

HAUTE ECOLE DE THEATRE DE SUISSE ROMANDE - LA MANUFACTURE

Exigence partielle à la certification finale

**L'appréhension de l'espace scénique
comme outil pédagogique :**

**Réflexions autour de la démarche de Laurence Mayor,
comédienne-pédagogue**

Mémoire de Thomas Székely, 2012

A Laurence Mayor

Résumé

Ce mémoire est une approche de la démarche pédagogique proposée par la comédienne Laurence Mayor. Il rend compte de certaines étapes de l'expérience pédagogique propres de Laurence Mayor et des bases sur lesquelles se fonde sa pédagogie et plus particulièrement son approche de l'espace. Le travail proposé par Laurence Mayor se présente comme un voyage, vers ce qui échappe, ce dont on a pas le contrôle, d'une *Odyssé de l'espace*, dont on n'en sort que transformé, différent.

Remerciement

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont, de près ou de loin, aider à l'aboutissement de ce travail. Je remercie Frederic Plazy, ainsi que Rita Freda pour leur aide sans laquelle je n'aurais pas réussi à écrire, ainsi que pour leurs nombreuses relectures.

Sommaire

Introduction..... 5

I- Laurence Mayor, une comédienne pédagogue

- *Première expérience pédagogique*..... 8
- *Une démarche pédagogique qui évolue*..... 10

II- L'espace comme outil pédagogique

- *La notion d'espace pour Laurence Mayor*..... 16
- *L'appréhension de l'espace scénique*..... 18
 - I- Faire entrer l'espace dans le corps..... 18
 - II- L'espace accueillant..... 19
 - III- Les cinq sens..... 20

Conclusion..... 28

Bibliographie..... 29

Introduction

Mon sujet de mémoire m'est apparu le 3 juillet 2011 au soir à la Haute Ecole de Théâtre de Suisse romande. J'ai assisté à la présentation d'un travail de stage réalisé par les étudiants de la promotion F (2010-2013) sur un texte qui s'intitule *Anticlimax* de Werner Schwab sous la direction de la comédienne Laurence Mayor, formée à l'école supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg. Laurence Mayor et les étudiants de la promotion F ont travaillé pendant deux mois sur cette pièce qui raconte l'histoire épouvantable de la petite Marie, jeune fille qui se fait violer à répétition par son père dans un huis-clos familial âpre. Subissant la violence et les lois de ses parents, sous les yeux d'un frère qui passe ses journées à se masturber sur des magazines pornographiques, la petite Marie va peu à peu se libérer de cette oppression imposée au sein de cette famille. Elle ira jusqu'à tuer ses parents pour trouver enfin sa liberté. *Anticlimax* met en scène sept personnages nommés comme suit : la petite Marie, le Père de la petite Marie, la Mère de la petite Marie, le Frère de la petite Marie, le Médecin, le Policier et le Prêtre. Au fil de la mise en scène par Laurence Mayor, plusieurs comédiennes ou comédiens se succèdent dans l'interprétation des différents membres de la famille tandis que le rôle des autres adultes est confié à un seul interprète¹.

En assistant à la représentation donnée par mes camarades, j'ai été saisi par le plaisir qu'avait chacun à jouer sur la scène. Le plaisir qui les animait était si fort que je sentais en moi naître et grandir l'envie de les rejoindre sur le plateau pour jouer à mon tour avec eux. Mais le désir de jouer est sans doute présent chez la plupart des comédiens, sinon, à quoi bon jouer ? En fait ce qui a, ce soir-là, tout particulièrement retenu mon attention, c'est que mes camarades avaient plaisir à défendre dans leur jeu une pièce mettant en scène la violence à plusieurs niveaux. Il y a les violences physique et psychique subies par la petite Marie : elle est violée par son Père et par le Policier ; le médecin et son frère se masturbent en sa présence. Il y a la violence verbale dont elle est sujette à travers les injures, les menaces et les humiliations que ses proches lui font subir. Sur scène, cette violence était traitée tout à la fois

¹ Ainsi se succèdent dans le rôle de petite Marie : (Isabelle Vesseron, Océane Court,

avec pudeur et parfois avec comique. La violence, l'atrocité, la crudité des mots, des gestes et des situations ne venaient jamais altérer le plaisir des interprètes à jouer.

J'ai apprécié au fil de la représentation d'*Anticlimax* l'incroyable saut qualitatif fait par mes camarades au cours des deux mois de stage qu'ils ont suivi sous la direction de Laurence Mayor. Pour les avoir vus auparavant dans d'autres travaux, j'ai trouvé qu'ils avaient acquis une appréhension plus juste de l'espace ainsi que des objets scéniques, une plus grande conscience et maîtrise des possibilités de leur corps et de leur voix, une meilleure aisance dans leur interprétation. J'avais l'impression que les mots venaient naturellement à la bouche de chacun d'entre eux, sans hésitation et avec une facilité déconcertante. J'entendais et je comprenais chacun des mots prononcés. Je me suis rendu compte il y a peu de temps que lors de la représentation mon regard n'a pas quitté un seul instant les comédiens qui étaient en train de jouer sur le plateau. Toute mon attention était entièrement focalisée sur eux et ce, du début à la fin.

Après la représentation, je me suis questionné assidûment sur ce que je venais de voir, de vivre. Mis à part le profond plaisir que je venais de prendre à voir, pendant deux heures et demie, ces quinze comédiens en formation défendre un texte si dur, je me suis demandé comment Laurence Mayor, comédienne-pédagogue, s'y était prise pour amener ces étudiants à progresser autant et en si peu de temps.

Afin de comprendre l'appréhension de la notion d'espace proposée dans sa pédagogie par Laurence Mayor, je me suis basé sur deux entretiens que j'ai réalisés avec elle en février 2012, et en mai 2012. Je me suis appuyé aussi sur ses notes qu'elle a écrites lors d'un stage qu'elle a donné dans le désert du Sahara de janvier à février 2009 sur la présence ou l'acteur créateur d'espace.

Le travail de Laurence Mayor part de l'espace. L'espace, qui entoure tout un chacun, l'espace qui est là, présent, invisible. Comment Laurence Mayor s'y prend-elle pour faire en sorte que l'espace devienne une vraie matière de travail pour le comédien ? Comment peut-il devenir concret ? Comment aider les comédiens pour qu'ils reconnaissent l'espace comme un partenaire de jeu à part entière ? Comment fait-elle de l'espace le révélateur du vrai qui se trouve chez chaque être humain ? Comment l'espace peut faire émerger le grain de

folie propre à chacun ? Comment l'espace peut-il être travaillé et travailler en même temps les comédiens une fois que ceux-là portent leur attention dessus ? Comment l'être humain peut se révéler quand il prend conscience à l'inconscient ?

Dans la première partie de mon mémoire je vais présenter Laurence Mayor, l'institution où elle a été formée en tant que comédienne, sa première expérience pédagogique, les raisons qui l'ont poussée à poursuivre une démarche pédagogique. Je vais également présenter dans cette première partie l'évolution de sa démarche pédagogique, et l'apparition de la notion d'espace.

Dans la seconde partie, je présente la notion d'espace, ce qu'il représente pour Laurence Mayor et comment elle l'utilise dans son travail de pédagogue, pour rendre le comédien attentif à tout.

I- Laurence Mayor, une comédienne pédagogue

Première expérience pédagogique

Laurence Mayor s'est formée comme comédienne à l'école supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg dont elle est sortie diplômée en 1975. A la suite de sa formation elle a travaillé sous la direction de plusieurs metteurs en scène : Valère Novarina, Michel Deutsch, Alain Françon. Par la suite, elle a poursuivi sa collaboration avec eux.

En 1993, Laurence Mayor a exercé pour la première fois la fonction de pédagogue à l'école Parenthèse à Paris, fondée par Lucien Marchal. Elle a dirigé un stage qui a duré trois mois et à l'issue duquel elle a présenté la mise en scène de trois pièces d'August Strindberg : *La Danse de Mort*, *Père*, *Créanciers*, à l'Hôpital Ephémère à Paris.²

Laurence Mayor a vécu cette première expérience pédagogique comme une libération pour la comédienne qu'elle était. En effet, elle confie qu'avant d'entamer ce stage, elle était insatisfaite dans son art.

Jouer, pour moi, était quelque chose où il y avait beaucoup de doutes, de questions. J'étais dans un monde de questions dans lequel je me sentais enfermée. Des questions que je ne pouvais pas partager, que je n'arrivais pas forcément à résoudre. Je me retrouvais seule avec mon sentiment de limites que je n'arrivais pas à franchir.³

Les questions que Laurence Mayor se posait portaient sur sa manière d'interpréter un rôle. Elle se questionnait sur la dimension des rôles qu'elle interprétait. Elle trouvait que son jeu avait quelque chose de trop volontaire, de trop actif, de faux, et qu'elle ne laissait pas émerger des choses plus profondes d'elle-même, plus surprenantes d'elle-même, des choses plus vraies.

² Il s'agissait d'un hôpital que la ville de Paris avait fermé et qui attendait une réaffectation.

³ Laurence Mayor, entretien téléphonique avec l'auteur, 22 janvier 2012.

Laurence Mayor a vécu cette première expérience pédagogique comme une libération pour diverses raisons. Premièrement, se trouvant dans ce monde de questions, de doutes par rapport à son art, elle a été heureuse de découvrir que ces questionnements ne lui étaient pas propres mais concernaient tous les acteurs. Deuxièmement, elle a pu se pencher autrement sur ses/ces interrogations. En se retrouvant dans en position de pédagogue, elle a pu trouver des réponses qui pouvaient nourrir son jeu. Elle a pu, en ayant un regard neuf de pédagogue, agir sur ce que les comédiens proposaient sur le plateau, sur leur jeu. Lorsque le jeu des comédiens paraissait trop volontaire, trop artificiel, comme l'était le sien à l'époque, elle reprenait et cherchait avec eux le cheminement vers une interprétation qui allait puiser au plus profond des comédiens, une interprétation plus vraie. Elle confie :

J'ai été émerveillée de pouvoir ouvrir les questions que je me faisais, par rapport à mon jeu, à la comédienne que j'étais, à ce que j'étais capable de proposer, sur d'autres jeunes acteurs. A travers eux, à travers les questions qu'ils avaient, je pouvais répondre à des questions que je me posais.⁴

C'est à l'occasion de ce premier stage pédagogique que Laurence Mayor a découvert le texte qui la suit depuis, aussi bien dans sa carrière de comédienne que dans celle de pédagogue : *Le Chemin de Damas* d'August Strindberg. Cette trilogie, qui relate la traversée d'une crise psychotique de l'auteur, a provoqué chez elle un éblouissement si intense qu'il ne l'a jamais plus quittée depuis. Considérant le travail qui aurait dû être fourni comme trop grand pour elle à cette époque avec les élèves comédiens de l'école Parenthèse, elle a décidé de le « *remettre à plus tard* ». ⁵ C'est à partir de l'approche qu'elle va faire de ce texte qu'elle développera sa vision pédagogique.

⁴ Laurence Mayor, entretien téléphonique avec l'auteur, 10 mai 2012.

⁵ *ibid.*

Une démarche pédagogique qui évolue

Laurence Mayor a choisit de travailler *Le chemin de Damas* de Strindberg avec des élèves comédiens rencontrés dans diverses écoles, notamment au Conservatoire de Montpellier (1998), au Théâtre National de Toulouse (aussi en 1998), au Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne (1999), à l'École d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg (par deux fois, d'abord en 1999, puis en 2000).

Laurence Mayor a constaté que l'une des principales difficultés présente dans *Le Chemin de Damas* est sa démesure. Si le comédien n'est pas capable de trouver cette démesure dans l'interprétation alors le texte devient très narcissique. Laurence Mayor s'interroge : « *Comment jouer ce personnage (alors qu'il n'y a pas de situation à proprement dramatique) sans tomber dans du nombrilisme ?* ». ⁶ Elle s'est rendue compte très vite qu'une direction d'acteurs conventionnelle était insuffisante pour ce travail. Ce qu'elle appelle la « direction d'acteurs conventionnelle » passe par tout le travail que le metteur en scène accorde à l'imagination, le fait de trancher : par exemple de dire « La situation est comme ci, comme ça, le personnage ressent ça et ça etc. » De demander également aux acteurs d'imaginer la situation d'une certaine scène, d'imaginer le caractère des personnages. « *Est-ce que tu as assassiné ton père ? Ton fils ? Non ! Alors transpose... Imagine que... etc.* » ⁷ Tout ce travail sur l'imaginaire est, selon Laurence Mayor, à éviter car les comédiens aboutissent à un jeu médiocre, elle le fait d'ailleurs remarquer :

D'imagination en imagination on se sclérose, se tétanise, se ratatine sur des clichés, et on aboutit à ce jeu moyen qui se regarde faire, un jeu de mauvais cours de théâtre, un jeu qui se contrôle, sans fraîcheur, sans cette flamme vraie qu'on trouve chez le vivant. Sans ce grain de folie qui surgit chez les gens lorsqu'ils s'amusent et s'oublent. ⁸

⁶ Laurence Mayor, entretien téléphonique avec l'auteur, 10 mai 2012.

⁷ Laurence Mayor, Bribes de notes après la première « traversée » du Sahara, tapuscrit [p.1].

⁸ *ibid.*

Laurence Mayor reconnaît que cette méthode « *a quand même ses vertus* ». ⁹ Mais en essayant de diriger ainsi les acteurs, elle s'est rendue compte qu'elle et les jeunes comédiens ne se comprenaient plus en fin de compte. Que les propositions de jeu s'accumulaient sur les comédiens qui ne comprenaient plus où ils devaient aller. Ne pouvant travailler de cette manière, elle a inventé tout un système d'improvisations, qui n'avait rien à voir avec la situation du texte, mais qui était reliée à la dimension cauchemardesque qu'il y avait dans l'écriture de Strindberg. Elle leur proposait le cadre d'une improvisation, d'un cauchemar, d'un rêve donc quelque chose qui avait à voir avec le profond selon elle, dans lequel elle mettait les acteurs, qui devaient improviser à l'intérieur.

Par exemple, un comédien se retrouvait parachuté dans un rêve où il arrivait sur une piste de cirque et était aussitôt ovationné par tout le public qui pensait que le comédien était un grand trapéziste, qui allait à réaliser quelque chose d'incroyable, de dangereux. Etant donné que ce personnage est dans un rêve, il ne peut pas démentir le fait qu'il n'est en aucun cas ce circassien connu, et se retrouve à marcher vers sa propre mort. Laurence Mayor proposait toutes sortes d'improvisations similaires dans lesquelles le comédien devait agir. Puis, à un moment donné, elle s'est mise à souffler le texte du *Chemin de Damas*, que les acteurs, en situation, devaient répéter. Elle s'est rendue compte que le fait d'entendre le texte énoncé dans un autre contexte pouvait en révéler un sens insoupçonné.

Ce travail par ces improvisations a abouti à une première mise en scène, réalisé par Laurence Mayor avec des circassiens et des gens de théâtre, au festival d'Octobre en Normandie en 2005. A la suite de cette mise en scène, Laurence n'était toujours pas satisfaite par certains passages dans la pièce. Elle s'était dit qu'il y avait beaucoup d'endroits où elle n'avait pas vraiment réussi avec les comédiens à passer outre la difficulté d'éviter le mental, à ne pas être dans « l'idée des choses » mais dans « l'être des choses ».

De ce constat est né son travail sur ce qu'elle appelle « les verbes ». Elle s'est inspirée des tableaux du peintre Pieter Brueghel (tableau ci-après), en

⁹ Laurence Mayor, entretien téléphonique avec l'auteur, 22 janvier 2012.

essayant de voir quels étaient les verbes qui sautaient aux yeux en premier lieu, et de faire en sorte que les comédiens ne soient plus dans l'idée de ce verbe mais dans l'être de ce verbe. Elle voulait faire en sorte que les comédiens soient dans le présent absolu de ce verbe.



Pieter Bruegel, *Chasseurs dans la neige* (1565)

Comment faire des verbes simples comme : « marcher », « se baisser », « regarder », par exemple, quelque chose de plus fort pour le comédien et le spectateur. Comment le simple fait de marcher peut-il devenir un événement ?

Ce travail aboutit à une impasse car Laurence est très vite retombée dans des propositions basées sur l'imaginaire. Par exemple, elle demandait au comédien comment celui-ci marcherait sur un plateau théâtral sur lequel se déroule un spectacle auquel il n'a aucune participation ? Comment est-ce que le comédien marcherait s'il marchait vers l'échafaud ? Ce genre de propositions que Laurence Mayor faisait devait faire en sorte que le comédien vive quelque chose de tellement fort que, pour le spectateur, ce verbe devienne ce fameux

verbe. Mais à force d'imaginer l'échafaud, par exemple, Laurence s'est rendue compte que le verbe (l'être de ce verbe et non l'idée de ce verbe) était placé en dernier plan et l'échafaud était devenu l'événement. A force d'imagination sur ces verbes, Laurence a découvert qu'elle retombait dans le mental, dans l'idée des choses.

A la suite de ce second constat sur sa propre méthode de travail, Laurence Mayor a donné, et suivi des stages à Pontempeyrat. Il s'agit d'un lieu de résidence, créée en 1994 par Alexandre Del Perugia, où les artistes en tout genres (circassiens, comédiens, danseurs, etc.) peuvent venir travailler, expérimenter, chercher. Du 12 janvier au 6 février 2009, Laurence a donné un stage au cours duquel elle a travaillé sur : « *la présence ou l'acteur créateur d'espace.* » Le but de ce stage était de rendre sensibles les comédiens à l'espace afin que cette prise de conscience devienne un véritable outil de travail pour eux. Par ses propositions sur les verbes, Laurence faisait travailler les comédiens sur cette notion d'espace mais s'est vite retrouvée face à un mur à cause de l'imagination. Lors de ce stage, alors qu'elle sentait que le travail sur les verbes menait inéluctablement à une impasse, elle demandé conseil à Alexandre Del Perugia pour essayer de comprendre pourquoi ce travail menait à des blocages. Ancien professeur d'éducation physique qui s'est par la suite orienté vers le théâtre, Alexandre Del Perugia est un ancien élève du Conservatoire national du cirque et du mime, et mène une pédagogie basée sur les jeux d'enfant. Pour lui, qui dit « jeu » dit « espace de jeu », « joueur », « temps de jeu », « règles de jeu », à l'intérieur de quoi il plante quatre grands jeux : « Les jeux de compétition et les jeux de hasard » (basés sur le jugement, ces deux grands jeu peuvent être jugés, il s'agit d'une certaine façon de la technique pure), puis il y a les deux autres grands jeux qui, eux, sont basés sur la critique (il s'agit de tout ce qui est dans et théâtre) : « Les jeux de masques et de vertige ». Le rapport entre sa pédagogie et celle de Laurence Mayor est similaire en certains points et le portrait que fait Laurence sur Alexandre Del Perugia me semble révélateur de ce qu'il est :

Alexandre del Perugia donne de l'envergure à toute intuition. Il la met en relation, pourrait-on dire, avec son centre de gravité : il lui donne de se connaître en relation avec une totalité. On ne peut pas se perdre, on est sans

cesse mis en contact avec l'essentiel. Alexandre del Perugia ne cherche pas à imposer "ses vues", il révèle à ceux qui travaillent avec lui, ce qu'ils cherchent. Il met à portée, il ouvre des voies, il donne des ailes, il inspire la recherche. C'est un voyant : il voit loin et en profondeur. C'est un pédagogue : il met à la portée, il rend visible. C'est un artiste : il fait voir la beauté de ce qui est cherché. C'est un joueur : chez lui tout est jeu, et ce qui ne l'est pas est écarté. C'est un vivant : le travail est un don absolu, quelqu'un qui donne tout son être. C'est un rieur : le seul sérieux qui est accepté est celui du joueur, du hasard, du fou et de l'enfant.¹⁰

Laurence Mayor

A la suite de cette rencontre, Laurence Mayor et Alexandre Del Perugia ont poursuivi leur travail de recherche et ont animé, ensemble, un stage sur le personnage tragique d'Antigone : « *Peut-on aborder la demesure du personnage tragique par l'espace ?* », tel était le titre de ce stage qui s'est déroulé du 2 au 13 mars 2009 à Marseille, qui s'est poursuivi du 16 au 28 mars dans le désert du Sahara, puis du 30 mars au 3 avril à Paris. Laurence était en charge de la thématique du stage, et Alexandre Del Perugia, qui aime jouer comme un enfant, s'est implanté comme joueur pour développer les propositions de Laurence par une proposition qui lui était personnel.

A la suite de ce stage, Laurence Mayor a poursuivi son travail sur l'espace. Afin que le comédien fasse émerger le grain de folie qui est en lui. Pour tenter d'expliquer ce que signifie ce grain de folie, Laurence Mayor écrit :

Ceux qui ont sauté d'un avion en parachute décrivent tous cette même sensation : « Je suis immobile dans l'air, je vois le ciel partout sauf d'un côté où je vois le sol qui vient doucement vers moi. » Ils sont immobiles et c'est le sol qui s'approche.¹¹

Il s'agit de la perte des repères dans cette première citation, Le parachutiste ne considère pas que ce soit la gravité qui le fait se rapprocher du sol mais que ce soit le sol qui s'approche de lui, il découvre de nouvelles lois.

Autre exemple : un jour, je suis allée sur un manège où l'on est accroché par un filin d'acier à une roue horizontale, qui se met à tourner en s'élevant le long d'un pylône : ce qui fait qu'avec la vitesse de rotation, le filin qui me relie à la roue se tend jusqu'à l'horizontale, et je m'élève ainsi en tournant à grande vitesse au-dessus de la fête foraine. Je suis attachée de telle sorte que ma tête fend l'espace à l'avant, mon corps propulsé à l'horizontale comme un oiseau. L'impression alors est très nette, malgré le vent violent qui

¹⁰ http://www.etrela.net/index.php?option=com_content&view=section&id=5&Itemid=53

¹¹ Laurence Mayor, bribes..., *op.cit.* [p.1]

fouette mon visage et mon corps, que je suis immobile et que le sol tourbillonne furieusement sous moi : le bois de Vincennes passe à toute vitesse, puis les baraques de la fête, puis le bois à nouveau, puis les baraques... Bien sûr, le bon sens me dit que c'est moi qui tourne et pas le sol, mais la bestiole jouit de la vie là-haut parce qu'elle s'amuse « comme une folle » à perdre ses repères, pour découvrir d'autres lois, d'autres univers, des rêves d'oiseau. Cette bestiole s'en fout de ces lois physiques. Ce qui est concret, ce qui est vrai c'est la sensation vivante de l'espace devenu fou, de l'espace se mettant à tourbillonner sous son ventre et ses membres déployés. C'est ça le jeu joyeux et réel.¹²

Dans cette deuxième citation/situation, Laurence parle de son propre grain de folie, qui a émergé alors qu'elle s'amusait comme un enfant sur un manège. Le sentiment enfantin que certaines personnes éprouvent quand ils s'amusent est propre au grain de folie, un rêve d'enfant selon elle.

A travers cette notion d'espace, Laurence Mayor cherche à obtenir du comédien ce même décalage. Le problème est de savoir comment remplacer l'avion ou le manège de la fête foraine pour que le comédien se libère de ses aprioris et fasse émerger le grain de folie qu'il a en lui : « *Ce grain de folie c'est lui qui croit que l'espace danse autour de sa personne immobile.* »¹³

¹² *ibid.*

¹³ Laurence Mayor, *bribes...*, *op.cit.* [p.2].

II- L'espace comme outil pédagogique

La notion d'espace pour Laurence Mayor

Il existe plusieurs types d'espace. Premièrement, l'espace représente la partie de l'univers au-delà de l'atmosphère. Puis au théâtre, l'espace représente le plateau théâtral sur lequel se joue une pièce de théâtre. Laurence Mayor considère l'espace comme l'invisible qui entoure chacun et qui s'étend au-delà des murs de la salle de théâtre, au-delà même de l'infini. Pour Laurence Mayor, l'espace c'est l'infini qui nous entoure. Selon elle, il est difficile de retrouver les sensations du parachutiste ou de la personne qui s'amuse sur un manège à la fête foraine sans tomber dans de l'imaginaire. Pour elle, lorsqu'il faut faire un effort d'imagination, le jeu du comédien devient volontariste : il n'est plus concret, il est fabriqué, il n'est pas vrai, parce que l'espace n'est pas pris en considération par les comédiens. Les comédiens se sentent seuls dans un espace vide qu'ils peuvent remplir en faisant des efforts et ces efforts d'imagination n'ont rien de concret. D'une certaine façon, cette manière de procéder rassure le comédien qui préférerait éviter les choses qui peuvent lui paraître abstraites ou effrayantes comme l'est l'espace. Laurence Mayor le fait remarquer :

*Pour les gens l'espace n'est pas concret, ça n'existe pas. Et moi je voudrais en faire une matière aussi dense que les pentes de sables de l'erg.*¹⁴

Par exemple, selon Laurence Mayor, le nomade qui marche dans le désert ressent simplement que ses jambes bougent, et que l'espace infini du désert s'ouvre devant lui. Que les buissons passent à sa droite et à sa gauche au rythme de sa marche, que derrière ces buissons il y en a d'autres qui passent à une vitesse plus lente, que les montagnes pivotent. Il voit l'espace danser autour de lui.

Le mot espace est souvent confondu par les gens de théâtre avec celui de distance. On parle plus souvent de « *la distance entre ce mur et cette*

¹⁴ *ibid.*, [p.1].

table »¹⁵. On prend deux choses très tangibles et on les camoufle sous le mot distance. Seules ce mur et cette table existent, ont force d'exister, il n'y a rien d'autre. L'espace qui sépare ce mur et cette table n'est que du vide qui n'existe pas comme ces deux éléments de jeu existent. L'espace est du vide, du rien, et Laurence Mayor le dit :

*Je ne suis (espace) que le rien qui vous adore.*¹⁶

Ce qui est étrange, selon Laurence Mayor, c'est justement qu'au moment où ces deux choses cessent d'être, d'exister, que l'espace « *entre* » ce mur et cette table apparaît. Une fois que le comédien porte son attention sur cet espace, qui possède une masse, une chair (tout comme un corps ou un objet, selon Laurence), il perd peu à peu ses repères, quitte le théâtre, ou ce qu'il croit savoir du théâtre pour s'aventurer dans un autre univers, une autre dimension, un endroit où il se perd, où il chute, risque, et finalement fait sortir ce vrai, que Laurence Mayor cherche.

En cherchant à définir ce qu'est l'espace, Laurence Mayor a pensé aux mots suivants : « énergie, présence, ouverture, révélateur, appel, champ de force, un inconscient, ce qui nous échappe, expansion-rétraction, pensée, abandon, temps présent, état de ... , ce qui échappe, « mon professeur inconnu », origine, projet secret, écoute-attention, réel, champ d'expérience, émotion, l'espace est vivant, ni vide ni plein, désir, possible, le grand décapeur, peut-être, dénudement. L'espace est un ovni pour nos pensées rationnelles ».¹⁷

Si le comédien prend en considération ce que Laurence nomme « la qualité-espace », alors il s'oublie et découvre des choses en lui dont il ne soupçonnait pas l'existence. L'espace fait naître ce grain de folie qui surgit chez un être vivant lorsqu'il s'amuse et s'oublie. Ce grain de folie qui ne peut être fabriqué à l'aide d'indications de jeu. A travers l'espace, Laurence met le comédien au bon endroit de lui-même afin qu'il crée un vrai moment vivant. Afin que ce dernier entreprenne quelque chose qui soit vrai, parce que cela part de

¹⁵ *ibid.*, [p.2].

¹⁶ *ibid.*

¹⁷ *ibid.*

lui, de l'être qu'il est, de l'être humain qu'il est. Cette manière unique qu'il aura de dire un texte, d'être là, ici et maintenant, cette manière qui n'est pas « *standardisée par le bien faire* ». ¹⁸

L'appréhension de l'espace scénique

Laurence considère que : *l'espace est toujours à notre portée. Nous baignons sans cesse dans l'espace tout en l'ignorant.* ¹⁹ Afin d'en prendre pleinement conscience, Laurence Mayor propose de rendre attentif le comédien au fait que l'espace est en lui également, que le comédien est de l'espace. Elle propose de faire entrer l'espace dans le corps du comédien.

I- Faire entrer l'espace dans le corps

Voyage vers l'infiniment grand et l'infiniment petit : Il s'agit d'un exercice qui a été proposé par Laurence à la promotion F dans le cadre de ce stage. Elle a proposé aux comédiens de se coucher au sol, afin de leur faire prendre conscience de cet espace qui les entoure, jusqu'à ressentir « l'univers dans sa totalité ». Elle leur a proposé ensuite de développer le projet d'aller à sa rencontre, la curiosité d'aller à la rencontre de l'espace en bougeant petit à petit les os. Sentir l'intelligence qu'ont les os à répondre à la curiosité de partir à l'aventure de l'espace. Elle leur a proposé d'y aller en prenant le temps de sentir l'espace que les os dessinaient, la faculté des os à déployer l'espace, à l'ouvrir. Puis les comédien devaient sentir la frontière entre se déployer et déployer l'espace, disparaître. Sentir que bouger tel ou tel os signifie laisser entrer de l'espace à l'intérieur du corps, pour ensuite réaliser que tout le corps est de l'espace, qu'il est donc, selon Laurence, connaissance de l'espace.

Lancer d'objets à travers l'espace : C'est un autre exercice de prise de conscience de la connaissance de l'espace proposé par Laurence Mayor, qui

¹⁸ *ibid.* [p.2].

¹⁹ *ibid.*, [p.3].

fût également réalisé lors du stage à la Manufacture. Les élèves comédiens devaient lancer un objet à une certaine distance, puis à une autre distance plus éloignée etc. Cet exercice devait leur faire prendre conscience que leur geste révélait une connaissance exacte de l'espace à parcourir par cet objet. D'abord Laurence leur faisait lancer un objet puis par la suite elle leur demandait de lancer un objet qu'ils imaginaient avoir entre les mains. Ils devaient le ressentir tout d'abord, sentir son poids, sa taille et la distance à parcourir.

II- L'espace accueillant

Laurence Mayor, lors du stage donné à la Manufacture, a tracé au scotch un espace sur le plateau théâtral. Chaque élève de la promotion était situé tout autour de cet espace et devait y entrer un par un, en prenant le temps d'entrer et de sortir de cet espace carré dessiné au sol. A l'intérieur de ce carré chacun était libre, pendant un temps donné, de faire ce qu'il voulait, tout en ayant les yeux fermés. Cet exercice, ce qu'il représente, a attiré mon attention, car chaque élève avec qui j'ai discuté m'a fait part de son plaisir à faire cet exercice et à voir ses camarades faire des propositions surprenantes : pleurer, rire, hurler, s'oublier. Les voir différents, présents, vrais. Je me suis demandé comment un exercice aussi simple, du moins en apparence, pouvait provoquer un tel résultat, une telle émotion, que ce soit pour ceux qui faisaient l'exercice comme pour ceux qui regardaient. Laurence Mayor m'a répondu :

Il m'importait de les sortir du mental afin qu'ils puissent trouver des ponts avec l'inconscient, le vrai.²⁰

Elle poursuit en exprimant ce qu'elle cherche au théâtre :

Ce qui m'intéresse c'est la frontière entre le réel et la réalité. Entre le « je joue » et mon qui-je-suis de tous les jours. Entre le théâtre et le « religieux ». Entre le jeu et le rituel.²¹

²⁰ Laurence Mayor, entretien téléphonique avec l'auteur, 22 janvier 2012.

²¹ Laurence Mayor, bribes..., *op.cit.* [p.1].

Afin de sentir cette frontière entre intérieur et extérieur, Laurence Mayor prend donc l'exemple de l'exercice de l'espace accueillant. Elle a donc défini arbitrairement un espace au scotch au sol, comme déjà dit. Les comédiens devaient prendre le temps, avant d'y entrer, pour se concentrer sur le franchissement de cette frontière, puis devaient rentrer comme quand on entre dans de l'eau dont la température nous est inconnue, c'est-à-dire, tout l'être éveillé aux sensations que lui procure le franchissement de cette frontière. Puis avant de sortir de cet espace, les comédiens marquaient un petit temps de suspens afin de goûter les sensations qui avaient été vécues.

III- Les cinq sens

Afin d'amener l'acteur vers une prise de conscience plus vaste de l'espace, et du partenaire de jeu, Laurence Mayor en revient à « notre pur et simple sens des choses ». Elle utilise les cinq sens, les travaille, les aiguise pour les rendre plus attentifs. Les cinq sens sont les outils qui ont créé la conception que chacun a du réel, ils sont là pour dire que quelque chose existe et que quelque chose n'existe pas. Malheureusement l'espace est invisible mais cela ne veut pas dire qu'il n'existe pas selon Laurence Mayor : « *Si maintenant le « cela n'existe pas est une manière d'exister, il n'y a plus de limites.* »²² L'être humain n'a pas, à ce jour, développé un sens capable de percevoir l'espace invisible qui nous entoure. « *L'espace existe, et pourtant nos sens sont muets.* »²³ La plupart des philosophes, comme Aristote, caractérisait l'invisible comme quelque chose, que les sens ont depuis longtemps renié, car il évoque pour chaque être humain l'ennemi, l'agressif. Ce qu'il ne peut voir est quelque chose qui l'effraie. Laurence Mayor préférerait considérer cet invisible comme quelque chose de ni agressif, ni gentil, quelque chose qui est simplement là, qui existe. Selon Laurence, l'espace est un révélateur de ce qui échappe aux sens, et poursuit en affirmant :

²² *ibid.*, [p.10].

²³ *ibid.*, [p.28].

Ce qui m'échappe est bien plus important que ce qui ne m'échappe pas ! On a l'illusion de contrôle : on colmate, camoufle les « manques », les trous, les vides.²⁴

Mais comment peut-on toucher, goûter, sentir/humer, voir, écouter un espace qui ne peut être touché, goûté, senti/humé, vu, écouté, car l'espace est avant tout invisible, comme déjà dit ? Laurence Mayor tend à une remise en question de nos cinq sens pour envisager une réalité dont on ne soupçonnait pas l'existence. Mais il ne s'agit pas, pour le comédien, de chercher à voir, entendre, sentir, goûter, toucher l'espace invisible, mais plutôt d'admettre le non-visible comme un fait et à partir de ce moment-là, commencer à travailler avec lui, être travaillé par lui. Laurence Mayor dit :

Ne pas chercher à se persuader qu'on voit ou sent ou entend quelque chose ! Mais plutôt se dire « Oui, c'est vrai : je ne vois pas, oui je n'entends pas, oui je ne hume rien... Non comme une réponse qui ferme quelque chose : comme une affirmation qui s'éternise : comme un état actif, un état d'ouverture qui dure.²⁵

L'utilisation des sens chez Laurence Mayor est également une autre façon de concevoir l'autre, le partenaire de jeu, d'entrer en contact avec lui sans passer par l'intellect. Pour elle, les sens impliquent un contact, donc un risque et nous permettent d'entrer dans ce que Laurence appelle le « sur-actif » : être touché, être agi. L'odorat et le goût sont les sens qui impliquent un maximum de risque de par la proximité qu'ils imposent, la vue, étant le sens qui touche de plus loin, comporte un risque minime.

a) L'odorat

Laurence Mayor dit :

L'espace n'a pas d'odeur, du moins pas pour moi. Il est possible que si je sortais de l'espace, soudain je réaliserais qu'il en a une.²⁶

²⁴ *ibid.*, [p.5].

²⁵ *ibid.*, [p.7].

²⁶ *ibid.*, [p.5].

Elle admet le fait que l'espace ne possède aucune odeur. Selon Laurence Mayor, ce n'est pas parce que le comédien, l'être humain ne sent pas l'odeur de l'espace, qu'elle n'existe pas.

Voici la synthèse d'un exercice proposé par Laurence Mayor pour développer le fait que l'odeur de l'espace, si tenté qu'il y en ait une, existe :
Deux personnes sont sur le plateau théâtral : A et B

- A s'approche de B jusqu'à sentir son odeur puis s'arrête. A s'avance à nouveau de B puis s'arrête, etc.
- A prend conscience de cette entrée en contact avec cette odeur, avec la présence de cette odeur.
- A recule à une certaine distance de B et ne sent plus son odeur. Les limites de l'odorat de A sont atteintes mais ce n'est pas parce que A ne sent plus l'odeur de B que celle-ci n'existe pas.
- A prend conscience de la présence de cette odeur qu'il ne sent plus.

C'est la même prise de conscience que le comédien doit avoir avec l'odeur de l'espace, qu'il ne peut pas sentir mais qui néanmoins existe. A doit prendre conscience de cette odeur d'espace qui échappe à son sens de l'odorat. Laurence considère que si le comédien porte toute son attention à cette présence d'odeur de l'espace qui lui échappe alors la présence du comédien se révèle. Le comédien est présent simplement parce qu'il est dans l'être du verbe sentir et non dans l'idée de ce verbe.

b) Le goût

Le goût et l'odorat sont très proches l'un de l'autre, et l'exercice précédant peut également être associé à ce sens :

- A s'approche de B jusqu'à sentir son odeur puis s'arrête. A s'avance à nouveau de B puis s'arrête, etc.
- A prend conscience de cette entrée en contact avec cette odeur, avec la présence de cette odeur.
- A approche son visage tout près de B afin de le mordre.
- A se visualise en train de le faire jusqu'au moment où il ne sait plus si A mord B. « *J'ai failli te mordre, j'ai cru te mordre.* »²⁷
- A recueille le goût du sang de B. Il recueille cette intrusion de l'autre en soi : Le sur-actif (être touché).

Il s'agit d'une manière très réel de goûter l'autre, sans passer par de l'intellect mais par du ressenti. Ce sont les limites du sens du goût du comédien qui sont en cause. Le comédien doit prendre conscience de ce goût d'espace qui échappe à son sens. Laurence caractérise cela comme un silence de goût.

C'est également une manière pour le comédien d'apparaître soi-même éveillé, présent. Le fait que le comédien donne toute son importance à ce qu'il ne goûte pas, crée un bouleversement, comme une nudité, une ouverture. Ce bouleversement permet, selon Laurence, d'apparaître autre, à découvert, éveillé, attentif.

Ce silence d'odorat, de goût, selon Laurence, est à considérer comme une « qualité », un « état d'être ». Ce qui ne peut être senti, humé est beaucoup plus vaste que ce qui est senti, humé. J'en reviens à ce que Laurence Mayor dit : « *Ce qui m'échappe est bien plus important que ce qui ne m'échappe pas.* »²⁸ Selon Laurence, il faut donner toute son importance à cette part aveugle, à ce manque, cet inconnu afin de s'ouvrir à l'espace.

²⁷ *ibid.*

²⁸ *ibid.*

c) L'ouïe

L'espace ne produit aucun son, ce sont les sons extérieurs à l'espace que l'on entend, ceux qui viennent encombrer le silence que produit l'espace qui nous entoure. On ne peut donc pas entendre les sons que produit l'espace, on ne peut donc pas les écouter. Laurence Mayor présente à nouveau la présence :

Comme on ne peut pas écouter l'espace, et pourtant on l'écoute, on entre dans « celui qui écoute ».²⁹

Le fait d'écouter crée le silence de l'écoute et donc révèle la présence de celui qui écoute. Le comédien qui prend conscience de ce silence apparaît présent, ici et maintenant. S'il n'y avait pas d'espace il n'y aurait pas d'écoute, et donc moins de présence de la part du comédien :

Ecouter l'espace fait entrer dans une intensité. Fait entrer dans une contradiction : « j'écoute ce que je n'entends pas ! » C'est mettre l'acteur dans une opposition et ainsi sa présence s'allume.³⁰

Prenons un exemple supplémentaire proposé à nouveau par Laurence Mayor : un comédien entre dans l'espace et écoute tout ce qui est audible dans cet espace, donc les sons qui proviennent de l'extérieur. Puis écoute la présence de cet espace, le silence que provoque l'écoute de cet espace et donc le silence de l'écoute. Maintenant le comédien porte son écoute sur un objet, quelque chose qui ne produit aucun bruit. Laurence Mayor se demande comment le comédien peut-il prendre en considération ces deux propositions ; l'une étant active et l'autre passive ? Dans l'une n'existe que le bruit et dans l'autre le silence existe autant que le bruit. Cette constatation permet de révéler la présence de l'autre, du partenaire de jeu : Avec quoi est-ce que le comédien écoute ? Avec sa présence, celle de celui qui écoute. Qui est-ce que le comédien écoute ? Quelqu'un ici présent.

²⁹ *ibid.*, [p.6].

³⁰ *ibid.*, [p.8].

d) La vue

Lorsqu'un comédien rentre sur un plateau théâtral, son regard se pose automatiquement sur ce qu'il peut voir : objet scénique, technique, spectateur, partenaire de jeu, sur tous les éléments auxquels ses yeux peuvent se rattacher. Bien sûr, lorsque ce comédien ne voit pas quelque chose, il fait entrer en lui l'imaginaire, il fantasme sur ce qui pourrait se trouver derrière telle porte, tel mur, tel élément de plateau, car comme dit plus haut, l'invisible nous effraie, et Laurence Mayor l'affirme :

Je ne vois pas ce qui est dans mon dos, je ne vois pas ce qui est derrière tel objet, tel corps etc. Alors je comble ce vide de la perception par mon imagination, car je possède une vague idée de ce qui pourrait se trouver derrière tel ou tel chose.³¹

Cette réaction, provoqué par la peur du vide, est ce que Laurence cherche à éviter. Maintenant si ce même comédien porte son attention sur ce qui échappe à sa perception, s'il accepte de reconnaître le non-visible comme étant visible, alors il peut, selon Laurence Mayor voir en vrai :

Si je n'avais pas d'œil je ne pourrais pas voir cette qualité qu'a l'espace d'être invisible, mes yeux me font voir qu'il est invisible.³²

Le fait de voir, de regarder, de prêter toute son attention à ce qui n'est pas visible, par exemple, le fait de ne pas savoir ce qui est derrière soi, dans le dos, dans le corps du partenaire de jeu, révèle cet invisible, et également la présence du comédien comme dit plus haut. Si le comédien prend en considération la qualité de l'espace d'être invisible, alors il réalise que voir est quelque chose qui engage tout notre être, comme écouter.

Selon Laurence Mayor, la vue reste le sens le plus tyrannique : « *je vois plus loin que ce que j'entends, j'entends plus loin que je ne touche. Quand j'aperçois l'ennemi, je peux fuir, quand je l'entends, la distance est déjà plus courte, quand je le touche c'est la fin.* »³³

³¹ *ibid.*, [p.30].

³² *ibid.*, [p.10].

³³ *ibid.*, [p.30].

e) Le toucher

Le toucher est le plus concret des sens, il représente le contact par excellence, contrairement aux autres sens. Nous touchons avec toute notre peau, avec nos bras, nos doigts, nos cuisses, nos pieds etc. Nous touchons tout ce que nous sentons, toute notre peau sent.

Qui dit toucher dit être touché. On ne peut concrètement pas toucher sans être touché (actif/sur-actif, je touche/je suis touché). Bien sûr nous pouvons toucher de loin, mais ce serait produire un effort d'imagination. Le toucher implique forcément de la proximité, contrairement à la vue ou l'ouïe. Toucher signifie entrer en contact avec.

Le comédien qui entre dans l'espace du plateau théâtral doit avoir conscience de ce qu'il touche d'une part et à tout ce qui le touche d'autre part : habits, le froid qui entre par la fenêtre, la main de quelqu'un, le bois de la chaise, etc.

Maintenant s'il prête attention à tout ce qui le touche et qu'il ne touche pas, ce dont il ne sent pas le toucher, s'il touche l'intouchable, alors sa présence se révèle comme cet état actif de celui qui touche, qui est touché.

Prêter attention à cet élément espace que l'on touche, puis à son toucher à lui, pour sentir ce qui vient de lui et non pas du comédien. En faisant passer en lui l'actif (le sur-actif n'est pas passif), le comédien décuple son activité pour accueillir quelque chose qui ne vient pas de lui. Il s'agit d'une concentration plus intense que dans l'action simple. Le comédien agit doublement, d'une part il touche et d'autre part il est touché.

Le comédien ne peut donc pas toucher un objet sans être touché par lui étant donné que le toucher signifie entrer en contact intime (proximité) avec quelque chose, quelqu'un. Par exemple, le comédien qui touche un objet froid, rigide, lisse, reçoit à travers ce touché la tiédeur de sa peau.

Malgré tout, selon Laurence Mayor, le comédien ne touche que la surface de l'objet qu'il touche, avec sa surface ; ce qui est en profondeur ne lui parvient pas. Le comédien doit ressentir tout ce qu'il ne touche pas quand il touche un objet. Ce qu'il ne touche pas existe quand il le touche. A nouveau, selon Laurence, Il existe plus de matière que le comédien ne touche pas que

de matière qu'il touche. Ce qu'il touche n'est que la surface de l'objet, là où l'objet s'arrête, la frontière. Mais ce qui est sous la surface parvient-il au comédien quand ce dernier touche un objet ? Le toucher met en contact avec quoi que la peau ne sent pas ? Ce touché est du ressenti que chacun éprouve différemment, certains diront vibrations, d'autres diront chaleur etc.

Le fait de prêter autant d'attention à ce qui ne peut être pris en considération par nos sens me fait laisser à penser sur le résultat recherché par Laurence Mayor. Elle aiguise les sens chez le comédien, selon moi, à travers l'espace, en partant du non-visible, pour les rendre attentifs au visible. Une fois que les sens se sont habitués à être éveillés à ce qui ne leur parvient pas, ce qui leur parvient après est tout de suite pris en considération par le sens qui se rattache à l'action. J'ai l'impression que ce n'est qu'une fois les sens aiguisés parfaitement que le jeu peut se révéler vrai, parce que le comédien découvre des choses nouvelles dans le partenaire de jeu, et est plus attentif à ce qui lui parvient de l'extérieur, comme un enfant qui ouvre les yeux pour la première fois et qui découvre le monde, qui est attentif à tout ce qui se passe autour de lui, éveillé, actif, présent, là. Car, et cela est une évidence, si l'on met le meilleur comédien sur un plateau théâtral et qu'à ses côtés on place un enfant, qui aura plus de présence ? C'est sur le comédien ou sur l'enfant que les regards vont se poser ?

Conclusion

Tout au long de la rédaction de ce mémoire j'ai pris énormément de plaisir à découvrir le travail que Laurence Mayor entreprend avec des élèves comédiens : Comment en partant de l'espace elle arrive à rendre le comédien vrai, présent, ici et maintenant. Si aujourd'hui je pouvais émettre un vœu, ce serait celui de pouvoir éprouver concrètement ces choses dont elle parle et que je n'ai pas réussi à ressentir à l'écrit.

J'ai essayé dans ce mémoire de présenter le plus précisément possible le travail que Laurence Mayor entreprend quand elle se place dans la position de pédagogue. Mais elle est avant tout comédienne et je serais heureux de comprendre également comment elle travaille quand elle est sur le plateau. Je voudrais savoir si son travail de pédagogue est lié à son art de comédienne ou si les deux sont incompatibles. Je voudrais également découvrir ce qui l'anime dans son art de comédienne, ce qui la pousse à continuer cette démarche en parallèle de son métier de comédienne. Je serais curieux de faire ce parallèle entre sa pédagogie et son art de comédienne, savoir si l'un se nourrit de l'autre, quelles sont les différences, les similitudes, si elle conçoit l'espace de la même façon en étant d'un côté ou de l'autre.

La vision de l'espace de Laurence Mayor est particulière mais sans doute qu'elle n'est pas la seule à travailler à partir de cette notion. Je voudrais également découvrir qu'est ce que certains pédagogues pensent de l'espace, comment eux le conçoivent.

Ce mémoire fut un exercice difficile pour moi, mais j'ai été heureux d'avoir découvert comment Laurence travaillait, comment elle a travaillé avec la promotion F de la Manufacture, comment elle concevait la pédagogie. Maintenant il ne me reste plus qu'à faire de même pour son métier de comédienne.

Bibliographie

Ouvrage :

OutreScène N° 7&8 (mai 2006) : « L'Ecole du TNS 1954-2006. Une école dans un théâtre.

Notes de Laurence Mayor :

MAYOR Laurence, *Bribes de notes après la première « traversée » du Sahara*, tapuscrit, 2009.

Entretiens :

MAYOR Laurence, Entretien téléphonique avec l'auteur, 22 janvier 2012.

MAYOR Laurence, Entretien réalisé par Rébecca Balestra, 22 janvier 2012.

MAYOR Laurence, Entretien téléphonique avec l'auteur, 10 mai 2012.

Sites internet

http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Personne=2199, 5 juin 2012

http://www.hetsr.ch/index.php?option=com_adress&op=view&Itemid=128&addressid=203. 5 juin 2012

Laurence Mayor, Recherche : http://www.etrela.net/index.php?option=com_content&view=section&id=5&Itemid=53&f3fc8f14748d8ae514cde5f1b3a74b42=c3216ca9c07e35d11f1cb9c2d28f10bc 5 juin 2012

Laurence Mayor, Formations : http://www.etrela.net/index.php?option=com_content&view=section&id=6&Itemid=55 5 juin 2012

<http://www.territoiresdecirque.com/site.php?rub=4&id=203073&start=0>
5 juin 2012

<http://www.ramdam-quoi.org/pageshtml/questcequivasepasserici/LaurenceMayor.html> 5 juin 2012

