



Comment prendre part aux lieux en jouant sur les sociabilités ?

1. Contexte du projet

La base épistémologique de ce travail repose sur le croisement de travaux de sociologie critique de Pierre Bourdieu (1979 ; 1993), repris par la géographie sociale et culturelle française (Ripoll, 2001, 2005 ; Chivallon, 2008), et des travaux insistant sur l'invention du quotidien (De Certeau, 1990) et la fabrique des sociabilités quotidiennes (Lefebvre, 1961) et des lieux communs.

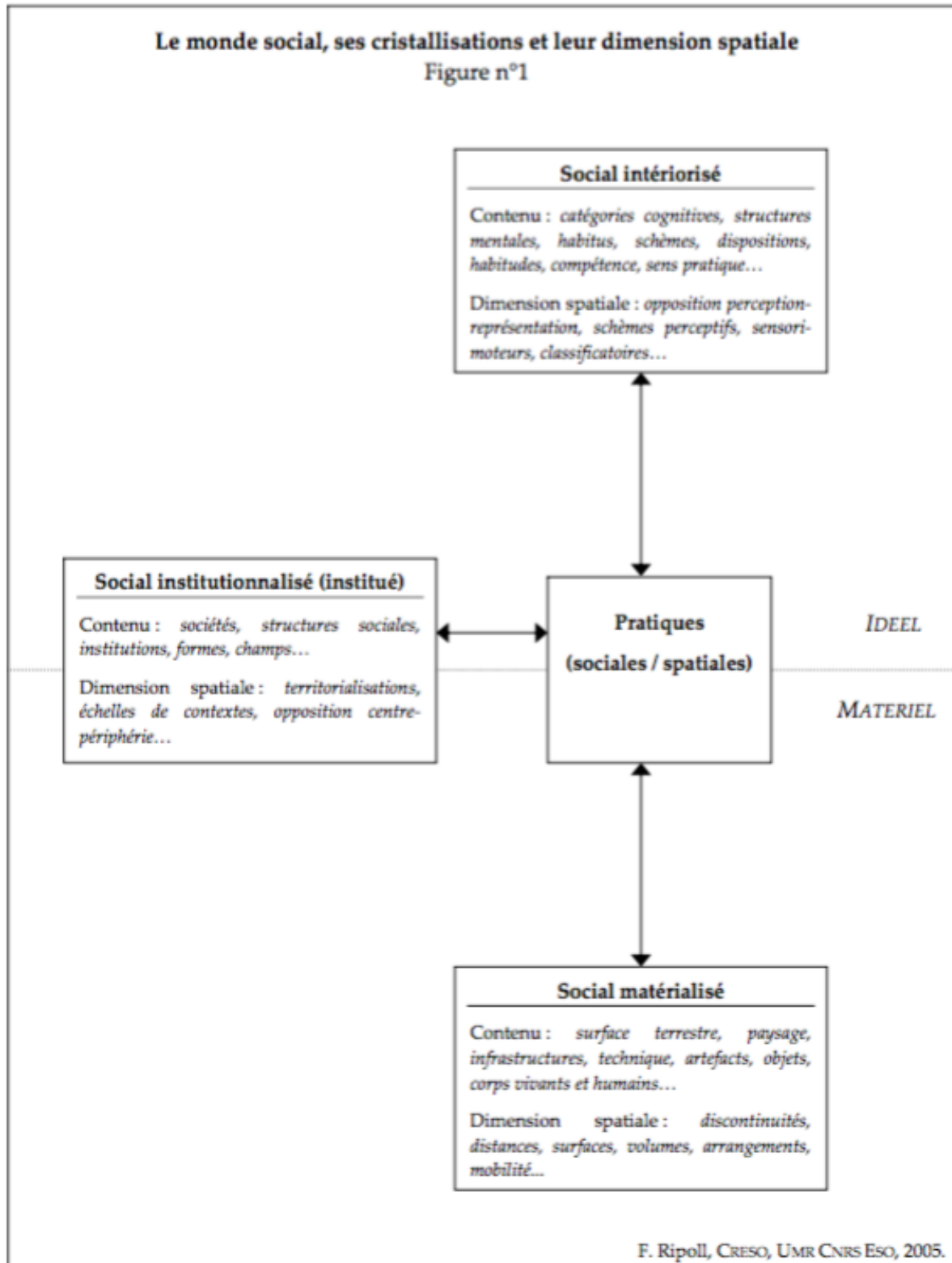
Cette recherche tente de faire des ponts entre le théâtre comme lieu utopique de sociabilité et l'état des lieux de sociabilité contemporains, bouleversés par le numérique et les réseaux sociaux, en prenant comme étude de cas certains lieux spécifiques de la ville de Lausanne, comme par exemple la brasserie de Malley, dans le quartier Galicien. La recherche d'un lieu pertinent sera l'objet de la première phase de l'enquête, pour se distancier de nos propres *a priori*.

En suivant Bourdieu, nous entendons interroger la construction des lieux de sociabilité contemporains, à partir de la tripartition du monde social illustrée dans le graphique de la page suivante, issu des travaux de la géographie sociale (Ripoll, 2005) : les pratiques dans ce monde social sont à la fois du social institutionnalisé, du social intériorisé dans les individus et les groupes, et du social matérialisé. Ces trois polarités sont à entendre comme des cristallisations toujours coexistantes, que l'analyse doit ici distinguer pour le travail qui sera mis en place :

- Le social matérialisé représente le caractère physique de toute réalité sociale, qui prend la forme d'infrastructures (de transport, de communication, de l'habitat), de distances (distance-temps, distance kilométrique), de ruptures physiques (les frontières internationales, les discontinuités du bâti) à la surface terrestre. Cette première cristallisation est le résultat de la stratification historique des pratiques sociales. Par exemple, la réhabilitation actuelle de friches industrielles témoigne de la réappropriation de bâtiments dont la matérialité a correspondu à une fonction sociale passée liée au travail industriel, comme le théâtre de Sierre dans le canton du Valais, en Suisse, anciennes usines de construction métallique (Roncayolo, 1990 ; Veschambre, 2006).
- Le social institutionnalisé correspond à la cristallisation de structures sociales régies par exemple par le droit (structures juridiques et normatives). Le champ universitaire est par exemple la cristallisation cohérente de pratiques instituées par les chercheur.e.s et l'institutionnalisation juridique du système universitaire étatique.
- Le social intériorisé est celui de la construction des cadres cognitifs individuels et collectifs qui participent à la construction de filtres pour analyser la réalité sociale (habitus, sens pratique, catégories cognitives, etc.).

Le monde social, ses cristallisations et leur dimension spatiale

Figure n°1



Dans la pratique des lieux, ces trois cristallisations sont à l'œuvre en permanence, mais il s'agit donc d'interroger chacun de ces pôles à partir de la pratique théâtrale, en intervenant



dans la construction des interactions situées, que celles-ci relèvent de la cohabitation ou de conflits d'appropriation des lieux, qu'une enquête aura permis de mettre au jour.

Analyser la fabrique des lieux de sociabilité contemporains

Les outils que les recherches en sociologie des pratiques et des sociabilités quotidiennes nous amènent à analyser les pratiques sociales. Celles-ci, lorsqu'elles sont encadrées par le social institutionnalisé (le lieu du café par exemple), procèdent de tactiques inventives pour faire avec les normes, les détourner à la marge et les instituer de fait par les usages. Michel de Certeau, dans *l'Invention du quotidien* déploie tous ces « arts de faire » liés à la sphère domestique, notamment la cuisine, et propose de construire une analyse micro-historique dans le quartier ouvrier de la Croix-Rousse, à Lyon. Il s'inscrit ainsi dans la lignée des travaux qui documentent les micro-arrangements ordinaires et inventifs du quotidien. Ceux-ci révèlent des formes d'invention des lieux. Son analyse situe les enjeux de la construction des sociabilités dans l'ensemble des bricolages tactiques, qui ouvrent des espaces d'autonomie et des lieux communs dans un ensemble de contraintes qui relèvent d'échelles supérieures.

Par ailleurs, il nous semble intéressant de garder à l'esprit les outils de la géographie sociale (Ripoll, 2001 et 2005 ; Veschambre, 2005), Dans ce cadre, l'espace n'est jamais qu'un simple support des pratiques sociales, et étudier les lieux de sociabilité doit nous amener à l'analyser comme enjeu d'appropriation. À ce titre, l'espace est approprié comme ressource (lieu d'organisation, théâtre, local administratif, maison, camp de base etc.), comme stratégie d'action (occuper l'espace dans une manifestation pour se faire entendre) et comme symbole (occuper un haut-lieu est d'autant plus visible que celui-ci sera symboliquement fort, comme par exemple l'Assemblée nationale française) par les acteurs sociaux.

Exemple d'un lieu de sociabilité : un café à Lausanne.

Un café est, dans sa dimension matérielle (social matérialisé), un bâtiment, une devanture, un volume, un arrangement spatial. Cette dimension matérielle du bâti est nécessairement sociale dans la mesure où elle est le produit de systèmes sociaux antérieurs, notamment ceux qui ont permis l'urbanisation et le développement des surfaces commerciales urbaines (Roncayolo, 1990).

Un café est aussi, dans sa forme sociale institutionnalisée, un commerce, c'est à dire une certaine forme juridique, qui comporte un marquage physique de l'espace (seuil, devanture, sigle ou nom etc.) et symbolique (lieu de sociabilité, de repos qui sont des formes de social institué).

Un café, c'est enfin, pour les personnes qui le pratiquent, du social intériorisé : manières de se comporter, gestes, regards, conventions sociales de l'interaction et de la transaction. Il existe donc une norme de l'intériorisation du social dans le café — normes de comportement qui sont entièrement celles du social intériorisé). Le lieu du café est aussi



marqué socialement, et donc les personnes qui le pratiquent sont aussi « placées », « positionnées » dans une échelle sociale qui correspond au standing social du café (ça n'est pas la même chose de boire un café au Café de Flore à Paris qu'à la Brasserie de Malley).

L'analyse des formes de l'interaction dans les cafés révèle aussi un ensemble de micro-interactions entre les personnes en présence, qui, bien qu'elles soient entièrement encadrées par les trois pôles décrits précédemment, fonctionnent en permanence comme des tactiques d'adaptation, d'ajustements, de détournement ou de subversion des cadres sociaux et spatiaux. Ainsi, prendre un café comme exemple permet d'approfondir cette seconde dimension de l'analyse, qui, lorsqu'elle se distancie des analyses de la sociologie structuraliste, accède à un autre niveau de la réalité sociale : celle de la fonction des usages et des modes d'institution de la co-habitation (Lazarotti, 2006) par les pratiques de sociabilités. Ainsi, reprendre les travaux de Richard Senett sur l'analyse des formes de la coopération (Senett, 2014) nous semble pertinent, d'abord parce que celui-ci fait état de la manière par laquelle certaines formes de coopération ont été rendues possibles par la construction de solidarités communautaires. Ensuite, parce qu'il identifie des formes de retrait des individus de la coopération, la création de « moi non coopératif » (*ibid*, p. 235) alors qu'il fait face à une complexité grandissante des attendus de l'action coopérative. Il nous semble particulièrement intéressant de s'attacher à caractériser ce qui, dans les cafés, relève de la permanence ou de la subversion contemporaine de ces formes de cohabitation et de coopération. Si les cafés ont été des lieux qui rendaient possible l'interaction et la rencontre, la discussion et la compréhension de l'autre, qu'en est-il dès lors que les formes de la coopération attendues changent, se complexifient et sont bouleversées notamment par la généralisation des formes de mise à distance de l'autre par les dispositifs numériques ?

En parallèle de ces outils d'analyse, ce travail envisage le théâtre comme un art de la création de communs (Dardot et Laval, 2014), qui naissent au cœur de la cité, au sens de la *polis* grecque. Nous l'envisageons donc comme une pratique et une réflexion qui participe de la construction d'une communauté de vivre-ensemble. Sortir donc la pratique théâtrale de salles qui lui sont exclusivement et institutionnellement destinées, en cherchant à travailler sur la dimension spatiale de la pratique théâtrale en la sortant de son lieu propre, en le pratiquant « hors les murs ».

2. Objectifs

Objectif général :

L'objectif réside essentiellement dans le fait de définir une méthode de travail en amont du plateau, qui soit le préparerait, soit permettrait de s'en affranchir, et de déployer les tâtonnements, dérives et enquêtes qui précèdent la création. Il s'agit de s'immerger, par le théâtre dans un lieu de sociabilité d'une part et de préciser des axes de direction d'acteur en lien avec ce même lieu de l'autre.

Observer et mettre en scène la fabrique des lieux de sociabilité contemporains



En reprenant les travaux de sociologie de Georg Simmel, nous considérons que les conflits sociaux ne sont pas une pathologie sociale, mais qu'ils sont plutôt producteurs de la réalité sociale, soit parce qu'ils révèlent des positions d'acteurs autrement difficiles à analyser (ils provoquent des ruptures de cadres (Goffman, 1974)), soit parce qu'ils produisent, par leurs effets, de nouvelles formes d'interactions et de rapports de pouvoir entre acteurs (Melé, 2003 et 2008 ; Melé *et al.*, 2003). En reprenant les travaux de la géographie sociale (Veschambre et Ripoll, 2005) nous postulons que la construction de sociabilités passent par des processus d'appropriation et de marquage des lieux (Ripoll, 2005), , appropriation et marquages qui ne relèvent cependant pas nécessairement de conflits ouverts, mais aussi de pratiques de coopération (Senett, 2014), de détournement des attendus sociaux d'invention par les usages des lieux.

À ce titre, il nous semble intéressant de prendre part à la construction des sociabilités en produisant une action sur l'espace, pour produire ces « ruptures de cadres » que la sociologie pragmatique décrit comme les moyens de comprendre les processus de cadrage qui assignent un sens et une fonction collective à un lieu (Goffman, 1974). Pour produire ces ruptures de cadres, et donc devenir acteur des processus d'invention des pratiques et d'appropriation de l'espace, il s'agit dans un premier temps de comprendre les cadres qui construisent une représentation collective sur les pratiques dans les lieux, c'est-à-dire de comprendre l'historicité des sociabilités dans un lieu donné.

Cette recherche se propose dans un second temps d'explorer des modes d'appropriation de l'espace spécifiques au théâtre, c'est-à-dire en devenant acteur de théâtre et acteur social des processus d'appropriation, sur le mode de l'ethnographie, à la manière notamment de Jeanne Favret-Saada. Dans ses travaux sur la sorcellerie dans le bocage normand (Favret-Saada, 1979), celle-ci démontre que le mode de connaissance extérieur et distancié donne une version partielle de la réalité : celle d'une vitrine construite par les acteurs sociaux eux-mêmes pour mettre à distance les observateurs étrangers. C'est donc en étant *prise* dans les mécanismes de la sorcellerie et la dimension performative des discours des enquêtés qu'elle peut accéder à un mode de connaissance plus proche des représentations et des pratiques. En devenant « désorceleuse », elle prend part aux rituels et aux sorts qui forment la cohérence des systèmes de croyances locaux.

Nous proposons donc, à la manière de Favret-Saada, d'être pris et prises dans les sociabilités, sur le mode spécifique de ce que Lacan nomme la « décharité » (Lacan, 1974). L'objectif est, dans un premier temps, de s'insérer dans les pratiques de sociabilité, d'y prendre part à l'aide de complices, pour analyser les cadres de comportements individuels et collectifs dans le lieu. Dans un second temps, il s'agit d'intervenir en prenant à notre charge ces arts de faire, en les modifiant à la marge, en les décalant légèrement, pour créer de l'étrangeté, de l'extraordinaire pour faire apparaître les cadres conventionnels de l'interaction.

Nous choisissons de faire nôtre ce que Lacan analyse comme une « éthique de la dépossession », pour que « prendre part » pour les acteurs de théâtre ne signifie pas systématiquement une reproduction des rapports de domination et de la violence symbolique inhérentes à la position d'observateur extérieur. Ainsi, la décharité doit permettre de prendre sur soi, et de transformer par cette recherche, certaines



cristallisations de la réalité sociale : d'intérioriser la violence symbolique, le pouvoir des institutions (police, État, entreprises), et de performer la capacité des acteurs sociaux à inventer, détourner, instituer les sociabilités par la pratique, à se mobiliser et à lutter pour et dans les lieux.

L'objectif est de rendre visible ce qui ne l'est pas en prenant en charge l'obscène dans son sens littéral : ce qui est hors de la scène, hors du visible et représentable, et notamment les micro arrangements qui contribuent à cadrer les interactions contemporaines, de montrer le trou en le remplissant « outrageusement ». La pratique du théâtre apparaît ici comme une modalité spécifique de participation, d'appropriation de l'espace, de modification de la réalité sociale, pour *prendre part*, que cette participation permette de mieux comprendre la fabrique des sociabilités, des conflits, ou qu'elle permette de construire une place à la mise en scène, à la dramaturgie et au jeu d'acteurs dans des arènes du monde social.

3. État de l'art

3.1 Situation actuelle dans le domaine des travaux projetés avec mention des principales réalisations / publications

Les influences multiples qui orientent ce projet en matière de spectacle vivant s'organisent selon deux axes principaux, qui reprennent les questionnements de cette recherche. Dans un premier temps, seront évoqués les travaux qui interrogent l'entrée dans les mondes sociaux spécifiques par les artistes, c'est-à-dire ceux dont les enjeux résident dans le processus qui précède le plateau. Ensuite, il s'agira de mobiliser les recherches qui permettent d'interroger les influences réciproques de la pratique théâtrale et de la pratique de la recherche scientifique.

3.1.1 S'insérer dans la réalité – prendre part

Une première référence nous interpelle : *Les Nouveaux commanditaires* interrogent l'importation de la pratique artistique dans la vie publique. Ce dispositif de la Fondation de France permet à des citoyens d'entrer en relation avec des artistes pour des commandes d'œuvres de plusieurs disciplines (arts plastiques, photo, vidéo, performances). Par exemple le chorégraphe Christian Rizzo s'est vu commandé par Madame Spriet, vice-présidente des Amis des Musées et fondatrice de la Fédération des Amis des Musées, « un projet interrogeant le regard porté par la société sur le handicap visuel en particulier. [...] Les commanditaires ont souhaité que le spectacle permette aux voyants de comprendre ou d'imaginer la manière dont les aveugles perçoivent le monde [...] et, à l'inverse, la manière dont un voyant peut se projeter et être projeté dans une situation d'aveuglement au sens propre comme au figuré.¹ » Il a donc créé un spectacle avec la Compagnie de l'Oiseau-Mouche. Les productions issues de ces collaborations s'insèrent dans les problématiques spécifiques aux lieux et aux communautés commanditaires.

¹ La citation est tirée du descriptif de la commande sur le site Internet des Nouveaux Commanditaires : <http://www.nouveauxcommanditaires.eu/fr/25/176/de-quoi-tenir-jusqu%27à-l%27ombre>. Consulté le 8 février 2018.



Par ailleurs, le travail de Massimo Furlan, notamment dans *Hospitalités* (2017) propose une démarche intéressante dans son rapport à l'existant. Arrivant sur un terrain avec l'ambition de partir de celui-ci sans proposer une fiction qui le précède – se rapprochant de la démarche inductive des sciences – il met en place une enquête qui se situe dans la lignée du théâtre documentaire, et qui fait écho à la recherche ici proposée. Ce faisant, l'essentiel de son travail est de nouer des relations dans le village dans lequel il est invité en résidence : il construit ainsi des relations entre enquêtés et informateurs, qui deviendront ensuite ses complices de jeu. En un sens, il s'immerge dans le contexte local sans pour autant se l'approprier et le coloniser.

L'approfondissement de son travail passe par la connaissance du contexte de conflictualité locale, à savoir la hausse des loyers liés à la mise en tourisme du village via un label, agrémentée d'un élément perturbateur qui vient mettre en péril la captation des rentes touristiques. Comme l'explique la description du spectacle par le théâtre de Vidy, producteur, « Dès qu'un village reçoit le label des plus beaux villages de France, les prix de l'immobilier ont tendance à s'envoler jusqu'à devenir parfois inaccessibles pour ses propres habitants. Dans ce cas, installer un centre d'hébergement de migrants pourrait faire baisser les prix des loyers alentour... ».

Dans ce contexte local, Massimo Furlan propose d'organiser, à la manière du théâtre forum, une rencontre d'habitants pour annoncer l'installation d'un futur centre d'hébergement de migrants, à ce stade tout à fait fictionnel, avec l'aide d'habitants-complices. Il joue ainsi avec l'actualité et les controverses autour de la crise migratoire actuelle, pour provoquer un débat sur la question de la cohabitation entre locaux et nouveaux-arrivants. En créant de toute pièce la situation d'interaction, mais nourrie d'un contexte bien réel, l'artiste crée les conditions d'une bifurcation. Son dénouement dépasse son projet, puisqu'à partir du jeu et de la fiction, un « problème public » (Céfaï, 1996) prend forme et oblige les acteurs locaux à se positionner sur la question.

Il s'agit donc pour nous d'apprendre de cette expérience et de nous inspirer de ses phases initiales d'enquête et de mobilisation du contexte qui rend possible la fiction. Ce travail interroge selon un aspect saillant de la participation des artistes dans la vie publique : quel est le spectre des actions possibles pour les artistes, depuis l'observation distante, jusqu'à l'engagement qui bouleverse la situation d'accueil ?

La restitution de cette démarche créée en 2017 au théâtre de Vidy consistait en un dispositif très simple de récits sur scène par les habitants complices de cette aventure, qui à la fois permet le témoignage et interroge sur la « déterritorialisation » d'une démarche si puissante.

3.1.2 Jouer à travers (les) champs

Notre intérêt se porte aussi sur les travaux qui mêlent les champs académiques et artistiques pour produire des représentations du réel.

Fabrice Gorgerat et sa compagnie *Jours Tranquilles* proposent, dans leurs récents travaux, de mettre en regard des faits de société avec des mythes et des écritures poétiques. Dans *Médée / Fukushima*, en 2013, l'artiste questionnait le lien entre catastrophe nucléaire et le mythe fondateur de Médée. La pièce s'appuie notamment sur les travaux scientifiques de Yoann Moreau, docteur de l'EHESS et spécialiste de l'analyse des représentations



sociales des catastrophes (Moreau, 2017). Ce mode d'écriture part d'un constat anthropologique – la vulnérabilité et le risque, au fondement de nos sociétés actuelles (Beck, 2001) –, et rencontre un mythe populaire, incarné dans des improvisations par des acteurs de la compagnie au plateau. Cette rencontre organise ainsi le choc de ces trois champs (sociaux, académiques et artistiques) pour créer de la fiction. Il s'agit d'un horizon possible offert à la présente recherche. Cette hybridation des champs, en permettant une expérience commune, ancre à la fois dans le réel et approfondit la fiction. Lorsqu'il fait appel au terreau culturel mythologique et à l'actualité des vulnérabilités individuelles et collectives, le travail crée une connivence de pensée avec les spectateurs.

Enfin, ce travail permet de produire un mode alternatif de collecte des connaissances par le sensible, tout en proposant une autre formalisation des résultats. Celle-ci accorde une place spécifique aux œuvres artistiques et à la réception des spectateurs. Dans le cheminement entre les champs, on accède à l'interrogation qu'Edgar Morin livre dans son *Esprit de la vallée* (2006) : « comment se fait-il que la science demeure incapable de se concevoir comme praxis sociale ? ». Pour s'atteler à cette interrogation, Gorgerat propose de réarticuler une forme de transdisciplinarité. À l'image des travaux d'Edgar Morin qui réarticulent physique, biologie et anthropo-sociologie, ces travaux tentent de réintégrer la pratique, notamment artistique, dans la construction de la connaissance.

3.2 État des principales lectures / réflexions / expériences / réalisations / publications effectuées par le(s) requérant(s) dans le domaine des travaux projetés.

3.2.1 Expériences et réalisations de Claire de Ribeaupierre :

Claire de Ribeaupierre a collaboré à de nombreux projets artistiques réalisés en dehors des territoires réservés habituellement à l'art, avec Massimo Furlan, artiste, performer et metteur en scène. Ensemble ils ont investis différents territoires et proposé des dispositifs de recherche et de représentation: En 2011, pour le projet *Madre*, ils ont décidé de travailler avec les étudiants logeant sur le site de la Cité Internationale à Paris, et les ont incité à récolter un souvenir en lien avec leur mère, pour trouver une action, un récit, une performance dans leur propre chambre d'étudiants. Les spectateurs étaient alors regroupés en petits groupes de 5 personnes, et faisaient un parcours au sein des différentes maisons de logements des différents pays présents dans la Cité, allant écouter et voir les jeunes étudiants dans leur chambre. Ainsi ils découvraient une histoire, une identité, un lieu de vie. L'échange pour les créateurs, et pour les étudiants dans le processus de travail, ainsi que pour les spectateurs au moment de la réception étaient très profonds et riches en expérience tant sur le plan relationnel que sur le plan esthétique. Ce projet de témoignage ou récolte de récits a une certaine proximité avec la démarche entreprise avec les habitants de la Bastide pour le projet *Hospitalités*. Une grande partie du travail a été de privilégier la rencontre à travers des discussions individuelles, de comprendre les trajectoires de vie, les pensées et les positions de chacun. Un travail de réflexion, de comment penser ensemble a été mis en place et s'est enrichi au fil des échanges et de la construction du projet. Ensuite le travail de restitution de ces histoires a été également très riche et inventif.



La question du récit et du lieu de vie étaient aussi au coeur du projet *Dans les eaux profondes* créé en juillet 2017 à Svijask, en Russie, avec de jeunes acteurs et les enfants de l'école de l'île. Le lieu de travail de ces enfants, les classes, a été la scène de différentes histoires, confessions, images. Les écrits étaient ceux des jeunes acteurs restituant des souvenirs d'adolescence, liés à l'école. Un travail sur la contrainte et la liberté, sur les limites entre douceur et violence.

D'autres projets artistiques explorent la question du lieu, des espaces extérieurs et du déplacement des spectateurs à l'intérieur de ces espaces qui ne sont pas des scènes théâtrales. Ce sont des projets itinérants: avec le train Nyon St Cergue dans le cadre du festival Far, en 2005 *Girls change places*, en 2015 *Listen to the Brass night*, avec le LEB pour le projet avec l'Arsenic, en 2016, *The Wind in the woods*, et avec la SNF à Rennes pour le festival Les Tombées de la nuit, *Nocturne*, en 2017, et avec un car pour le projet à Fribourg *Travelling*, en 2017, avec le Festival Belluard. A chaque fois il s'agit de déplacer les spectateurs dans des espaces ouverts, zones industrielles, forêts, campagnes, villages, et de repérer les lieux en amont: inventer un trajet, un chemin qui devient le support d'images, de situations. Les spectateurs regardent les images par la fenêtre, puis marchent dans la nuit. Les acteurs de ces projets sont des musiciens issus des harmonies locales, des amateurs qui pratiquent la musique comme pratique artistique et conviviale. Leur dernier projet, *Factory*, est également un projet collaboratif, hors scène. Avec le partenariat du Théâtre les Halles, de l'HEMU et de Constellium, l'usine d'aluminium de Sierre et Chipis, il s'agissait de proposer aux spectateurs une promenade dans les sites industriels, de découvrir ces architectures et les espaces de travail, avec les étudiants musiciens de l'HEMU qui interprétaient de la musique dans des endroits spécifiques et inattendus. Le croisement entre les gestes de la musique et ceux du travail, entre les espaces concrets et la musique abstraite, la rencontre entre le public du théâtre et un public ouvrier ont donné lieu à une proposition étrange et poétique.

Claire de Ribaupierre et Massimo Furlan sont également au début d'une collaboration avec les Nouveaux Commanditaires dans le quartier Claveau à Bordeaux.

Claire de Ribaupierre a également réfléchi à une formation postgrade pour la Manufacture, un CAS autour des interventions artistiques hors scène. Elle a proposé une journée de formation pédagogique le 25 janvier 2018 présentant les enjeux que constituent les actions artistiques menées dans l'espace public, espace qui n'est ni celui de la scène ni celui du musée, mais un espace social, celui de la vie quotidienne et ordinaire, un espace ouvert et partagé.

Elle cherche quels sont les outils conceptuels, les démarches et les protocoles collaboratifs à mobiliser pour la réalisation de ces productions artistiques situées dans un espace public ? En quoi ces actions déplacent-elles le rapport de l'auteur et du spectateur à l'œuvre ? Comment inventer de nouveaux formats d'intervention artistique qui font circuler différemment les savoirs et les savoir faire? Comment donner naissance à de nouveaux gestes de coopération, créer de nouvelles situations de rencontres avec les habitants de ces territoires et avec le public?



Parmi ses dernières publications, avec Oscar Gomez-Mata, « Le jeu théâtral et les processus d'improvisation », in *Pratiques de l'improvisation*, Lausanne. A contrario, 2016 « Massimo Furlan, Terrains de jeux », in *Metteurs en scène aujourd'hui*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

3.2.2 Expériences et réalisations de Sarah Calcine :

Innocence de Dea Loher à Villeréal (juillet 2017) et à Mains d'œuvres (février-mai 2018) :

INNOCENCE était à l'origine un projet de mise en scène immersive et éclatée, présentée pour le concours d'entrée à la Manufacture. Accueillie dans deux espaces séparés, dont un cinéma, il s'agissait de donner corps à la frontière, par la vidéo. Il s'agissait de jouer sur la simultanéité et l'impression de plan séquence, comme le fait le collectif MXM. Une seule troupe de sept acteurs se partageait les deux parties du spectacle, physiquement et via la vidéo, projetée en temps réel de l'autre côté. Il y avait néanmoins une contrainte de temps non négligeable : raconter une seule et même fable, et surtout commencer et finir en même temps, tout en prévoyant au sein des deux parties de la représentation des écarts et dilatations. Pour mettre en lumière le « fait pendant », le spectacle en train de se faire, mais aussi la virtualité, et de brouiller sans cesse les pistes de perception. Faire de ce cinéma une hétérotopie où le corps physique, organique, de l'acteur reste essentiel dans la mise en scène, et questionne ainsi la matière vivante du spectacle.

Et puis il y a eu une première rencontre avec une situation, celle de Villeréal. La première semaine de résidence s'est attachée à prendre contact avec les lieux : se donner des règles de dérives situationnistes, comme marcher en ligne droite pendant une heure dans le village, s'asseoir à une terrasse de café avec un carnet sans parler et décrire l'ambiance alentour, mener des entretiens informels avec les figures du village (le président de l'association des commerçants, la patronne du café, la présidente du club de pétanque, le barman du pub des Anglais, le directeur du festival). Pour comprendre les enjeux de l'intérieur, tout en étant au clair avec notre propre position d'étrangers, artistes parisiens venus investir les lieux temporairement. De cette enquête est née le désir de diffracter la pièce en feuilleton théâtral, pour déployer le travail de perception de différentes temporalités. Est née aussi la nécessité de situer la fiction d'*INNOCENCE* dans des lieux périphériques du village : le château d'eau à côté du cimetière, le parking de l'Intermarché, le pub tenu par la communauté d'Anglais non intégrée au village, une ancienne station service à côté d'un hôtel abandonné, le terrain de pétanque. Et des relations qui se sont nouées est apparue l'idée d'intégrer les complices dans le spectacle, en direct ou en vidéo : les boulistes, le barman, la patronne de café, le directeur du festival.

INNOCENCE est mouvant.e, il.elle s'adapte à ce qui est là, à qui est là, à ce qui existe et ce qui advient. A présent il s'agit de tirer les lignes de force et le protocole d'intégration de la pièce de Dea Loher à chaque situation, chaque lieu, chaque milieu qui nous accueillera. Mains d'œuvres, lieu émergent de résidence pluridisciplinaire pour l'imagination artistique et citoyenne situé à Saint-Ouen (Ile-de-France) sera notre laboratoire pour le printemps 2018.



Mon petit monde porno de Gabriel Calderón – travail de sortie de la Manufacture (festival OUT 4 – septembre 2018) :

Mon petit monde porno détourne la fête théâtrale, les mondanités et les jeux de pouvoir le temps d'une soirée. Avec un noyau de 8 acteurs, le spectacle raconte l'histoire d'un motel aux abords du monde et, dans le même temps et le même mouvement, pirate entre réalité et fiction le lieu de la représentation, à savoir les tables de pique-nique situées dans la cour de la Manufacture. L'histoire d'un lieu où l'on fait la fête, où il y a représentation.

Un lieu où on est seuls, ensemble.

Un lieu qui exclut aussi, les jeunes habitants du quartier de Malley, avec qui l'administration de l'école est en conflit. L'histoire d'un hôtel dans la fiction, d'une école de théâtre, d'une bulle, d'un monde.

Le spectacle raconte la solitude qui peut se déployer dans un tel lieu, entre pudeur et obscénité.

Les spectateurs, assis sur les tables de pique-nique au milieu du bordel, se sont fait prendre par ce spectacle immersif et quadrifrontal, au crépuscule. Ils ont tout vu à travers les vitres, les recoins, les arrière-plans et les hors-champs, mais aussi les corps directs des comédiens, comme un peep-show grandeur nature. Et lorsque finalement la nuit est tombée, la fête avait déjà eu lieu. *Mon Petit monde porno* a célébré une sortie d'école, animée d'acteurs et de spectateurs, tous pudiques, de solitudes - qui deviennent des êtres politiques en se projetant dans un monde qui ressemble pourtant tellement au nôtre - qui osent mettre en jeu et en risque leur émancipation.

Travaux à la Manufacture dans le cadre de la formation de Master à la mise en scène (2015-2017) :

1- C'est dans la cuisine de l'école que j'ai commencé ce travail d'investissement des lieux, lors de la première Masterbraü (carte blanche aux metteurs en scènes des promo 2014 et 2015) en novembre 2015. L'idée d'inaugurer cette nouvelle cuisine en y imaginant un Masterchef sur le modèle des concours de cuisine de télé-réalité est vite apparue, avec une volonté de pirater gentiment en transgressant les espaces. Les règles étaient simples : deux candidats s'affrontent pour préparer un plat typique de leur région (une Belge, Laura Den Hondt et un Vaudois, Lucas Savioz – acteurs promo I). Un présentateur avec l'accent du Sud-Ouest (Romain Daroll – acteur promo H), orchestre le jeu en imposant des contraintes de durée, d'ingrédients et d'actions. Le tout est cadré par une productrice (la metteuse en scène), en charge du jingle de début et de fin, et veillant aux normes de sécurité avec lesquelles les acteurs flirtent. A la fin, tous s'entretuent. L'enjeu était d'adapter les codes et les genres de la culture populaire (ici la télévision) au théâtre.

Mais les spectateurs ont envahi la cuisine, ils étaient beaucoup plus nombreux que prévu. J'ai appris à cette occasion l'importance d'une part de penser en amont à la place du spectateur, quitte à sacraliser le rituel, et d'autre part que la glissade et l'adaptation à l'imprévu inhérent à la représentation étaient centrales dans ma pratique de mise en scène.

2- En janvier 2017 à la Brasserie de Malley, à 300 mètres de la Manufacture, j'ai réalisé la performance « Malley Cyrus » dans le cadre d'un stage donné par Julien Fisera (metteur en scène) sur Jean-Luc Godard. Entre visionnages de films et discussions dramaturgiques autour



du cinéaste, nous écrivions une heure à la Brasserie de Malley pour notre « café Godard » quotidien. Notre position d'observateurs du réel, d'étrangers, et en même temps clients, cette situation limitrophe entre intérieur et extérieur, m'a rappelée les méthodes d'observation participante en anthropologie, j'ai donc imaginé travailler dans ce lieu de sociabilité. L'idée était de prendre le réel comme un matériau brut, en situation, et de le recycler. Capter le réel, le glaner comme Agnès Varda, et le recycler ensuite, dans cet « art de faire » à la manière de Michel de Certeau que j'aime imaginer à contre-courant du productivisme néolibéral, dans ses petits riens et ses temps morts aussi. J'ai donc procédé à un piratage de la vie de la brasserie, en insérant plusieurs niveaux de fiction dans l'ordinaire. « Malley Cyrus » en hommage à la chanteuse pop et à ses frasques durait 30 minutes, j'avais donné rendez-vous aux spectateurs (les étudiants de master, Julien Fisera et Robert Cantarella, responsable de notre filière) à la brasserie pour 30 minutes de performance, avec une maîtresse de cérémonie, deux acteurs jouant une scène de *Quai Ouest* de Koltès (Jean-Louis Johannides metteur en scène promo 2015 et Cécile Goussard, actrice promo H), 1 actrice infiltrée chez les serveuses (Lisa Veyrier, actrice promo H), un montage vidéo piraté inspiré des clips et courses de chevaux diffusés dans la brasserie, les salariés complices, des enceintes. Je me demandais comment créer de l'extraordinaire à partir de l'ordinaire, du banal, du quotidien. L'enjeu était de travailler sur plusieurs niveaux de complicité et de secret entre les spectateurs, de les piéger malgré eux, pour éviter au maximum que les clients deviennent des animaux de foire à observer, mais que l'arroseur soit lui-même arrosé. C'est d'ailleurs ce qui m'est arrivé en tant que maîtresse de cérémonie, puisqu'un client m'a interpellé en fin de performance alors que je lisais un poème de Pessoa sur le voyage. En insérant de la fiction dans le réel, à partir d'un canevas banal (une histoire d'amour, une cavale, à la manière de Godard) et en travaillant le son, la musique j'ai tenté de préparer l'accident, pour rendre tous les participants disponibles, moi y compris. Cela a permis que la maîtresse de cérémonie entame un tango avec ce client. Comme dans le carnaval, tout le monde était actant, et la dichotomie actif/passif plus floue et fluide.

3- Dans la bibliothèque de la Manufacture, j'ai proposé une performance avec les acteurs Loïc Lemanach, Lisa Veyrier et Marion Chabloy au cours du stage de direction d'acteurs avec Oscar Gomez Mata. Nous avons inventé l'histoire d'une pièce secrète dans une maison (la Manufacture ?), comme dans le conte de Barbe Bleue. Une pièce dans laquelle on ne peut pas aller, une limite qu'il est interdit de franchir. Malgré le danger, le franchissement paraît inéluctable. Mais le spectateur ne le verra jamais, ce qu'il verra, c'est l'enquête pour retrouver la clé qui ouvre cette pièce. Le thème du franchissement, avec comme arrière plan l'histoire fratricide de Romulus et Rémus, était central dans le processus. Concrètement, il nous avait été interdit pour des questions de sécurité de jouer dans les combles de l'école où nous avons commencé le travail. De là est née l'idée. Dérives dans le quartier de Prilly-Malley, exploration dans espaces limitrophes et signalisations d'interdiction, découverte d'une maison pour sans-abris (sleeping) et d'un bunker ouvert aux migrants dans la vallée de la jeunesse, autant de manière de parcourir les lieux avec les acteurs et d'y déceler des espaces frontières, d'appréhender le territoire.

4- Enfin, j'ai accueilli un public dans la cafétéria dite fantôme de la Manufacture (située dans le bâtiment historique de l'école) pour une performance nommée « PIMP » réalisée pendant



le stage avec Marie-José Malis en février 2017. Habiter cet espace, l'occuper à la manière du mouvement des places, quitte à l'éprouver avec son propre corps et en sortir épuisée, voilà le défi de cette performance. J'avais besoin ici d'être toujours dans les parages, comme une louve qui rôde, de devenir actrice réelle du lieu. De prendre part.

Une femme en robe léopard accueille le public. Dehors, on aperçoit des cadavres de bouteilles et de cendrier, à travers la vitre. Une fête a dû avoir lieu ici. Elle parle de Saint-François d'Assise et d'hospitalité sur fond des attentats de Paris. Elle aimerait que les habitants du quartier participent à son spectacle dehors. Mais ils ne sont pas là. Une autre femme est assise à côté d'elle. Elle ne parlera jamais. Elle regarde seulement les spectateurs.trices et la femme léopard.e qui gesticule à côté d'elle sans la voir. A un moment, elle chantera une chanson de Nina Simone puis traversera la vitre pour s'engouffrer dehors, avant de disparaître. Une troisième présence apparaît, d'abord par sa voix, puis physiquement, dehors. C'est un intendant, un homme de ménage, un vigile, toute personne à l'interface entre dedans et dehors Il range le bordel et discute avec la femme léopard.e à travers les mots de Pirandello avant de disparaître à son tour, la laissant danser sur du hip hop enivrant, et faire la fête, seule. Au-dessus d'eux planent les fantômes de quatre voix : Delphine Seyrig, Nina Simone, Alain Badiou et Fifty Cents.

Travailler sur une icône pop et baroque comme figure de la décharité, tel a été mon protocole de départ. Il s'agissait également de jouer sur les attentes d'un public connu (habitants, élèves et administration de la Manufacture), les déjouer (la performance ne parle pas des attentats du 13 novembre, contrairement à ce qui est annoncé au début), jouer sur ses références culturelles et son histoire commune. Jouer sur et dans l'habiter, dans l'espace vécu, pour mieux le franchir par la suite.

J'ai aussi eu l'occasion d'engager un travail avec Kaled Mohammed Ali, intendant de la Manufacture en lui demandant de jouer avec moi une scène des *Géants de la Montagne* de Pirandello, par micros HF interposés, lui se situant dehors, et moi à l'intérieur. Je jouais le rôle du maître Cotrone, Kaled jouait le rôle de Spizzi, artiste dans la troupe invitée dans la villa de Cotrone. J'essayais de mettre l'accent sur cette position intérieure/extérieure de l'intendant de la Manufacture, longtemps illégal en Suisse et interdit de sortir du territoire. Pourtant, le danger de l'instrumentalisation me suivait (tout comme celui du laboratoire zoologique dans la Brasserie de Malley), et j'ai essayé de le déconstruire en me donnant comme protocole la bonne distance, cette notion ethnographique qui désigne la pudeur dans le travail de terrain. Agir comme une invitée, ne pas brusquer, ne pas imposer, ne pas coloniser, chercher ensemble, en amitié. Laisser vivre, en somme.

L'autre question qui m'a suivie pendant tout le processus était de savoir comment communiquer à travers cette vitre, sans le mettre en scène *a priori*. La première idée était d'amener la fête hors de la cafétariat fantôme (ob-scène au sens littéral), en en sortant à la fin de la performance une boule à facettes, pour, non pas que les jeunes du quartier entrent dans les lieux, mais bien que la fête en sorte. La femme léoparde allait danser au milieu des cadavres de bouteille et des tables de pique-nique, seule. Mais la vraie solution a été



trouvée à mon sens pendant la représentation, sur le moment, le « bon moment » (*Kairos*), puisque Kaled a eu un trou de texte. Je ne pouvais pas prévoir cette possibilité, nous avons sécurisé lui et moi le travail en collant sur son chariot de ménage le texte de Pirandello. Je n'avais peut-être pas prévu le trac de la première fois, ou je l'avais tout simplement oublié. Avec Kaled, c'était réellement sa première fois, et la glissade a bien eu lieu, nous avons discuté à travers la vitre, pour savoir comment reprendre part à la fiction ensemble.

3.3.3 Expériences et réalisations de Florian Opillard :

Les recherches de Florian Opillard portent sur une analyse de la dimension spatiale des rapports de domination (Clerval *et al.*, 2015) et sur les transformations des pratiques d'engagement politiques dans les contextes de néolibéralisation (Dardot et Laval, 2009, 2014 ; Feher, 2017).

Dans le cadre de son travail de thèse de géographie à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Florian Opillard a réalisé une enquête comparative de plusieurs mois dans deux contextes distincts (Opillard, 2016a, 2018). Cette enquête a consisté en une ethnographie de la dimension spatiale des pratiques militantes pour la défense du logement abordable à San Francisco (États-Unis) (Opillard, 2015a, 2015b, 2016b) et Valparaíso (Chili) (Opillard, 2017). À San Francisco, l'enquête a porté sur deux collectifs de recherche et d'action directe contre les expulsions locatives, l'*Anti-eviction Mapping Project* (Opillard, 2016c) et *Eviction Free San Francisco*. À Valparaíso, il a essentiellement enquêté au sein du collectif d'habitants *Cerro Barón Organizado*. Dans ce cadre, la méthode employée pour entrer dans les différents terrains s'est largement inspirée des méthodes de l'ethnographie, et notamment l'observation participante (Favret-Saada, 1979 ; Fassin, 2008), autour de plusieurs axes.

D'un point de vue méthodologique, une part importante du travail interroge les conditions de l'entrée du chercheur dans des milieux militants, et notamment l'impossibilité de l'accès aux informations et aux « données » précieuses au chercheur sans une nécessaire participation corporelle – la coprésence – dans les lieux de l'action, et sans la manifestation d'une adhésion idéologique aux engagements militants. En ce sens, le travail d'entrée dans les mondes militants nécessite d'être « pris » par lui, comme allié, pour accéder aux sociabilités, aux tactiques d'adaptation et aux stratégies spatiales. Cette position d'enquêteur-acteur amène donc à mettre en œuvre une posture réflexive spécifique. Celle-ci doit s'attacher à analyser la « positionnalité » du chercheur, qui est double : elle est d'abord conscience de sa propre position sociale préexistante à l'enquête (lieux et contextes de socialisation), que Bourdieu avait qualifiée d'auto-analyse (Bourdieu, 2004) ; elle est ensuite conscience de l'influence de la présence de l'observateur sur les phénomènes qu'il participe à faire exister.

Par ailleurs, cette posture méthodologique construit des modes spécifiques de redevabilité envers les enquêtés, que les militants san franciscains qualifient eux-mêmes d'« accountability » : des formes d'obligations construites dans le don et le contre-don, qui incitent le chercheur à rendre aux enquêtés les privilèges offerts au dans l'accès au terrain.

D'un point de vue analytique, ces enquêtes ont essentiellement permis l'analyse des conflits d'appropriation de l'espace dans l'observation des stratégies militantes. L'enquête a ainsi permis de montrer que l'espace est alternativement une ressource des actions militantes



(avoir des lieux pour pouvoir s'organiser) et enjeux de lutte à la fois symbolique (prendre les lieux pour se faire entendre) et matériel dans le marquage des lieux pour se les approprier (Ripoll, 2001, 2005 ; Ripoll et Veschambre, 2005).

- **Présentation succincte de l'équipe impliquée dans le projet**
- Metteuse en scène, elle est diplômée de la Manufacture de Lausanne en section mise en scène, **Sarah Calcine** y a mené une recherche sur *l'in situ*, la dramaturgie en cristal et la culture populaire, mis en pratique lors de son spectacle de sortie *Mon petit monde porno* de Gabriel Calderón. Sa première mise en scène *Mi Muñequita, cabaret électrique*, d'après Gabriel Calderón, avait reçu le Grand prix du jury du Festival Nanterre-sur- Scène 2015. Elle a été programmée au festival « Mise en demeure » du Studio d'Asnières et au théâtre de Belleville pour la rentrée 2017. Pour la saison 2017-2018 elle est résidente à Mains d'œuvres à St Ouen pour la création d'Innocence de Dea Loher, une série théâtrale *in situ*, après une première étape de recherche lors du festival de Villeréal en juillet 2017. Elle a également mis en lecture la soirée de lancement de la revue « Le Bruit du Monde » au théâtre du Poche à Genève. Elle a débuté sa formation en danse contemporaine, avant d'intégrer le Conservatoire d'Art Dramatique de Montpellier. Elle joue ensuite entre autres avec le théâtre de l'Estrade à Avignon, au Théâtre 13 dans une adaptation des Vagues de Virginia Woolf ou encore dans un Bourgeois Gentilhomme au Ciné 13 à Paris. Elle a également suivi des stages professionnels, avec Adel Hakim et Gabriel Calderón au Théâtre des Quartiers d'Ivry : "Le théâtre, critique du social", ou à HTH à Montpellier avec les laboratoires autour du texte matériau et de la performance, aux côtés de Laurent Berger et Juan Navarro. Parallèlement elle travaille régulièrement pour le cinéma aux côtés de Youri Tchao-Debats (La FEMIS/ARTE). Passionnée par le théâtre du Rio de la Plata, elle a joué avec Guillermo Angelleli (Odin Teatret) à Buenos Aires. Elle a ensuite mené une recherche sur « L'intime, un jeu politique ? » l'expérience de la compagnie uruguayenne COMLOT, dirigée par Alexandra Moreira da Silva à la Sorbonne Nouvelle. En septembre 2014, elle était artiste invitée et chercheuse à l'Institut National d'Arts Scéniques (INAE) de Montevideo pour une résidence de recherche avec le dramaturge Sergio Blanco : Autofiction, se dire en scène. A la Manufacture, elle a assisté Gabriel Calderón pour un stage autour de ses propres textes et ceux de Lagarce et Koltes.
- **Florian Opillard** est agrégé de géographie, doctorant à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, et enseignant à l'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. Ses travaux de recherche portent sur la comparaison des mobilisations citoyennes liées aux processus de gentrification dans les métropoles. Il travaille à ce titre au sein des mouvements sociaux contre les expulsions des classes populaires en dehors des centres villes de San Francisco (États-Unis) et Valparaíso (Chili). Ses enquêtes analysent les stratégies et tactiques de résistance des acteurs dans la fabrique des politiques urbaines, en prenant comme méthode la participation active dans les mobilisations.
- **Adrien Mani** est né en 1987 à Lausanne. Après des études de lettres à l'Université de Lausanne et à l'Université de Kathmandu, il est admis en 2010 au Conservatoire de Genève où il rencontre Christian Geffroy-Schlittler, Marie-José Malis ou encore Yvan



Rihs. Avec ce dernier, il joue en 2013 dans *Cinq jours en mars* au Théâtre du Grütli. Il entre ensuite à la Manufacture, et travaille notamment avec Oscar Gómez-Mata, François Gremaud, Philippe Saire, Jean-François Sivadier, Guillaume Béguin et Frank Vercruyssen. Depuis sa sortie d'école, il entreprend des démarches collectives (Collectif moitié moitié moitié au TLH - Sierre et à Lausanne, Collectif CCC en Lozère, Compagnie Slalom à Vevey) et travaille également pour des metteurs en scène émergents ou établis (Jacques Maitre, Camille Giacobino, Sarah Calcine, Jean-Daniel Piguet).

Parallèlement à son parcours théâtral, il fait également partie de différentes troupes d'improvisation, en tant que comédien ou enseignant.

- **Cécile Goussard** est née en 1990 à Annecy. Là, elle fait ses premiers pas sur scène en tant que saxophoniste au sein du groupe de jazz *Cécile et les garçons*, dans lequel elle joue de ses 9 à ses 19 ans. C'est nourrie de cette expérience qu'elle intègre, après une classe préparatoire littéraire, le CRR de Lyon en théâtre et en chant. Là elle rencontre Philippe Sire, Magali Bonat, Kerry Szuch, et participe à plusieurs créations dans des scènes découvertes lyonnaises : *Blanche-neige* mis en scène par Maxence Bod, *9m2* écrit et mis en scène par Benjamin Groetzinger. Elle expérimente aussi plusieurs formes mêlant musique et théâtre. Elle met en scène une partie du *Tour d'écrou* de Britten avec des chanteurs du CRR et interprète le rôle de Bacchis dans *La Belle Hélène* mise en scène par Vincent Martin au festival des Nuits d'Été en 2012. Elle intègre la Manufacture en 2013 et où elle travaille avec Oscar Gomez-Mata, François Gremaud, Philippe Saire, Jean-François Sivadier, Nicolas Bouchaud, Guillaume Béguin. Elle participe aussi à plusieurs créations collectives comme *Histoires sans gloires et sans périls* pour quatre voix sur pente raide axé une nouvelle fois sur le rapport entre chant et théâtre, ou *On est tous des tontons et des tatas* de la classe ouvrière, une adaptation du *Mandat* de Nikolaï Erdmann mis en scène par Lara Khatabbi et Jonas Lambelet.
- Docteur es Lettres, **Claire de Ribaupierre** mène des recherches dans les domaines de l'anthropologie, de l'image et de la littérature contemporaines. Elle a publié *Le roman généalogique. Claude Simon et Georges Perec*, Bruxelles, La Part de l'œil, 2002, et dirigé de nombreux ouvrages collectifs sur la question du deuil et du fantôme (*Le corps évanoui, les images subites*, Paris, Hazan, 1999), sur la figure de l'idiot (Paris, Léo Scheer, 2004) et sur l'anecdote (Zurich, JRP, 2007). Elle a édité en octobre 2012 avec le CAN *Les Héros de la pensée*, ouvrage retraçant les 26 heures de la performance montée à Neuchâtel. Elle a été collaboratrice scientifique et enseignante à l'Ecole cantonale d'art du Valais et à la HEAD (Haute Ecole d'art et de design, Genève (CH)), où elle a mené différentes recherches sur la question de la mémoire, de l'oralité, du corps et des archives limites. Elle a organisé plusieurs rencontres dans des lieux d'art, à l'Arsenic entre autres, réunissant artistes et théoriciens autour d'une problématique spécifique (anecdote, archives, animal, accident, excès...).

Depuis 2013, elle enseigne à la Manufacture de Lausanne (CH) aux étudiants du bachelor Théâtre, Danse et master Mise en scène. Elle les accompagne dans leur projet d'écriture, de recherche et de création. Elle a travaillé comme chercheur soutenue par le FNS de 2008 à 2010 sur les pratiques artistiques de l'archive, avec Serge Margel, Christophe Kihm et Marie Sacconi, et de 2013 à 2015 avec la Manufacture, l'ECAL, l'HEMU et la HEAD



autour de la question de l'improvisation. Claire de Ribaupierre est aussi dramaturge et interprète dans les créations de Massimo Furlan depuis 2003.

4. Méthode(s) de travail prévue(s), étapes du projet

Pour comprendre l'historicité de la fabrique des lieux de sociabilité, l'enquête doit dans un premier temps permettre de reconstituer la mémoire du lieu choisi au cours de l'enquête, à savoir un café. Elle doit ainsi s'appuyer sur plusieurs outils :

- Travailler à partir de la notion de **cadre de l'interaction**, qui définit les attendus généraux des comportements des personnes présentes. Le cadre de l'interaction est une forme d'intériorisation du social (reflété par les pratiques) et d'institution du social (reflété par le pouvoir de définir l'usage de l'espace en amont, par le propriétaire par exemple). Pour travailler sur ce cadre, les intuitions des comédiens et du metteur en scène seront mobilisées dans des dérives à la manière des situationnistes : sociales, sensorielles, relationnelles, etc. Ces dérives consistent à se donner des règles d'exploration des cafés de Lausanne. Par exemple, écrire une heure par jour, en silence, sans téléphone portable, avec pour seul appui un livre du choix de l'acteur, à l'intérieur ou à l'extérieur du café. Les dérives permettent aux acteurs d'aiguiser leurs regards, de se rendre disponibles et d'ouvrir des interactions possibles avec les usagers des lieux.
- Travailler à partir de la notion de **rupture de cadre**, qui permet de les faire apparaître lorsqu'une personne les rompt. Il n'est pas aisé de voir les attendus sociaux des pratiques lorsque celles-ci les respectent à la lettre. Une autre dérive possible : pendant toute une journée, changer de place toutes les heures dans le café, pour modifier le point de vue sur les habitudes. Autre possibilité, accentuer les particularités socio-linguistiques de chaque membre de l'équipe (accent vaudois pour Adrien ; anglais américain pour Florian). Les dérives seront à inventer en fonction de la vie du café, et cette première étape nous permettra de circonscrire le lieu le plus intéressant.
- Une enquête par entretiens et observation participante, qui permet des recueils de discours et de récits, de trajectoires personnelles. Cette phase de l'enquête est rendue possible par l'élaboration d'un protocole de recueil d'informations (prises de notes écrites, enregistrements, films), qui doit s'adapter à la situation d'interaction, de manière à la laisser vivre, et pour ne pas créer une trop grande distanciation entre l'observateur-acteur et la situation d'échanges – entre le réel et la recherche. Par exemple, pas de prise de notes dans les échanges et les interactions, mais une collecte des matériaux a posteriori, une fois l'échange passé. Les acteurs ont à leur disposition des enregistreurs qui permettent de collecter les discours, qui seront croisés avec les observations d'une personne de l'équipe extérieure à l'interaction. Celle-ci prend des notes sur le **langage corporel, non verbal** : les actions, les gestes, les regards, les postures corporelles et les distances respectives, qui pourront être croisées par la suite avec le participant. Des inventaires et des listes à la manière de Percec (1974) permettent de documenter les habitudes de consommation du café, les changements de luminosité pendant la journée, les changements de niveaux sonores et de types de sons, le roulement du personnel et de



la composition sociologique de la clientèle. Ces inventaires seront complétés par un journal de bord des anecdotes de la vie du café, qui interviennent comme un ensemble de ressources mobilisables par les acteurs qui prendront part en jouant par la suite.

Trouver des complices/informateurs qui agissent comme des passeurs de cette mémoire des faits sociaux dans les lieux. La recherche de complices interviendra après les dérives : un habitué du café, le patron, les serveurs, l'homme ou la femme de ménage, par exemple, nous aideront à progressivement prendre part à la vie du café, et à peut-être imaginer par la suite, d'intégrer les acteurs dans l'équipe de service par exemple.

Proposition de planning :

— semaine 1 / **avril 2018** : sur le territoire de Lausanne, enquête, dérives, identification d'un lieu identification des passeurs / complices / informateurs, et transformation du groupe en acteur du monde social.

— semaine 2 / **septembre 2018** // Semaine 3 / janvier 2019 : à partir du lieu choisi, approfondissement et poursuite des dérives, tissage de liens avec les complices et réalisation des inventaires. Par les moyens du théâtre (jeu d'acteur, gestes, accents, costumes, etc.) modifications des comportements ou distorsion, organisation de fausses interactions (théâtre forum), etc.

— semaine 4 / **mars 2019** : préparation du lieu et des acteurs sociaux et théâtraux pour la restitution, organisation de petites performances dans le lieu.

5. Répartition des tâches entre collaborateurs du projet, partenaire(s) de terrain et institution(s) partenaire(s)

— semaine 1 / avril 2018 : Sarah Calcine et Florian Opillard effectuent un premier travail de repérage des lieux possibles lors d'une première enquête à partir de collecte de récits auprès d'habitants et en se rendant sur les lieux sélectionnés. Adrien Mani et Cécile Goussard sont aussi présents pour prendre part à la recherche de lieux.

— semaine 2 / septembre 2018 : Claire de Ribaupierre est présente pour une demi journée en début de semaine pour le suivi du travail et envisager le plan d'action pour la suite, et encadrer la formalisation des grilles de lecture. Sarah Calcine et Florian Opillard construisent les protocoles de collecte de données. Florian Opillard se concentre sur l'adaptation des concepts sociologiques préalablement définis à la situation choisie. Il propose une grille de lecture à partir des trois pôles du monde social. Sarah Calcine, en s'appuyant sur ces outils théoriques imagine des protocoles de jeu, improvisations à proposer aux acteurs.

— semaine 3 / janvier 2019 : Les quatre personnes sont présentes. Adrien Mani et Cécile Goussard prennent part aux pratiques des lieux selon les protocoles définis par Sarah Calcine et leurs propres observations. Florian Opillard consigne l'avancement et les résultats, archive et prépare les données pour la préparation d'un Fanzine papier et sonore (voir 7. Restitution).



— semaine 4 / mars 2019 : Claire de Ribaupierre est présente en début et fin de semaine pour un état des lieux de la recherche et suivre les étapes de la restitution. Les quatre personnes sont présentes pour approfondir le travail et préparer la restitution. Les quatre personnes écrivent des récits de leurs expériences du travail.

6. Intérêt du projet pour l'école, pour les partenaires extérieurs, pour la création ou pour la pédagogie

Il importe à la Manufacture de voir ses diplômés faire le choix de s'engager dans des projets de recherche. C'est le signe que les étudiants sont familiarisés avec une pratique réflexive et sont aptes à développer des outils théoriques et pratiques qu'ils ont acquis tout au long de leur formation. Cet engagement est d'autant plus pertinent dans le cas de ce projet qu'il permet à l'équipe qui le porte de poursuivre, pour l'approfondir et la préciser, une recherche amorcée dans le cadre de sa formation à l'école. Il a par ailleurs la qualité de fédérer une équipe issue des différentes filières de la Manufacture témoignant de l'efficiencia de leur complémentarité.

Cette recherche est par ailleurs l'occasion pour la mission Ra&D de la Manufacture d'investir un champ encore peu exploré par ses différentes équipes, qui concerne une certaine mise à l'épreuve des pratiques du théâtre institutionnalisées, à travers leur déterritorialisation, et leur transplantation dans des cadres qui ne leur sont pas spécifiquement dévolus. Exploration qui permet d'établir des relations plus directes avec la société civile que ne le fait le théâtre tel qu'il est pratiqué aujourd'hui en Europe, et élargit le cercle de ses destinataires.

7. Valorisation du projet (décrire les mesures de valorisation du projet envisagées et leur calendrier)

La restitution du travail passera par des performances dans le lieu en semaine 4, dans la lignée des dérives, observations et inventaires déployés tout au long de la recherche. Ces performances seront enregistrées, comme l'aura été la vie pendant les semaines précédentes, et constitueront des archives sonores. Elles seront liées à la construction d'un « journal de bord » sous le format d'un Fanzine, qui mêlera récit écrit, photographies, et qui sera disponible en format papier et à écouter dans un lieu de sociabilité de la Manufacture.

8. Bibliographie et références

Références artistiques :

Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, 1977



Gabriel Calderón, *Mi pequeño mundo porno*, Creatura Editora, Montevideo, 2011 / mise en scène Sarah Calcine – Festival OUT 4, La Manufacture, septembre 2017 – assistante : Marion Chabloz, création lumières Céline Ribeiro, distribution : Arthur Viadieu, Louis Zampa, Lisa Veyrier, Cécile Goussard, Adrien Mani, Antonin Noël, Myrto Procopiou, Kaled Mohammed Ali, Marion Chabloz et Sarah Calcine.

François Coadou et Philippe Sabot, *Situations, dérives, détournements-Statuts et usages de la littérature et des arts chez Guy Debord*, Editions les Presses du réel, 2017

Massimo Furlan, *Hospitalités*, Création janvier 2017, théâtre de Vidy, Lausanne. Mise en scène : Massimo Furlan, Dramaturgie : Claire de Ribaupierre, Collaboration artistique, voix et corps : Kristof Hiriart, Lumière et direction technique : Antoine Friderici, Vidéo : Jérémie Cuvillier, Distribution : habitants de La Bastide-Clairence, Pays basque.

Fabrice Gorgerat, *Médée/Fukushima*, création 2013, Arsenic, Lausanne. Mise en scène : Fabrice Gorgerat, production : compagnie Jours Tranquilles, ethno-dramaturgie : Yoann Moreau, Distribution : Fiamma-Maria Camesi, Malika Khatir, Yoann Moreau, Estelle Rullier.

Dea Loher, *Innocence*, L'Arche, 2002 / mise en scène Sarah Calcine – Un festival à Villeréal – juillet 2017 – création vidéo : Antoine Prost, distribution : Pauline Buttner, Arthur Viadieu, Florian Opillard, Nelly Pulicani, Sarah Calcine, Nicolas Gaspar.

Agnès Varda, *Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000

Références de Sciences sociales :

Beck U. (2001), *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris : Aubier.

Bourdieu P. (2004), *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris : Raisons d'agir.

----- (1993), « Effets de lieu », in *La misère du monde*, Paris : Seuil, p. 159-167.

----- (1979), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Éditions de Minuit.

Céfaï D. (1996), « La construction des problèmes publics. Définitions de situations dans des arènes publiques », *Réseaux*, 14(75), p. 43-66.

Chivallon Ch. (2008), « L'espace, le réel et l'imaginaire : A-t-on encore besoin de la géographie culturelle ? », *Annales de géographie*, n°660-661, p. 67-89.

Clerval Anne *et al.*, 2015, *Espaces et rapports de domination*, Presses Universitaires de Rennes.

Dardot Ph. et Laval P. (2014), *Commun. Essai sur la révolution au XXIème siècle*, Paris : La Découverte.

----- (2009), *La nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, Paris : La Découverte.



De Certeau M. (1990), *L'Invention du quotidien, I. Arts de faire*, Paris : Gallimard.

Fassin D. (2009), « Introduction. L'inquiétude ethnographique », dans Bensa A. et Fassin D., *Les politiques de l'enquête*. Paris, La Découverte, « Recherches », 2008, p. 7-15.

Favret-Saada J. (1979), *Les mots, la mort, les sorts*, Paris : Gallimard.

Feher M. (2017), *Le temps des investis*, Paris : La Découverte.

Goffman E. (1974), *Frame analysis. An Essai on the Organization of Experience*, Boston : Northeastern University Press.

Lacan J. (1974), Paris, Le seuil. Lazarotti O. (2006), *Habiter : la condition géographique*, Paris : Belin.

Lefebvre H. (1961), *Critique de la vie quotidienne. Tome II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris : L'Arche.

Moreau Y. (2017), *Vivre avec les catastrophes*, Paris : PUF.

Morin E. (2006), *La Méthode. Éthique* (t. 6), « Introduction : l'Esprit de la vallée », Paris : Le Seuil.

Melé P. (2008), « Conflits et controverses : de nouvelles scènes de production territoriale ? », in Garat I., Séchet R., Zeneidi D., (dirs.), *Espaces en (trans)action*, Presses Universitaires Rennes, p. 239-250.

----- (2003), « Conflits, territoires et action publique », dans, P. Melé, C. Larrue, M. Rosemberg (coord.), *Conflits et territoires*, Tours, PUFR, MSH « Villes et territoires », pp. 13-32.

Melé P. et al. (2003), *Conflits et territoires*, Tours, PUFR, MSH, « Villes et territoires ».

Opillard F. (2015a), « La gentrification à San Francisco. Autour des *Google Buses* », *La vie des idées* : <http://www.laviedesidees.fr/La-gentrification-a-San-Francisco.html>, consulté le 21 mars 2017.

----- (2015b), « Resisting the Politics of Displacement in the San Francisco Bay Area : Anti-Gentrification Activism in the Tech-Boom 2.0 », *European Journal of American Studies*, (en ligne) volume 10, n° 3, URL : <https://ejas.revues.org/11322>, consulté le 22 mars 2017.

----- (2016a), « From San Francisco's 'Tech Boom' 2.0 to Valparaiso's UNESCO World Heritage Site. Resistance to tourism gentrification from a political perspective », in Colomb, C. and Novy, J. (eds) *Protest and Resistance in the Tourist City*, London, New York : Routledge, 344 p.

----- (2016b), « Airbnb à San Francisco : une nouvelle lutte pour le droit à la ville ? », in Mathivet C. (éd.) *Passerelle*. « De quoi le droit à la ville est-il le nom ? », n°15, p. 112-117.

----- (2016c), « Obectivité dans l'action et cartographie collective dans le San Francisco néolibéral. Du travail de l'Anti-eviction Mapping Project », *Revue Urbanités*, URL :



<http://www.revue-urbanites.fr/les-villes-americales-objectivite-dans-laction-et-cartographie-collective-dans-le-san-francisco-neoliberal-du-travail-du-collectif-anti-eviction-mapping-project/>, consulté le 10 décembre 2017.

----- (2017), « Prédation immobilière et dépossession habitante. La construction d'un problème public à partir de l'étude d'actions collectives à Valparaíso, Chili », *L'information géographique*, Ghorra-Gobin C. et Paddeu C. (eds.), n°3, volume 81, pp. 75-93.

----- (2018), « Comparer la dimension spatiale des luttes urbaines. Analyse critique des mobilisations contre la gentrification à San Francisco (États-Unis) et contre la prédation immobilière à Valparaíso (Chili) », *Annales de géographie*, (à venir).

Perec G. (1974), *Espèces d'espaces*, Paris : Broché.

Ripoll F. (2005), « S'approprier l'espace... ou contester son appropriation ? », *Noroi*, n°195, p. 29-42.

----- (2001), « Lieu(x) et action collective : Éléments de discussion, ébauche de problématique », *ESO Travaux et Documents*, Espaces et SOciétés - UMR 6590, 2001, pp. 23-39.

Ripoll F. et Veschambre V. (2005), « L'appropriation de l'espace comme problématique. Introduction », *Noroi*, n°195, p. 7-15.

Roncayolo M. (1990), *La ville et ses territoires*, Paris : Folio.

Senett R. (2014) *Ensemble. Pour une éthique de la coopération*, Paris : Albin Michel.

Veschambre V. (2008), *Traces et mémoires urbaines ? : enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la démolition*, Rennes : PUR.