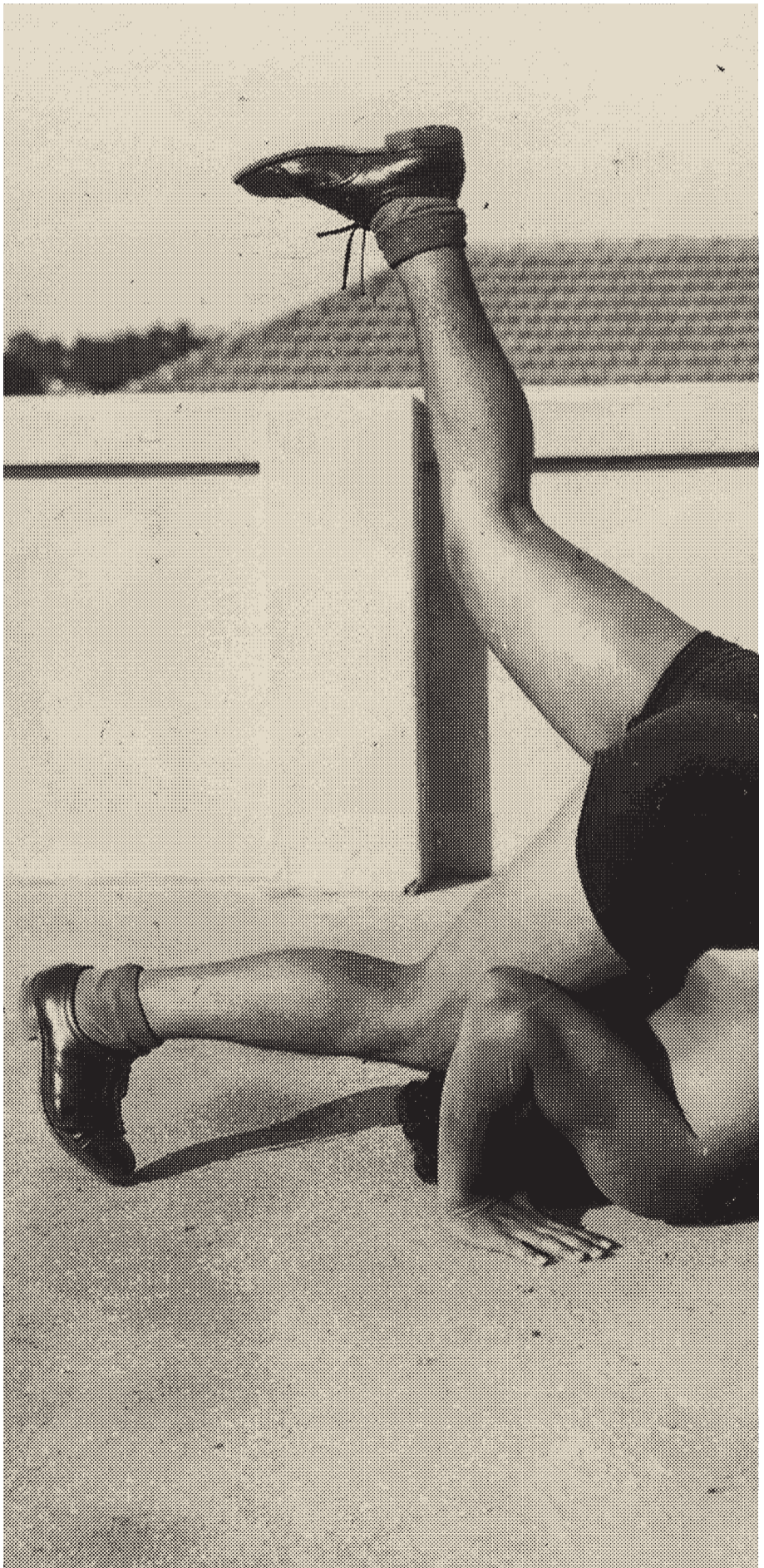


2020

LE JOURNAL DE LA RECHERCHE

LA MANUFACTURE – HAUTE ÉCOLE DES ARTS DE LA SCÈNE

Éditorial	2
Focus	3
En cours	22
La recherche des étudiant-es	26
Les éditions	30
Les chercheur-es	33



ÉDITORIAL

Yvane Chapuis

C'est en pleine crise du Coronavirus que se réalise ce numéro 1 du Journal de la recherche de La Manufacture. Nous avons imaginé qu'il viendrait se substituer à la plaquette institutionnelle que nous réalisons chaque année pour présenter nos projets, devenue un peu trop limitative à nos yeux. Ce nouveau format peut faire la place à des articles plus développés, des entretiens, à des images et documents, et aussi ouvrir ses pages à des recherches étudiantes, et donner envie de se plonger dans les livres et autres publications qui sont nés de recherches initiées dans nos murs.

C'est donc sans nous rencontrer que nous avons travaillé à la fabrication de ce Journal avec les chercheur-es, l'équipe de la communication de l'école et les graphistes. Nous espérons qu'au moment où vous serez en train de le feuilleter, nous serons sortis du confinement qui s'impose à nous de manière plus ou moins forte selon la situation nationale de chacun. Car si ce repli peut présenter quelques intérêts, notamment celui de faire l'expérience d'un ralentissement généralisé désormais indispensable pour commencer à s'engager pour la préservation de la planète, ce repli est également synonyme pour certains de grandes difficultés et exacerbe les inégalités. Il nous tient aussi loin les uns des autres et nous oblige à une dématérialisation des relations. Tout l'inverse de ce qui caractérise la discipline qui est la nôtre, la recherche en théâtre et en danse. Comment comprendre les pratiques chorégraphiques, de jeu ou de mise en scène à distance ? Comment danser, jouer même, comment mener des expérimentations, les observer, les décrire pour les analyser et les transmettre dans ces conditions ? Très rares sont nos équipes qui y parviennent, et quand elles testent des modalités de télé-jeu par exemple, elles savent qu'elles ne tiendront pas longtemps, qu'il faudra retourner inmanquablement au plateau. Dans cette attente, nous vous proposons de nous lire et de vous enthousiasmer comme nous de l'activité de la recherche en art.

Yvane Chapuis est responsable de la Mission recherche de La Manufacture.

FAITES VOS JEUX

Lise Michel



Arnaud Huguenin et Lisa Veyrier

© Ivo Fovanna

Dirigé par Nicolas Zlatoff, diplômé du Master Théâtre orientation Mise en scène de La Manufacture en 2015, le projet *Interprétation* s'inscrit dans un questionnement mené depuis plusieurs années par le metteur en scène autour de ce qui, chez l'acteur, provoque le jeu (ATLAS¹, 2016 ; PENSÉE², 2017). Il cherche à rendre visible, pour des observateurs, le processus « en général silencieux et invisible » de la pensée d'un acteur au moment où il fait sien un matériel textuel pour le jouer.

Sous le titre *Interprétation / L'amour fou du théâtre*, la recherche a été exposée sous forme de performance au Théâtre Saint-Gervais à Genève, du 27 novembre au 15 décembre 2019. Six acteurs (Prune Beuchat, Estelle Bridet, Cécile Goussard, Arnaud Huguenin, Lucas Savioz et Lisa Veyrier) s'y trouvaient chaque jour, cinq heures durant, en situation de s'approprier, sous le regard du public, un texte du répertoire classique – en l'occurrence *Le Cid* de Pierre Corneille, créé en 1637 au Théâtre du Marais à Paris. Sous forme d'improvisations, sollicitant leurs propres images et références, les comédiens cherchaient à épouser, avec le plus de précision possible, le mouvement de chacune des scènes de Corneille que, par principe, ils n'avaient pas apprises par cœur. En dialogue avec eux, sur le plateau, quatre chercheurs universitaires (Danielle Chaperon, Eric Eigenmann, Marc Escola, et moi-même) commentaient ces propositions en

apportant des références littéraires ou théoriques et en proposant des remarques d'ordre dramaturgique, que les acteurs ré-insufflaient ensuite dans leur propre jeu. Sur le plateau également, un spectateur témoin (Davide Brancato) était chargé d'assurer, par écrit, une trace des échanges.

Dans sa conception comme dans sa mise en œuvre, cette recherche-crédation repose sur le postulat que l'interprétation des comédiens sur le plan du jeu (exécution) est toujours lestée par une interprétation (sémantique) du matériau à jouer. L'enquête, dès lors, porte sur deux questions directement corrélées : selon quels processus se fait, chez les comédiens, cette articulation entre travail du sens et travail du jeu ? Comment rendre visibles ces processus sur un plateau ? La première de ces questions nourrit et conditionne l'ensemble du projet, mais c'est véritablement à la seconde que le travail exposé à Saint-Gervais a cherché à répondre, en suscitant, activant et grossissant, sous le regard du public, les moments d'appropriation du texte source, afin de les rendre observables.

Pour révéler les mécanismes de l'« interprétation en jeu », Nicolas Zlatoff cherche à faire surgir les moments au cours desquels, chez les comédiens, l'interprétation – au sens d'exécution scénique – s'articule à un choix de sens. Le protocole mis en place au sein du projet répondait à cette double



Nicolas Zlatoff, Davide Brancato, Danielle Chaperon, Arnaud Huguenin, Prune Beuchat, Estelle Bridet, Lisa Veyrier, Cécile Goussard, Lucas Savioz

exigence de *provoquer* et de *montrer* ce lien. Les acteurs, soir après soir, étaient mis en situation de découvrir le texte du *Cid* au moment de le jouer (il va de soi que la « découverte », au cours des trois semaines, était de moins en moins celle du texte brut). La méthode de travail utilisée était issue de celle de l'analyse-action, forgée à l'origine par Constantin Stanislavski et développée ensuite par Maria Knebel et Anatoli Vassiliev³. Il s'agit pour les acteurs de dire le texte avec leurs propres mots, en faisant appel à leurs références, souvenirs personnels ou imagination, sans l'avoir travaillé de façon précise au préalable. À l'origine, l'analyse-action n'est donc pas un protocole de performance mais bien une méthode d'apprentissage simultanée du texte et du jeu incarné. Cette distinction est capitale pour saisir l'originalité de la démarche que propose Nicolas Zlatoff : l'outil, ici, ne vise pas à « entraîner » les comédiens mais se met au service de la démonstration. Par exemple, alors que le principe de base de l'analyse-action distingue la phase d'analyse du texte de celle du jeu, la performance de Saint-Gervais encourageait les glissements entre ces deux étapes, mettant les comédiens en situation de passer à vue du commentaire de texte (« Le personnage croit que... ») à une incarnation à la première personne. De même, les échanges entre acteurs et dramaturges donnaient l'occasion de verbaliser, à destination des observateurs externes, la manière dont le sens provoquait le jeu, et inversement. À ce titre, la consigne donnée aux comédiens de « reformuler » les propositions après chaque intervention des dramaturges n'était pédagogique qu'en apparence : il s'agissait en réalité d'exposer le moment où les acteurs choisissent (ou refusent) de faire leur, pour jouer, des propositions sémantiques qui leur sont soumises. En ce sens, la performance montrait avec évidence que l'acteur fait lui aussi, au moment de jouer, un travail de dramaturge, en actualisant des possibles de sens, imposés ou non par une instance externe, et en proposant des hypothèses potentiellement susceptibles de *donner du jeu* – que l'exécution valide ou pas.

Une telle « interprétation en jeu » a-t-elle besoin d'un support textuel préalable ? Pour exister, certainement pas. Le choix de travailler à partir d'un texte permet toutefois de *donner à voir* le processus d'appropriation : l'écart entre la découverte du texte et le jeu se déployant dans le temps et dans l'espace, il constitue le terrain même d'une observation possible. En outre, un texte issu du répertoire classique se révèle particulièrement pertinent pour creuser

l'écart, sur le plan des références comme sur celui de la langue, donc pour susciter l'invention de ressources interprétatives. Le moment où se dessine, dans le jeu, un choix herméneutique apparaît ainsi avec plus d'évidence. La sélection du texte lui-même a été effectuée en concertation entre le metteur en scène et les dramaturges lors d'une phase de travail préalable. *Le Cid* a été retenu pour différentes raisons : la pièce appartient à un horizon connu, résiste à des interprétations parfois contradictoires, et a été maintes fois commentée par la critique. Ce contexte permettait de documenter richement le travail, mais aussi de marquer clairement la nouveauté de certaines interprétations, du côté des comédiens comme de celui des dramaturges.

Certains aspects inédits du texte se sont, de fait, révélés dans les moments où le jeu a particulièrement résisté. Ainsi une difficulté s'est manifestée systématiquement dans les improvisations menées sur l'ouverture du troisième acte. Rodrigue, après avoir tué le père de Chimène, se rend chez la jeune femme pour y trouver « [s]on juge » (III, 1, v. 760). À la suggestion de la suivante Elvire, il se cache lorsque Chimène arrive accompagnée de son rival Don Sanche. Rodrigue assiste alors, en témoin secret, à la conversation entre Chimène et Don Sanche (III, 2), puis au dialogue entre les deux jeunes femmes (III, 3). Dans les improvisations, la tentative de motiver, en les transposant dans d'autres univers, les propos de Rodrigue, d'Elvire et de Chimène a fait surgir une série de contradictions ou de questions : si Rodrigue vient précisément, comme il l'explique à la scène III, 1, *pour s'offrir* à Chimène, pourquoi accepte-t-il de se cacher ? Lorsqu'Elvire suscite les confidences amoureuses de Chimène alors même qu'elle a plus haut tenté de chasser Rodrigue, faut-il supposer qu'elle « oublie » la présence du jeune homme ? Ou, au contraire, qu'elle devient sa complice dans un stratagème qu'elle ne dévoile pas à sa maîtresse – elle qui, jusque-là, a pourtant toujours été présentée comme parfaitement sincère ? Les propos que Chimène tient à Don Sanche dans ce contexte ne s'éclairent-ils pas autrement si l'on suppose que la jeune fille se sait écoutée ? Ces difficultés à dégager un parti pris de jeu, directement entées sur des difficultés à interpréter le texte, produisaient, à l'échelle de la séquence, des improvisations incohérentes sur le plan du registre, les propositions les plus sérieuses ne pouvant se résoudre que par l'intégration d'éléments burlesques.



© Ivo Fovanna

Ce problème d'interprétation en jeu est apparu fécond du point de vue dramaturgique. Il révèle en effet que coexistent bel et bien, dans le texte de Corneille, plusieurs logiques concurrentes de l'action, liées à différents genres. La scène de l'amant caché est un motif de tragi-comédie (qui regorge à l'époque d'aventures héroïco-galantes) ; mais elle relève aussi d'un modèle tragique : la saison précédant celle de la création du *Cid* avait vu triompher, sur la même scène, *La Mariane* de Tristan L'Hermite dont l'héroïne innocente ne survit pas à son séjour dans un palais empli d'espions à la solde de l'amoureux et tyrannique Hérode. Surtout, de façon plus surprenante, *Le Cid*, créé en 1637 comme « tragi-comédie » puis republié en 1648 comme « tragédie », s'est révélé ici parfaitement lisible dans une structure de type proprement comique : un témoin, caché pour certains personnages, complice d'un autre, et visible aux yeux du public, assiste à une scène qui le place en situation embarrassante (la scène d'Orgon caché sous la table dans *Le Tartuffe* de Molière ne se fondera pas sur un autre ressort). Si la séquence résiste à toute remotivation en jeu, c'est sans doute que Corneille lui-même n'a pas réellement tranché.

Précisons que la question d'un sens « original » de la pièce de Corneille ne se pose en réalité, dans le cadre du projet *Interprétation*, qu'en tant qu'elle permet d'éclairer la cohérence de l'action, et non parce qu'il s'agirait de restituer, d'une façon ou d'une autre, des éléments liés au contexte historique unique de sa création. L'existence même de l'espace d'observation repose sur l'écart maintenu entre le texte et le jeu ; le dispositif ne fonctionne donc que si les acteurs et les dramaturges travaillent en permanence à ne pas fermer l'espace de ré-interprétation, donc à varier, jusqu'à l'épuisement des possibles, les hypothèses et les propositions. Du point de vue de la performance, cela induit une répétition, sous des angles infiniment variables, du travail sur les mêmes scènes. En ce sens, même si le « spectacle » se présente apparemment comme une série d'improvisations inspirées par *Le Cid*, voire comme une répétition d'une future représentation du *Cid*, la nature du projet est en réalité à l'opposé de l'une et l'autre démarches. Ni *Le Cid* ni aucun spectacle à partir du matériau *Cid* ne seront jamais montés. La référence, pour Nicolas Zlatoff, est plutôt celle de *L'Amour fou* – qui donne d'ailleurs son nom à l'exposition de la recherche. Dans ce film réalisé en 1969, Jacques Rivette filme des comédiens (réels)

répétant *Andromaque*. Ils en viennent, à l'occasion de ce tournage documentaire, à transposer de façon ludique les situations de la pièce de Racine dans leurs contextes quotidiens, cette activité finissant par devenir elle-même une fin en soi, et l'objet du film : il n'y aura pas de représentation d'*Andromaque*.

Le trajet herméneutique, sans cesse réinitialisé, trace bien pourtant peu à peu des sillons : fondées sur un travail préalable de « composition », c'est-à-dire de repérage des articulations sémantiques d'une scène, les improvisations des acteurs visent en réalité à faire avancer la compréhension collective des mouvements de cette scène, en fonction d'une logique psychologique prêtée aux personnages (le modèle, même appliqué au *Cid*, reste stanislavskien). Si la progression de ce travail de composition, pendant la performance, est manifeste pour l'équipe, elle ne l'est pas pour un public non préalablement informé. Cela amène à prendre en compte au moins trois types d'observation de ce spectacle. Les acteurs-interprètes observent, en complicité (en « complot ») avec le metteur en scène et les dramaturges, l'avancée d'un travail de composition ; les spectateurs observent des improvisations nourries par des « relances » dramaturgiques ; l'observation de l'ensemble du dispositif permet de repérer les mécanismes selon lesquels se construit l'interprétation en jeu. Les résultats, par conséquent, se livrent sur des plans hétérogènes – mais ils ont en commun de rendre manifeste, à différents niveaux, la manière dont les acteurs *font leur jeu*.

Lise Michel est historienne du théâtre du 17^e siècle, attachée au Centre d'études théâtrales de l'Université de Lausanne et chercheuse associée à La Manufacture.

Ce projet est mené en partenariat avec l'UNIL, l'UNIGE, le Théâtre Saint-Gervais et la Cie A. M. P. O. U. L. E Théâtre.

- 1 www.manufacture.ch/fr/2197/Atlas-de-pensee-pour-une-autobiographie-mythique
- 2 www.manufacture.ch/fr/3390/Pensee
- 3 Maria Knebel, *L'analyse-action* [1961], trad. N. Struve et S. Poliakov, Paris, Actes Sud-Papier, 2006 ; Anatoli Vassiliev, *Sept ou huit leçons de théâtre* [1988-1998], trad. M. Néron, Paris, P.O.L., 2007. La méthode a été transmise en mars 2020 aux étudiant·es comédien·nes de la promotion K de La Manufacture dans le cadre d'un atelier enseignement-recherche de deux semaines, plus communément appelé « sonde ».

UNE DANSE ANCIENNE

Meriel Kenley



Julie-Kazuko Rahir

© Rémy Héritier

« ANNONCE : Je m'appelle Rémy Héritier, je suis chorégraphe et je travaille actuellement sur un projet intitulé *Une danse ancienne*. »¹

De petites affiches au format A5 étaient placardées dans les couloirs de La Manufacture. D'autres avaient été envoyées par email, comme un appel discret servant à être relayé de proche en proche. Ceux qui seraient interpellés par cette annonce seraient invités à devenir des contributeurs volontaires du projet.

Suite à un processus d'atelier, une danse s'inventera. Par un processus d'entonnoir, cette danse – nourrie d'un collectif – se logera dans le corps d'une personne, le jeune danseur Simon Ramseier. Il la dansera une fois par an, toute sa vie, dans un même lieu, par exemple Chemin de l'Usine à gaz à Prilly-Malley².

Une danse ancienne. Une danse qualifiée par sa temporalité, une danse qui – avant même d'exister – serait pensée comme ancienne. Il faudrait que cette danse soit travaillée par quelque chose de trop grand, quelque chose qui serait difficile à saisir ; quelque chose qui s'inscrirait, si l'on veut, dans un temps géologique. Il faudrait que cette danse s'érode dans le corps même du danseur, qu'elle s'érode dans son exécution, dans les mémoires, dans les regards. C'est dans cette perspective que le lieu choisi pour la danse revêt une grande importance, car le lieu subira nécessairement des transformations, discrètes ou spectaculaires. Là, l'histoire du *land art* est convoquée, et notamment deux œuvres, *Spiral Jetty* de Robert Smithson (Grand Lac Salé, 1970) qui se conjugue avec bonheur aux changements qu'elle subit et *Double Negative* de Michael Heizer (Overton, Nevada, 1969) dont les éboulements menacent la lisibilité.

Spiral Jetty (...) a nécessité des travaux de terrassement énormes. (...) Avec la montée des eaux du lac, *Spiral Jetty*

est restée invisible pendant plus de vingt ans. Puis, pendant un an ou deux, elle a réapparu. Puis elle est repartie sous l'eau. (...) La pièce de Michael Heizer [quant à elle] est faite pour être bien droite. C'est une pièce difficile à entretenir. Elle ne l'est pas. Donc elle s'effondre³.

En ce qui concerne les transformations du lieu de la *danse ancienne*, Rémy Héritier attend de voir – mais ici, attendre et voir sont déjà des modules de la recherche.

Ainsi, ce n'était pas une pirouette que de demander à chacun des contributeurs ce que l'expression « une danse ancienne » leur évoquait. Lors d'une rencontre en avril 2019 – entre Michel Fuchs, spécialiste de l'Antiquité, Gilbert Coutaz, directeur des Archives cantonales vaudoises, Laurent Golay, directeur du Musée historique de Lausanne, Simon Ramseier et Rémy Héritier – après un premier tour de table, une réponse collective a commencé à s'esquisser. On peut voir dans cette discussion une base quasi dramaturgique pour la danse à venir. En effet, définir un champ d'action pour cette danse, lui conférer des hypothèses et la projeter, permet de tracer une trame de sens en filigrane de cette danse. On retrouve alors l'objectif premier de Rémy Héritier, tel qu'il l'avait statué dans son annonce :

« Pour ce travail comme pour ceux qui l'ont précédé je m'intéresse à toutes sortes de pratiques hors de la danse qui viennent irriguer et forger ce que je pourrais nommer mon idéal chorégraphique. *Une danse ancienne* charrie des idées liées à la mémoire, l'histoire, la transformation, l'entropie,



© Rémy Héritier

Julie-Kazuko Rahir

le corps, l'urbanisme, la vie associative et à tout ce qui pourrait en découler plus ou moins logiquement comme le sport, les pratiques somatiques, l'astronomie, la géologie, l'archéologie, l'architecture, la musique, l'amateurisme, etc. Aussi je propose à toute personne intéressée de près ou de loin par ces questions, pratiquant la danse ou non, spécialiste ou non, de me contacter pour une première rencontre en avril [2019] pour échanger autour de sa pratique et des liens possibles avec ce que j'initie dans le cadre de ma recherche à La Manufacture – Haute école des arts de la scène à Lausanne⁴. »

Des réponses d'une nature plus indirecte ont ouvert l'enquête au-delà d'une dynamique dialogique. Ainsi, deux étudiantes du Bachelor en Contemporary Dance (Délia Krayenbühl et Hortense de Boursetty) ont envoyé au chorégraphe des danses à distance ; d'autres étudiants ont accompagné Rémy Héritier pour tout ou pour une partie de journées de recherche (Antonin Noël, Martin Reinartz, une conversation avec Cary Shiu) ; les membres du Quartier Solidaire Prilly Sud ont proposé des réponses urbaines et une traversée du quartier. Si les différentes contributions venaient s'inscrire dans une invention collective de la danse, il me semble qu'elles renseignaient également sur un certain présent, ainsi que sur les perceptions qui le travaillent. Rechercher un lieu où cette danse pourrait se réaliser, interroger des riverains, suivre les pistes soulevées par les contributeurs, chercher ce qu'il demeure de ces pistes et partager les trouvailles avec l'interprète, forment l'équivalent d'une première sédimentation. La danse sera chorégraphiée en se fondant sur cette sédimentation, sur cette recherche ; il ne s'agit pas seulement de constituer une partition de tâches et d'actions pour le danseur mais d'interroger à partir d'un échantillon de rencontres un rapport à l'espace et au temps *vécus*. Sans s'inscrire tout à fait dans une histoire des mentalités, l'enquête menée par

Rémy Héritier fabrique un terreau de possibilités pour cette danse.

Le rituel annuel de la danse ancienne se constituera en une forme de mesure – à la fois au sens musical et scientifique. Via ce rythme régulier, une temporalité se construira et un rendez-vous quasi amoureux sera donné. C'est lui qui permettra d'observer le changement. D'année en année, les spectateurs deviendront des témoins – oculaires, vivants – du travail du temps sur les corps et les choses.

À la temporalité géologique espérée s'ajoute une temporalité de la reprise, où il s'agit de convoquer une danse passée au plus proche de ce qu'elle a été. Une fois la première danse effectuée, comment passera-t-elle le seuil d'une année en jachère ? Comment l'interprète mémoriserait-il la chorégraphie suffisamment pour qu'elle ne flanche pas, pour qu'elle continue, année après année ? En ce qui concerne la notation, Rémy Héritier propose comme parti pris d'éviter l'enregistrement. Tous les ans, lors de son exécution, la danse ancienne devra être sauvegardée sans moyens de reproduction directs. En n'étant ni filmée, ni photographiée, ni même dessinée ou transcrite au moment de sa réalisation, la danse acquiert une qualité de rituel. Cette contrainte – inspirée d'un séjour du chorégraphe en Arizona chez les Indiens Hopi en 2013 – confère à la danse un statut d'événement unique, tout en mettant en tension le rapport de cet événement à la mémoire. Regarder une danse en s'interdisant d'en copier la forme invite à une mnémotechnique, à une réception vive, allant en-deçà de l'apparence, cherchant à saisir la structure et la composition de la danse comme avec des rayons X. Poser une méfiance vis-à-vis de l'enregistrement en amont de la composition de la danse la modifie par avance ; on retrouve alors le paradoxe d'une danse qui doit s'inventer déjà ancienne.



Simon Ramseier sur le site de *Une danse ancienne*, Chemin de Corminjoz, Prilly



Ondine Cloez et Simon Ramseier

© Rémy Héritier



Ondine Cloez

© Rémy Héritier



© Rémy Héritier

Cette préoccupation s'inscrit dans une histoire des notations en danse⁵ aussi bien que dans un intérêt de Rémy Héritier pour des danses traditionnelles comme la bourrée auvergnate. S'il s'agit certes, selon l'expression du chorégraphe, d'une « question de danse », cette question a également trait à l'iconographie. C'est ce que Michel Fuchs, professeur d'archéologie des provinces romaines, a mis en lumière lors d'une rencontre en mars. Citant le traité *De la danse* de Lucien de Samosate, datant du 2^e siècle, l'historien a souligné l'appel à Mnémosyne qui y figure. Le public reconnaît certains gestes ; si le danseur décale l'un de ses gestes, il y a une faute et le public croit assister à un autre récit, comme lors d'une confusion entre l'histoire de Thyeste et une scène galante entre Jupiter et l'une de ses amantes. Or ce n'est pas seulement l'appel à la mémoire, il me semble, qui intéresse Rémy Héritier, mais également d'explorer une pareille complicité – de sens – entre le public et la danse.

Si cette danse ne peut pas être retenue par traces (enregistrées), alors les moyens de la saisir doivent être de l'ordre de la transposition. Via une traversée iconographique, Michel Fuchs nous a dévoilé l'importance de la gestuelle dans l'imagerie du monde antique, contredisant l'image statique que nous pourrions en avoir par *a priori*. Si l'on revient à Lucien de Samosate, les danseurs sont des *chirosofes*, maîtres de la chironomie (l'art de faire des gestes et de régler les mouvements des mains) employée dans les jeux sacrés. Mais alors quel est l'instant du jeu de main qui est figuré, retenu, reproduit, par exemple sur un vase ? À quel niveau se situe le contenu à *transmettre* de la danse ? De cette conversation, Rémy Héritier a souhaité définir un corpus de gestes présents et latents qui pourraient faire partie du vocabulaire de la danse prise en charge par Simon Ramseier.

Qu'il s'agisse d'ateliers, de temps en studio de danse ou de travail de terrain, si une gestuelle s'esquisse au fur et à mesure de la recherche, elle est comme doublée d'une rumeur. Là le pari de Rémy Héritier prend de l'ampleur ; l'événement de la danse commence à être attendu, et les rencontres ponctuelles, peu à peu, se conjuguent au pluriel, en une expectative collective. C'est ainsi que l'on peut voir dans une marche qui a eu lieu fin avril 2019 un pré-événement de cette danse ancienne. Guidés par Mme Maderi du Quartier Solidaire Prilly Sud, un petit groupe a gravi les pentes de Prilly faisant des hypothèses quant au(x) lieu(x) du projet. Les conversations *en mouvement* déposaient une première strate de réel dans cette recherche ; nourrie des pensées qui l'avaient préparée, appelée, cette danse est apparue soudain comme étant peut-être déjà ancienne.

Meriel Kenley est doctorante en études cinématographiques à l'Université de Rennes 2 et théâtrales à l'Université Lyon 2. Elle est par ailleurs chercheuse associée à La Manufacture.

- 1 Rémy Héritier, Annonce décrivant le projet *Une danse ancienne* (2018-2020), Mission recherche de La Manufacture – Haute école des arts de la scène (Lausanne) / HES-SO / Les Laboratoires d'Aubervilliers / GBOD! (Lille).
- 2 Transcription de propos de Rémy Héritier, pris en note par Meriel Kenley, le 18 mars 2019.
- 3 Rémy Héritier, « Vocabulaire / Transposer » in Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin, *Composer en danse, un vocabulaire des opérations et des pratiques*, Dijon, Les Presses du réel, 2019, pp. 438-439.
- 4 Rémy Héritier, Annonce.
- 5 Cf. Isabelle Launay, Sylviane Pagès (dir.), *Mémoires et histoires en danse. Mobiles*, n° 2, coll. « Arts 8 », Paris : L'Harmattan, 2010 ; et Isabelle Launay, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après I*, Pantin : Centre national de la danse, 2017.

TRANSPOSER AU THÉÂTRE LA NOTION DE FAUX-RACCORD

Clémentine Colpin, Nina Negri

En mars 2018, j'ai été invitée à mener un atelier dans le cadre du Master Théâtre de La Manufacture. À cette occasion, j'ai commencé un travail sur le montage cinématographique en collaboration avec Romain Waterlot, monteur diplômé de l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion de la Fédération Wallonie-Bruxelles (INSAS), avec lequel j'avais auparavant échangé de nombreuses fois sur nos disciplines réciproques et sur une potentielle hybridité entre montage et mise en scène. À partir d'éléments techniques, historiques et philosophiques nous avons dégagé des pistes de réflexion et les avons partagées avec les étudiant·es au cours d'un séminaire où nous avons exposé des outils, des modes de pensées, un lexique, issus du montage audio-visuel, afin de réfléchir à leur application dans le champ théâtral et plus spécifiquement dans celui de la mise en scène.

Partant de cet énoncé de Dominique Chateau, « Le montage est une pratique, une notion et un concept »¹, il s'agissait de voir que le montage est non seulement une technique qui met en jeu de nombreuses notions, mais aussi un mode de pensée structurant que nous avons appelé « pensée-montage » et qui s'est avéré être un prisme de lecture très opérant lorsqu'il s'agit d'analyser mais aussi de concevoir une forme performative.

C'est à cette occasion que j'ai rencontré Nina Negri, alors étudiante metteuse en scène dont le travail de mémoire portait également sur des questions de montage au théâtre. Notre intérêt commun nous a conduit à mener conjointement une recherche à La Manufacture. Nous entendions poursuivre les pistes que nous avions faites émerger dans nos travaux respectifs et explorer – à partir de notre pratique de metteuses en scène – les rapprochements possibles entre l'art du montage tel qu'il a été usiné et travaillé par le cinéma et les considérations stylistiques qu'il ouvre dans le champ du théâtre. Nous souhaitions tenter de formaliser nos réflexions et considérations théoriques, d'en extraire des méthodes de travail, mais aussi questionner quelles résistances et limites ces idées rencontrent lorsque nous les confrontons au concret du médium théâtral.

Raccord et faux-raccord

Alors que le montage offre un terrain de réflexion très vaste, nous nous concentrons actuellement sur la notion de faux-raccord. Les raisons qui ont motivé ce choix sont à la fois méthodologiques et contextuelles (équipe, cadre et économie d'un projet de recherche de ce type), sensibles (notre goût et nos intuitions personnelles en tant qu'artistes), mais aussi conceptuelles. En effet, le faux-raccord



Lisa Veyrier, Agathe Lecomte et Bartek Sozanski

– et l'esthétique du fragment qu'il suppute et met en avant – exalte spécifiquement la pratique du montage, l'affirme comme prioritaire dans la démarche et l'utilise comme force productive.

Dans l'histoire du cinéma, le raccord est devenu nécessaire dès lors que le plan – défini par son contenu partiel, son point de vue cadré et sa durée (et plus tard son contenu sonore) – fût compris comme une unité non-suffisante dans la construction de la continuité visuelle et dramatique du film. Dès lors, la notion de montage se développe au-delà de la seule technique de découpage-collage puisqu'il devient l'élément fondateur et structurant d'une narration continue, c'est-à-dire un véritable outil d'écriture.

Aujourd'hui encore, bien qu'il soit évident que notre compréhension des images et de l'objet film ait largement évolué, le cinéma se définit majoritairement comme l'art de raconter une histoire au moyen d'une succession de points de vue déconnectés et cependant enchaînés de façon à ne pas briser la linéarité du récit. Et le montage reste l'art et la manière de mettre en ordre ces fragments et de pratiquer ces enchaînements.

Le montage permet de raccorder des images qui, à priori, n'ont pas de liens entre elles. Il contient donc en lui la possibilité de produire des sautes entre les plans qui semblent absurdes au regard de la réalité afilmique. Le spectateur est alors confronté à un enchaînement d'événements déroutants car il diffère absolument de sa perception du monde. C'est pourquoi l'École américaine, Hollywood et son usine à fictions vont rapidement mettre en place une théorie du montage continu qui repose sur un nombre important de règles et de normes qui sont encore largement répandues aujourd'hui. Celles-ci sont destinées à rendre la succession de ces vues partielles (les plans) acceptables pour l'œil et l'esprit. La logique qui justifie cette « bonne manière de raccorder » est une logique narrative par laquelle on cherche à immerger le spectateur dans une fiction, sans jamais le perdre et en lui proposant les points de vue les plus clairs et pertinents possibles. Ce principe veut que, dans un film, la succession des différents plans reconstruise « l'illusion de la perception réelle »². Il s'agit donc d'exploiter des stratégies qui permettent un processus d'identification.

Dans cette optique cinématographique, plusieurs facteurs sont essentiels : les rapports de causalité consolidant une impression de continuité ; la gestion réaliste de la temporalité du récit ; une gestion claire des distinctions entre état de veille, scène de rêve, vision objective ou subjective ; l'exploitation de schémas actanciels définis et efficaces ; le respect de la notion de « vraisemblance » ; la capacité de déduction du spectateur à « combler mentalement les trous ». Ainsi, le montage continu met en application diverses stratégies graphiques, rythmiques et sonores afin de rendre évidents les raccords entre les plans mimétiques et le monde donné à voir à l'écran.

Le « bon raccord » doit permettre d'atténuer la discontinuité essentielle au changement de plans tout en favorisant la continuité sémiotique.³ Dans cette logique, le faux-raccord est alors considéré comme une inadvertance, une maladresse. Nous voyons donc à quel point le faux-raccord ne se comprend qu'à l'intérieur d'une pensée qui privilégie la linéarité du récit. Ce qui importe c'est la question du pacte passé avec le spectateur.

Ainsi, en brisant la linéarité et/ou la continuité visuelle, le faux-raccord met à mal les attentes des spectateurs par la production réitérée de petits traumas visuels et mentaux⁴, donnant à voir des événements coupés de leurs causes et de leurs conséquences. De ce fait, il trouble le pacte narratif implicite passé entre un spectateur et le film. Tandis que l'œuvre cinématographique classique voile sa construction pour se présenter en tant qu'ensemble quasiment vivant et naturel, le faux-raccord rend visible les contours des fragments et montre comment ceux-ci fonctionnent seuls et dans leurs interrelations. Ainsi, le faux-raccord met en lumière l'existence du montage et la discontinuité sur laquelle se fonde le dispositif cinématographique. Outre le fait de briser le continuum spatio-temporel ou sa logique, il se révèle être une manière de travailler sur la perception du spectateur. Aujourd'hui, nombreux sont les réalisateur-trices chez qui l'utilisation du faux-raccord est devenue productrice de sensations et/ou de sens nouveaux.⁵

En cherchant à déplacer cette notion cinématographique dans le champ du théâtre, nous cherchons premièrement à comprendre comment déconnecter un récit de sa logique causale pour en proposer une nouvelle dramaturgie. Deuxièmement, nous nous penchons sur la capacité qu'a le faux-raccord à agir (de façon sensorielle et intellectuelle) sur la perception du spectateur.

Une méthode expérimentale

Pour ce faire, nous nous approprions des éléments cinématographiques (procédés, notions, figures de style, paradigmes...) dérivés du faux-raccord (comme le *jump-cut*, la notion de champ et hors-champ, la répétition, la subdivision, etc.) afin d'essayer d'en extraire des protocoles d'expérimentation scénique. Nous évitons néanmoins une transposition terme à terme puisque chaque médium a sa matérialité propre (ou première) et ses possibilités techniques singulières.

Afin de mener à bien cette recherche, nous avons choisi un matériau de travail unique, *L'Ours* de Tchekhov (1888)⁶ – une pièce courte avec une structure dramatique classique immédiatement reconnaissable, un cadre fictionnel et des enjeux clairs et un récit linéaire qui respecte la règle des trois unités.

Dans un premier temps, nous cherchons à produire des faux-raccords à partir des acteur-trices, de leur jeu et de leurs outils : le corps, la voix, l'émotion, le texte, le personnage, l'adresse, les partenaires de jeu. Il nous faut avant tout établir un pacte



© Nina Negri

avec l'observateur. Ce pacte implique que nous commençons par déterminer avec les acteur-trices une « bonne façon » de jouer la pièce (bon raccord) afin que l'observateur adhère à ce régime de codes. Ensuite seulement, nous pouvons déranger les codes préétablis pour travailler du faux-raccord théâtral à l'intérieur même du jeu de l'acteur-trice. Il ne s'agit pas pour nous de casser les unités admises à priori juste pour les casser, mais plutôt de comprendre comment créer un cadre et des règles pour ensuite jouer de ces règles afin d'enrichir la dramaturgie de la pièce.

Dans un second temps, nous cherchons à produire le faux-raccord à partir des autres arts et techniques de la scène tels que le son, la lumière, la projection vidéo (y compris le surtitrage), les accessoires, les costumes et le décor. Notre but est de construire une unité et une continuité dramaturgique à partir du texte de *L'Ours*, tout en ayant des inserts hétérogènes et passagers, qui « se détachent » du flux narratif et résonnent singulièrement pour eux-mêmes. Comme si soudainement on changeait de temporalité, ou de référent spatial. Nous voulons réfléchir à des manières de créer des enchaînements déroutants mais accueillants, qui ne visent pas à offrir un sens déjà établi, fermé, définitif, et qui au contraire suscitent l'expansion et l'ouverture du sens.

S'approprier une pensée structurante et développer une boîte à outils dramaturgiques

Un troisième objectif est sous-entendu dans les deux premiers. En considérant le montage comme outil d'écriture et donc de construction de sens, nous espérons pouvoir interroger la notion de dramaturgie. Au fil de la recherche, nous nous appliquons sans cesse à traduire le lexique associé au faux-raccord et au montage dans « un langage théâtral » et observons en quoi cela est opérant. Comme il est parfois libérateur pour un-e acteur-trice de jouer dans une langue étrangère, nous avons l'intuition

qu'employer un autre vocabulaire, essentiellement cinématographique, nous poussera à développer de nouvelles approches de l'écriture scénique. Ceci nous semble d'autant plus important, qu'en tant que metteuses en scène nous avons fréquemment constaté un manque de méthodologie, de terminologie et d'outils techniques lorsque nous nous attelons à la dramaturgie d'une pièce. Nous sommes persuadées qu'il serait éclairant de créer un lexique commun entre monteur-euse, metteur-e en scène, dramaturge et acteur-trices.

Ainsi, au fur et à mesure de nos expérimentations, nous veillons à formaliser les divers protocoles, à les archiver et à les organiser. Nous pourrions ainsi isoler des outils de pensée, transposer des méthodes de travail, dégager des lignes et des axes de pensée structurante qui nous mèneront à une nouvelle compréhension du plateau. Au final, nous espérons pouvoir constituer une boîte à outils dramaturgiques. Celle-ci nous sera utile dans nos travaux futurs mais nous souhaitons également la mettre en partage avec les communautés artistique et scientifique. Elle fera l'objet d'un nouvel atelier avec les étudiant-es en Master Théâtre orientations Mise en scène et Scénographie en novembre cette année.

Clémentine Colpin et **Nina Negri** sont metteuses en scène, diplômées de La Manufacture respectivement en 2015 et 2018.

Ce projet est mené en partenariat avec la HEAD – Genève.

-
- 1 Dominique Chateau, *Op. Cit.* p. 10.
 - 2 Jacques Aumont, *Op. Cit.*, p. 24.
 - 3 Jacques Aumont, *Op. Cit.*, p. 29.
 - 4 Jacques Aumont, *Op. Cit.*, p. 21.
 - 5 Le film *In the mood for love* de Wong Kar-Wai en offre un exemple flagrant à la minute 90.
 - 6 Anton Tchekov, *L'Ours*, traduction par André Markowicz et Françoise Morvan, Éditions Actes Sud Babel, Paris, 2005.

PRATIQUES DE L'ADRESSE DANS LA FORMATION DE L'ACTEUR

Anne Pellois

« Former au jeu : les opérations de l'acteur » est une recherche qui se propose d'identifier et d'analyser ce que l'acteur met en œuvre pour jouer. Les processus qu'il active, décomposés en opérations, sont observés à partir de pratiques contemporaines de formation et de transmission, et sont mis en perspective par une double démarche historicisée et inter-artistique (danse, musique, théâtre, marionnette, cinéma, auxquels on ajoute la pratique du Taiji). Le programme de recherche est structuré en trois phases (de janvier 2018 à août 2020), comportant chacune des laboratoires théoriques réunissant chercheur-es praticien-nes et académiques (29 au total), et des laboratoires expérimentaux dirigés par des praticien-nes, avec un groupe d'acteurs en formation ou confirmés, centrés sur une ou des opérations spécifiques, et observés par d'autres chercheur-es de l'équipe.

La première phase, consacrée à des opérations techniques, a été ouverte par un laboratoire intitulé « se préparer », qui n'est pas à proprement parler une opération de jeu, mais qui a permis d'ouvrir la recherche en questionnant les pratiques de l'exercice. Les laboratoires 2 et 3 étaient consacrés respectivement à « copier, imiter, réactiver », qui a aussi donné lieu à deux laboratoires expérimentaux¹, et à « combiner, monter ». La deuxième phase a abordé les opérations qu'effectue l'acteur en jeu depuis les effets qu'elles produisent. Ainsi, le quatrième laboratoire théorique intitulé « être-là » a exploré les possibilités de fabriquer la présence scénique ; et le suivant, intitulé « éprouver, exprimer », a identifié d'une part des usages de l'émotion comme moteur de jeu et d'autre part des modes de fabrication de celle-ci sur scène. Ce dernier laboratoire a été approfondi par une session expérimentale intitulée « susciter l'émotion »². La troisième phase, actuellement en cours, a débuté avec un laboratoire consacré à « lire, écrire, traduire », induisant entre autres des notions d'écoute, de composition et de transposition que contiennent les techniques de jeu. Le laboratoire suivant sera consacré à « déléguer, représenter » et sera associé à un temps d'expérimentation (« jouer au travers »³). Le dernier laboratoire intitulé « jouer, improviser », conclura la partie prospective de la recherche, après deux années et demi de travail.

Au cours de notre étude, l'adresse (ou relation établie avec l'autre) est apparue comme une donnée transversale. Si notre perspective reste celle des opérations mises en œuvre par l'acteur pour jouer,

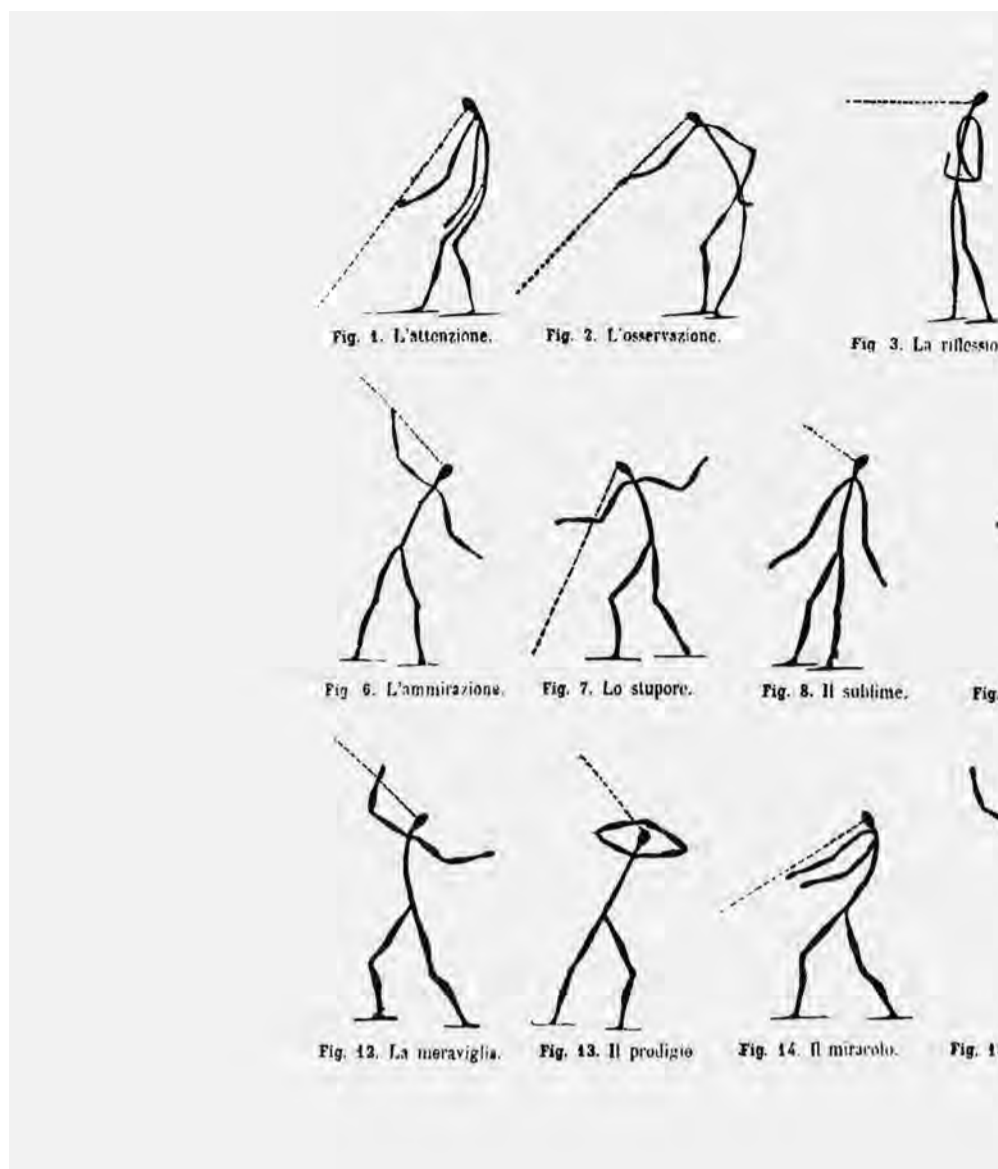
et transmissibles dans le cadre d'une formation, l'adresse a été un élément récurrent dans les exercices mis en partage par les praticien-nes de l'équipe. Ceci parce qu'elle constitue un noyau dur du jeu de l'acteur, qui consiste en le fait d'être regardé. Sans poursuivre nécessairement une relation directe et explicite avec le public, l'entraînement au jeu exerce à être sous le regard de quelqu'un, qu'il appartienne à une esthétique réaliste imposant un quatrième mur impénétrable, ou à une esthétique du dispositif scène/salle plus ouvert. Être sous le regard de quelqu'un suffit à fabriquer du jeu. L'adresse concerne les stratégies mises en place par l'interprète pour que le public le regarde, pour guider son attention, en la dirigeant plus ou moins.

Dans la définition que donne Patrice Pavis de « l'interpellation » (à laquelle l'entrée « adresse » de son dictionnaire renvoie), il précise qu'elle est constituée d'un élément d'ordre dramaturgique (l'intention), qui fait de l'adresse la possibilité de diriger le regard ou l'écoute du spectateur sur ce qu'on souhaite lui faire entendre ou voir ; et d'un autre élément qui nécessite de construire une adresse non adressée qui plus largement vise à capter son attention. L'art de l'acteur consiste alors à « manipuler la perception (...) du spectateur, guider son attention (...) », selon deux stratégies : « focalisation » ou « effets de dispersion »⁴.

Le travail lié à l'intentionnalité de l'adresse, qui consiste à diriger, voire à sémantiser l'attention du spectateur, se fabrique le plus souvent par le regard. Dans le laboratoire que nous avons consacré à la copie, Loïc Touzé, chorégraphe, a proposé de reprendre une planche de Carlo Blasis⁵, constituée de figures filiformes indiquant chacune une posture du tronc, un geste des bras, une position de la tête, des appuis et la direction du regard. Lors de la mise en pratique de cet exercice, on observe que c'est la direction du regard (parce qu'elle influe sur la position de l'épine dorsale), qui achève de donner un sens à la posture (voir illustration).

Dans le laboratoire consacré au montage, Bérangère Vantusso, metteuse en scène et marionnettiste, a proposé un exercice intitulé « la main marionnette », en lien avec la notion de « service »⁶, qui consiste à faire circuler le regard du spectateur à partir de la circulation de celui de l'interprète (sur la main, sur la relation entre lui et la main, sur l'espace, sur le public).

Cette conduite de l'attention ou du regard du spectateur peut également être menée à partir d'un travail sur



Direction du regard et émotion dans les diagrammes de Carlo Blasis, danseur italien et théoricien de la danse. Planche tirée de l'ouvrage *L'uomo fisico intellettuale e morale*, Milan, 1857. Reproduit in Eugénio Barba et Nicola Saverese, *L'Énergie qui danse, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier: L'Entretemps, 2008, pp. 78-79.

l'accentuation du mouvement ou de l'action. Loïc Touzé a ainsi proposé un exercice, le *pillow training*, qui repose sur un découpage du mouvement ou de l'action en plusieurs phases, permettant à l'interprète de choisir à quel endroit dans son déroulé il met (ou ne met pas) l'accent, et par conséquent où, et quand, il focalise ou défocalise l'attention du spectateur⁷.

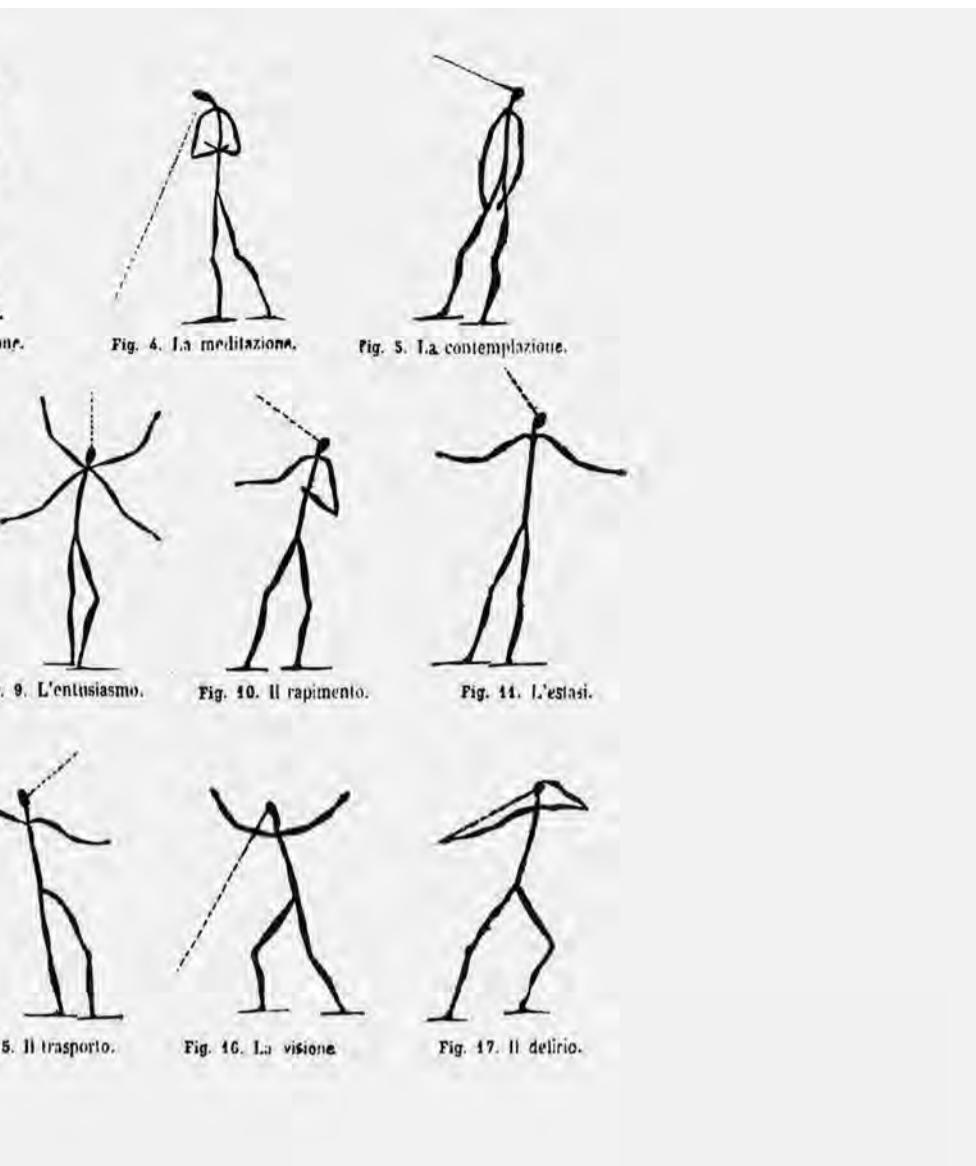
À côté de ces exercices liés à l'intentionnalité de l'adresse, d'autres entraînent l'acteur à l'exposition au regard, à l'acceptation de l'attention. Une première série d'exercices instaure un rapport à l'espace de représentation, considéré comme un espace regardé et regardant, que l'interprète doit animer par sa voix ou sa présence physique. Myriam Djemour, professeure de chant, apprend à l'interprète à conduire de plus en plus loin dans l'espace le son qu'il émet, en prenant appui sur les autres corps présents. La mise en place progressive d'une porosité consciente du corps à l'environnement rend perceptible la différence de son produit entre un son émis par un corps hermétique (y compris à lui-même), et un corps ouvert, et donc adressé. Loïc Touzé propose l'exercice du « champ visuel »⁸, qui consiste à s'effacer en tant qu'interprète, pour ne plus « faire ombrage à l'espace », dans l'optique d'adresser au public non pas soi-même, mais sa danse. La captation de l'attention n'est pas ici dans une logique « conquérante » de l'espace, mais dans une logique paradoxale de l'effacement, pour créer « les conditions d'un regard étendu et non ciblant »⁹. L'exercice de Oscar Gómez Mata, metteur en scène, intitulé « présence rien faire » consiste quant à lui à s'exposer au regard du spectateur en ne faisant rien, dans le but de « vider l'image de soi », de « se retirer » pour « augmenter la quantité du regard du spectateur ». Dans la même logique de retrait que celle de l'exercice du « champ visuel », celui-ci ajoute une dimension qui propose aux interprètes une expérience d'exposition maximale au regard. C'est

aussi le but de l'exercice de Bruno Meyssat, metteur en scène, qui consiste à effectuer une traversée entre deux chaises, d'une durée de 2 minutes environ, sous le regard d'un public installé derrière la chaise d'arrivée, sans mettre en œuvre aucune stratégie fictionnelle, émotionnelle, ou rythmique (appelées « masques »). L'objectif pour l'acteur ici est de travailler « une présence en dépit du fait d'être regardé », autrement dit en dépit de ce qui est constitutif même de son jeu. Ce genre d'exercice lui permet de « se nettoyer » de toutes les stratégies de l'adresse qu'il a acquises, et de capter autrement l'attention du spectateur. Dans tous les cas, l'acteur s'exerce à représenter le moins possible pour être le plus présent possible.

Anne Pellois est enseignante-chercheuse à l'ENS Lyon, intervenante et chercheuse associée à La Manufacture.

Ce projet est mené en partenariat avec l'HEMU et l'ENS Lyon.

- 1 L'un donné par Anne Pellois et Tomas Gonzalez auprès de la promotion I d'étudiant-es comédien-nes de La Manufacture, consacré à la copie, imitation, réactivation de performances du passé, l'autre conduit par Loïc Touzé et Oscar Gómez Mata, avec les acteur-trices assistant-es de recherche et d'enseignement.
- 2 Donné par Bruno Meyssat, avec les étudiant-es comédien-nes de la promotion J de La Manufacture.
- 3 Il sera mené par Bérangère Vantusso avec les assistant-es de recherche et d'enseignement de La Manufacture.
- 4 Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, p. 44.
- 5 Danseur et chorégraphe italien du 19^e siècle. Planche reproduite in Eugenio Barba et Nicola Saverese, *L'Énergie qui danse, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, éditions L'Entretemps, 2008, pp. 78-79.



- 6 Celle-ci est par exemple développée par Claire Heggen dans Claire Heggen et Yves Marc, « Abécédaire en chantier », entrée « service », *Théâtre du mouvement*, Montpellier, édition 2^e époque, 2017, p. 376.
- 7 Voir la description de l'exercice dans l'entretien entre Loïc Touzé et Yvane Chapuis intitulé « Phrasé et interprétation », in Yvane Chapuis et Julie Sermon, *Partitions, objets et concepts des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2016, pp. 343-350. Voir également l'entretien croisé sur le phrasé

- avec Marco Berrettini, Nathalie Collantes, Myriam Gourfink, Thomas Hauert, Daniel Linehan, Laurent Pichaud, Loïc Touzé, Cindy Van Acker, in Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin, *Composer en danse, un vocabulaire des opérations et des pratiques*, Dijon, Les Presses du réel, 2019, pp. 454-471.
- 8 Une retranscription est visible ici : www.pourunatlasdesfigures.net/element/le-champ-visuel.
- 9 Mathieu Bouvier, in : www.pourunatlasdesfigures.net.

Sont associée-s à la recherche :
Valeria Bertolotto, comédienne, intervenante Manufacture ;
Claire Bésuelle, doctorante en études chorégraphiques, Université Lille 3 ;
Anne Boissière, Professeure des universités en esthétique, Université Lille 3 ;
Guillemette Bolens, professeur ordinaire littérature médiévale et littérature comparée, Université de Genève ;
Stéphane Bouquet, auteur, critique, intervenant Manufacture ;
DD Dorvillier, chorégraphe ;
Myriam Djemour, professeure de chant, École de la Comédie de Saint-Étienne ;
Nicolas Doutey, auteur, intervenant Manufacture ;
Dominique Falquet, formateur Taiji Quan, intervenant Manufacture ;
Claude Gautier, professeur des universités en philosophie, ENS Lyon ;
Christian Geffroy Schiltter, acteur, metteur en scène, intervenant Manufacture ;
Oscar Gómez Mata, metteur en scène, comédien, intervenant Manufacture ;

Tomas Gonzalez, comédien (diplômé Manufacture 2012), metteur en scène, intervenant Manufacture ;
Pierre Goy, pianiste, enseignant Hautes écoles de musique – HEM Genève et HEMU Lausanne ;
Julia Gros de Gasquet, maître de conférence HDR en études théâtrales, Université Paris 3 ;
Claire Heggen, fondatrice du Théâtre du Mouvement, formatrice ESNAM ;
Keti Irubetagoiena, responsable du groupe de recherche du CNSAD Paris, metteuse en scène ;
Joris Lacoste, auteur, traducteur, metteur en scène ;
Daria Lippi, comédienne, fondatrice de la Fabrique Autonome des Acteurs, Metz ;
Pierre-Stéphane Meugé, saxophoniste, enseignant Haute école de musique – HEMU Lausanne ;
Bruno Meyssat, metteur en scène, intervenant Manufacture ;
Arnaud Milanese, maître de conférence HDR de philosophie, ENS Lyon ;
Gilles Morel, traducteur ;
Anne Pellois, maître de conférence en études théâtrales, ENS Lyon, intervenante Manufacture, responsable du projet *Opérations* ;

Stéphane Poliakov, maître de conférence en études théâtrales, Université Paris 8, acteur, metteur en scène ;
Marion Sage, docteure en danse, Universités Lille 3 et Paris 8 ;
Angelika Schaub-Guesewell, responsable de la recherche de la Haute école de musique – HEMU Lausanne, chercheure en psychologie ;
Julie Sermon, professeure en histoire et esthétique du théâtre contemporaine, Université Lyon 2, intervenante Manufacture ;
Loïc Touzé, danseur, chorégraphe, intervenant Manufacture ;
Bérangère Vantusso, marionnettiste, directrice du Studio Théâtre de Vitry ;
Gaëtan Vourc'h, acteur.

Ce programme donnera lieu à un livre et à des journées d'études publiques fin 2021 à La Manufacture.

LE TRAVAIL DE L'ACTEUR

Entretien avec Laurent Berger
réalisé par Meriel Kenley



Juan Navarro (de dos), Cyprien Colombo et Laurent Berger

Quel est le point de départ de ce programme de recherche¹ ?

Il part d'un constat simple lié à ma pratique. Lors des quatre ans effectués récemment avec Rodrigo Garcia au hTh – CDN de Montpellier, j'ai évolué vers des formes plus performatives et plus expérimentales, avec un usage de la technologie, de la vidéo et du son. Je dirigeais un laboratoire sur les formes contemporaines, expérimentées à la fois du point de vue technique et du point de vue dramaturgique. Je me suis aperçu que la réalité de notre travail avait beaucoup évolué ces trente dernières années – parce qu'on dirige des danseurs ou des performeurs comme s'ils étaient des acteurs, des acteurs en essayant de contourner leur formation, ou encore des acteurs qui n'ont pas été formés comme acteurs... Ce rapport-là n'a pas vraiment été théorisé, ou alors parfois individuellement pour tel metteur en scène. Ces évolutions n'ont pas été considérées à ma connaissance comme conformant un ensemble d'outils. Or, il y a des éléments repérables et transmissibles dans la pratique de chacun. Ils sont communicables, ce sont des outils qui peuvent être repérés dans les formes mêmes, ou en tout cas, dès que quelqu'un décrit son processus d'écriture. Il s'agit ainsi de regrouper ces outils et de les diffuser.

Nous travaillons pour notre recherche à partir de processus dirigés par les artistes, aussi bien acteurs que metteurs en scène, mais dans un cadre tellement multiple et pluriel que les processus individuels se diluent pour alimenter une grille de compréhension du travail théâtral qui est plutôt inter-individuelle, collective. Le projet, dans cette première phase de dix-huit mois, circule dans cinq pays (Suisse, France, Québec, Costa-Rica, Uruguay). Nous travaillons dans chaque lieu pendant deux à trois semaines avec un groupe de comédien·nes, deux ou trois metteur·es en scène et deux observateurs – avec éventuellement des rôles tournants, pour s'enrichir aussi de changements de perspective, éclairer la pratique de chacun par son observation mais aussi par l'interaction et la confrontation au travail des autres.

Nous travaillons sur de petits processus de création. La diversité des artistes qui sont engagés produit une diversité de types de processus. Si plusieurs metteurs en scène travaillent par exemple la scène entre Elvire et Don Juan, ils sont confrontés à des questions similaires, qui datent d'Aristote (le problème de reconnaissance, de l'expression du sentiment, de l'explicitation du sens par l'acteur et dans la mise en scène, etc.), et en même temps évidemment, chacun a sa propre approche. Avec les acteurs, ils convoquent des outils (la psychologie, l'analyse de situation, de la forme textuelle, etc.). Observer les



Lisa Veyrier, Simon Labarrière et Juan Navarro

© Bartek Sozanski



Estelle Bridet (de dos), Claire Deutsch et Lisa Veyrier

© Bartek Sozanski

différents processus, en parallèle, nous permet de tourner autour de ces outils, non pas pour en faire des clés universelles, mais pour les saisir dans leur pluralité.

Nous allons constituer une base de données d'exercices et un lexique des mots utilisés – les mots étant des témoins révélateurs d'une pratique. Le seul moyen pour un metteur en scène de transmettre quelque chose aux acteurs, c'est d'interagir, souvent de parler, à un moment donné. Nous nous sommes donnés comme tâche de repérer ces mots et interactions, et de les interroger : « Quand tu parles d'énergie, ou quand tu parles de tension, ou d'émotion, ou quand tu dis *plonge dans ta mémoire*, ou *fais comme un tel*, qu'est-ce que tu veux dire ? »... Il s'agira aussi de repérer comment l'acteur traduit ces mots – car l'acteur décode et recode à sa manière les signaux qu'il échange avec le metteur en scène.

On ne se place pas dans un pur dispositif de laboratoire, dans un espace créé spécifiquement pour la recherche, on amène plutôt le laboratoire dans la salle de répétition, dans une démarche parfois proche de l'anthropologie. On essaie de travailler à partir du métier – même si c'est sur des formes très courtes et pas sur des spectacles complets.

Concernant le codage-décodage-recodage de l'acteur, une conversation à la fin de la journée suffit-elle pour comprendre et faire apparaître ce qu'il a mis en œuvre ? C'est parfois tellement informulé...

...et inconscient. Notre travail s'arrête aux limites de la psychanalyse. Le travail de ce projet consiste à aller jusqu'au « c'est comme ça » d'un acte, jusqu'au point où l'explication de l'action ou de l'intention, à soi-même ou aux autres, est nécessaire et présente dans le processus.

N'est-ce pas difficile de situer la technique de l'acteur, de la définir ?

À la différence d'autres disciplines, l'instrument est particulièrement complexe puisqu'il s'agit de l'humain, les éléments techniques ne sont presque jamais simplement techniques. Il y a toujours dans l'art vivant une part qui reste indescriptible, même quand on travaille à partir d'enregistrements vidéo qui permettent de revenir autant de fois qu'on le souhaite sur l'observation pour la décrire. C'est une des raisons pour lesquelles nous observerons tant de processus différents. La quantité ici n'est pas une question statistique, la quantité est une question d'honnêteté vis-à-vis de ce qu'on peut retenir pour décrire et donc transmettre une technique. Chaque observation est

susceptible de nous apporter une parcelle de chaque mécanisme, similaire à d'autres, qui peuvent donc se compléter pour donner une version complète bien que fragmentée d'une approche technique ou interprétative.

Quels sont vos protocoles d'expériences ?

Nos protocoles sont de trois types : autour des entraînements et des exercices de jeu, autour d'une problématique de l'acteur, ou autour d'un dispositif de répétition.

On part d'un exercice à travers la mise en place de règles ; après un ou plusieurs essais, on modifie et on clarifie les règles pour resserrer l'exercice autour de la difficulté qu'il permet d'éprouver.

Pour les exercices sur une problématique de l'acteur, on part d'une question soit théorique, soit pratique et on propose un certain nombre d'exercices pour creuser cette question. Prenons une question comme la sincérité de l'acteur. Est-ce que cela se voit que l'on ment sur scène – et en quoi est-ce que cela se voit ?

On met en place un exercice où un acteur doit raconter soit une histoire qui lui est arrivée, soit une histoire fautive, et les observateurs doivent décider s'il ment ou non. S'ensuit une longue discussion sur le fait que la sincérité n'a rien à voir avec la vérité mais plutôt avec une sorte d'engagement dans l'acte...

Pour les dispositifs de répétition, ils sont aussi variés que les méthodes, les équipes et les matériaux. Il n'y a donc pas de protocoles spécifiques mais une observation des artistes en action, observation qui elle-même mène à de nouvelles questions théoriques ou à des exercices.

Comment collectez-vous les résultats de ces expériences ?

Il y a d'une part une caméra-témoin dans chaque salle de répétition et d'autre part les observateurs et les assistants qui notent et chronomètrent toutes les phases de travail, pour faire notamment apparaître la durée des processus. Dans un second temps, on débat, on analyse, on écrit – et on fera un montage filmique des captations. Nous faisons le choix de nous mettre dans une dynamique de compréhension du fonctionnement des objets pour ensuite élaborer des strates plus conceptuelles et restituer au public les résultats de nos recherches. Une première restitution aura lieu dans le cadre d'un colloque en juin ou septembre 2021 à La Manufacture.

Laurent Berger est enseignant-chercheur à l'Université Paul Valéry de Montpellier, intervenant et chercheur associé à La Manufacture. Il est par ailleurs metteur en scène.

Meriel Kenley est doctorante en études cinématographiques à l'Université de Rennes 2 et théâtrales à l'Université Lyon 2. Elle est par ailleurs chercheuse associée à La Manufacture.

Ce projet est mené en partenariat avec l'Université Paul-Valéry-Montpellier 3 ; l'École Municipale d'Art Dramatique (EMAD) et l'Institut National des Arts Scéniques (INAE) en Uruguay ; l'Université du Québec à Montréal (UQAM) ; le Teatro Nacional Melico Salazar, l'Université du Costa Rica (UCR) et l'Université National du Costa Rica. Il bénéficie du soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS).

- 1** Voir www.manufacture.ch/fr/4466/Etre-et-jouer-Systemes-et-techniques-du-travail-de-l-acteur-contemporain. Le projet, financé par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS), a commencé en janvier 2020 et se clôturera pour cette première phase en juin ou septembre 2021 par un colloque à La Manufacture.

L'équipe du projet réunit dans les cinq pays :

Francine Alepin, comédienne, metteure en scène, enseignante-chercheuse (Québec) ;
Estelle Bridet, comédienne (diplômée Manufacture 2019) ;
Gabriel Calderón, acteur, auteur, metteur en scène, intervenant Manufacture (Uruguay) ;
Lise Cauchon-Roy, comédienne, enseignante-chercheuse (Québec) ;
Oscár Cornago, chercheur en arts de la scène (Espagne) ;
Arianna De Sanctis, enseignante-chercheuse en arts de la scène (France) ;

Claire Deutsch, comédienne (diplômée Manufacture 2011) ;
Andrés Gallina, auteur, enseignant-chercheur (Argentine) ;
Christian Geffroy Shlittler, acteur et metteur en scène, intervenant Manufacture ;
Simon Labarrière, comédien (diplômé Manufacture 2015) ;
Raphaël Lauro, enseignant-chercheur (Québec) ;
Agathe Lecomte, comédienne (diplômée Manufacture 2019), assistante HES ;
Daria Lippi, comédienne, chercheuse (Italie/France) ;

Juan Navarro, acteur, metteur en scène (Espagne) ;
Maxine Reys, metteure en scène (diplômée Manufacture 2016), doctorante ;
Juliette Salmon, comédienne (France) ;
Santiago Sanguinetti, acteur, metteur en scène (Uruguay) ;
Gabriele Sofia, enseignant-chercheur (Italie/France) ;
Bartek Sozanski, comédien, assistant HES ;
Lisa Veyrier, comédienne (diplômée Manufacture 2016), assistante HES.

ENTRE PERFORMAN- CE DE LA VÉRITÉ ET VÉRITÉ DE LA PERFORMANCE

Luca Depietri

Avec Marion Duval, Cécile Druet et Diane Blondeau¹, dans le cadre d'une recherche que nous avons menée au cours de 2017 et 2018, nous nous sommes attachés à interroger le rapport que la société contemporaine, dans la pluralité des communautés qui la composent, entretient avec la foi et la croyance. Nous nous sommes concentrés sur des figures que nous avons appelées les « micro-messies » et qui sont au centre ou à l'origine de ces différentes communautés. Ces figures nous ont semblé répondre au besoin de croyance des membres d'une communauté. Le concept de croyance auquel nous avons fait référence est celui proposé par Slavoj Žižek (2009), qui au lieu d'en donner une définition essentialiste, met en avant le *rapport* que nous entretenons avec nos croyances. Ce rapport peut être tantôt fétichiste tantôt symptomatique suivant la capacité ou l'incapacité à faire sens d'un monde toujours plus complexe.

Ces figures nous intéressent en tant qu'elles parviennent à faire sens du monde, ou à le métaboliser, en élaborant à la fois un savoir (une grille de lecture du monde dans sa complexité, une recette pour mieux vivre avec ce monde) et un mode de diffusion de ce savoir (un style, un langage, une attitude). Leur étude vise à déterminer de quelle manière ces deux composantes (savoir et mode de diffusion) entrent en résonance avec le / les publics auxquels le « micro-messie » s'adresse, jusqu'à lui permettre d'obtenir le crédit nécessaire pour devenir un « guide » et transformer, même temporairement, ce public en communauté.

La recherche a été guidée par une série de questions qui se sont précisées au cours des premières étapes de son développement : le succès de ces figures résulte-t-il de la qualité de la pensée déployée, de l'efficacité de certains modes de transmission, d'un mélange des deux ? Dans quelle mesure ce succès est-il dû à la conviction intime des « micro-messies » quant au savoir qu'ils proposent (authenticité de la parole) ? Dans quelle mesure dépend-il de l'adaptation de la forme de présentation aux différents publics (usages, croyances, imaginaires préalables qui articulent symboliquement les contextes d'accueil de leurs discours et de leurs performances) ?

Tenter de répondre à ces questions par l'étude théorique et l'observation de terrain devait nous permettre de travailler dans un second temps au plateau. L'objectif était de s'approprier sur scène des outils extra-théâtraux pour reproduire, même en partie, la qualité du lien communautaire

et l'intensité de l'expérience que ces figures parviennent à créer.

Nous avons éclairci les notions de fétiche et de symptôme (Žižek, Lacan), de spectacle (Debord), de vide, d'angoisse, de vulnérabilité (Spinoza), d'obéissance mais aussi de transgression, d'héroïsme, de révolution (Žižek, Lacan), d'utopie, et d'espoir, pour nous préparer à l'étape d'observation sur le terrain. Nous avons pu en effet investir du temps et des ressources pour des séances extra-muros et des voyages d'enquête. Nous sommes ainsi allés vivre au cours de l'année 2017 une semaine à la ZAD - Aéroport de Notre Dame des Landes, nous avons été au Mexique durant la fête des morts (visite d'églises vouées au culte de la Santa Muerte, *Día de los Muertos*). Nous avons aussi infiltré des contextes plus intimes et familiaux, en vivant pendant quelques jours dans un village zapotèque durant la préparation de la fête des morts. Nous sommes allés visiter ce qui reste de la communauté *Fuck For Forest* dans la Sierra Madre Sur en recueillant les témoignages des membres fondateurs. Nous avons aussi visité et interviewé des activistes se battant en première ligne pour le droit à l'asile des sans-papiers en France.

Parallèlement, nous avons analysé collectivement plusieurs documents (textes, vidéos et audios) portant sur des figures charismatiques autour desquelles sont nées des communautés ou des mouvements : des gourous tels que Osho et ses Rashneeshes ou Michel et son groupe Boudhahfie, des coaches de *self-help* d'envergure planétaire comme Tony Robbins ou ses pâles copies comme James Arthur Ray.

La diversité des contextes et des personnages que nous avons étudiés et rencontrés nous a permis d'identifier certains traits communs, pouvant constituer le point de départ de la phase d'appropriation qui devait suivre celle de l'observation. Nous avons ainsi observé que les « micro-messies » obtiennent du crédit auprès de leur public quand ce qu'ils offrent (et la manière dont ils le font) entre en résonance avec les attentes, les doutes ou les urgences du contexte d'accueil ou des présents. À la ZAD, par exemple, les figures charismatiques que nous avons rencontrées devaient maîtriser un langage attentif à l'usage des concepts de représentation ou de pouvoir (attentes). Ils articulaient lucidement la complexité de la situation dans laquelle se trouvait la communauté (doutes) et se devaient d'éclairer ce en quoi leurs prises de position étaient dans l'intérêt

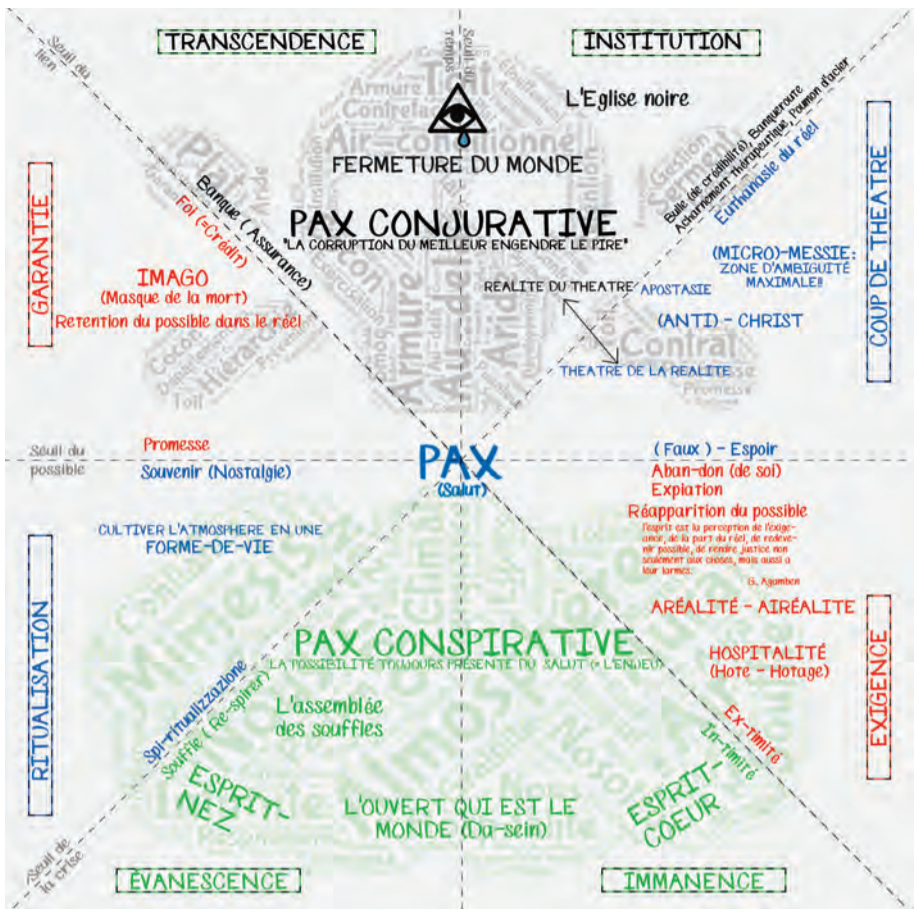


Schéma de travail, 2017

© Luca Depietri et Giorgio Palma

de la communauté, dans la perspective de sa survie immédiate (urgence).

Notre objectif était de travailler au développement d'un personnage « micro-messianique » et à la mise au point d'un format de présentation de son discours. Nos observations étaient guidées par une série de questions : comment travailler l'authenticité du personnage quand on veut transmettre une expérience personnelle vécue de manière intime et une pensée profondément acquise ? Est-ce qu'une telle authenticité peut être simulée à partir d'un travail sur le texte ou bien doit-on partir de l'acteur, de ses expériences et de sa vision du monde pour ensuite l'enrichir avec une part de fiction et de théorie ? Au-delà de la fiction biographique, dans quelle mesure faut-il croire au discours que l'on performe pour atteindre l'authenticité que l'on vise ? Quelle doit être la portée de la vision incarnée par le personnage – et de son discours – pour qu'il puisse fonctionner comme un territoire de projection en plusieurs contextes ?

Le discours du personnage « micro-messianique » que nous avons élaboré devait en conséquence découler de ses expériences, son contenu devait être indissociable d'une dimension biographique. Nous avons pensé un personnage qui, dans son parcours, avait traversé différentes communautés, en adhérant à chaque fois à leurs imaginaires, leurs croyances et leurs luttes. La communauté deviendrait le trait d'union entre la biographie et le contenu du discours d'un personnage qui, par ses multiples expériences communautaires expose le fruit de ses réflexions et fait don au public des enseignements qu'il en a tirés.

Face au matériel accumulé, nous nous sommes interrogés sur notre posture de chercheur, et l'invincible scepticismisme qui nous animait vis-à-vis de certains « micro-messies », notamment sur le caractère spectaculaire de leur personne. Nous observions pourtant que les éléments de « mise en scène » aussi visibles soient-ils, n'empêchaient pas le public d'adhérer pleinement à l'enthousiasme cathartique des rassemblements. Le caractère manifeste de l'infrastructure spectaculaire semblait même ancré dans les attentes de la communauté, et paraissait presque essentiel au déploiement de l'expérience collective.

Notre regard de chercheur se heurtait à l'opacité et à l'épaisseur de la fiction, nous rendant l'état d'abandon des présents inaccessible. Néanmoins, au cours de notre enquête, nous avons partagé certains moments avec des communautés dont l'intensité nous avait fait percevoir la nature de l'expérience que nous cherchions. À quoi une telle différence dans notre expérience était-elle due ?

Nous avons trouvé une réponse à cette question dans le discours qu'Ivan Illich prononce en remerciement du prix que la Ville de Brème lui décerne pour la culture et la paix, *Das Geschenk der conspiratio*². Dans ce texte, il souligne l'importance de l'atmosphère et de l'hospitalité dans la constitution d'un être-ensemble et du sentiment de paix qui en découle. Il postule qu'un véritable sentiment d'appartenance communautaire naît toujours dans le moment fondateur de ce qu'il appelle la *conspiratio*.

Il oppose la *conspiratio*, qu'il identifie à l'atmosphère qui se dégage de la coïncidence égalitaire des corps et des esprits qui se rassemblent, à la *conjuratio*, qu'il identifie à l'air conditionné (l'air soumis à des conditions), au *management*, à la planification, à la technique et à l'Institution. Il suggère par cela que toute communauté naît dans un moment de « paix conspirative » et que la « paix conjurative » est le fruit de la tentative de protéger, contrôler et fixer la communauté pour la soustraire au caractère évanescent de la conspiration. [...]

Nous avons par ailleurs mis sous forme de schéma les différents éléments que nous avons observés, recueillis et discutés durant les séances précédentes. Le résultat tente d'illustrer les étapes évolutives d'une communauté, à savoir :

- Sa naissance dans un moment de conspiration
- La tentative de réactualiser ou cultiver l'atmosphère dans un processus de ritualisation
- La structuration conjurative qui transforme le lien conspiratif en lien contractuel entre des fidèles-crediteurs (fides = foi = crédit) et une entité transcendante qui est censée assurer et garantir la paix
- Le moment de son institutionnalisation, censé retenir ce qui n'est qu'une possibilité évanescente dans le réel pour une durée indéfinie



Cécile Druet

© Mathilda Olmi

- La corruption de l'institution lorsque celle-ci œuvre davantage à sa propre perpétuation qu'au maintien de la promesse de paix dont elle est la garante
- Le désenchantement des fidèles dans un coup de théâtre qui finit par dévoiler le caractère désormais spectaculaire (au sens de Guy Debord), et artificiel de la promesse de paix vis-à-vis de la communauté qu'elle administre – on ne peut plus y croire
- Les fidèles sont de nouveau confrontés au vide et vivent une crise à laquelle ils peuvent réagir de deux façons : fétichiste ou symptomatique. Dans le premier cas ils préfèrent faire « comme si » ce en quoi ils avaient cru était vrai tout en sachant que ce n'est plus le cas et ils choisissent (consciemment ou pas) de vivre dans une situation où réalité et fiction deviennent indistincts (réalité de la fiction – fiction de la réalité, ou hyper-réalité au sens de Jean Baudrillard). Chez les symptomatiques par contre la crise se manifeste dans toute sa violence et ils se trouvent confrontés au manque de sens suite à l'écroulement des croyances qui soutenaient leur identité et leur donnaient accès à un sentiment d'appartenance et de paix.

Au-delà de son efficacité pour mettre en relation nos observations et nos références théoriques, le schéma remplit la fonction de territoire de projection, conçu pour permettre « à notre public » d'adhérer à la vision du monde de notre personnage. Nous avons donc choisi d'entamer le travail sur le plateau en en faisant le cœur de son discours et nous avons choisi le format de la conférence pour le présenter dans différents contextes³.

La conférence consiste en un récit autobiographique d'un personnage féminin qui a traversé plusieurs communautés et qui s'interroge sur le sens de ses expériences. Au fur et à mesure de l'avancée de son récit, des anecdotes viennent illustrer les moments-clés des étapes évolutives des communautés qu'elle a fréquentées. Des concepts sont notés sur un tableau permettant à notre schéma de prendre forme tout au long de la présentation. La conférence se termine sur le quadrant du « coup de théâtre », et avec l'explication des différentes attitudes face à la réapparition du vide suite au désenchantement.

L'intention était d'ouvrir la discussion. En invitant le public à partager leur propre expérience, on espérait enclencher la possibilité d'une rencontre, d'un récit collectif toujours différent, où les spectateurs pouvaient livrer quelque chose d'eux-mêmes et contribuer à l'atmosphère, guidés ou pilotés par l'« hôte exigeant » qui, par son exemple et son discours,

créé un contexte propice à l'émergence d'un cadre conspiratif.

Très peu nombreux sont les spectateurs qui ont remis en question la véracité du personnage et de ses histoires. Le travail de crédibilisation du personnage a fonctionné même dans des contextes où, par usage, ce qui est présenté est de l'ordre de la fiction et du domaine de l'art. [...]

En revanche, la visée « conspirative » de la proposition s'est montrée plus difficile à atteindre. [...] Nous nous sommes aperçus que, lorsque nous ouvrons la discussion à la fin de la conférence, la tendance dominante consistait à questionner le schéma plutôt que de tenter de l'utiliser pour partager une expérience. Le contrat implicite du dispositif de la conférence (conjuración) minait à priori la possibilité de l'émergence de ce sentiment horizontal et égalitaire d'acceptation et d'appartenance sans lequel la conspiration ne peut surgir. [...]

Si nous nous étions limités à tenter de répondre à la question initiale de notre recherche (à savoir, peut-on créer un « micro-messie » en laboratoire à partir de l'étude des éléments qui font d'un « micro-messie » un « micro-messie »?), nous répondrions par l'affirmative sans aucune hésitation. [...] Mais l'intuition illichienne à propos de la conspiration a éveillé en nous, nous en tant que communauté de chercheurs, la conviction – très peu scientifique – que « la paix conspirative » est non seulement à la portée du théâtre mais que c'est sa plus haute vocation, et cela non grâce au théâtre (en tant qu'infrastructure pour accueillir un spectacle, une conférence, une performance), mais malgré le théâtre. C'est ce que nous avons tenté de mettre en œuvre dans le développement de cette recherche qui a donné lieu au spectacle *Cécile*, actuellement en tournée en Suisse et en France.

Luca Depietri a étudié la philosophie et les sciences des religions à l'Université de Fribourg et les sciences de la communication à l'Université de la Suisse italienne, il est cofondateur du KKuK (Institut pour la recherche sur l'art, la culture et le conflit, Vienne, Autriche)

- 1 Marion Duval est metteuse en scène et comédienne (diplômée Manufacture 2009) ; Cécile Druet est comédienne et performeuse ; Diane Blondeau est artiste plasticienne-sonore.
- 2 Ivan Illich, *Das Geschenk der conspiratio*, discours prononcé en 1998, réélabré à l'écrit par l'auteur en 2002 pour l'archive de l'Université de Brème. Il n'existe pas de traduction en français, l'équipe a utilisé la traduction italienne de Antonio Airoldi, *Elogio della Cospirazione*, publiée sur le site de l'Université de Brème. www.altraofficina.it/ivanillich/Articoli/Elogio%20della%20cospirazione.pdf
- 3 Voir www.manufacture.ch/fr/3106/Performance-Verite (onglet Publications)

AUTRES PROJETS EN COURS



© Nicolas Dutour

La Friche de Malley, 2019

Théâtre et paysage

Ce projet de recherche-crédation hors-les-murs et *in situ* propose d'expérimenter l'écriture de paysage à partir de la méthode de travail du paysagiste comme source de dramaturgie(s). Son terrain est un territoire en friche, situé dans le quartier de Malley proche de La Manufacture. Il correspond selon Maria da Silva et Nicolas Dutour qui mènent le projet à la définition du tiers paysage de Gilles Clément, à savoir, un lieu en marge, indécidé, délaissé, éphémère mais qui comporte une grande diversité de formes de vie.

Durant un an, les deux comparses, l'une metteuse en scène (diplômée de La Manufacture 2018), l'autre architecte paysagiste, testeront divers protocoles de prélèvement du sensible et du réel selon trois types d'approche : intuitive, documentaire et immersive, qui leur serviront à lire le paysage dans toutes ses composantes (végétales, architecturales, sonores, humaines, usagères, rituelles, climatiques...) et à l'interpréter. Une première restitution aura lieu dans le cadre du Festival Tarmac au mois de juin à Renens.

Un projet mené en partenariat avec la Ville de Renens et le Théâtre Kleber-Méleau (TKM).



Judo roll

© International Feldenkrais® Federation Archive

Théâtre et Feldenkrais

Ce projet fait l'hypothèse que la pratique somatique de Moshe Feldenkrais, développée dans les années 50, peut nous aider à avancer dans la compréhension du processus complexe qu'est l'expérience sensible de l'acteur. L'objectif pour Julie-Kazuko Rahir, comédienne et praticienne Feldenkrais qui conduit la recherche, est de repérer dans cette méthode de « prise de conscience par le mouvement » des outils d'entraînement comme de jeu, et de les expliciter. Il s'agit d'une part de mener une enquête sur ce qui a déjà été dit et écrit à propos de cette pratique pour le travail de l'acteur, car les

sources sont difficilement accessibles. Et d'autre part de mener un dialogue avec Christian Geffroy Schlittler, comédien et metteur en scène, à partir de l'expérimentation partagée de 12 leçons spécifiques de Feldenkrais pour préciser le rôle et l'intérêt de ces outils. Ce travail sera restitué à l'occasion d'une conférence-performance à La Manufacture au cours de l'année académique 2020-21.

Un projet mené en partenariat avec l'Association suisse Feldenkrais (ASF) et l'Institut de formation Feldenkrais (IFELD).

Prêter son jeu



Dessin de Flavia Papadaniel, réalisé pendant l'apprentissage du texte d'une scène du *Balcon* de Jean Genet, pour un « prêt de jeu » aux candidat-es du concours d'entrée du Master Théâtre orientation Mise en scène de La Manufacture en juin 2019.

Cette recherche est focalisée sur le travail qu'ont mené les quatre comédien-nes engagés en 2016 pour la nouvelle fonction d'assistant-es d'enseignement et de recherche de La Manufacture, et plus spécifiquement auprès des étudiant-es du Master Théâtre orientation Mise en scène. Menée par les intéressés en collaboration avec une doctorante en études théâtrales et cinématographiques*, il s'agit de questionner ce que ce travail auprès de metteur-es en scène en formation a modifié dans leur pratique d'acteur et dans la conception de leur métier. Qu'est-ce que la disponibilité qu'il requiert déplace dans le rapport du comédien à la création, au jeu, à la direction d'acteurs, à la pédagogie et à la représentation ? Autant de questions qui trouveront une résolution sous la forme d'une conférence collective jouée à La Manufacture début 2021.

* Piera Bellato, Prune Beuchat, Flavia Papadaniel, Jean-Baptiste Roybon et Meriel Kenley.



Le Caire, février 2020

© Benoit Renaudin

CairoTopies, nouvelles utopies technologiques au Caire

Isis Fahmy et Benoît Renaudin poursuivent une recherche-création à la croisée de la mise en scène et du design spéculatif sur la notion d'objet performatif. Leur objectif est de développer de nouvelles pistes d'écritures théâtrales centrées sur des objets issus d'une réflexion en design ; et, inversement, d'inventer de nouveaux modes de conception d'objets centrés sur des processus théâtraux. Lauréats du programme Leading House Mena, leur nouveau projet interroge le potentiel de l'objet performatif comme outil critique pour appréhender une réalité, ici, la mégalopole du Caire. En invitant d'autres artistes égyptiens à collaborer avec eux, ils explorent différents moyens de cartographie et de créer des territoires alternatifs et utopiques. Ces « Cairotopies » prennent la forme d'installations sonores,

de performances, de vidéos, de récits textuels comme autant d'hypothèses : et si les klaxons si présents dans cette ville étaient un nouveau mode de cryptage du langage ? Et si les barrières sociales assimilées par les Cairotes entre les quartiers formels et informels étaient subrepticement redistribuées ? Et si les sons d'une cité étaient modifiés pour nous proposer une écoute renouvelée de ce qu'elle hurle, crie, chuchote au quotidien ? Les résultats de ce travail seront présentés dans le cadre du CairoTronica Festival en Égypte cet été et de l'Elia Biennial Conference à Zurich en novembre 2020.

Un projet mené en partenariat avec la HEAD Genève, l'Université Américaine du Caire et le CairoTronica Festival.



Dialogue avec une intelligence artificielle (l'utilisateur entre la phrase « nous sommes ici pour faire du théâtre » et l'IA génère la suite).

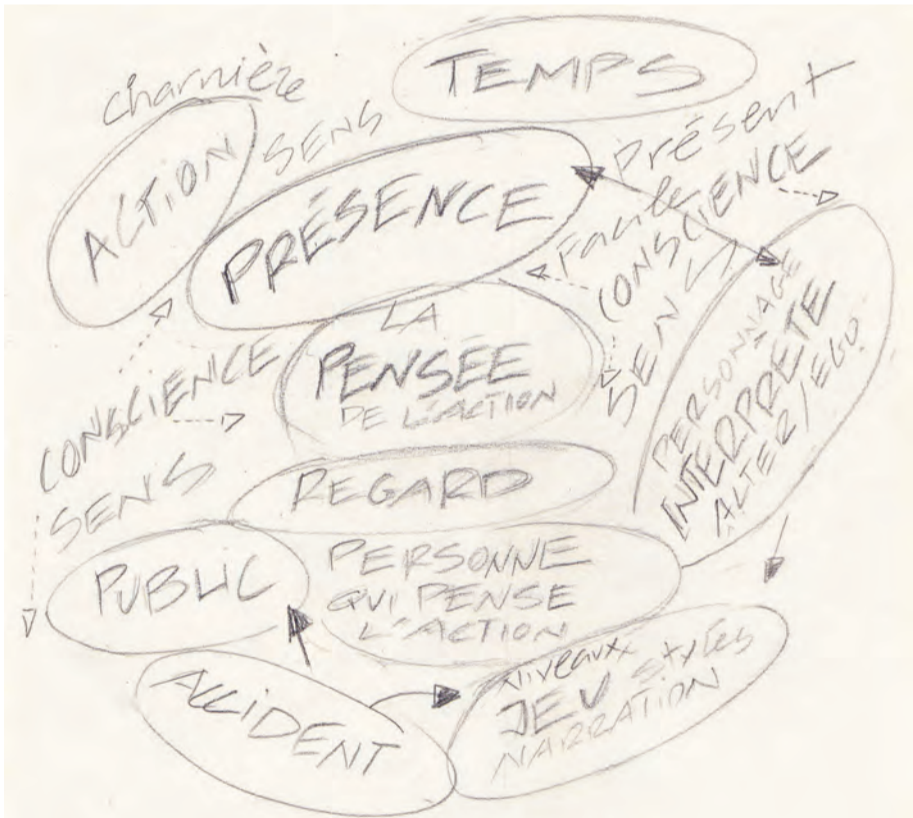
Chatbot : jouer et dialoguer avec un agent-conversationnel-acteur

Ce projet a pour enjeu la conception, le développement et la représentation d'un agent conversationnel sur le modèle d'un acteur qui improviserait à partir d'un texte. Un agent conversationnel est une application informatique qui cherche à imiter les interactions d'un dialogue avec un être humain. Dans le sillage des recherches sur l'intelligence artificielle (IA), de nombreux agents sont aujourd'hui utilisés ou en cours de développement. Pourtant, le spectacle vivant s'est peu emparé de cet outil, alors même que, historiquement, le théâtre est une pratique centrée sur le fait de dire un texte. En s'appuyant sur une technique de jeu précise et éprouvée, issue de l'analyse-action, Nicolas Zlatoff qui initie la recherche, réunit une équipe de comédien-nes et d'informaticiens*

pour travailler ensemble à la modélisation du comportement d'un acteur en jeu, afin d'en proposer une traduction algorithmique, transmise à un agent conversationnel. Le projet propose en outre le développement d'un dispositif scénique d'interactions (de dialogue) entre l'agent conversationnel et les comédien-nes qui met en tension ces deux types de présence, qui sera présenté au public à l'Arsenic à Lausanne début 2021.

* Prune Beuchat, Cécile Goussard, Lucas Savioz et Lisa Veyrier ; Clément Hongler, Marc Riner et Jérémie Wenger.

Ce projet bénéficie du soutien du programme Spark du Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS).



Notes de travail, 2016

© Oscar Gómez Mata

Penser l'action

Cette recherche se propose de faire le point sur la notion de *présence*, encore confuse s'agissant du jeu de l'acteur dans le domaine des études théâtrales ; et de mettre à jour et conserver une méthode d'entraînement de l'acteur à penser l'action. Il s'agit de croiser l'enseignement que dispense Oscar Gómez Mata aux étudiant-es acteur-trices de La Manufacture avec les théories de la formation de l'acteur qui ont jalonné l'histoire du théâtre au 20^e siècle. Ce travail est mené à partir du vocabulaire

des pédagogues d'une part, et des études de l'action et de l'interaction menées en sciences sociales et de la communication avec les notions de *proxémie*, de *synchronie* et des *cadres interactionnels* d'autre part. Les résultats feront l'objet d'un dossier pédagogique à destination des étudiant-es et d'un petit livre à paraître en 2021.

Ce projet est mené par Yvane Chapuis et Oscar Gómez Mata assistés de Meriel Kenley.



© Leloup

Dessin d'un photogramme du film *Doris and Gregory*, illustrant le texte de Ray L. Birdwhistell « 'A Kinesic-linguistic Exercise.' An Excerpt From The Cigarette Scene », in *The Natural History of an Interview* (éd. Norman A. McQuown), 1971, non publié.



© Merial Kenley

Séance de reconstitution de « La scène de la cigarette », janvier 2019.
Sur l'image : Prune Beuchat et Flavia Papadaniel jouant Doris et Gregory.

Action

Porté par une équipe pluridisciplinaire*, cette recherche s'attache à la compréhension de l'action. Elle combine une analyse critique d'études issues de différentes disciplines mobilisant l'observation directe du comportement humain dans des contextes relatifs à sa compréhension (ethnométhodologie, anthropologie, sociologie, physiologie, ergonomie, ou encore sciences de la communication) ; le développement en parallèle d'un système propre de lecture du comportement, à partir de l'analyse d'un document filmé d'une caissière au travail (d'une durée de 40 secondes).

Après deux années de travaux, un ouvrage qui réunira les résultats est en préparation et sera publié fin 2021. Il rendra compte de la double visée

du projet : 1. comprendre et élaborer des systèmes de lecture et de compréhension des comportements humains ou animaux ; 2. mettre à jour ce que l'observation et la description font à l'action, de manière très pragmatique, en soumettant des descriptions et partitions de gestes et de mouvements à l'épreuve de la reconstitution, en engageant un travail avec des interprètes, qui les jouent.

* Yvane Chapuis, Rémy Campos, Christophe Kihm et Laura Spozio.

Un projet mené en partenariat avec la HEM Genève et la HEAD Genève.

LA RECHERCHE DES ÉTUDIANT·ES

Le Journal de la Recherche ouvre ses pages aux travaux des étudiant·es de La Manufacture. Nous publions ici des extraits des mémoires de trois d'entre eux, soutenus en 2019.



© Gregory Bâtardon

Mélissa Guex, *De ceux*, La Manufacture, 2019

Mélissa Guex – *Le journal des disparus*

Extraits de mémoire de Bachelor en Contemporary Dance, soutenu en avril 2019

[p. 12] Appel à projet aux fantômes :

Laissez-les remonter le fil du passé et venir jusqu'à vous.

Qu'ils soient beaux ou laids, que vous en soyez fiers, ou qu'ils vous fassent honte,

Laissez ces personnages d'un autre temps habiter votre présent.

Utilisez leur force et leur singularité pour être pleinement vous-mêmes.

Ne les reniez pas.

Ils frappent à la porte de vos souvenirs.

Ils donnent le rythme de la recherche et de la création.

Si vous vous promenez dans les abysses de votre être à la recherche

d'inspiration, vos chemins se croiseront.

Laissez-vous envahir par la transe de ce rythme incessant.

Deux baguettes qui roulent dans votre tête, la nuit, le jour.

Laissez-les entrer.

Bienvenue.

[p. 20] Le corps comme unique langage.

C'est peut-être ceux qui en disent le moins qui finalement parlent le plus.

Je me réfère à une autre parole que celle qui sort habituellement de notre bouche, une parole de l'âme, un souffle du cœur, une tension physique, un silence perdu.

Une communication corporelle, entendre « oui, tout va bien » dans la voix, et lire « je suis perdu » dans les yeux.

Sans dire un mot, on peut dire beaucoup.

Le corps est porteur de messages, il peut faire apparaître un monde à travers la fissure entre les dents d'un sourire, et faire disparaître un passé dans les rides d'une main.

Immobile, le corps est déjà bavard ; il raconte ce qu'il transporte, ce qu'il a vu, ce qu'il a senti. On pourrait le définir comme un « récepteur ancestral au langage universel ».

Telle une banque d'informations, il envoie des messages tout comme il en reçoit ; il devient la cible des projections de ceux qui le côtoient. Le corps est un terrain de jeu pour l'imagination des autres.

Dehors, je suis l'archer, et mes cibles sont ceux qui disparaissent dans la foule, ceux qui crient leur solitude dans les livres, qui prennent la poussière dans les vieux journaux.

Ces êtres qui voguent entre le réel et mon imaginaire sont un puits d'inspiration.

Ils m'accompagnent, sans le savoir, dans la recherche, dans mes rêves, à travers mes mouvements.

J'ai le désir de mettre en lumière ceux qu'on ne verra peut-être jamais, et de leur offrir ce moment sur le plateau.

Sur scène, je rends les armes et les rôles s'inversent. Je deviens l'appât des flèches imaginaires du public.

Je laisse les projections et les désirs des autres atteindre mon corps. Une invitation à l'imagination collective :

Laisser voir l'invisible - Entendre l'imperceptible - Créer l'impossible.

[p. 32] Note de l'auteur

La course de l'identité et de la reconnaissance est dans tous les milieux un véritable jeu de rôles et de stratégies. J'avance le pion du beau discours, je cache la carte des secrets, je m'habille de belles pensées, je manipule le décor, je transforme le temps.

Je joue à quoi.

Je joue à être.

Je joue à paraître.

Je joue à disparaître.

Difficile de rester naturelle lorsque l'on apprend à paraître pour exister.

Polie. Jolie. Courtoise. Sympa. Sociale.

Cultivée. Intellectuelle. Joyeuse. Discrète.

Passionnée. Calme.
 À travers mon écran, j'exige la perfection de ton apparence, de tes pensées, de ton amour.
 Le combat est vain. Inutile de chercher l'attention et l'affection de tous, la sincérité est une espèce rare.
 Accepter de jouer c'est déjà gagner.
 Imaginez un plateau sur lequel se transformer, se déguiser, se montrer, et puis se faire oublier. Prendre en main les cartes des rôles sociaux et se les approprier dans un show déjanté.
 Si je crains pour l'entièreté de ceux qui existent uniquement dans la lumière, je suis profondément touchée par ceux qui ne la demandent pas.

Artistes bruts. Soldats de nuits. Villageois créateurs. Créatures imaginaires.

Chers Ancêtres,
 Votre présence est grande, votre humilité est un exemple.
 Je suis guidée par vos pas invisibles.
 Je suis portée par le désir de croiser vos chemins.
 Si l'histoire n'est pas capable de nous garder tous en mémoire,
 Partez sans crainte, je ne vous oublie pas.

Échec et mat.

Julien Meyer – Premier degré

Extraits de mémoire de Master Théâtre orientation Mise en scène, soutenu en juin 2019

[pp. 50 - 56]

La parole nécessite d'être proche (physiquement) de celui avec qui l'on parle. On construit une parole à plusieurs, on ne sait pas trop ce que l'on dit, là où l'on va, c'est dans l'explication, dans l'espoir de se faire comprendre (ce qui n'arrive jamais réellement) qu'il y a parole.

Lorsque tu arrives à un nœud, rapproche les corps.

La parole est un jeu de dévoilement et de feinte, avec l'autre et avec soi-même.

Le lien que la parole tente de tirer entre le mot et la chose s'appelle le sens.

Le mot et la chose sont toujours en tension entre deux êtres.

Si la parole est toujours en déséquilibre cela signifie que le sens est toujours lui aussi en déséquilibre.

La parole tente toujours de faire sens mais n'y arrive pas tout à fait, mais elle pense, malgré tout, toujours être capable de dire quelque chose du monde.

« Parler est une tentative de saut au-dessus du monde pour atteindre les autres, mais le faire de façon à ce que le monde ne soit pas éliminé par le geste, il faut au contraire que le monde soit arraché dans le saut. C'est cela la signification de l'expression 'parler sur'. On ne parle pas afin d'annuler le monde qui se dresse entre le parleur et le récepteur de la parole. (...) On parle afin de saisir le monde par des paroles et ainsi atteindre autrui. » (Vilém Flusser, *Les Gestes*, pp. 61-62)

La parole est en déséquilibre car elle doit enjamber le monde pour aller atteindre les autres et dans l'espoir de se faire comprendre doit prendre un peu du monde avec elle.

Le monde qui est entre deux personnes qui parlent se plaît à faire des croche-pattes à leur parole.

La parole, par son déséquilibre, met les choses qu'elle tente de nommer en partage.

« Que m'importent les fleurs et les arbres, et le feu et la pierre, si je suis sans amour et sans foyer ! Il faut être deux – ou, du moins, hélas ! il faut avoir été deux – pour comprendre un ciel bleu, pour nommer une aurore ! Les choses infinies comme le ciel, la forêt et la lumière ne trouvent leur nom que dans un cœur aimant. Et le souffle des plaines, dans sa douceur et sa palpitation, est d'abord l'écho d'un soupir attendri. » (Gaston Bachelard, préface de *Je et Tu* de Martin Buber, p. 11)

La parole met en partage lorsqu'elle dit : « regardez un arc-en-ciel » ou « regardez la lune est déjà là et il fait encore jour ». Le partage d'une expérience sensible.

La parole qui commence ses phrases par « comme vous le savez bien » ou « vous n'êtes pas sans savoir que » ne met rien en partage et manque gravement de déséquilibre.

« Si quelqu'un vous dit : 'je me tue à vous le répéter', laissez-le mourir. » (Jacques Prévert, *Spectacle*)

L'expérience sensible commune est un point de départ d'une mise en partage des choses par la parole.

Si la parole ne peut être partagée qu'en état de déséquilibre alors il faut trouver un moyen de la déséquilibrer sur le plateau. Un moyen possible est le premier degré. Le premier degré cherche le déséquilibre chez l'acteur. Son rapport à la chute.

Le lâché est un outil du premier degré. Ce mot prononcé par la bouche du metteur en scène oblige l'acteur à ne jamais être trop sûr des mots qu'il utilise, à ne jamais trop se reposer dans la langue qu'il parle. La parole « lâchée » se place dans les interstices de la parole de l'acteur.

Le lâché permet de passer à autre chose, c'est un travail de la rupture. Tout ce qu'il y avait avant n'a plus d'importance, une nouvelle page blanche qui dit au revoir à ce qui s'est passé et qui laisse la place à ce qui vient.

Le lâché possède des niveaux de relâchement différents. Ce peut être tout le corps, ce peut être juste la tête ou juste une prise de respiration.

Plus les mots se chargent de sens plus ils se déconnectent des choses dont ils parlent et plus le corps de l'acteur se raidit. Le lâché essaye de réinstaurer du déséquilibre quand tout se rigidifie.

Le lâché est proche d'une respiration musicale. Il permet de dessiner le mouvement général de l'acteur, le phrasé de son déplacement : ce qui est *legato* (un phrasé lié en un seul souffle, avec le même poids) ou *staccato* (détaché, anguleux, entrecoupé).

Le premier degré considère le texte pour la scène comme une partition musicale. Celle-ci indique des mots et une ponctuation et vient indiquer des respirations à prendre au sérieux. Le texte tout comme la partition musicale possède ses respirations, ses accentuations, ses *legatos*, ses mesures, ses reprises.

Il n'y a pas de déséquilibre sans l'expérience de la gravitation, l'acteur va chercher ce poids dans la littéralité des mots.

« L'histoire officielle ne connaît que l'ascension et les progrès incessants de l'aéronaval ; elle applaudit les aviateurs, en recueille les débris ou les paroles, et ne cesse d'admirer par en dessous leurs prouesses. En cas de chute, elle déplore l'accident, signale les fausses manœuvres, maudit même l'imprudent ou le fou livré au vide sans précautions. Mais il faut se rendre à l'évidence : le nombre de ces chutes est tel qu'il ne peut s'expliquer simplement par la panne ou l'erreur. Les hommes et les femmes qui, depuis Icare jusqu'à la Grande Guerre n'ont pas cessé de tomber, parfois à plusieurs reprises, ne cherchaient pas à connaître l'ivresse du vol, ni déjouer ses mystères, mais testaient la gravitation, et tombaient pour de bon, parce qu'ils le voulaient bien. » (Pierre Senges, *Essais fragiles d'aplomb*).

Le travail du déséquilibre de la parole par le premier degré passe par l'intrusion d'un autre et la place que l'acteur lui donne. Cet autre possède plusieurs noms, ce peut être un partenaire de jeu, un texte, une musique, une lumière, la parole du metteur en scène pendant qu'il joue. La direction à vue est une façon de s'immiscer dans l'intimité de l'acteur et vient forcément perturber le jeu.

Parfois, le premier degré demande à l'acteur de se débarrasser de toute décision, ce sont les désirs que projettent le metteur en scène sur lui à ce moment-là. C'est une manière de désencombrer l'acteur de l'intelligence de jeu, l'acteur exécute, il ne cherche pas à être créatif, à vouloir donner du sens au texte, il s'en remet à la parole du metteur en scène.

Le déséquilibre de la parole vient dire que l'on tente de se mettre d'accord sur quelque chose du monde.

Le personnage de Nagel dans le roman *Mystères* de Knut Hamsun éprouve le besoin de retenir l'interlocuteur en lui parlant et en sautant du coq à l'âne dans l'espoir de lui

donner l'envie de rester : « s'il vous plaît je n'ai rien de très intéressant à vous dire mais écoutez encore cette anecdote... ». La seule chose que cet homme recherche est d'établir une relation avec l'autre, une relation que malheureusement il n'arrive jamais à réellement obtenir. Stéphane Bouquet dans *Tout et rien surtout rien* insiste sur la dimension phatique du langage et rappelle ainsi que celui-ci ne doit pas uniquement être compris comme une affaire de sémantique qui sédimente. La dimension phatique est toujours première, c'est celle qui joue le rôle de l'interaction entre un locuteur et son interlocuteur. L'existence d'une émotion passe d'abord par une langue qui se permet de dire pour ne rien dire sans se préoccuper de ce qu'elle raconte. C'est une parole sous forme de sons qui sortent d'une bouche et qui rentrent dans les oreilles d'un autre.

Une parole en partage menace toujours un peu de chuter.

Lorsqu'une parole paraît un peu trop équilibrée, elle commence à dire des mots sans les choses.



© Martin Reinartz

Martin Reinartz – *Le palais de chair*

Extraits de mémoire de Bachelor Théâtre, soutenu en mars 2019

[p. 2] Commencer par la fin

Tout est parti d'une histoire que m'a racontée mon père. Pour lui, ce n'est pas une histoire. C'est sa vie. Il n'y a pas plus à dire dans celle-ci que dans toutes les expériences qu'il a connues en quarante ans de travail. Mon père est vétérinaire rural. Il m'explique pourquoi ce matin-là, il est fatigué :

Cette nuit, il a dû faire une « visite » à trois heures du matin. Une jument n'arrivait pas à mettre bas. Il est resté pendant trois heures sur place et n'a rien pu faire. La jument et le poulain sont morts. Le poulain était mal placé, déjà mort quand mon père est arrivé. La jument, quant à elle, est morte d'avoir fourni tant d'efforts.

Mon père est rentré à sept heures du matin pour prendre son déjeuner avant de repartir au travail. Il avait l'air déçu de n'avoir rien pu faire. Et surtout fatigué. Moi, j'écoutais avidement et repensais à cela – à ce qui pour moi devenait une histoire – tout au long de la journée. Nous n'en reparlerons plus avant plusieurs mois. [...]

[p. 8] Pharmakon

Je commence la lecture de *Perturbation* de Thomas Bernhard et m'identifie rapidement à son personnage principal. Un fils qui suit son père médecin lors

d'une journée de visites à ses patients. Chaque visite est l'occasion d'un déplacement dans un paysage géographique et humain malade par essence. Une fresque nordique, froide et sombre qui fait état d'un monde en train de s'autodétruire.

Le fils explique que si son père l'emmène avec lui lors de sa « tournée des malades » c'est d'une certaine manière pour l'éduquer :

En l'exposant au réel, il entend lui donner les ressources qui lui permettront de rendre ce réel supportable. Il lui administre du réel, comme on administre une dose de sédatif, en prenant garde de le faire dans une quantité raisonnable. Sans quoi il sombrerait. [...]

[p. 12] Pharmakon (suite)

Mon père a une voiture aménagée de sorte à pouvoir contenir une pharmacie et tout le matériel nécessaire aux interventions d'urgence.

La nuit, la voiture est dans le garage. À côté d'elle, un congélateur contient les plus petits des animaux morts, enfermés dans des sacs plastiques ornés d'une colombe. En vérité, c'est un bipède des plus terrestres, qui passe chaque semaine avec son camion pour conduire ces sacs jusqu'à l'incinérateur.

Certains de ces animaux ont été euthanasiés à l'aide de T61. Une seule injection a suffi à mettre fin aux souffrances de la jument.

Une vapeur blanche s'échappe de sa gueule morte et à demi ouverte, se glisse hors de l'enclos et forme une épaisse couche de brouillard qui glisse jusqu'à mon cerveau. J'imagine mon père en jument. En travail. Essayant de me pousser hors de lui, dans un monde qu'il sait hostile. Je m'imagine en poulain tétanisé, mal placé. Moi qui ai l'âge de venir en aide, j'ai l'impression d'étouffer, d'arriver trop tôt à cette étape. Je reste là, à ne rien faire.

T61

Propriétés pharmacodynamiques

« L'embutramide possède une puissante action narcotique et paralyse le centre respiratoire. Le mébézonium, par un effet curarisant, paralyse les muscles striés et ceux de l'appareil respiratoire et provoque un collapsus circulatoire rapide. La tétracaïne détermine une anesthésie locale au point d'injection. » [...]

[p. 57] Recoudre

Cela fait plusieurs années, huit ans environ, que je me suis éloigné de mes parents et de mon village afin de suivre mes études. De ces études, mes parents savent très peu de choses. Non qu'ils ne s'y intéressent pas, mais nous n'en parlons que rarement et je ne les incite pas à s'en préoccuper davantage. Il s'agit encore pour moi de deux mondes distincts qui peinent à se rejoindre. Mon projet est très lié à cela. À cette nécessité de recoudre ces deux mondes. Mon départ, c'était un départ vers la littérature et les arts. C'était aussi le fait

de quitter un rêve d'enfance. Celui de devenir médecin. Celui de suivre – d'une certaine manière - les pas de mes parents vétérinaires.

J'abandonnais dans ce départ l'idée rassurante que je m'étais faite d'une vie où je pourrais à mon tour agir pour guérir, agir pour me rendre utile aux autres d'une manière très concrète.

Cette tension entre mon rêve « passé » et la voie que j'ai finalement choisie est toujours très présente pour moi. Elle est cette frontière que je me suis faite entre ces deux mondes.

Et bien que le temps tende à me faire comprendre mon choix, je ne peux que constater que je souffre encore parfois d'une certaine culpabilité à l'égard de cet autre possible qui s'offrait à moi. Mon enquête autour de l'histoire de la jument « en travail » et du poulain qui résiste – par son positionnement, par son inadéquation - à sa mise au monde, est comme l'incarnation de cette lutte. [...] « Être au monde » nécessiterait donc de savoir comment agir avec les moyens que je me suis choisis. [...]

[p. 59] Engendrer

SOLO

Personnages :

Le poulain mélancolique. Balbutiant.

Le père. Voûté et silencieux.

Le fantôme de l'arrière-grand-père.

Parlant allemand.

Espace

Une salle noire. Une étendue blanche en son centre.

Une chaise.

NOS LIVRES ET ARTEFACTS

Collection Nouvelles scènes / La Manufacture
Les Presses du réel

Composer en danse – Un vocabulaire des opérations et des pratiques
Julie Perrin, Myriam Gourfink et Yvane Chapuis [2019]



À partir des paroles recueillies auprès de dix chorégraphes au cours d'une enquête qui s'est étirée sur trois ans, Yvane Chapuis, Myriam Gourfink et Julie Perrin ont élaboré un vocabulaire de la composition en danse. Il s'organise en vingt notions, mises en perspective historiquement ou conceptuellement, suivies de quatre discussions spécifiques et de dix portraits

de circonstance. Ce livre témoigne de pratiques et d'opérations qui donnent forme et sens aux œuvres. Ouvrant à des conceptions hétérogènes de la composition, il n'épuise pas le champ des possibles, mais peut servir de repère pour aborder la création chorégraphique contemporaine.

Happenings & Events – Tulane Drama Review
Avant-propos de Richard Schechner
Édition établie par François Bovier et Serge Margel [2017]



Cet ouvrage est une traduction inédite du numéro de référence de la *Tulane Drama Review* sur le happening, publié en 1965 par Michael Kirby et Richard Schechner. Cette édition critique et annotée comprend par ailleurs un avant-propos de Richard Schechner écrit pour cette occasion, ainsi qu'une lettre d'Allan Kaprow en réponse à ce numéro et un essai théorique de Michael Kirby sur le happening.

Ce numéro thématique réunit les réflexions des principaux protagonistes du happening et de l'événement, qui formalisent un tournant performatif dans les arts, que ceux-ci relèvent du théâtre, des arts plastiques, de la musique ou de la danse. Pour contextualiser ce tournant, une introduction revisite l'histoire complexe du happening aux États-Unis dans les années 1950-1960.

Mon corps, ce bouddhiste

Deborah Hay

Traduit par Laurent Pichaud et Lucie Perineau – édition augmentée [2017]



Au milieu des années 1990, Deborah Hay (1941) décide d'écrire une liste des enseignements reçus de son corps, ce « maître » auprès duquel elle se met au travail depuis plus de trente ans. La liste constituera la structure de son troisième livre, *Mon corps, ce bouddhiste*, paru aux États-Unis en 2000. À la fois témoignage sur le quotidien de la chorégraphe-danseuse, recueil de textes partitionnels et espace de réflexion sur sa pratique, cet ouvrage fait aussi le point, de manière

plus programmatique, sur les concepts et les prises de position qui servent de moteur à ses expérimentations. En accompagnant la traduction de documents qui contextualisent et prolongent le texte original, cette édition en français se veut autant une porte d'entrée dans le corpus encore à défricher de la chorégraphe, qu'un manuel à l'usage d'une nouvelle génération d'artistes expérimentaux intéressés par le geste littéraire comme processus chorégraphique.

Partition(s) – Objets et concepts des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)

Julie Sermon et Yvane Chapuis [2016]



Fruit d'un travail de recherches et d'expérimentations qui s'est déployé entre 2013 et 2015 à La Manufacture, cet ouvrage s'attache aux tenants et aux aboutissants, pratiques et théoriques, de l'appropriation du mot et de l'objet « partition » dans des domaines extra-musicaux (théâtre, danse, performance), du tournant du 20^e siècle à aujourd'hui. Dans quels contextes, à quelles fins et avec quelles implications a-t-on pu et continue-t-on de recourir à ce mot et à cet objet ? Qui produit les partitions : l'auteur, le metteur en scène, le chorégraphe, l'interprète ? Comment définissent-elles les rôles et organisent-elles les rapports de ces différentes instances ? À quel moment interviennent-elles dans les processus de création qui conduisent à la production d'une œuvre : en amont, en aval, au cours ? À quelles formes de notation recourt-on ? Quelles sont les informations qu'elles donnent à lire ? Quelles pratiques d'écriture et de lecture engagent-elles ?

À quelles conceptions du jeu renvoient-elles ? Dans quelle mesure invitent-elles aux croisements et aux échanges artistiques ? Par quelles voies et auprès de qui sont-elles mises en circulation ? À la croisée des questions de conception, de production et de diffusion des œuvres, de l'autorité et de la performativité, du lisible, du visible et de l'audible, la partition est un objet et un concept interartistiques majeurs. Au fil de ce livre, il apparaît que, selon les usages qui sont faits de la partition, les fonctions qu'elle endosse, les valeurs et les discours qui lui sont associés, ce sont les principaux phénomènes de mutation, de réévaluation et de questionnement esthétiques et politiques qui ont marqué les arts de la scène du tournant du 20^e siècle à aujourd'hui qui sont ré-envisagés.

pourunatlasdesfigures.net

Sous la direction de Mathieu Bouvier, Alice Godfroy et Loïc Touzé



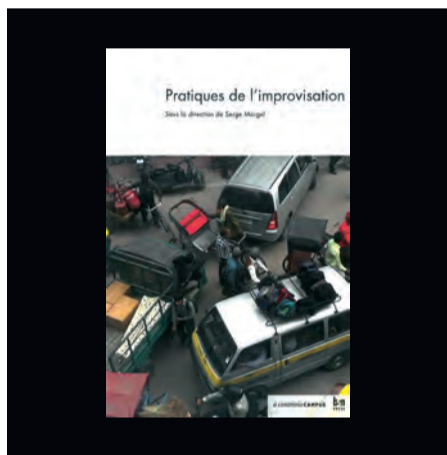
Outil contributif ouvert à une communauté d'artistes et de chercheurs, cette plateforme internet publie les résultats d'une recherche qui s'est proposée d'analyser, d'un point de vue théorique et pratique, la notion de figure et son travail dans l'expérience du geste : comment les corps, dans leur épaisseur somatique et leur étendue sociale, sont impressionnés par des images,

et comment, dans l'œuvre du geste dansé, projettent-ils des figures ?

Porté par une équipe d'artistes et de chercheurs pluridisciplinaires, aux croisements de la philosophie de l'art, de l'anthropologie, de la clinique et des techniques somatiques, le projet s'est développé en 2016 et 2017 à La Manufacture.

Pratiques de l'improvisation

Sous la direction de Serge Margel [2016]

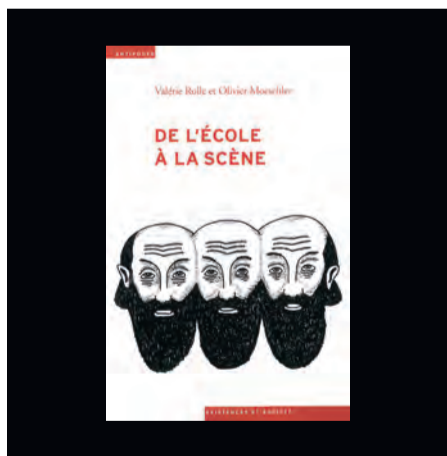


Ce recueil de textes découle d'un projet de recherche collectif sur l'improvisation, entre artistes et chercheurs en esthétique et en sciences sociales. De 2013 à 2015, quatre écoles d'art se sont réunies : La Manufacture pour le théâtre, la Haute école de musique de Lausanne pour la musique, l'École cantonale d'art de Lausanne pour le cinéma, et la Haute école d'art et de design de Genève pour la performance.

L'improvisation a souvent été pensée comme un modèle de l'action, ou comme un schème qui articule l'action et le temps. À partir de là, nous nous sommes posés un certain nombre de questions. Comment se réalise une improvisation ? À quelles conditions peut-on dire d'une improvisation qu'elle est réussie ? Comment distinguer des types d'improvisation, entre les pratiques artistiques, comme un morceau de jazz, et les pratiques quotidiennes, comme une conversation ? Et doit-on définir une spécificité de l'improvisation pour chaque pratique de l'art, comme pour le théâtre, le cinéma, la musique et la performance ? Devant la diversité des improvisations, les textes rassemblés ici articulent l'étude de cas et la construction de modèles. Une tentative à plusieurs voix, qui permet de définir le concept d'improvisation non comme un type d'action, mais comme une modalité d'opération, inhérente à toutes les actions.

De l'école à la scène

Valérie Rolle et Olivier Moeschler [2014]



Ce livre publie les résultats d'une enquête sociologique sur les stratégies d'insertion professionnelle menée auprès des premières promotions de comédien·nes de La Manufacture. Depuis le mouvement de tertiarisation des formations supérieures, la question de « l'insertion professionnelle » a gagné en importance. La situation dans les professions artistiques reste peu investiguée. Comment comprendre alors

le formidable pouvoir d'appel exercé par ces métiers pourtant réputés précaires ?

Au travers du cas des comédien·nes issu·es de La Manufacture, seule Haute école des arts de la scène active en Suisse romande, cet ouvrage prend le parti d'interroger le phénomène, non pas comme un problème politique ou économique, mais sous un angle sociologique, existentiel et critique.

Détenir un titre de Haute école spécialisée fait-il une différence sur le marché ? Y a-t-il des stratégies et des circonstances d'entrée dans le métier respectivement plus payantes ou favorables que d'autres ? Bref, comment s'en sortir ? Et comment garder foi et goût dans le théâtre alors que le maintien en emploi demeure plus qu'incertain ?

En examinant les conditions structurelles, institutionnelles et individuelles d'arrivée dans le métier, ce sont les configurations et les profils spécifiques aux débuts de carrière dans un univers artistique à la fois saturé et toujours en quête de sang neuf que ce livre propose de mettre à jour.

LES CHERCHEUR-ES

Vingt-et-un chercheur-es et artistes-chercheur-es sont à l'origine des projets actuellement en cours à La Manufacture.



Piera Bellato * Diplômée d'un Master en relations internationales et du Bachelor Théâtre de La Manufacture, elle est comédienne, assistante à la mise scène, et développe ses propres projets. Elle a mené en 2016 à La Manufacture une recherche collective consacrée à la question du genre et du patriarcat, qui a donné lieu à la création du Third Floor Group dont l'une des performances sera présentée à l'Usine à gaz de Nyon prochainement. Assistante d'enseignement et de recherche à La Manufacture en 2018 et 2019, elle est actuellement artiste associée à l'Abri à Genève, et co-dirige *Prêter son jeu* (p. 23).



Laurent Berger * est maître de conférences à l'Université Paul-Valéry-Montpellier 3, responsable de la licence Théâtre et du master Création spectacle vivant. Il a été responsable du Master Théâtre de La Manufacture, ainsi que collaborateur artistique de Rodrigo García au hTh-CDN de Montpellier où il dirige le hTh Lab. À La Manufacture, il dirige actuellement *Être et jouer*, consacré au vocabulaire des praticien-nes du jeu et de la direction d'acteur (pp. 16-18).



Prune Beuchat Formée à l'ENSATT, elle a joué à la Comédie-Française sous la direction d'Omar Porras et de Christophe Rauck. Elle travaille notamment avec Jacques Vincey, Anne Bisang, Gérard Desarthe, Philippe Mentha, Michel Raskine, Anne Astolfe (cie Le Laabo), Louise Vignaud et Baptiste Guiton avec qui elle enregistre une fiction radiophonique pour France Inter. Elle a tourné dans des séries et courts-métrages, notamment avec Eric Woreth, Serge Meynard, Guillaume Mainguet, Guilhem Amesland et deux longs-métrages de Okacha Touita et Robin Harsch. Elle pratique la méthode Meisner avec Pico Berkowitch. Assistante d'enseignement et de recherche à La Manufacture en 2018 et 2019, elle collabore aux recherches que mène Nicolas Zlatoff dans le cadre de *Interprétation* (pp. 3-5) et co-dirige *Prêter son jeu* (p. 23).



Rémy Campos * est coordinateur de la Mission Recherche de la Haute École de Musique de Genève et professeur d'histoire de la musique au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Ses recherches ont porté sur la redécouverte des musiques anciennes, sur les conservatoires et sur les questions d'historiographie. Il travaille actuellement sur l'histoire des pratiques musicales aux 19^e et 20^e siècles et co-dirige *Action* (p. 25).



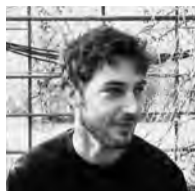
Yvane Chapuis * est historienne de l'art de formation et responsable de la Mission Recherche de La Manufacture. Ses recherches ont porté sur les relations entre la danse et les arts plastiques sur la scène new yorkaise des années 1960, et plus spécifiquement sur la manière dont la pratique des danseur-euses informe celle des plasticien-nes et l'oriente vers la performance. Elle consacre depuis quelques années ses travaux à l'analyse des pratiques des arts scéniques, et co-dirige *Action* (p. 25) et *Penser l'action* (p. 24).



Clémentine Colpin * est diplômée d'un Master en interprétation dramatique (IAD, Belgique) et du Master Théâtre orientation Mise en scène de La Manufacture. Elle s'intéresse aux outils et modes de pensée issus du montage audio-visuel et à leur transposition dans le champ scénique depuis plusieurs années. D'abord intuitivement dans ses premières formes courtes ; puis lors de son travail avec Christiane Jatahy dans *Cut, frame and border* (2016) qui fait intervenir la notion de hors-champ ; et dans le cadre de ses travaux personnels plus récents comme *La Cagnotte* (2017) qu'elle co-met en scène avec Christian Geffroy Schlittler et qui recourt à l'emploi de faux-raccords, ou encore *Peter, Wendy, le temps, les Autres* (2019) qui traite du vieillissement, tentant d'en rendre visible le processus selon des codes et des principes issus du montage cinématographique. Elle co-dirige *Théâtre et montage* (pp. 10-12).



Maria Da Silva * s'est d'abord formée en histoire et esthétique du cinéma, français moderne et en sciences sociales, puis s'est spécialisée en dramaturgie et médiation culturelle. Entre 2009 et 2014, elle a réalisé diverses expositions de dessin de presse tout en collaborant à des projets de théâtre. En 2018, elle obtient le Master Théâtre orientation Mise en scène de La Manufacture, dans le cadre duquel elle mène une enquête sur le souvenir des spectateurs pour son travail de mémoire. Elle est assistante à la mise en scène, réalise ses propres créations et co-dirige *Théâtre et paysage* (p. 22).



Nicolas Dufour * s'est formé aux arts interdisciplinaires au Canada, puis obtient le titre d'architecte-paysagiste HES à Genève. Depuis 2015, il exerce comme indépendant, centrant sa pratique sur la conception et le développement de projets d'espace public, puis comme collaborateur à la Ville de Pully. En parallèle, il s'engage dans la coordination et la conception de projets participatifs auprès du Bureau Urbz et au sein de l'association les Pionnières (programmation urbaine et ateliers de coconstruction). Depuis 2017, il participe aux activités de l'école du tiers lieux organisées à la Manufacture Knos à Lecce et au Vallon à Lausanne. Lors de ces rencontres, les habitant-es, acteurs locaux et aménagistes se réunissent pour échanger, intervenir collectivement sur des tiers lieux (friches, parkings, usines désaffectées, etc.). Il co-dirige *Théâtre et paysage* (p. 22).



Isis Fahmy * est metteuse en scène et dramaturge. Elle est diplômée de Sciences Po Aix et du Master Théâtre orientation Mise en scène de La Manufacture. Sa pratique du théâtre croise la philosophie, la musique expérimentale, les nouvelles technologies, les textes et les corps. Ses projets s'exposent au public sous forme d'installations sonores, de performances tant dans des salles de théâtre (La Bâtie-Festival de Genève, POCHE/Genève, Théâtre Saint-Gervais, Théâtre Olympia de Tours) que dans l'espace urbain (Artellewa au Caire, Festival de la Cité à Lausanne). Elle est chercheuse associée à La Manufacture et conduit actuellement *CairoTopie* (p. 23).



Oscar Gómez Mata * est directeur artistique de la Compagnie L'Alakran depuis sa fondation en 1997 à Genève, et a signé les mises en scènes d'une quinzaine de spectacles qui ont tourné sur les scènes de Suisse, France, Espagne, Italie, Portugal, d'Amérique Latine et d'Afrique. Comédien, performeur, il est également chercheur associé et intervenant régulier à La Manufacture. Il co-dirige *Penser l'action* (p. 24).



Rémy Héritier * est chorégraphe et danseur. Il a réalisé plus d'une dizaine de pièces pour la scène et *in situ*. Il a été artiste-chercheur en 2016 et 2017 et chercheur associé en 2018 à l'École Supérieure d'Art de Clermont Métropole, où il enseigne à présent. Il intervient régulièrement dans des lieux tels que l'École Nationale Supérieure du Paysage de Versailles, EXERCE centre chorégraphique national de Montpellier, CNDC d'Angers, Université Paris 8. Il a également fait partie du programme de recherche consacré à la notion de figure en danse mené entre 2015 et 2017 à La Manufacture, et dirige actuellement *Une danse ancienne* (pp. 6-9).



Meriel Kenley * est doctorante en études théâtrales et cinématographiques et réalise de la vidéo de manière indépendante depuis 2010. En 2013, son court-métrage *Three poems* est sélectionné par la Summer Exhibition du Royal Academy of Arts de Londres. Elle est l'auteure de six moyens-métrages et collabore aux films d'art de la structure de production Essay Street. Elle fait partie du collectif Nyx et co-dirige *Prêter son jeu* (p. 23).



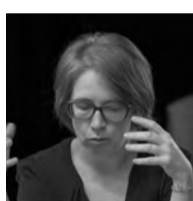
Christophe Kihm * est professeur à la HEAD Genève dans le département action-interaction, critique, commissaire d'exposition et chercheur associé à La Manufacture. Ses recherches ont notamment porté sur les arts de l'action, la pédagogie en art et l'expérimentation dans les arts. Il dirige actuellement à la HEAD un programme de recherche dédié à l'habitabilité extraterrestre, soutenu par le Fonds national suisse de la recherche scientifique, en partenariat avec l'Observatoire de l'espace Cnes-Paris ; et co-dirige *Action* (p. 25).



Nina Negri * est diplômée du Master Théâtre orientation Mise en scène de La Manufacture. Son mémoire de fin d'études s'est proposé d'approfondir les potentialités critiques, politiques et psychiques de la *pensée-montage*, et de mettre à l'épreuve du plateau des procédés techniques tels que le concept d'attraction, la question du rythme et de la plasticité du mouvement, les notions de champ et hors-champ, et de désynchronisation corps/voix. Elle travaille comme assistante à la mise en scène et à la chorégraphie sur les projets de Pascal Rambert, Nicolas Zlatoff, Massimo Furlan et Claire de Ribaupierre ; et développe ses travaux, notamment *M. La Multiple* (2018) qui aborde la figure maternelle dans « ce qu'elle contient de doutes et de fragilités pour fuir l'injonction sociale qui presse les femmes ». Elle co-dirige *Théâtre et montage* (pp. 10-12).



Flavia Papadaniel * a suivi des études en sciences sociales et politiques à l'UNIL et est diplômée de l'INSAS en art dramatique. Comédienne et assistante à la mise en scène, elle développe également des projets en collectif. Assistante d'enseignement et de recherche à La Manufacture en 2018 et 2019, elle est associée au projet de recherche *Spectator ludens* mené à La Manufacture, qui porte sur la transposition au théâtre de l'interactivité propre aux jeux vidéo et aux jeux de rôle, et co-dirige *Prêter son jeu* (p. 23).



Anne Pellois * est maître de conférences en études théâtrales à l'ENS Lyon et historienne du théâtre. Elle travaille depuis plusieurs années sur l'actorat au tournant de la fin du 19^e siècle, qui constitue un moment de crise historique des formations de l'acteur. Elle est chercheuse associée et intervenante à La Manufacture et dirige le programme *Opération(s)* (pp. 13-15) initié en 2017.



Julie Rahir * est diplômée d'un master en lettres modernes, du Bachelor Théâtre de La Manufacture et de la méthode Feldenkrais. Elle collabore avec divers metteur-es en scène en tant que comédienne ou assistante à la mise en scène et enseigne le Feldenkrais à La Manufacture et à l'école de théâtre des Teintureries. Elle a fait partie d'une recherche sur la place du pathos au théâtre menée entre 2009 et 2011 à La Manufacture et conduit actuellement *Théâtre et Feldenkreis* (p. 22).



Benoît Renaudin * Diplômé du Master Media Design de la HEAD Genève, il collabore avec des metteur-es en scène, des musicien-nes ou d'autres designers. Il a notamment co-créé le projet *Kairo[s]* avec Isis Fahmy, sur la complexité de la mégapole du Caire. Passionné de musique expérimentale, il répond régulièrement à des commandes de fabrication d'instruments expérimentaux, notamment pour l'Ensemble Batida, la musicienne Alexandra Bellon ou encore le compositeur lausannois Kevin Juillerat. Il est actuellement artiste associé à l'Abri à Genève et co-dirige *CairoTopie* (p. 23).



Jean-Baptiste Roybon * D'abord éducateur spécialisé DEES, il se forme à La Scène sur Saône à Lyon et à La Manufacture, où il est diplômé du Bachelor Théâtre en 2012. Comédien et metteur en scène, il mène en 2012 à La Manufacture une première recherche-crédation centrée sur les formes du témoignage au théâtre, qu'il n'aura de cesse d'interroger avec sa compagnie dans ses propres créations. Assistant d'enseignement et de recherche à La Manufacture en 2018 et 2019, il co-dirige *Prêter son jeu* (p. 23).



Laura Spozio * est artiste visuelle. Son travail se situe dans l'intervalle des pratiques du documentaire expérimental et de l'action discrète. Elle a réalisé une série de vidéos d'observation dans l'espace public, qui s'intéresse à des activités situées dans la marge, non-spectaculaires et non-productives, ainsi qu'à des moments d'interactions sociales. En saisissant des détails révélateurs, des gestes techniques et burlesques à la fois, elle observe ce qui se joue dans le langage non-verbal. Elle co-dirige *Action* (p. 25).



Nicolas Zlatoff * est ingénieur diplômé de l'École Centrale, Docteur-ès-Sciences de l'INSA, comédien et metteur en scène. Son travail articule des éléments autofictionnels à des textes (théâtraux ou non), vidéos, images, musiques, mouvements, dispositifs... pour créer des formats performatifs variés, qui questionnent les codes de chacun de ces modes de représentation. Il est diplômé du Master Théâtre de La Manufacture. Il est chercheur associé et intervenant à La Manufacture et dirige *Interprétation* (pp. 3-5) et *Chatbot* (p. 24).

* Chercheures associés à La Manufacture, HES-SO



© Jess Hoffman

L'ÉQUIPE DE LA MANUFACTURE

Direction

Frédéric Plazy
Directeur

Sarah Neumann
Secrétaire générale

Bachelor Théâtre

Frédéric Plazy
Responsable

Silvia Guerreiro
Coordinatrice

Bachelor en Contemporary Dance

Thomas Hauert
Responsable artistique

Gabriel Schenker
Responsable académique

Richard Afonso
Coordinateur

Master Théâtre

Robert Cantarella
Responsable

Jonas Beausire
Coordinateur

Sylvie Kleiber
Professeure référente orientation scénographie

Recherche

Yvane Chapuis
Responsable

Élodie Brunner
Collaboratrice

Formation continue Prestations de services

Anne-Pascale Mittaz
Responsable

Valentine Lugin
Collaboratrice

CFC Techniscéniste

Claude Parrat
Responsable

Nathalie Berseth
Secrétaire

Administration

Samuel Bezençon
Collaborateur administratif RH

Laura Rehm
Collaboratrice Affaires académiques et Développement qualité

Marion Grossiord
Responsable Communication et Partenariats

Élodie Blomet
Assistante Communication et Partenariats

Christophe Jaquet
Bibliothécaire

Laurence Pidoux
Secrétaire de direction

Sonia Spinello
Comptable

Céline Matthey
Secrétaire comptable

Alice Durgnat Levi
Secrétaire du Conseil de Fondation

Technique

Nicolas Berseth
Directeur technique

Robin Dupuis
Technicien

Ian Lecoultre
Technicien

Robin Friderici
Informaticien

Kaled Mohamed Ali
Intendant

Ludovic Fracheboud
Apprenti techniscéniste

Sélima Dir Melaizi
Apprentie techniscéniste

IMPRESSUM

Auteurs

Laurent Berger
Yvane Chapuis
Clémentine Colpin
Luca Depietri
Mélicha Guex
Meriel Kenley
Julien Meyer
Lise Michel
Nina Negri
Anne Pellois
Martin Reinartz

Numéro conçu et coordonné par

Yvane Chapuis
et Marion Grossiord

Relecture

Élodie Blomet
et Élodie Brunner

Conception graphique deValence

Impression
Gremper AG

Une publication de

La Manufacture
– Haute école des arts de la scène
Rue du Grand-Pré 5, CP 16 0
CH – 1000 Lausanne 16

Hes·so

Haute Ecole Spécialisée de Suisse occidentale
Fachhochschule Westschweiz
University of Applied Sciences and Arts
Western Switzerland