

DÉRIVER POUR ENQUÊTER

Les *tomasons* et l'écriture théâtrale de la nostalgie

Sarah Calcine et Florian Opillard



Tomason au Théâtre Saint-Gervais (Genève), novembre 2021 © Ivo Fovanna

Nous sommes une équipe de recherche composée de deux actrices (Lisa Veyrier et Danae Dario), un acteur (Bartek Sozanski), une créatrice sonore (Audrey Bersier), une metteuse en scène (Sarah Calcine) et un géographe (Florian Opillard). Claire de Ribaupierre (anthropologue de la culture) et Géraldine Chollet (danseuse et chorégraphe) suivent le travail en dramaturgie et chorégraphie. Depuis début mai 2021, nous menons une enquête dans le quartier St-Gervais à Genève, munis de nos carnets de terrain et de plusieurs dispositifs d'enregistrement sonore.

Les premiers résultats de notre enquête s'attachent aux *tomasons* du quartier, ces objets urbains désuets dont la fonction a disparu mais qui restent présents dans la ville, rendant les passant-es témoins des transformations urbaines. Le terme de « thomasson » est forgé dans les années 1980 par l'artiste japonais Genpei Akasegawa, en référence au joueur de baseball états-unien Gary Thomasson. Celui-ci, alors au sommet de sa carrière sportive, est venu à prix d'or à un club japonais en 1981, mais terminera les deux dernières années de sa carrière sur le banc de touche, telle une ombre de ses succès passés. C'est ainsi qu'Akasegawa retiendra son nom pour nommer les objets urbains désuets qu'il collecte comme autant de traces dans la ville d'un passé révolu. À partir de ce concept, nous cherchons à savoir comment cette enquête pourrait produire une écriture théâtrale de la nostalgie¹, alors que Lisa, Bartek et Audrey partent régulièrement en dérive. Notion empruntée aux situationnistes, la dérive consiste à parcourir la ville à partir d'une contrainte qui varie à chaque tentative : celle du jour s'intitule « Comme un voyageur solitaire en terre inconnue qui demande sa route, découvre les coutumes et les usages, apprivoise les locaux. En quête d'amitiés. D'une amitié. » Elle invite les comédien-nes à parcourir la ville en cherchant le contact avec de potentiel-les complices, et nous amène

à nous demander : en quoi dériver pour enquêter nous rapproche des *tomasons* ?

Les comédien-nes reviendront en studio et feront une restitution de leur expérience, soit sous la forme d'un récit, soit en jouant une situation. Nous développons un outil qui fait la synthèse des différentes expériences vécues en dérive. Il s'agit de dessiner une carte mentale du quartier, qui devient d'abord le support d'un récit à la table, puis d'une improvisation sur scène donnant à voir par le corps, la voix et les gestes les différents éléments de cette carte.

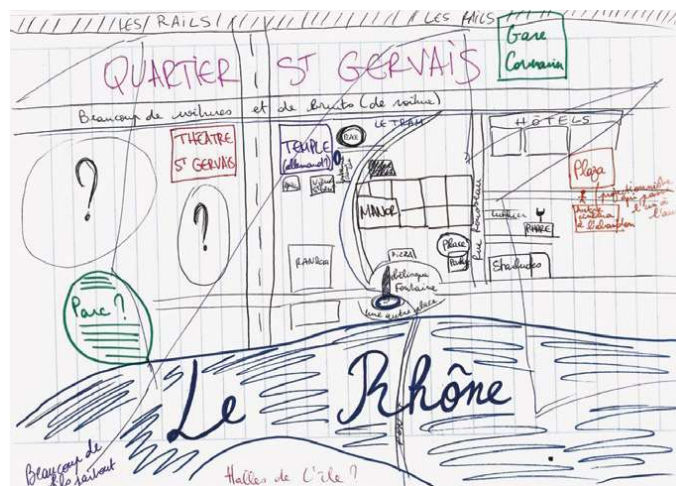
Il s'agit d'une routine que les comédien-nes développent chaque jour un peu plus, guidé-es par le regard de Sarah. En fin de journée, chaque membre de l'équipe est invité-e à enregistrer ses impressions et ses ressentis pour laisser la place aux questionnements et auto-analyses qu'a générés l'enquête. Lors des moments réflexifs d'auto-analyse, nous réalisons par exemple que les rencontres et les complices sont encore trop rares.

L'irruption de la rencontre dans l'enquête

Lors du retour de dérive des comédien-nes, Bartek exprime son besoin de raconter rapidement son expérience par peur d'oublier. Son état et son corps expriment qu'il a vécu quelque chose d'imprévu, qu'il a besoin de transmettre. Bartek, de retour de la place Grenut, se précipite dans le récit de sa rencontre avec un vigile par crainte d'en oublier le détail et l'émotion :

J'ai fait un voyage. Entre la France et la Côte d'Ivoire, en passant par la Pologne et Genève.

Il est particulièrement agité, c'est un flot ininterrompu de paroles, il se touche à plusieurs reprises le visage, regarde le sol et par moments pose fixement son regard sur Sarah. Il rejoue certains aspects de la scène, ses mains se lèvent, il prend un livre, le lit, le repose, passe de la musique que



Carte mentale du quartier Saint-Gervais, 2021 © Sarah Calcine

le vigile lui a fait écouter (Magic System, « Magic in the air »). Le travail étant minutieusement enregistré par Audrey, nous en gardons une trace sonore qui archive cette urgence.

On assiste au surgissement de deux éléments qui deviendront centraux dans la suite de notre travail. Bartek, en tant qu'enquêteur, a créé d'une part les conditions de la rencontre, et cherche d'autre part à conjurer la perte de son expérience. Bartek poursuit son récit en racontant qu'il s'agit d'une place avec une sorte de rond-point, où un homme est là toute la journée pour arrêter les voitures. L'espace sera bientôt piétonnisé, mais on ne sait pas quand. C'est un endroit assez stratégique, qui distribue plusieurs parties de la ville, et les voitures ont l'habitude de l'emprunter. Un homme stationne ici toute la journée pour dire qu'il ne faut pas passer, que c'est fermé, le seul passage possible conduit au parking.

Selon le géographe Henri Desbois², « c'est par leur fragilité que les thomassons³, dont la persistance anormale ne peut être due qu'à un miracle transitoire [...] sont capables de susciter une autre forme de nostalgie, non pas fondée sur le regret des choses disparues, mais sur l'anticipation d'une disparition future ». Bartek fait ainsi l'expérience au cours de sa rencontre avec le vigile de l'impermanence des choses, à la fois dans la transformation imminente de la place Grenut et dans la disparition prochaine du souvenir de la discussion. Il est témoin d'un *tomason* qui se situe dans la rencontre qu'il a faite. Il doit vite la raconter avant qu'elle ne disparaisse, et lorsque nous re prenons en septembre pour la deuxième session de travail, la sensation d'urgence a comme disparu, le souvenir s'est effacé, et il peine à retrouver sur scène le lien ténu qui s'était tissé avec le vigile.

Nous voilà à l'œuvre du travail : de la même manière que les *tomasons* physiques surgissent, un peu absurdes, dans l'espace urbain, signalant l'oubli, la rencontre imprévue de cet homme laisse les traces d'une expérience dont il est difficile de retrouver l'émotion qu'elle a provoquée.

C'est le propre de l'enquête que de produire cet état : l'agitation provient du sentiment d'être tombé sur ce que l'on cherche, presque malgré nous, et de devoir le consigner avant sa disparition.

Acteurs-enquêteurs

Pour parer à sa timidité, Bartek a décidé de dériver avec son appareil photo, pour bénéficier de l'aisance que l'appareil lui apporte. Il évoque sa pudeur, la difficulté de s'ouvrir à des inconnus, notamment parce qu'il habite ici, alors qu'il ne connaît pas ce sentiment en voyage lorsqu'il est

loin de chez lui. L'appareil photo l'autorise à flâner, justifie son errance, sa lenteur, son regard. Il lui donne une identité qui n'est ni celle du policier, ni celle du journaliste, et lui permet d'élaborer une raison à sa présence auprès du vigile, et d'endurer la gêne de la rencontre.

Il engage la discussion, interroge le vigile sur ses fonctions, sur les transformations à venir de la place Grenut, mais cet échange dévie rapidement vers des questions plus personnelles. L'homme lui indique qu'il est informaticien dans son pays d'origine et modèle, en lui montrant des photographies. Il fait écouter à Bartek une chanson, et les deux hommes se séparent en échangeant un contact et la promesse de se revoir pour faire des photographies dans un autre cadre. De flâneur, Bartek s'est fait enquêteur, et la collecte du récit de vie du gardien laisse pointer en lui une interrogation : dans quelle mesure est-il redevable de cette personne, du temps et des informations qu'elle a accepté de lui donner ?

L'ensemble de cette situation fait apparaître la découverte des contours du rôle d'enquêteur-ric : stratégies de présentation de soi et de la raison de sa présence (photographe), conduite de l'entretien, poursuite des échanges et redevabilité. Autant de procédés ou techniques explicités par les sciences sociales et que nous avons expérimentés dans la direction d'acteur-rices selon deux modalités.

D'une part les comédien-nes doivent porter leur attention sur des éléments spécifiques au cours de l'entretien : la posture, la tenue et le parement des corps, la voix, la distance entre les corps, et bien évidemment le discours. Les comédien-nes traduisent, ré-agencent, transforment ensuite ces expériences en studio pour en faire la matière de leur jeu dans des improvisations.

D'autre part, l'espace et l'architecture des lieux où se tiennent les entretiens sont utilisés pour habiter la scène, dans des tentatives de remémoration et de restitution des échanges. Les lieux ne sont pas neutres, leur charge symbolique vient teinter l'entretien soit de formes d'autorités (une institution de l'État), de spiritualité (un Temple) ou d'ouverture (une place publique), et orientera le jeu de manière subreptice. Les lieux laissent des traces dans les corps des enquêteur-rices. La mémoire haptique dont parle Vinciane Despret⁴ – qui fait qu'on se remémore aussi par le corps l'obscurité d'un sous-sol, la résonance d'un monument religieux, les dénivellés du terrain, les odeurs d'une place publique –, traverse les improvisations. Nous cherchons à restituer cette mémoire de succession d'états que traversent les comédien-nes dans la dérive. Les acteurs-trices font et refont à partir de leurs cartes mentales, de leurs propres souvenirs,

PARTIR

De l'écriture à la mise en scène

Jean-Daniel Piguët, Nicolas Doutey



Danae Dario © Ivo Fovanna



Bartek Sozanski, Danae Dario © Ivo Fovanna

de leurs notes et éventuellement d'écoutes des enregistrements sonores effectués les jours précédents. Les improvisations sont le résultat d'une accumulation de couches, de mémoires et d'oublis, qui se font et se défont au fur et à mesure des journées et de l'avancée de l'enquête.

Pour passer de ces étapes, qui relèvent à la fois de la direction d'acteur et de l'accumulation de matériaux, à une mise en partage avec le public, nous travaillons à des dispositifs d'écriture non-linéaires. Ils s'attachent à enchevêtrer la chronologie des récits, à multiplier les supports et à développer une pluralité de modes de représentation.

Dispositifs d'écriture de la nostalgie

Plusieurs supports sont juxtaposés dans cette recherche : le récit à la table, la diffusion sonore au casque (des premiers récits de carte mentale), la performance (spatialisation), le papier (carte mentale). Tous ces langages forment un collage de ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appellent des fragments d'une « langue mineure », qui participent à l'élaboration d'une expérience intime du quartier, pour « en les connectant, en les conjuguant, [inventer] un devenir spécifique autonome imprévu ».

Le travail avançant, nous sommes témoins des abandons qui ont eu lieu entre les improvisations au fil des jours, et, parfois, des oublis de la part des comédiens-nes qui performent en direct leur carte, sans support de l'écrit, à partir de leur mémoire et de l'oralité. Les comédiens-nes font sans arrêt des choix au plateau, jouent avec leurs expériences accumulées (celles du terrain puis celles du plateau), leurs trous de mémoire, leurs oublis, leurs mensonges et inventions. En ce sens, ils donnent à voir un *tomason*, puisque « là où la ruine entretient le souvenir, le thomasson signale l'oubli ».

Nous changeons sans cesse de modes de représentations : plan à vol d'oiseau, expériences et rencontres, anecdotes, corps du promeneur dans le quartier et carte. Ce mélange entre abstraction et perception concrète active une pensée du montage chez les spectateurs, qui essaient d'élaborer du sens, leur propre sens, dans ces histoires. Qui plus est, le récit imprévu de Bartek a surgi comme une couche de pur présent au sein du tissu temporel de l'écriture, créant une charge émotionnelle inattendue. Lors d'une mise en partage avec le public, les spectateurs expérimentent un empiement de temporalités passées et présentes, dans un même lieu et un même moment, celui de la représentation. Dans cette perspective, il s'agit bien d'une expérience de *tomason*.

1 Philippe Gervais-Lambony définit la nostalgie comme un processus de réactivation du passé dans le temps et le lieu présent. Gervais-Lambony, Philippe, 2017, « Le *tomason* : un concept pour penser autrement les discontinuités et discontinuités de nos vies citadines ? », *Espaces et sociétés*, vol. 168-169, n°1, pp. 205-218.

2 Henri Desbois, « Monuments intimes : les thomassons, témoins modestes des mutations contemporaines de l'urbanité », séminaire Mosaïques, vendredi 28 mars 2014, Université Paris Ouest Nanterre La Défense : <http://www.geojapon.fr/thomassonsok.pdf>, p. 5.

3 Cette orthographe fait référence à Akasegawa, elle a ensuite été normalisée en « tomason » par Philippe Gervais-Lambony, dans « Le *tomason* : un concept pour penser autrement les discontinuités et discontinuités de nos vies citadines ? », *Espaces et sociétés*, vol. 168-169, n°1-2, 2017, pp. 205-218.

4 Vinciane Despret, *Penser comme un rat*, Versailles, Éditions Quæ, 2009.

5 Deleuze et Guattari, 1975, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris : Éditions de Minuit, pp. 134-135.

6 Henri Desbois, op. cit., p. 5.

Point de départ [Jean-Daniel Piguët]

À la base de cette recherche, il y avait pour moi deux envies principales. La première, c'était de se confronter artistiquement à un matériau intime gardé dans un disque dur pendant plusieurs années : sept heures de rushes vidéo de mon père à l'hôpital, qui dataient de l'été 2012. La question, pour Nicolas et moi, était de savoir en quoi ce matériau filmé et tiré du réel pouvait avoir des enjeux théâtraux. L'idée était de travailler à la transcription de ce matériau documentaire en un texte de théâtre destiné à des acteurs, en questionnant le passage d'un médium à un autre (de la vidéo à la page), ainsi que la marge « d'écriture » dans cette transcription.

La deuxième envie était d'élaborer une boîte à outils concernant l'écriture d'un verbatim. Le verbatim, c'est une technique (plus répandue dans le théâtre anglo-saxon¹) qui vise la transcription très précise d'un enregistrement (audio ou vidéo) en gardant toutes les scories de la langue (avec ses hésitations, ses répétitions, ses erreurs...). J'avais déjà travaillé sur des verbatim lors d'anciens projets théâtraux, et dans cette recherche, j'avais envie de questionner et partager cette pratique. Avec Nicolas, nous espérons dégager les enjeux du passage d'un matériau tiré du réel à la scène, pensant que c'est à cet endroit que peut émerger une « fiction ». L'enjeu et les motivations de cette recherche étaient de voir non pas comment témoigner d'un réel (et en ce sens de s'écarter de la conception habituelle du théâtre « documentaire ») mais plutôt partir du réel (en l'occurrence ici, d'un enregistrement vidéo) et de le *déplacer* au théâtre, et par là, d'écrire une fiction.

La recherche et l'écriture [Nicolas Doutey]

Avec Jean-Daniel, nous avons donc mené ensemble cette recherche sur les enjeux théâtraux du verbatim, et les enjeux liés au passage du médium audiovisuel au texte et à l'élaboration de la visée scénique du texte. Nous avons mené le travail en trois sessions d'une dizaine de jours entre février et août 2018, chacune étant consacrée à l'exploration d'une question spécifique.

Dans un premier temps, nous nous sommes concentrés sur la transcription de la dimension verbale de l'enregistrement. Très vite, de nombreuses questions se sont posées : devait-on noter, déjà, toutes les scories, hésitations, bégaiements ? mais aussi les singularités de prononciation ? les moments de respiration ? les silences et leur durée ? les intonations ? et si oui, à quel point ? à quel degré de précision ? On s'est rendu compte qu'il était de toute façon impossible de tout restituer dans le texte, l'enregistrement audio est un médium beaucoup plus « riche » que la notation écrite. Le passage par l'écriture est une opération d'abstraction, de prélèvement de quelques éléments, il fallait donc choisir ceux qui semblaient pertinents. Ce qui nous a guidés dans le choix a été le médium d'arrivée, c'est-à-dire la scène : nous avons privilégié ce qui nous semblait pouvoir susciter le jeu des acteurs.

Il s'agissait de trouver un juste équilibre entre ce qui « appelle » le jeu, et sa liberté (raison pour laquelle on a écarté l'idée d'une reproduction formelle et musicale des paroles), et un certain rapport à l'exactitude que nous souhaitions garder, notamment pour rendre perceptible la source documentaire du texte.

Nous avons abouti à un système de partition qui utilisait la ponctuation (point, virgule, tiret, etc.), les majuscules et minuscules, et la mise en page (passage à la ligne ou non) pour marquer, très précisément, la manière de se comporter dans la parole et la pensée, et en rapport aux autres, d'attaquer une phrase, de prendre vraiment la parole ou de glisser dans la parole et la pensée, et en rapport aux autres, de s'arrêter dans une phrase, de la conclure et de l'affirmer ou de la laisser ouverte dans l'échange, etc. Cette partition prélevait donc uniquement la manière dont on agit et interagit dans et par la parole. Nous avons transcrit suivant ce code l'ensemble de l'enregistrement, et cette première session s'est terminée par une lecture avec des acteurs de quelques extraits. Cette lecture nous a permis de nous rendre compte que l'exactitude et le détail de la transcription n'étaient pas un corset pour le jeu mais au contraire un moteur, car il permettait aux acteurs de ne pas créer de continuités ou de nappes psychologiques en se rapportant à ce qu'ils imaginaient des person(n)ages mais de rester au présent de ce qui arrive, instant par instant.

Nous avons aussi observé à ce moment-là que notre système de transcription, faisant la place centrale aux actions et interactions, à ce qui se passe entre (les gens) ou dans le mouvement d'une parole et d'une pensée qui s'aventurent, laissait peu de place à une approche en termes psychologiques de personnages, d'incarnation de personnages : c'était ouvertement les acteurs qui jouaient. Cela correspondait au geste même du théâtre documentaire tel qu'on l'envisageait : non pas reproduire ou imiter l'événement source, mais opérer un déplacement, regarder ce qui peut arriver quand on entend et voit, déplacé, sur une scène, dit et joué par d'autres, ce qui est dit dans le document source.

La deuxième session était consacrée à la « transcription » de la dimension visuelle de notre document vidéo. Là aussi, la pauvreté du médium textuel (et d'une autre manière du médium scénique) par rapport à l'enregistrement vidéo, nous a semblé pouvoir être une force. Lors de la lecture avec les acteurs en fin de première session, on avait pu apprécier la manière dont, à travers les seules paroles échangées, on n'identifiait pas immédiatement la situation et le lieu des échanges, contrairement à ce qui se passe avec l'image qui donne d'emblée, dans toute sa précision, la chambre d'hôpital, les protagonistes (dont les vêtements indiquent clairement qui fait partie du personnel d'hôpital et qui sont les proches, qui est le malade dans le lit), etc. Cette indétermination, que la scène peut préserver (si la scénographie ne donne pas clairement une chambre d'hôpital), semblait encore une ressource possible de jeu et de déplacement, et elle aiguillait encore le rapport au détail et à l'instant, dans la mesure où un élément