

**1) *Lecture américaine* s'inscrit dans la droite lignée de votre axe de recherche artistique sur *L'Histoire des émotions*, dont le postulat est la transposition au théâtre des réflexions issues de l'Histoire des sensibilités, courant historiographique récent en France. Quels aspects de votre spectacle permettent de renouveler sur scène les manières de convoquer les émotions ?**

**Baudouin :** Oui, notre travail de création dialogue étroitement avec une recherche que nous menons ensemble depuis plus de deux ans et nous ne distinguons pas les deux. Ensemble, nous avons fait ce constat très simple : s'il est aujourd'hui question de retrouver des émotions enfouies, minorées, oubliées et d'en constituer « l'Histoire », le théâtre peut en être l'un des plus beaux outils. Le travail des textes venus d'autres époques en est l'occasion chaque fois que nous travaillons à regarder ces derniers avec étrangeté. Dans cette recherche, il n'est plus question de les rapprocher de nous, de notre expressivité contemporaine, mais d'en faire surgir dans la représentation des propositions étonnantes par le biais de nos corps, de leur expression et précisément de nos émotions. Ce serait le premier renouvellement : travailler des expressivités perdues. Ces émotions peuvent nous apparaître étranges car devenues étrangères, mais nécessaires car aujourd'hui manquantes. Les faire surgir peut nous permettre de les vivre de nouveau, donc de vivre autrement.

Ce n'est plus seulement un renouvellement esthétique, mais aussi politique. D'ailleurs, nous refusons que ce geste soit patrimonial et, de fait, les textes anciens ou les époques révolues ne sont pas les territoires de nos bouleversements. Nous ne croyons pas au passé : tout est là, endormi ... Concernant *Lecture américaine*, nous nous disons souvent que certaines émotions sont perdues car restées sans récit. Notre rôle est de les écrire pour en témoigner, ce que Daphné fait dans cette pièce. Quelles émotions ont traversé celles et ceux qui ont cru au Nouveau Monde ? Comment s'exprimaient-elles ? *L'Histoire des émotions* nous a donné des critères pour penser des expressivités différentes : en portant l'émotion non plus individuellement mais collectivement, en lui donnant d'autres relais que le seul visage, etc. Ce qui change beaucoup pour nous, c'est le fait que les ressorts de l'émotion sont davantage physiques que psychologiques, ce qui s'est ressenti dans le travail avec les comédiennes et les comédiens.

**2) Le texte de votre spectacle est une longue lettre écrite de votre main, fruit de vos voyages et de vos expériences dans la ville de New-York. Bien que plusieurs comédiens portent ce texte, ces derniers sont pas pour autant des personnages à proprement parler. Quel est le statut de ces corps aux identités multiples ? Comment avez-vous travaillé ce jeu de comédien que l'on pourrait qualifier de "polyphonique" ?**

**Daphné :** Il y a eu plusieurs versions du texte, la toute première ayant effectivement été écrite lors de ma résidence d'écriture à New York. Celle que nous allons finalement jouer reprend un tout autre travail d'écriture que j'ai mené sans m'en rendre compte durant cette période : le fait que nous nous soyons écrit beaucoup de lettres. Bien que celle qui structure le spectacle soit complètement inventée, c'est par ces échanges que la pièce s'est écrite à deux ... ce que je réalise aujourd'hui ! Je pense que c'est un premier niveau d'identités multiples. On parle bien du *corps d'une lettre*, non ? Finalement, je dirais qu'une correspondance, ce n'est rien d'autre que ce corps, un corps de pur langage, qui fait se rencontrer deux êtres absents dans un temps intermédiaire.

**Baudouin :** Ce qui, dans la mise en scène, donne au corps "ses identités multiples", c'est le fait que les comédiennes et comédiens disent des mots qui n'appartiennent pas à leurs corps. Comme lorsqu'on lit une lettre et qu'on prête sa voix, son corps, à quelqu'un qui est absent. C'est une situation très quotidienne, mais elle nous a beaucoup excités car nous ne l'avions jamais vue poussée jusque dans sa bizarrerie. Elle fait en quelque sorte "échouer" la notion de

personnage – à laquelle nous sommes autrement attachés– car il est plutôt ici question de se distinguer de la voix du texte que de l'épouser. Nous voulions voir des actrices et acteurs dire les mots d'un.e autre, comme si en elles et eux deux corps, deux temporalités se télescopaient : Ce qu'ils sont au présent de la représentation et ce qu'a été cette voix au moment de l'écriture. Nous ne voulions pas synthétiser les deux mais au contraire, jouer de cette hybridité en utilisant tous les processus de désynchronisation possibles : Entendre des "hommes" *se genrer* au féminin, voir des gestes et des états en désaccord avec la parole.

Comme point de départ, nous avons beaucoup utilisé des séquences de films de François Truffaut – l'un des plus américains des cinéastes français ! – où des actrices et des acteurs disent des lettres à voix haute. Cela nous a énormément aidés dans l'écriture, pour penser l'adresse. Ce procédé a donné une diction, un phrasé littéraire et malicieux qui nous plaisait bien. Une forme de désincarnation paradoxalement très concrète, à laquelle nous avons associé nos questionnements plus politiques : que signifie aujourd'hui l'idée de porter un personnage dans sa chair ? Qui de l'actrice/l'acteur ou du personnage donne son "identité" à qui ? Comment sortir les actrices et les acteurs de l'assignation au rôle lorsqu'il se confond avec une assignation sociale ? Ce sont des questions que nous nous posons constamment et qui nous font souvent renverser les critères de ce que serait une distribution plus classique.

**Daphné** : À cela, j'ajouterais qu'il est bien question d'une polyphonie et non d'un chœur. Pour moi, il est très important qu'une prise de parole au plateau ne soit pas relativiste, que rien ne puisse être dit par n'importe quel.le actrice, acteur. Nous sommes plusieurs sur le plateau, mais chacun a malgré tout – au sein de cette voix – une part qui lui est propre, qui lui correspond. Nous nous éloignons de la *distribution* pour penser ce que serait le *partage* d'une pièce : une parole autant mutuelle que répartie.

### **3) La question identitaire, inhérente à votre spectacle, est étroitement liée à l'histoire migratoire de New-York, ville-monde à l'origine très populaire. De quelle manière tissez-vous des liens entre les héritages politique, historique et culturel de cette ville qui a été et demeure un espace d'expérimentation, de transgression ?**

**Daphné** : Lors de mon voyage, j'ai été marquée par la manière dont l'espace urbain diffractait mon identité - s'il est encore possible d'utiliser ce terme au singulier. À côté de l'anecdote de Central Park que relate le texte, j'en ai une autre que je n'ai finalement pas gardée, mais que je peux vous raconter. Je me trouvais à Harlem dans un café *Dunkin and Donuts* pour capter le wifi -*Dunkin and Donuts* étant l'équivalent bas de gamme de *Burger King*, un fast-food très prolétaire. Un monsieur s'est levé et m'a demandé de sortir car *je n'étais pas noire, au contraire de tous les clients du café*. C'était la première fois de ma vie qu'on me le disait. Lorsque je lui ai demandé pour quelle raison je ne l'étais pas, il m'a dit que je venais d'un pays européen, que mon ordinateur montrait bien que je recevais – en tant que personne aisée – une éducation digne de celle des étudiant.e.s de Columbia, qui participent avec moi à la gentrification du quartier, etc. Nous avons débattu et j'ai compris que, pour lui, le fait d'être noir.e ne tenait surtout pas à une histoire de couleur de peau, ce qui est en grande partie vrai. C'est la dernière fois de ma vie que j'ai été certaine d'être noire.

On peut trouver cette anecdote excessivement triviale, mais également pertinente, surréaliste et j'ai choisi ces dernières options. Je me suis dit, voilà ce qu'est New York : un lieu qui te rend homme et femme à la fois, noir et blanc, majestueux et piteux, en fonction du lieu où tu te trouves, de qui t'y regarde, de ce que tu y performs. Ce peut être schizophrénique ou libérateur selon le choix qu'on en fait. Ce peut être un jeu, et c'est à celui que nous jouons ensemble dans la pièce.

**4) Les spectateurs sont éclairés par des variations de lumière tout au long de la représentation. Quelle relation entre la scène (la fiction) et le public (le réel) entendez-vous mettre en œuvre à travers ce dispositif ?**

**Daphné et Baudouin :** Pour cette pièce, nous avons voulu que l'expérience du public soit celle des actrices et acteurs lors d'une représentation, à savoir être regardé et, pour ce faire, être baigné de lumière. En partageant le même espace, en s'adressant au public comme iels se parlent entre elles et eux, actrices et acteurs sèment le trouble quant au paradigme scène/salle, fiction/réel. Il y a une raison dramaturgique à cela, que nous ne pouvons révéler en dehors du spectacle (les spectacles sont aussi des secrets). Elle est en lien direct avec l'Histoire des Etats-Unis, la question du rêve américain ...

Au-delà de cette pièce, l'une des tensions avec lesquelles nous travaillons beaucoup est l'idée que l'espace théâtral est hétérotopique par excellence. En lui peuvent se rencontrer et se questionner des notions opposées, telles que scène/salle, visible/invisible (caché), intérieur/extérieur, etc. Pour que le théâtre opère, nous pensons qu'il est important que ces pôles ne soient pas maintenus séparés mais qu'ils soient au contraire poreux les uns avec les autres. Le théâtre est une vraie proposition sur la manière de percevoir le monde et l'espace est l'une des données qui nous le permet le plus.

**5) Vos références à la littérature contemporaine et au cinéma américain sont nombreuses, comme *L'autre moitié de soi*, de Britt Bennett, que vous citez en exemple. Quels points communs votre spectacle partage-t-il avec ce roman dont le sujet se résume par une question que vous formulez vous-même ainsi : *comment échappe-t-on aux histoires qui semblent déterminées par nos corps* ?**

**Daphné et Baudouin :** La découverte de Britt Bennett a été une révélation ! Nous avons d'abord été surpris.e.s de notre parenté narrative, dramaturgique avec elle. Son roman traite de la question de la transgression concernant de multiples frontières, qu'elles soient spatiales (et toujours sur le sol américain), raciales, de genre, etc. De ce point de vue, nous pouvons dire que sa manière de dénier la condamnation morale qui pèse sur ses transitions sans les thématiser, a été un vrai exemple : un moment de reconnaissance dans la lecture.

La question du "comment" est effectivement très importante. Bien que nous en fassions la critique dans la pièce, la fiction contient une gageure, celle d'instiller dans chaque esprit des hypothèses de vies nouvelles, des idées subversives. C'est le grand pouvoir dont use Britt Bennett dans le roman, en allant parfois jusqu'à faire de l'échappée une fuite, un renoncement. Peut-être pourrions-nous dire que nous usons du même pouvoir, que nous confions à la force visuelle du plateau. Peut-être aussi parce que le *continuum* qui va de la vue à l'imagination aura été pour nous le ferment de révolutions importantes, aussi bien intimes que partagées. ■