



HAL
open science

Entretien avec Daniel Berlioux

Mitsou Ronat

► **To cite this version:**

| Mitsou Ronat. Entretien avec Daniel Berlioux. Action poétique, 1982, 88, pp.10-13. halshs-03984192

HAL Id: halshs-03984192

<https://shs.hal.science/halshs-03984192>

Submitted on 12 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Open licence - etalab

SOMMAIRE

- Le cou de l'éloquence : Pierre Lartigue
- Somme toute j'ai fait événement : Mitsou Ronat
- Entretien avec Christian Rist : M. Ronat
- Entretien avec Daniel Berlioux : M. Ronat
- Son, sens, règles : Pierre Lusson
- Performance ou Jogging ? : Gil Jouanard
- J. Joyce-John Cage : P. Lartigue
- En écrivant pour la seconde fois à travers Finnegans Wake :
John Cage
- Roaratorio : J. Cage
- Remarques sur le contemporain : Eberhard Blum
- Schtzngrmm ou tout sur T-TT : Jean-Michel Dauphin
- Schtzngrmm : Ernst Jandl
- La page est une scène : Léon Robel
- Textes de Kroutchonykh et Maiakowsky
- Poèmes : Aigui
- La performance, ou « Le texte dans tout ça ? » : Claude Grimal
- Trois extraits : Laurie Anderson
- Danser sur Stein : Andrew de Groot
- Notes : Jérôme Rothenberg
- Joan Brossa, le jongleur : Montserrat M. Prudon
- Sept poèmes : Joan Brossa
- Tenez-vous bien : Jean Blaize / Jean-Pierre Balpe

*

- Le gato noir : Hubert Lucot
- Ce qui ne comble pas le retard : Alain Coulange
- Quatrième thème : Bernard Dubourg
- Année algérienne 77/78 : Jean-Hugues Anglade
- La porte blanche : Gilbert Vautrin

*

- Quant au métamorphique (et quant au thématique) :
Maurice Regnaud

NOTES INFORMATIONS EDITIONS REVUES

- « Phanées les nuées » : Olivier Juilliard
- « Terature »
- « Les cahiers de Confluent »
- Revues, notes : J.-P. Balpe

*

- Numéros disponibles
- Bulletin d'abonnement

ENTRETIEN AVEC DANIEL BERLIOUX

Mitsou Ronat : L'année dernière à Bures-sur-Yvette, Michel Puig a monté un spectacle sur Mallarmé, avec toi pour seul protagoniste. Ce spectacle, intitulé « Divagations », était centré sur les quatre sonnets de Mallarmé « Quand l'ombre menaça de la fatale loi », « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui », « Victorieusement fui le suicide beau », et « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx » ; ce qui frappait le plus, naturellement, c'était le travail que tu faisais avec ta voix, le rapport de ce travail aux interventions musicales de Puig, et les parti-pris amétaphoriques de la mise en scène. Peut-être pourrais-tu décrire rapidement le spectacle ?

Daniel Berlioux : Au commencement je me tiens de manière discrète parmi le public dans les gradins. Je trie des lettres puis je les distribue au public en les invitant du regard à les ouvrir, mais sans parler. Il s'agissait d'une part d'instaurer un rapport tout simple avec le public (je suis au milieu des gens sans cérémonie, les lettres nous désignent avec nos vrais noms...) ; d'autre part, l'équivalent de la scène se trouve dans le côté aliéné. J'ai l'air d'un fou, je suis habillé étrangement, avec une culotte bavaroise, courte, qui donne aussi l'idée d'enfance. Je suis là à prendre à partie les spectateurs, en disant « Puig m'a enfermé, sortez-moi de là », moi qui me prends pour un autre et voudrais jouer avec les enfants de mon âge. Cette convention me permet donc de ne pas être de plain-pied avec les gens, et petit à petit, ça dérape : en effet le plus difficile mais ce qui est le plus intéressant avec Mallarmé, c'est de parvenir à attirer les gens dans une *folie* qui ne soit justement pas celle que l'on a l'habitude de voir au théâtre, c'est-à-dire celle dont

* *Daniel Berlioux* : *Premier spectacle en 1973, La manœuvre dilatoire, de Romain Bouteille, au Café de la gare. 1974 : Vermeil comme le sang, de Claude Régy et Jean-Pierre Drouet, Théâtre National de Chaillot, 1975 : C'est beau, de Nathalie Sarraute, mis en scène par Claude Régy, au Petit Orsay. Entre 1976 et 1978, Spectacles de Puig-Lonsdale : Nuits sans nuits, de Leiris, Locus Solus de Roussel, Rêve de Papillon, pièce chinoise, 1978 : Le nom d'Édipe (opéra), d'Hélène Cixous, Avignon 1981-1982 : mise en scène (en collaboration) de Saint-Simon le Voyeux, et de L'Angélique. Actuellement Daniel Berlioux travaille au Théâtre National de Marseille avec Marcel Maréchal (Fourberies de Scapin, Galilée). En préparation : Le Père Duchesne, de Jean-Pierre Faye, et un spectacle Fernand Léger, avec les Percussions de Strasbourg.*

Artaud donnerait le modèle. Au théâtre, on est vraiment mal placé pour échapper à ce système d' « autre », il y en a partout : l'autre public, l'autre acteur... Avec *Igitur*, on allait au fond d'une autre folie qui n'est pas de l'aliénation.

Après la distribution des lettres, je passais sur le plateau, comme si je m'égarais en prenant de la distance vis-à-vis des gens.

Le plateau lui-même ne ressemble en rien à une scène de théâtre. Une table très banale, avec un verre dessus, un tabouret côté jardin avec un livre ; un tissu noir qui se révélera être une cape devant la table un drap blanc étalé et, côté cour, à l'opposé, un lutrin avec un livre ouvert sur deux pages blanches...

M.R. : On dirait une partition...

D.B. : C'est le *Coup de Dés*. Il y a aussi un feu de bois-lampe, et mon premier geste est de le brancher. La mise en scène me fait occuper cet espace quasi-circulaire, du public au lutrin.

Le spectateur attend une conférence sur Mallarmé, mais Puig a senti la nécessité de commencer par ce qui apparaît comme son antithèse, avec Fenimore Cooper, un récit d'Indiens. Je hurle le texte, et Puig m'envoie sa musique et je lui renvoie des commentaires ironiques comme « Non, pas ça, Puig ». Pendant cette lecture se greffe le travail sur « La pénultième est morte », avec l'obsession de la note et du mot, la partition fait jouer les différentes positions d'accent — arabe, marseillais... Ensuite je m'enveloppe lentement dans la cape pendant le premier sonnet. Pendant un intermède musical (violoncelle, percussion des cordes, etc.) je m'avance vers le public entièrement recouvert par la cape sauf une main qui fait une sorte de ballet. Une gestuelle de chef d'orchestre, d'écriture (douloureuse), d'instrumentiste. Ensuite je vais à la table et je mets une vingtaine de comprimés effervescents dans le verre d'eau, comme pour un suicide... Je dis « Le vierge le vivace » à travers les bulles, sur la surface du liquide. Au deuxième quatrain je me saisis de la chaise, de l'autre côté de la table, et la brandis comme une arme, pour finalement la poser sur la table et je monte sur la construction pour attraper la corde qui pend. Tout cela en diction « continue », dans l'expiration comme dans l'inspiration. Je dis très fort le troisième sonnet, jusqu'à m'entourer la tête de la corde. Pour le quatrième sonnet, je fais des gestes violents donnant l'idée que je me coupe les ongles, et je tire un fil au bout duquel se trouve une boîte représentant un miroir, que je descends à terre, pour me laisser moi-même glisser au sol à la fin de ce quatrième sonnet. Musique. Je découvre alors, caché sous le tissu blanc, une photo agrandie de moi en tant que puzzle incomplet. Je le complète en le superposant à mon vrai visage. C'est le retour au calme, que suit la lecture d'*Igitur*, à voix très basse.

Ensuite, je m'allonge, j'allume une bougie, je m'enveloppe dans le drap blanc, laissant apparaître uniquement le visage reconstitué. Musique. Calme. Toujours habillé du drap blanc je vais vers le public jusqu'à sortir de la lumière, en disant l'Avant-Propos d'*Igitur*. Enfin je vais vers le lutrin et je tourne les pages du *Coup de Dés*, sur la musique.

M.R. : La gestuelle choisie et les objets me paraissent agir essentiellement comme des « désignateurs », des « fléchages » ayant comme référent Mallarmé. Et non comme icône représentant le texte, l'interprétant : tissus blanc et noir, page et ciel étoilé, miroir, etc.

D.B. : Le livre est pris comme objet de théâtre, en fin de trajectoire. Pour l'interprétation, l'interrogation se retourne vers le spectateur : quelles questions lui pose le travail sur la voix, par exemple. Car il n'y a aucun symbolisme dans aucune note ou intensité vocale. Le système est construit sur les relations de moi à ma voix, à Puig, et à Mallarmé.

M.R. : Le spectacle repose à la fois sur une partition visiblement très stricte, ne serait-ce que par le texte lui-même, et sur l'improvisation. Comment envisages-tu cette version de la « performance » ?

D.B. : Il faut d'abord savoir que Puig est au départ un compositeur. Mais un compositeur insatisfait de la situation qui lui imposait d'écrire dans son cabinet une partition, puis de la faire répéter une ou deux fois (parce que les musiciens sont très chers et que de toutes façons ils savent déchiffrer) avant un concert. Le théâtre, qui permet un mois ou deux de répétitions avec les acteurs, lui convient mieux. Mais ceci le met dans une situation paradoxale puisque ses partitions ne sont pas écrites sur papier, elles ne peuvent pas être déposées à la SACEM : il nous accouche de sa partition. Il est à la fois le père et la sage-femme. C'est aussi pour cela qu'il s'adresse plus à la poésie qu'à la partition musicale. Une autre conséquence est que ses partitions dépendent des possibilités de performances de l'interprète : elles sont « individuelles ».

Pendant les répétitions, je lui faisais des propositions intuitives, lui les choisissais, les retenait. A un certain moment, elles sont fixées. Dans la mémoire. En tous cas dans leur esprit. Et tous les soirs, il faut prendre sa voix telle qu'elle est et essayer de retrouver l'esprit. Toutefois la rencontre du texte, des spectateurs, de soi-même, peut faire que ça change. Le plus intéressant, ce sont les surprises qu'apporte la voix chaque jour. On cherche à retrouver une mémoire mais sur le chemin on découvre d'autres choses qui peuvent plaire autant et on les garde. Parce que la trajectoire pour aller à la partition fait partie de la partition.

M.R. : Dans ce spectacle, ta voix n'imité absolument rien, aucun bruit de la nature ou social. On dirait que tu joues avec ta voix comme d'autres avec un piano « préparé ». Trouver des sonorités latentes et inusitées dans la parole ou le chant.

D.B. : C'est un instrument que je sollicite. Sauf que, en général, l'instrumentiste ne se perd pas lui-même, il risque seulement de perdre le piano. Avec la voix, on se met soi-même en cause. Pour la plupart des gens, la voix, leur voix, doit correspondre à une certaine norme. Si elle n'est plus « normale », c'est l'angoisse. Ce travail a certainement été possible parce qu'enfant j'ai été petit chanteur de Saint-Laurent, une sous-branche des petits chanteurs à la Croix de Bois. De 10 à 18 ans. C'est curieusement par le théâtre, et avec Puig, au départ sans m'en apercevoir, que j'ai retrouvé le chant.

M.R. : Néanmoins, tu n'improvises pas sur onomatopées, c'est un travail sur texte.

D.B. : Oui, c'est à la fois contre ce langage que doivent buter mes improvisations, et contre l'oreille de Puig... Quand il n'est pas là, cela donne tout à fait autre chose. Je ne sais pas de quoi est faite cette relation de « bouche à oreille »...

M.R. : Pourquoi ces quatre sonnets ?

D.B. : Je crois qu'ils ont été choisis parce qu'ils apparaissaient comme les plus spécifiques de Mallarmé. Il nous semblait qu'il fallait court-circuiter chez le spectateur la tendance qu'il aurait naturellement à évoquer d'autres poésies en écoutant celle-là. Et de plus un courant passe, entre ces quatre-là. Il y a quelque chose de commun. t

Au début je les lisais à voix basse, mais je n'arrivais pas à m'y frayer un chemin. A voix haute, cela n'a pas marché non plus. Bizarrement, c'est à la première séance de travail que j'ai eue avec Puig que cela s'est noué : à partir du moment où je les lisais à quelqu'un. Cela me paraissait parvenir à une certaine clarté et, visiblement, pour lui aussi. En tant que syntaxe, construction des phrases.

Le rapport à la mémoire, dans le travail sur ces sonnets, a été très surprenant. Comme acteur, on acquiert une certaine habitude de la mémorisation ; mais dans ce cas il s'est passé une chose très particulière. J'ai eu plus de difficultés dans les premiers moments de l'apprentissage, mais après c'est devenu ineffaçable. On retient beaucoup plus facilement et on oublie beaucoup plus facilement les phrases qui ont été utilisées toutes sortes de fois dans la vie. Mais à partir du moment où l'on sillonne sa mémoire *fraîchement*, ces sillons frais restent incrustés.

M.R. : Comment avez-vous travaillé sur ces sonnets ? A l'oreille ?

D.B. : Quelqu'un nous avait décortiqué les textes sur le plan phonétique, mais ce travail a été oublié au moment de l'élaboration. Puig, lui, fonctionne avec une énorme intuition. Je lui fais confiance. Ce serait peut-être toutefois notre point de désaccord : j'ai toujours besoin d'analyser, de comprendre, pour avoir une action sur le matériau. Mais c'est mon rôle puisque je suis acteur.

M.R. : Comment relies-tu ton travail aux avancées mallarméennes sur le théâtre ?

D.B. : Le préalable était cette « folie » enfermée, mais pour aller ailleurs. Il fallait entraîner les gens dans la folie sans se laisser entraîner dans les stéréotypes du double, et ensuite à nouveau casser le mystère.

Le mystère a toujours des signes conventionnels. Mais le rituel ne passe pas forcément par la lenteur. Il existe des gestes sophistiqués et surtout une sophistication de la voix. Il fallait maintenir l'intensité du rituel, mais en cassant tous les signes, jusqu'à ce que devienne possible l'activité la plus banale, comme de débrancher une prise de courant électrique.