'avais été fortement aiguillée par la profession vers une spécialisation potentielle dans le secteur du théâtre jeune public. Pour moi, cela refermait le champ des possibles, ce qui n'était pas mon désir à ce moment-là.

J'avais d'ailleurs souhaité m'en départir nettement dans mes créations suivantes *Batailles* et *Rebatailles* et *Sous ma peau/Sfu.ma.to* entre 2012 et 2015, qui, intentionnellement, ne s'adressaient pas aux enfants. Cette proposition de revenir à une écriture pour du jeune public m'imposait alors de revisiter ma position. J'ai senti que la commande me demandait de me décaler et de renouveler mon geste. Cela m'a offert une nouvelle manière d'appréhender cet horizon et d'envisager les choses.

Pour finir, l'association de Dada avec l'enfance peut vite être une fausse piste et un raccourci imprécis et réducteur : il y a chez Dada ce rapport pulsionnel à l'écriture qui résonne si bien avec le «Ça» psychanalytique et représentatif aussi de

l'enfance mais également de nombreuses subtilités mentales, psychologiques, nourries de multiples strates de réflexions et de sens qui vont au-delà du simple lien à l'enfance et à la pulsion créatrice et destructrice. Cette commande m'a donc poussée à aiguïser mon regard dans la recherche, à préciser mon point de vue et à entrer en vigilance face aux fausses pistes que le sujet recelait.

C.D. : Était-ce évident pour toi d'explorer Dada? Quelles sont tes affinités avec ce courant artistique et poétique?

A.L. : Ça dada m'a posé avant tout une question politique. Ce qui m'a beaucoup intéressée: comment m'approprier cette politisation obligatoire, inévitable? Et où est-ce que cela pouvait jouer pour moi? Je me suis en fait sentie très familière des combats et des jeux des Dada. En plongeant dedans, je les ai adorés. Alors qu'au départ ça me semblait poussiéreux et même moche parfois sur le plan plastique, en avançant, j'ai été portée par cette forme de collaboration. Je me sentais habitée par les Dada. Leurs envies, leurs délires, leurs actions et happenings m'ont beaucoup touchée et ont suscité une forte admiration: il y avait en fait de nombreux liens entre leurs œuvres et mon travail. Davantage encore dans l'état d'esprit que dans tout autre chose: leur rapport au jeu, au second degré, au sérieux qui l'est autant qu'il ne l'est pas, à l'humour qui m'est cher aussi.

Le jour de la première du spectacle *Ça dada*, trois classes sont sorties de la salle pendant la représentation. J'étais ultra choquée et en même temps je ressentais une sorte de fierté parce qu'on avait réussi à bousculer le public. Le scandale était si cher à Dada! J'avais l'impression de ne pas les avoir trahis. La commande et cette thématique m'ont invitée à développer une approche politique plus frontale que dans mes autres créations.

Un autre point m'apparaît aussi après six ans de tournée, alors que je ne le

voyais pas du tout ainsi à l'époque de sa création: *Ça dada* est un spectacle assez conventionnel malgré tout (rires), que ce soit dans la scène théâtrale investie ou dans le rapport créé avec le public, même s'il y a sur scène un bouton pouvant être activé à n'importe quel moment par un spectateur et qui permet le surgissement du hasard, cher à Dada.

Enfin, grâce à la commande, j'ai pu créer dans un format qui me correspondait bien: ce grand format m'a permis de rassembler mes matières et mes idées dans des mouvements scéniques amples, et dans quelques grands tableaux que nous avons composés ensuite par un travail de collage avec la scénographe Jane Joyet et la dramaturge Emmanuelle Destremau.

C.D. : *Ça dada* a constitué un supracollage, en quelque sorte?

A.L. : Oui tout à fait, en écho aux collages dadaïstes. De ce fait, ce spectacle m'a permis de prendre du recul sur ce qui était ma méthode jusque-là et m'a poussée à me questionner sur ma pratique: partir d'une thématique ou d'un sujet central qui aimantait mes recherches et expérimenter autour, pour composer non pas une narration, mais des rythmes, des ricochets, des rebonds, des échos entre les différents langages que je juxtaposais. J'avais surtout élaboré des collages et, du fait de sa relation avec Dada, celui-ci prenait tout son sens. Je fabriquais ainsi un poème. La poésie, avec son rapport à la rime, au rythme, aux inversions, aux échos, mais aussi aux jeux de grossissement, etc., la poésie constitue vraiment un modèle pour mon écriture. Je n'ai de cesse de tramer et de retramer poétiquement un fil. Par un travail d'écriture visuelle, de rythmes et de sensations.

Après *Ça dada*, j'ai eu envie de faire autrement que par composition mosaïque. J'ai souhaité développer des écritures par mouvements uniques et liés: pour *Pinocchio(live)*, dont j'ai créé le premier volet en 2019, comme pour *À poils*, pré-



Pinocchio(live) #2, conception et mise en scène Alice Laloy, 2021. © Christophe Raynaud de Lage.

senté en 2020. Mon dernier collage a été *Death Breath Orchestra*, un spectacle autour du souffle porté par une tribu de musiciens, dans un monde asphyxié – la pandémie du Covid est venue interrompre le travail de création, avant de le biaiser forcément. C'était une commande de Matthieu Bauer qui dirigeait le Nouveau Théâtre de Montreuil. Nous avons fait le choix d'arrêter ce spectacle pour un ensemble de raisons autant artistiques que logistiques et de production.

C.D. : Quand tu parles d'un « mouvement lié » pour *Pinocchio(live)* et *À poils*, est-ce que ce mouvement emprunte toujours à une forme d'écriture poétique? Ou bien as-tu une autre métaphore que celle du collage poétique, une autre façon de désigner ton geste d'écriture?

A.L. : Je continue de désigner mon écriture comme poétique. La narration n'est toujours pas l'objectif de ma recherche et elle ne l'a jamais été. Au départ, on m'y ramenait toujours, comme si mon tra-

vail manquait de narration et qu'il était nécessaire que je clarifie ce qui était à comprendre, que je le justifie narrativement. Ce n'est pas ce que je cherche. Depuis le début, j'ai l'intuition qu'il y a d'autres manières de construire un ordre dramaturgique: composer des objets scéniques autrement est possible. Imaginativement, je ne suis pas câblée pour la narration de type classique, même si mes spectacles en sont hyper nourris. Mais je ne cherche pas à restituer une narration unique, ni à prendre le spectateur par la main sur la question du sens, car je cherche à tisser des sens à des niveaux de lecture et d'appréhension différents, qui puissent autant être sensibles, voire sensoriels, que cognitifs. Mon envie là-dessus n'a jamais changé. Ce qui était intuitif au départ est devenu plus conscient, mais ma relation à la dramaturgie est restée la même.

Quand je parle de mouvement lié, tout en restant de la poésie, c'est en opposition à un travail de collage constitué de mosaïques ou de bribes d'images.

La narration n'est toujours pas l'objet de ma recherche et elle ne l'a jamais été

Rebatailles, écriture et mise en scène Alice Laloy, 2013. © CW.



Dans *Pinocchio(live)* ou dans *À poils*, il s'agit de proposer une expérience pour le spectateur. Le temps de la représentation est le temps d'une transformation globale: *Pinocchio(live)* sous la forme d'un rite de passage, et *À poils* sous la forme d'un montage de décor. Dans ces spectacles, l'écriture atmosphérique est développée de manière plus tenue. Il me semble que mon cadre se resserre, en

quelque sorte. Avec ces spectacles, je crée une focale plus étroite que dans mes créations précédentes et je cherche comment y déployer davantage chaque élément avec lequel je travaille, comme pour leur donner plus de corps. Je me suis rendu compte que ce qui pour moi était très logique et naturel (ma conception des objets, les relations de causes et d'effets que je fais, ou encore des associations

d'idées) n'étaient pas universelles. Celles-ci demandaient à être développées pour pouvoir être appréhendées par les spectateurs et qu'ils ou elles se les approprient. La transformation dont je m'empare pour faire avancer l'écriture dans *À poils* et dans *Pinocchio(live)* constituait déjà un des principes dramaturgiques de *Ça dada*. Néanmoins, ce mouvement y était surtout scénographique, la scène se transformant en quatre espaces différents.

C.D.: Ce changement de focale semble aussi pouvoir être saisi dans tous les formats de *Pinocchio(s)*. Tu as d'abord réalisé une recherche photographique allant du vivant au pantin, en saisissant l'instant de la métamorphose de la marionnette en humain. Cette recherche se compose de quarante-cinq tirages à ce jour et elle a donné lieu à plusieurs expositions depuis 2017 et à un ouvrage paru aux éditions de l'Œil en 2021. Tu as aussi élaboré deux spectacles, *Pinocchio(live)#1* et *Pinocchio(live)#2*, présentant une douzaine d'enfants danseurs accompagnés de leurs manipulateurs respectifs et de musiciens. Tu prépares actuellement une troisième version. Cette constellation de formes autour de *Pinocchio* permet, me semble-t-il, de saisir que ton geste s'approfondit d'une autre manière. Peux-tu nous parler de cette autre forme d'exploration?

A.L.: Pour commencer, dans les arts de la scène et du spectacle vivant, les objets artistiques sont dotés de leur organicité propre. Cela est dû au caractère vivant de ce type d'arts et à la manière dont ils sont fabriqués. De ce fait, il y a toujours matière à développer et à pousser plus loin une écriture ou une aventure. C'est même un jeu de chercher où: dans la forme, dans le fond, dans la méthode, l'objet, l'image, etc.

Il y a quelques années, j'ai ressenti le besoin de me libérer du cadre calendaire des productions théâtrales selon lequel

on attend de toi un spectacle tous les deux ans et cela m'a poussée vers une multiple réflexion. J'ai pensé d'abord qu'il fallait que je fasse moins de spectacles parce que je manquais de temps. Puis j'ai pensé qu'en fait il fallait que j'en fasse plus, pour ne pas en mettre trop dans un. J'ai alors émis l'hypothèse de séparer mes problématiques artistiques et de creuser certains aspects de mes obsessions par d'autres moyens (c'est comme cela qu'a commencé ma recherche photographique *Pinocchio(s)*). Ce désir d'approfondir mon geste a ouvert la possibilité de changer de point de vue et de jouer autrement.

C'est aussi que quand on cherche, on tombe sur des trouvailles et qu'elles ricochent de spectacle en spectacle, trouvant à un moment leur juste espace pour se révéler. Par exemple, j'avais essayé dans *Batailles* et *Rebatailles* cette idée que j'ai empruntée à Cocteau de dessiner des yeux ouverts sur les paupières fermées des acteurs, mais ça ne fonctionnait pas, les spectateurs étant trop loin pour les voir de façon précise et détaillée. Et surtout, je ne voyais pas à l'époque comment utiliser cet élément. Mais cette expérience m'est restée. Elle est devenue la molécule initiale de *Pinocchio(s)*, qui à son tour a déclenché la création de *Pinocchio(live)*. Aujourd'hui, mon rapport à la création est plus permanent et le calendrier des créations me semble plus poreux. J'ai plusieurs spectacles en tête et je m'en porte mieux: je peux dispatcher mes idées plus précisément et chaque projet de spectacle m'emmène dans un endroit où j'arrive mieux à circonscrire la recherche que je développe. Sinon, lorsque j'en ai un seul, il finit par en contenir trop. Pour te donner un exemple, dans *Sous ma peau/Sfu.ma.to*, il y avait au moins deux spectacles, dont je reconnais précisément de quoi ils parlaient. Mais cette trop grande densité est pour moi un problème.

C.D.: Entrons plus avant dans ton processus de fabrication: comment s'orga-

En fait, il fallait que je fasse plus de spectacles, pour ne pas en mettre trop dans un

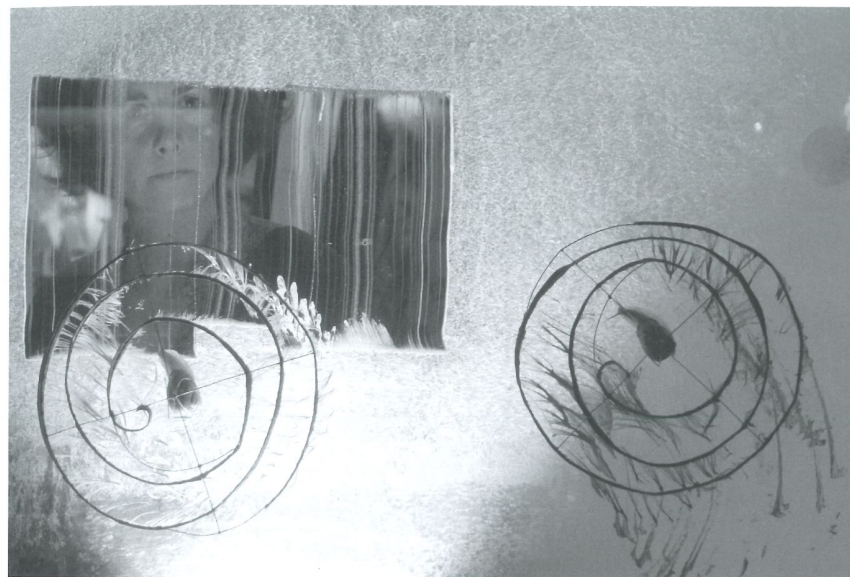
nise ton temps de création, entre tes recherches et leur concrétisation en une forme théâtrale? Et comment travailles-tu dans ces différentes temporalités?

A.L.: Au départ de mes projets, il y a d'abord des sessions de recherche que je mène plutôt seule: il s'agit d'écriture, de dramaturgie, de glanage, de récolte, d'accumulation, d'écoute et de brassage d'intuitions aussi. Ensuite, je travaille à bâtir de manière mentale et à poser les principes fondamentaux avec les autres créateurs (scénographe, compositeur...). Alors la nécessité de vérifier au plateau, avec les autres créateurs et avec les interprètes, se présente souvent comme une urgence. Sur ma prochaine création, *Le Ring de Katharsy 1.0*, qui sera présentée en 2024, j'ai commencé par une session d'expérimentations avec des acteurs chanteurs et acrobates, qui m'a permis d'entreprendre un travail d'écriture plus conséquent. Puis j'ai eu l'occasion d'intervenir pendant deux semaines à l'école supérieure d'art dramatique du Théâtre de l'Union, à Limoges, et j'en ai profité pour questionner certains de mes principes d'écriture de manière ludique avec les étudiants. Cela m'a permis d'expérimenter dans la matière même du plateau. Pour résumer, il y a dans mon processus de fabrication des allers et retours, comme dans une conversation entre des temps d'écriture et de composition à la table, d'une part, et des temps d'expérimentations issues de recherches menées au plateau, d'autre part. Ces temps d'expériences sont aussi menés en atelier en fonction des grammaires explorées (couture, accessoires, machinerie, etc.). Si c'est possible, je préfère avoir différentes sessions de plusieurs semaines pour approfondir chaque aspect de ce langage, vu que mon écriture est très plurielle: une séquence plutôt consacrée à la recherche du son, une pour les matières, etc. Mais le temps est plus ou moins toujours compté, et la séparation des éléments n'est pas si

évidente, c'est pourquoi je travaille sur un certain nombre d'éléments en même temps. Les matières, costumes, accessoires ou encore les prototypes prennent une grande place dans le processus. Ils ne sont jamais décoratifs. Ce sont nos outils et, souvent, ils ont plusieurs cordes à leur arc. Tout ce que l'on va essayer comme évolutions, transformations et déformations de ces objets va nourrir la réflexion, et vice versa.

Pendant les premières années, je construisais mes prototypes, mais ça fait déjà quelques spectacles que je ne le fais plus. Aussi, je dialogue dès le début de mes recherches avec ma scénographe et costumière, alors que c'est à l'origine mon cœur de métier. C'est une affaire de temps et aussi de pratique. Il y a un moment où ce n'est plus possible de tout envisager avec la même exigence, et la possibilité de travailler avec des personnes qui ont développé telle ou telle pratique est enrichissante. Ils vont plus vite et ont un savoir-faire plus important. C'est à la fois un rapport au temps et au désir d'aller plus loin, plus rapidement. Je pense aussi qu'au début j'avais besoin de passer par cette étape-là: sentir la matière était vraiment une nécessité dans mon processus. Travailler les textures, fabriquer les objets, être en contact avec eux m'attirait et aidait mes réflexions à se développer, à s'étoffer. Mais je ne ressens plus cette nécessité, c'est plus facile aujourd'hui pour moi d'appréhender mentalement des choses que ça ne l'était lors de mes premières créations. C'est normal, ça fait déjà un moment que j'expérimente. Et c'est exponentiel, je pense que ça ne s'arrête jamais. Parce que les champs s'ouvrent comme dans une arborescence: et chaque champ crée autant de champs qui s'ouvrent. C'est une dynamique qui engendre aussi sa propre vitesse et qui fait que je ne repars plus du point zéro de ma démarche: mon point zéro se déplace, ce qui me permet de ne pas questionner mon langage de façon globale à chaque fois.

Matières, costumes, accessoires ou prototypes prennent une grande place dans le processus



Tempo, conception Alice Laloy, 2017. © Alice Laloy.

C.D.: Tu dialogues souvent de façon serrée avec les conventions théâtrales: tu as par exemple conçu *Tempo*, une forme de dix minutes se déroulant dans une vitrine pour un nombre très réduit de spectateurs, que l'on regarde en train de regarder. D'autres créations avancent des conventions différentes, mais toujours établies avec netteté: par exemple, le cadre de scène est détruit à plusieurs reprises dans *Ça dada* et, de façon générale, tu n'hésites pas à faire varier tes dispositifs: bifrontal dans *Pinocchio(live)#2*, immersif pour *À poils...* Pourquoi travailles-tu de façon aussi serrée avec les conventions théâtrales et les dispositifs?

A.L.: Je les considère autant parce qu'ils constituent pleinement un rapport à la forme dans mon travail d'écriture plurielle. Ce sont des paramètres qui m'activent et qui m'intéressent fortement. Les conventions ne sont pas anodines et j'aime m'y confronter. De plus, imaginer des dispositifs revient à dialoguer forcée-

ment avec la forme et à pouvoir se positionner face à ce qui existe: les conventions. La boîte noire est vraiment mon outil premier. C'est par son étude et par son appropriation que j'ai commencé le théâtre: avec les maquettes en carton de ces cages de scène comme des gammes. En ce sens, il y a quelque chose de fondamental à conscientiser ce cadre.

Tempo était une commande, avec comme figure imposée: la vitrine et la brièveté, à savoir dix minutes au maximum. J'ai alors choisi de me laisser nourrir par ces deux éléments pour créer une forme millimétrée proposant au spectateur l'expérience du temps qui passe.

J'écris de la poésie dans le théâtre, j'écris donc avec le théâtre: il est mon outil et je m'en sers en essayant de toucher ses limites, en fonction bien sûr de mes projets. Pour *Ça dada*, il nous a semblé que le théâtre utilisé comme castelet géant était le meilleur outil avec lequel on pouvait jouer, que ce soit pour les tableaux scénographiques ou pour susciter des happenings surprises en cascade.



Death Breath Orchestra, écriture et mise en scène Alice Laloy, 2020. © Jean-Louis Fernandez.

J'ai davantage envisagé *Pinocchio* (live) comme une performance : tout est montré de la métamorphose des enfants en pantins et de leur émancipation : cette possibilité de tout exposer au théâtre, je trouve que c'est magnifique. D'ailleurs, cette question de regard, de point de vue et/ou de cadre vient de loin : au début de *Sous ma peau/Sfu.ma.to*, nous proposons aux spectateurs d'expérimenter le phénomène optique de la tache aveugle, les invitant à se demander jusqu'où va la réalité et où commence l'illusion. Et comment jouent-elles entre elles ? C'est une des possibilités que j'adore dans le théâtre de machines et d'objets.

Dans *À poils*, j'ai pensé que ce spectacle proposé dès l'âge de 4 ans serait sans doute pour beaucoup une première expérience de théâtre — c'est d'ailleurs pour moi plus une expérience pour les spectateurs qu'un spectacle. C'est pourquoi il me paraissait intéressant de proposer au public d'être sur le plateau, sous le grill et pas forcément assis dans un fauteuil face à l'espace

scénique : je trouvais dommage de figer d'emblée la place du spectateur alors que ces spectateurs peu ou pas expérimentés avaient la possibilité de tout envisager comme possible ! Mais il ne fallait pas que ce soit seulement une idée : c'est pourquoi j'ai cherché à en faire un jeu.

Sur *Y es-tu ?*, on choisissait une petite fille dans le public qui venait sur le plateau : on demandait à cette jeune spectatrice de répéter au micro ce que les interprètes lui disaient à l'oreille à voix basse : il y avait déjà un désir de bousculer le quatrième mur, de faire le pont entre scène et salle, de faire bouger les spectateurs pour éviter que chacun ne se retrouve figé dans son coin.

C.D. : J'aimerais savoir comment tu te situes par rapport à la catégorie « jeune public », qui souvent fonctionne comme une étiquette dont on affuble les créatrices dans les arts du spectacle vivant. C'était un des éléments que pointait l'autrice, metteuse en scène et comé-

dienne Carole Thibaut dans son discours prononcé au Festival d'Avignon en 2018, sur une invitation de David Bobée : « Le jeune public ici, c'est un endroit réservé aux bonnes femmes créatrices. » Quelles relations entretiens-tu pour ta part avec cette adresse et cette catégorie ?

A.L. : Mon rapport au jeune public a été en partie compliqué parce que mon travail a d'abord beaucoup existé avec cette étiquette. Quand j'ai reçu le Molière du spectacle jeune public en 2009 pour *86 cm*, c'était au moment où je commençais à me consacrer pleinement à ma compagnie et à son développement, et à ne plus travailler par ailleurs comme scénographe et costumière. Le succès rapide et soudain de *86 cm* fut très joyeux mais en même temps, je n'ai pas eu le temps de cerner tout ce qui se jouait dans la dynamique de ce succès. Prise dans ma logique d'écriture, de travail et de création, j'ai créé dans la foulée *Y es-tu ?*, qui était aussi adressé à un jeune public. Après coup, je me suis rendu compte que créer deux spectacles jeune public à la suite avait suscité une attente autour de ce réseau en particulier.

C.D. : Tu veux dire que cette attente était à la fois une reconnaissance et une prison, en quelque sorte ?

A.L. : Oui. J'ai eu peur en tout cas de son côté sclérosant, alors que la question de l'adresse était centrale pour moi et que je voulais pouvoir me la poser à chaque fois, à nouveaux frais. Je ne voulais pas réaliser des formules. *86 cm* était un jeu sur les relations de cause à effet, et contenait un moment qui faisait très peur aux enfants. Ce moment m'a donné envie de mieux explorer le terrain des peurs et des inquiétudes chez l'enfant, et c'est ainsi que j'ai créé *Y es-tu ?* La nécessité de créer ce spectacle est donc venue du spectacle d'avant, et non d'un désir de créer à nouveau pour le jeune public.

Ainsi, j'ai eu envie d'affirmer que j'écris des spectacles avec diverses envies d'adresses. Je fabrique des spectacles et des dispositifs dont on joue ensuite avec les acteurs, les objets, les machines, etc. Ce rapport au jeu est très immédiat avec le spectateur enfant, qui est plus instinctivement et spontanément dans ce mode de fonctionnement. Proposer la résultante de mon jeu à un spectateur enfant, c'est en général immédiatement évident. J'essaie en parallèle de m'adresser en même temps aux adultes et cela me plaît, parce qu'écrire sur plusieurs niveaux est une contrainte que je trouve excitante : j'écris pour l'enfant au degré premier du jeu et pour l'adulte regardant l'enfant regarder le jeu.

Aussi, en jeune public, il y a la question des représentations scolaires et familiales. Pour te donner deux exemples, *Ça dada* est un spectacle que j'ai écrit pour être joué devant des groupes d'enfants, avec le moins d'adultes possible dans la salle : c'est ainsi qu'il est le plus dada. Alors que *Y es-tu ?* me semblait plus juste quand on le jouait en tout public : il y avait une écoute plus fine et diversifiée. Il y a ainsi plein de strates et de couches d'écritures possibles, et cela induit des différences de points de vue. Je travaille certaines fois en étant très proche de mon sujet, avec beaucoup de sérieux et de respect. D'autres fois, je prends davantage de recul, je triture autrement, je m'amuse, je me moque, je me déplace. C'est pareil pour ma relation au public et à l'adresse. Je le prends tout à fait au sérieux, puis plus du tout. C'est aussi un rapport à la liberté, et au rapport grisant à la limite de ce qui est possible de faire, de dire et de montrer. C'est pour moi très stimulant de toucher le point qui pourrait faire tout basculer, m'investir sur cette frontière est inspirant. C'est un endroit où il y a beaucoup à explorer et où il est possible d'interroger la forme et la relation. C'est un endroit où la stabilité est précaire, on est donc forcé à s'inventer toujours.

J'écris pour l'enfant au degré premier du jeu et pour l'adulte regardant l'enfant regarder le jeu

C.D. : Plusieurs de tes créations font intervenir des interprètes enfants et des adolescents, qu'il s'agisse de tous les interprètes en scène dans *Pinocchio (live)* #2 ou de cet enfant naissant avec quatre bras dans *Death Breath Orchestra*. Ces figures sont récurrentes et peuvent participer d'un certain trouble, voire d'un malaise pour les spectateurs. L'enfant semble incarner une figure de liberté et de révolte, mais aussi de fragilité et presque de monstruosité. Peux-tu préciser ce que tu cherches dans ces corps et par ces figures ?

A.L. : Il y a de façon globale un gros volet sur l'enfance dans mon travail, mais je tiens à préciser que mon rapport à l'enfance n'est pas du tout édulcoré, je n'ai pas une tendresse de fait pour les enfants. Vraiment pas.

Pour autant, ma relation à l'enfance est très vive : c'est pour moi une ressource, non pas parce que je ne l'ai pas quittée, mais parce que mon enfance existe, je n'ai pas rompu avec elle en quelque sorte. L'enfance m'intéresse pour sa pluralité, parce qu'elle est très ambivalente, elle contient autant d'attrait que de rejet : elle comporte en même temps du monstrueux, de l'angoisse, mais aussi de la joie, de l'imagination. C'est un monde hyper vif ! J'y trouve passionnants la cruauté, les ascenseurs émotionnels, les phénomènes d'amplification, les miroirs déformants, les peurs, les troubles, les émois puissants. Mais aussi l'insolence, le jeu, et une forme certaine de liberté. Tout est là dans l'enfance, mais tout n'est pas entièrement conscientisé, ce qui, pour moi, ouvre un champ poétique d'échanges intenses. C'est intense ! Je crois en ce rapport intense à l'art en général, et au théâtre en particulier, qui peuvent offrir des instants dans le monde et hors du quotidien. Ce rapport au sacré me tient dans le travail, et m'amène à chercher à créer des instants qui nous soulèvent du quotidien, chercher à se donner du champ de vision, de pensée et de rêverie, pour ouvrir, sans forcément fuir. Au début, j'ai vu une continuité théorique entre mon adresse aux enfants et le travail artistique que je mène avec eux sur certains projets : en réalité, ça n'a rien à voir. C'est théorique, mais pas sensible.

Pour *Pinocchio(s)*, j'ai débuté en photographiant mon propre enfant, puis j'ai travaillé avec d'autres enfants, notamment des jeunes contorsionnistes. Grâce à la bourse Hors les murs de l'Institut français dont j'ai été lauréate en 2017, j'ai pu me rendre en Mongolie pour collaborer avec des écoles de contorsion.

Travailler avec des enfants revient à travailler avec de très jeunes acteurs : il y a un rapport de transmission très présent, il est nécessaire de beaucoup leur apprendre et aussi de leur désapprendre quelques éléments, comme par exemple une certaine idée, assez simple, de la beauté. Dans *Pinocchio (live)*, les enfants sont très responsabilisés comme interprètes, ce qui exige une relation de confiance, et en même temps cette responsabilisation nourrit la confiance, c'est un échange riche. Nous faisons cette année une troisième version, avec une nouvelle distribution d'enfants, ce qui ne changera pas le déroulement de la performance, mis à part que l'écriture sera adaptée à cette nouvelle équipe. Nous avions envie de revivre cette aventure collective. La dimension collaborative du théâtre permet effectivement des émulations communes, et c'est ce qui me plaît aussi depuis mes premières expériences théâtrales, en famille avec mes sœurs, et ensuite dans ma formation professionnelle au TNS. La composition de la troupe de *Pinocchio (live)* (vingt-deux interprètes : dix jeunes adultes, dix enfants et deux adolescents) apporte à l'aventure une singularité et une richesse que nous sommes heureux de faire perdurer.

C.D. : Trois de tes textes (*Sous ma peau /Sfu.ma.to*, *Ça dada* et *Death Breath Orchestra*) ont été lauréats de la commission nationale d'Aide à la création de textes dramatiques d'Artcena, dans la catégorie « Dramaturgies plurielles ». De quoi est tramée cette pluralité dramaturgique pour toi ? Et qu'ont représenté ces distinctions pour ton écriture ?

A.L. : Mon écriture est plurielle à l'origine : je n'écris pas avec beaucoup de texte, mais avec beaucoup de sensations dans l'idée que cela imprimera les sens des spectateurs. Pour moi, les sensations ne peuvent pas s'écrire qu'avec les acteurs : elles se fondent forcément sur

une conjonction de lumières, de sons, de mouvements, de matières. C'est pourquoi mon écriture est inévitablement plurielle. Les objets, machines, marionnettes et le rapport à leur fabrication forment un langage en soi, et donner à voir cette construction et ces agencements ne peut pas être uniquement pris en charge par les mots. C'est du théâtre de concrétude et d'action que je développe. C'est plein de pluriel dans le pluriel, et c'est ainsi que j'ai déployé mon langage. Je cherche à construire un corps complet, épais, complexe, avec des couches sonores, visuelles, etc. C'est ainsi que vont se créer des sortes d'atmosphères générales dans mes spectacles : si *Sous ma peau/Sfu.ma.to* évoque tout un champ visuel, c'est pour moi un corps avec sa propre logique, son organicité spécifique et donc aussi avec ses contrastes internes.

La création des « Dramaturgies plurielles » et la reconnaissance que j'ai obtenue par leur biais ont représenté pour moi une validation importante : ce que je faisais avait officiellement valeur d'écriture, qui pouvait équivaloir à l'écriture des auteurs avec leurs mots. Ce dossier de « Dramaturgies plurielles » est quelque chose que je continue de préparer pour chaque spectacle, même si je ne le dépose pas auprès d'Artcena pour avoir un soutien. La réalisation de ce dossier me permet d'ancrer les idées, de formuler, de rassembler un fourmillement encore un peu abstrait, et de structurer mes recherches.

Je fais exprès aujourd'hui encore de ne parler que d'écriture pour mes créations, même si j'écris peu de mots. Je souhaite revendiquer que composer du théâtre visuel, poétique et musical est bien une forme d'écriture. Écrire est ce qui me stimule le plus : inventer et construire une forme au plateau, dotée d'un rythme que j'élabore. D'ailleurs, je parle d'écriture pour tous les médiums, je parlerais aussi de l'écriture d'un musicien.

C.D. : J'aimerais que l'on se penche sur le Théâtre de Dunkerque, situé dans le

quartier de la basse ville, où la compagnie S'Appelle Reviens sera installée à partir de janvier 2023¹. Peux-tu nous expliquer comment tu as envie d'investir ce lieu qui accueillait jusqu'à présent le Théâtre La Licorne, compagnie dirigée par Claire Dancoisne ?

A.L. : Je suis contente de pouvoir parler de ce lieu qui représente vraiment un nouvel opus, pour la compagnie, basée à Strasbourg depuis sa création en 2002. Cela va être très apprécié de pouvoir installer l'atelier de la compagnie, les lieux de stockage de nos décors, les bureaux ainsi que le siège social dans ce lieu qui est spécifiquement destiné à la recherche. C'est un nouveau mouvement à écrire, très excitant et qui donne de l'élan, qui est aussi porteur de nouveaux questionnements. Je pense qu'artistiquement cela va être vertueux puisque l'on va pouvoir délayer autrement nos recherches dans le temps, avoir un petit peu plus de place pour l'imprévu, pouvoir réagir aux urgences et aux nécessités artistiques avec plus de latitude. Je faisais jusqu'à présent des résidences de deux à trois semaines dans des théâtres, lors desquelles toute l'équipe était réunie pour essayer d'avancer au maximum sur le plus d'éléments possibles en même temps et ainsi regrouper les recherches, sans forcément que cela puisse être toujours cohérent. Entre les résidences, le travail de réflexion était continu mais inévitablement entrecoupé du fait qu'il n'existait pas d'espace commun. Entre les sessions, le processus est actif dans une autre dynamique mais, sans lieu, il se délite davantage. C'est un effort constant de maintenir l'attention autour du projet. Aussi, jusqu'ici, nous bricolions dans divers ateliers. Installer la compagnie à Dunkerque, c'est la possibilité de rassembler les ateliers, centraliser les objets et pouvoir dans le temps développer les outils pour nous et pour les autres artistes qui viendront en résidence.

Ce théâtre à Dunkerque est pour moi lié au choix de se permettre d'avoir plus de

¹ - Cet entretien a été réalisé en décembre 2022.

Composer du théâtre visuel, poétique et musical est bien une forme d'écriture

temps, de pouvoir revenir sur les choses, de tester et travailler seule... C'est aussi un outil à partager avec d'autres, accueillir et rencontrer d'autres artistes, tisser des nouvelles formes de collaboration.

C.D. : Quelles sont tes envies pour ce lieu ?

A.L. : Ma première envie a été de lui trouver un nom : nous avons mis en place une récolte auprès des Dunkerquois afin de profiter de notre arrivée pour inviter le public à chercher un nom, désacraliser le rapport iconique entre la compagnie et le nom du lieu qu'elle habite. J'avais envie de proposer autre chose aux habitants de Dunkerque. On a glané par différents biais (affichettes, établissements scolaires, réseaux sociaux...). En proposant cette méthode de recherche du nom, on lâche un peu le contrôle, on prend le risque de ne pas trouver et on s'offre le plaisir de la surprise : trouver quelque chose qu'on n'aurait pas inventé nous-mêmes. Le nom nous appartient du fait du processus qui l'a fait émerger. C'est donc aussi l'envie de mettre en avant le processus en tant que tel. C'est un procédé assez Dada, il me semble, qui est riche d'humour et de distance. C'est aussi une manière de nous présenter, mettre des faits sur notre état d'esprit. Cela permet enfin d'inviter les gens à venir jouer avec nous, ce qui est un premier jalon quand on arrive dans un endroit où l'on ne connaît personne, puisque nous n'avons jamais joué nos spectacles à Dunkerque. Tout est à faire en somme !

Ma deuxième envie est d'en faire un lieu d'expérimentation partagée : j'ai à cœur de développer plusieurs types d'appel à projet pour que d'autres artistes et compagnies puissent profiter de ce lieu. Pour commencer, il y aura un appel à projet pour des résidences de une à trois semaines de répétitions, et/ou d'écriture, et/ou aussi de construction (objet et/ou costumes). Plusieurs compagnies et artistes pourront ainsi résider en même temps dans le lieu.

L'envie est aussi que ce lieu favorise les échanges et l'émulation artistique. À plus long terme, le but est de pouvoir développer également un deuxième appel à projet pour des résidences plus longues : un à deux ans avec un(e) artiste émergent(e).

C.D. : Ce format de résidence permettra une sorte d'association dans le lieu, en favorisant un accompagnement plus long.

A.L. : Oui, tout à fait, cet accompagnement plus long est l'occasion d'offrir des espaces et un équipement. C'est très précieux quand on fait un travail sur des objets, des marionnettes, des machines. La fabrication est un temps en soi, et le temps d'une résidence de construction ne se mesure pas de la même façon que celui d'une résidence d'écriture avec des acteurs. Ce sont des temps de nature différente. Le temps de la confection est incompressible, alors qu'avec un acteur ou une actrice le temps est plus surprenant et module davantage. On ne sait jamais combien de temps cela va prendre et quand les accélérations auront lieu... En construction, il y a toujours un temps pour que la colle sèche et peu d'accélération dans ce domaine... L'idée des résidences longues correspond aussi à l'envie de favoriser des échanges avec l'équipe administrative sur des questions de structuration, de développement, et aussi à l'envie d'impliquer la compagnie en résidence sur des actions sur le territoire.

C.D. : Est-ce que tu souhaites aussi ouvrir ce lieu au public, même si ce n'est pas un lieu de diffusion ? Et de quelles manières ?

A.L. : En effet, j'aimerais expérimenter de nouvelles façons d'accueillir le public, pour appréhender et mettre en valeur le processus créatif, plutôt que la représentation, l'objet fini. Ce lieu est une fabrique, je souhaite donc plutôt partager ce qui s'y passe, et montrer comment les



À poils, écriture et mise en scène Alice Laloy, 2020.
© Thierry Laporte.

choses se fabriquent. Mettre en valeur la dimension processuelle du *work in progress*. La transformation, qui n'est jamais donnée à voir, peut devenir un prétexte à inventer des formes de rencontres, en invitant par exemple des gens qui n'ont pas de lien direct avec le spectacle vivant, mais qui pourraient nourrir un processus de création. Je souhaiterais inviter d'autres artistes à venir raconter leur processus.

Quand je retranscris le travail de mes différents spectacles, je retrouve des choses intéressantes que j'ai abandonnées, parce que j'ai fabriqué ensuite un objet finalisé. Montrer à voir le processus de création, c'est aussi mettre en lumière ces travaux, qui sont riches, et qu'on ne montrera jamais, car on les évince ensuite de l'objet fini. Imaginer des rencontres éphémères et rares.

Ce théâtre est un outil incroyable dont j'ai eu la chance de bénéficier en y étant accueillie en résidence pendant deux semaines pour mon spectacle *À poils*. Ce qui m'intéresse dans ce lieu, c'est qu'il est grand, très bien équipé pour des gens qui font du théâtre d'objets et de la

marionnette, et que c'est un endroit que l'on peut salir. Ça, c'est rare, parce que nos théâtres sont un peu devenus des musées, alors que ce théâtre est plutôt un atelier. Pour moi, ça ouvre de larges possibilités de travail, ne serait-ce que pour traverser pleinement les processus salissants dans mes recherches. Quand on a répété *Pinocchio* (live) pendant plusieurs semaines, on accumulait beaucoup de poudres, et on bâchait tous les lieux de répétition pour protéger les espaces. C'était pareil pour *Ça dada*. Cet espace à Dunkerque permet d'aller au bout des explorations le plus librement possible.

C.D. : Dans quelle mesure développes-tu des lignes politiques dans ton travail ? Est-ce que tu travailles à tramer de tels fils ?

A.L. : Il est certain que j'y travaille en creux, mais pas frontalement, sauf sur *Ça dada*, comme je te l'ai dit plus tôt. Cette question a longtemps été un problème pour moi, car le théâtre entretient une relation soi-disant très évidente avec le politique, alors qu'elle me paraît être

En construction, il y a toujours un temps pour que la colle sèche...

beaucoup plus complexe. Au départ, j'ai eu l'impression de m'être affranchie de cette question politique en disant que je faisais de la poésie. Avec du recul, il me paraît clair que ce choix de s'engager en poétique est politique. C'est un positionnement que j'ai dû alimenter et défendre, qui s'oppose à ce qui était attendu, à savoir adopter les conventions et rentrer dans le cadre proposé comme étant le juste cadre. Me positionner en m'affranchissant de faire du théâtre politique, ça m'a pris du temps. Le théâtre à messages n'est pas le mien, c'est tout ce que je ne souhaite pas faire et que je refuse. Je ne souhaite pas élaborer un message clair ni pédagogique. C'est donc autrement que ma position politique est active.

Parfois, la dimension politique de mes recherches se loge plutôt dans mes choix premiers : pour *À poils* par exemple, je ne voulais pas trois jolies jeunes femmes pour faire un joli spectacle doux et rassurant pour les enfants. Je voulais sim-

plement parler aux enfants, et j'ai choisi des comédiens décalés. C'est un jeu, et en creux se posent des questions d'ordre politique. C'est aussi le fait d'écrire sur les limites qui questionnent notre société, nos mœurs. C'était la même chose pour *86 cm*, où j'avais distribué des hommes, avec des gueules vraiment abîmées et marquantes, qui font presque un peu peur si on se place du point de vue des enfants.

Plus j'avance, plus j'essaie d'extraire mon langage du quotidien, de la vie en société ou de nos intimités. J'essaie de définir et de préciser le langage des corps, celui des choses, l'équilibre des éléments au plateau, de sorte qu'ils ne soient pas empreints de réalisme, mais qu'ils constituent un ensemble qui joue. Et j'écris le tout en étant ancrée dans mon époque autant que je le peux.