



ATLAS DE PENSEE POUR UNE AUTOBIOGRAPHIE MYTHIQUE

1. Contexte du projet

Ce projet adresse la question de la représentation du processus de la pensée, sachant que l'on considère cette dernière de manière très large, c'est-à-dire aussi bien une pensée analytique, qui forge des concepts et les articule entre eux par la raison, qu'une pensée plus intuitive, qui pourrait relever de l'association libre, de la rêverie, voire de la divagation ou du délire.

TRAVAIL DE MASTER : PENSEES MYTHIQUE ET ANALYTIQUE

Lors de mon cursus à la Manufacture (filière Master Mise en Scène), j'ai travaillé à plusieurs expérimentations pratiques sur ces questions : direction d'acteurs sur un dialogue de Platon (*Théétète*, 30 min, Etienne Gaudillère, Loic Rescanière), récit d'une expérience vécue (*Ce que j'ai vu à Tipasa (ou pas)*, 1h, Nicolas Zlatoff), performance de pensée avec un comédien et une philosophe, à partir de documents images et vidéo (*Assister du dedans à la fission de l'être*, 20 min, Lucia Lo Marco, Nicolas Zlatoff). J'ai ensuite discuté ces travaux dans un mémoire théorique en approfondissant la distinction entre les deux modalités de pensées déjà évoquées. En effet, si chacune cherche à dire quelque chose du monde, elles opèrent de façon radicalement différentes : la première produit des discours (*logos*) dans une tentative, argumentée, d'explication du monde alors que la seconde produit des récits (*mythos*) qui met en scène, ou décrit, énumère les différents constituants du monde, préalablement identifiés et nommés.

En analysant différents moments de l'histoire de la pensée philosophique (avènement du *logos*, prédominance du *logos* sur le *mythos*, phénoménologie), ce travail de mémoire cherchait alors à mettre à jour des paradigmes scéniques qui permettaient de faire interagir entre elles ces deux types de pensée.

LA PENSEE COMME REALISATION D'UN COMPTE-RENDU D'EXPERIENCES SENSIBLES (AUTOBIOGRAPHIE MYTHIQUE)

Un des paradigmes ainsi mis à jour s'étayait à partir de la phénoménologie, selon laquelle penser, c'est tout d'abord décrire une expérience sensible du penseur (donc, ici, d'un *penseur-interprète*) dans le monde :

« [La phénoménologie] est une philosophie pour laquelle le monde est toujours 'déjà là' avant la réflexion, comme une présence inaliénable, et dont tout l'effort est de retrouver ce contact naïf avec le monde pour lui donner enfin un statut philosophique. [...] C'est [...] un compte rendu de l'espace, du temps, du monde 'vécus'. C'est l'essai d'une description directe de notre expérience *telle qu'elle est*. » [MP 1945]

Ce « compte-rendu » sensible est paradoxal, puisqu'il implique d'une part un procédé d'objectivation de l'expérience vécue (donc, du monde) dans un *logos*, sans pouvoir d'autre part occulter (et même en convoquant) la subjectivité du penseur (*mythos*), à travers son corps emprunt d'expériences. Il ne s'agit donc plus tant de décrire le



monde en tant que tel (opération dans laquelle le *logos* ne fait qu'ouvrir un peu plus à chaque fois son propre labyrinthe de pensée) plutôt que soi-même en relation sensible avec le monde. Le paradigme, baptisé *autobiographie mythique*, projetait alors d'exposer scéniquement un penseur-interprète, qui tenterait de rendre compte d'expériences sensibles, issues tout autant de l'ici-et-maintenant de la représentation, que de son passé propre, afin de développer un discours analytique sur le monde.

CONSTITUTION D'UN CORPUS DE DOCUMENTS D'EXPERIENCES

Si cette *autobiographie* est qualifiée de *mythique*, c'est bien parce que le penseur-interprète ne produit pas seulement un discours (*logos*), mais serait en fait, comme le poète mythique décrit par Jean-Louis Backès, « celui qui tient à sa disposition une collection de textes, longs ou brefs, de structures strictes ou lâches, qu'il arrange » [Ba 2011], dans lesquelles il viendrait piocher, pour dire son expérience sensible. Ainsi, le penseur-interprète disposerait de nouveaux outils qui lui permettrait, non pas de résoudre le labyrinthe infini du *logos*, mais au contraire d'en rendre compte, de le peupler d'images, de noms, de récits mythiques, autant de points focaux, qui, d'une part permettent de circonscrire le *logos* et d'autre part, constitue autant de nouveaux points de départ, autour desquels le *logos* pourrait se déployer.

Lors de mon travail (*Ce que j'ai vu à Tipasa (ou pas), Assister du dedans à la fission de l'être*), j'ai justement commencé à accumuler de telles structures, que nous appellerons *documents*. Ces derniers peuvent prendre la forme de textes théoriques de philosophie, d'éléments autobiographiques ou fictionnels écrits par moi-même (lettres, récits), de récits mythiques, de fragments de fiction écrits par d'autres auteurs, d'images, de vidéos... rattachés directement à l'analyse sensorielle des expériences en question, ou de son filtrage à travers d'autres sources. Les expériences sensibles dont il est question sont toutes relatives à ce paradoxe, déjà relevé par la phénoménologie, que le penseur est à la fois *dans* et *hors* du monde : il est à la fois point de vue à l'extérieur du monde, tâchant de le décrire objectivement, mais aussi partie du monde, puisqu'il y prend place depuis l'intérieur.

A ce stade, l'*autobiographie mythique* posait un certain nombre de questions scéniques. Puisque c'est moi qui ai constitué le corpus de documents, à partir de mes propres expériences sensibles, les précédents travaux se sont tout d'abord orienté vers des solos, dans lesquels je me mettais moi-même en scène. Mais cette première voie ne constitue en aucun cas un format privilégié. Au contraire, la question de la mise en corps du (des) penseur(s)-interprète(s) demeure centrale. Comment donner corps (d'autres corps) à la pensée pour que cette dernière ne soit pas qu'une installation de *documents* sans interprètes ? Et si d'autres corps sont convoqués au plateau, quelle modalités de travail peut-on imaginer, afin qu'ils s'emparent de cette pensée et des documents qui lui sont rattachés ? Si l'errance de la pensée est activement recherchée, comment ne pas, pour autant, se perdre lors du travail, dans la collection de *documents* ?

2. **Objectifs** Comment mettre en corps ce processus invisible de la pensée ? Plus précisément, comment exposer la pensée liée à un compte-rendu d'expériences sensibles ? Il s'agira d'explorer un dispositif dans lequel je risque mon corps de metteur en scène au plateau, afin d'exposer (présenter) ma pensée à d'autres interprètes, et de rechercher différents moyens pour que cette pensée puisse être relayée, mise en corps (re-présentée) par eux-mêmes.

REPRESENTATION DE LA PENSEE



La question du point de départ de la pensée demeure problématique: quel thème, quel mot, quelle image se donner? A quel moment se le donner? Juste avant la performance? Le penseur doit-il avoir préparé une certaine matière-de-pensée en amont? En effet, le projet est bien d'élaborer une pensée directement sur scène et pas de venir sur scène pour retranscrire une pensée déjà formée. Nous insistons sur l'importance, pour le penseur-interprète, de ne pas avoir un problème à résoudre, une question à laquelle répondre, afin de laisser à la pensée la possibilité de divaguer, de se tromper, bref, de se détourner. Mais, dans ce cas, quel peut être le « point d'arrivée » de la pensée ? Existe-t-il seulement ? Combien de temps faut-il se donner ?

Quelle est la place, réelle et symbolique, du spectateur dans un tel format ? Est-il récepteur de la pensée ? Témoin d'une pensée en train de se faire ? Est-il le partenaire privilégié de la maïeutique platonicienne, vers lequel la pensée se trouve tout entière adressée, et à travers lequel la pensée peut se déployer, en constatant ses doutes, ses impasses, ses succès ? Faut-il conserver un dispositif scénique frontal et une temporalité classique de théâtre ou imaginer d'autres formats, plus immersifs (bi- ou quadri-frontalité, dispersion des espaces de représentation et de spectateurs...) ? Les descriptions sensibles du (des) penseur(s)-interprète(s) doivent-elles intégrer celles de l'ici-et-maintenant de la représentation pour ensuite être peuplées par celles de leur mémoire subjective ? Faut-il au contraire partir de ces dernières pour arriver à l'ici-et-maintenant ? Y a-t-il un *sens* (une interaction) privilégié ?

AGENCEMENT DE DOCUMENTS POUR UN COMPTE-RENDU D'EXPERIENCES

A la manière de ce que faisaient les poètes mythiques [Ba 2011], comment puiser dans une collection de *documents* rendant compte, de manière analytique, mais également fictionnelle et mythique, d'une série d'expériences sensibles ?

Puisque ces *documents* sont de natures hétérogènes (textes, images, vidéos), comment les mettre en représentation ? Les exposer ? Les décrire ? Les prendre en charge dans la parole ? Dans le corps ? En outre, puisqu'il me sera, dans ce cas, impossible de disposer du recul habituel vis-à-vis du plateau, quel cadre donner au travail ? Faut-il imaginer un dialogue avec des collaborateurs privilégiés et si oui, quel(s) protocole(s) instaurer entre nous : des retours subjectifs et sensibles ? Des indications, propositions scéniques ?

3. **État de l'art**

REPRESENTATION DE LA PENSEE

Performer la pensée

Les héros de la pensée (2012) est une performance de Massimo Furlan et Claire de Ribeaupierre, créée à Neuchâtel : huit penseurs (philosophes, historiens, anthropologues) débattent ensemble, sur le modèle du banquet grec (ivresse comprise), sans préparation aucune, pendant 26 heures d'affilée, sur 26 thèmes différents (un thème pour chaque heure). Le projet est donc entièrement performatif, au sens où les protagonistes ne jouent rien d'autres qu'eux-mêmes engagés dans un acte de la pensée.



Au démarrage de la performance, parce que les protagonistes sont des universitaires, cette pensée se déploie naturellement sous la forme d'une pensée analytique (*logos*). Ils cherchent à définir le thème en cours, en tant que concept, et proposent des schémas logiques d'implications, de généralisations, etc. Mais, au fur et à mesure que le temps, l'ivresse et l'épuisement gagnent, les choses se déplacent sensiblement : sans forcément s'en rendre compte, les héros glissent du *logos* à une forme de parole plus intuitive et imagée, qui tient souvent du récit : ils racontent de plus en plus des expériences personnelles, rapportent celles d'autres personnes, voire relaient des fragments de mythes en tant que tels, décrivent des tableaux, des romans.

Ce faisant, lorsqu'un des protagonistes relaie un mythe ou un récit, il est de plus en plus investi par ce dernier, comme contaminé par ce qu'il raconte, comme si le mythe se réactualisait dans son corps, jusqu'à glisser d'une forme de récit à la troisième personne (*Tristan a fait cela*) à une prise en charge directe à la première personne (*Je fais cela*).

Dans *This situation* (2007), proposé par Tino Sehgal, des danseurs-penseurs ou des penseurs-danseurs philosophent en présence du public, pendant 6 heures d'improvisations à partir de courtes citations. Au contraire des *Héros de la pensée*, il ne s'agit pas pour autant, ici, de laisser les penseurs agir comme ils le souhaiteraient, mais de contraindre leurs corps à se déplacer et à bouger sur un rythme volontairement ralenti, créant ainsi une focalisation d'attention du spectateur sur le corps pensant, le plongeant dans un état quasi hypnotique.

Ainsi, le spectateur n'est pas accroché au sens strict de chacun des concepts du discours, il peut sans difficulté accepter d'en perdre des fragments et rester dans une lecture mythique du *logos*. En parallèle, on imagine bien que cet engagement physique des penseurs-interprètes ait des conséquences directes sur leurs pensées. Est-ce un effet de cet engagement physique, ou simplement une conséquence du fait que tous les joueurs ne soient pas des penseurs universitaires, toujours est-il que, ici encore, on constate que le *logos* est souvent contaminé par une forme issue du *mythos*, dans laquelle le protagoniste expose sa pensée sous la forme d'un récit, souvent lié à une expérience personnelle.

De manière plus fondamentale encore, on remarque que les penseurs ne se trouvent pas simplement dans un débat abstrait d'idées, mais bien engagés physiquement et organiquement dans une manipulation de concepts.

Notion de personnage conceptuel

On peut remarquer dans les performances citées précédemment, que les penseurs ne sont jamais seuls. C'est que, comme le fait remarquer Hannah Arendt, et contrairement à l'idée reçue, la pensée ne renvoie pas à un « intérieur » du penseur, invisible (irreprésentable) et déconnecté du monde. La pensée qui s'élabore est physiquement tendue vers un autre, et s'étaye sur la parole prononcée en direction de cet autre. Il n'est pas possible de concevoir une pensée purement abstraite, c'est-à-dire déconnectée du langage et le penseur, avant même de verbaliser ses objets de pensée, est déjà en train de la *représenter* en mots *pour* quelqu'un: « pensée et parole s'escomptent l'une l'autre » [Ar 1981].

Ainsi, un penseur ne pense pas seul, mais *vers* quelqu'un. Peut-être même est-ce *quelqu'un* qui agit sur le penseur. D'une manière plus générale, Gilles Deleuze et Félix Guattari, ont proposé la notion de *personnage conceptuel*, en tant qu'agent activateur



de la pensée [De-Ga 1991]: c'est dans un dialogue permanent (raisonné ou non), un corps à corps actif avec lui, que le penseur peut penser. Ce personnage conceptuel agit en outre selon les modalités du mythe, c'est-à-dire qu'il est d'abord un nom, une image, une image de nom qui contient en elle-même, d'une manière embryonnaire et antérieure à toute explication, une pensée entière, brute, qui n'est pas encore agencée en tant que stratégie de sens, d'explication rationnelle ou de solution à un problème identifié. Et c'est cette image de nom, qui permet d'alimenter la pensée.

Ainsi, par exemple, Socrate est un des personnages conceptuels de Platon : ce dernier pense en dialoguant avec son personnage-Socrate, qui n'est pas nécessairement le Socrate « réel » que Platon a connu, mais un Socrate fantasmé, imaginé, re-présenté, et, d'une certaine manière, les écrits de Platon sont une trace des dialogues de la pensée vivante que Platon a eu avec son personnage conceptuel Socrate.

Bien sûr, de par la sémantique convoquée, il est extrêmement tentant de se demander comment représenter un *personnage conceptuel*, en dialogue avec un penseur-interprète et d'espérer faire ainsi apparaître le souffle de la pensée vivante. Mais Deleuze et Guattari nous prévenaient déjà que ce personnage conceptuel est rarement représentable directement : un personnage conceptuel manipule des *concepts* de la pensée, alors qu'un protagoniste sur scène manipule des *affects* et des *percepts*. Les plans d'action ne sont donc tout simplement pas les mêmes. Sans nier la possibilité de points de rencontre possibles, la représentation des personnages conceptuels est donc hautement problématique. Nous y reviendrons plus tard et nous verrons comment la notion de personnage conceptuel peut nous fournir une méthode de travail.

AGENCEMENT DE DOCUMENTS

Composition de documents pour une pensée de l'expérience sensible

Dans *Closer (performance, technologies, phenomenology)*, Susan Kozel, danseuse et chorégraphe américaine, revient sur de nombreux travaux qu'elle a menés ou auxquels elle a participé, en les discutant d'un point de vue phénoménologique. Elle propose une méthodologie de travail qui « effeuillerait » la pensée analytique (*logos*) liée à une expérience sensible, pour arriver à une pensée plus intuitive, et ce, à partir de données issues autant des sensations que de la mémoire ou de l'imagination [Ko 2007].

Susan Kozel remarque que les danseurs et les comédiens possèdent justement cette capacité à développer une pensée qui articule simultanément ces deux niveaux, puisque, sur scène, ils sont en permanence pris dans le flux de la performance, de l'action, de la perception sensible, tout en se conformant à des règles préétablies liées à la chorégraphie, à des *tops* techniques existants, etc. La capacité à improviser relève finalement d'un entrelacs entre une pensée critique (analytique) et l'ouverture sensible aux flux de mouvements, de paroles, d'affects, de la scène.

Tout commence donc par l'observation de l'ici-et-maintenant de la représentation ou de la répétition (qu'est-ce que le penseur-interprète voit, entend, touche ?). La pensée qui émerge à ce moment est « hétérogène, et parfois silencieuse », par opposition à la pensée analytique. Dans un deuxième temps Susan Kozel recommande à l'interprète, après une pause, de décrire ce qu'il a expérimenté, en produisant des notes, des images, des sons, sans les organiser entre eux, puis de composer un « document pour dissémination » (*document for dissemination*) qui peut rassembler des images, des mouvements, des écrits, des paroles.



On peut considérer que les *documents* que j'ai accumulés ont le statut de *document pour dissémination*.

Selon Susan Kozel, le processus consiste alors à soumettre itérativement ces *documents* à une personne extérieure (dissémination du *document*) en lui demandant « d'évaluer sa réponse intellectuelle et viscérale », puis de revenir à la composition du *document* pour le soumettre à nouveau à une personne tierce, dans un processus qui boucle ainsi entre composition de *documents* par une pensée sensible et *dissémination* des *documents* ainsi produits vers une pensée analytique, afin que celle-ci puisse les transformer. Pour Susan Kozel, cette méthodologie constitue un travail invisible de préparation, d'écriture, voire de répétition d'une forme en tant que telle, qu'elle soit performative ou non. Dans ce projet, nous nous intéressons à l'exposition de ce processus de pensée en tant que telle.

Notion d'atlas de documents

Si Susan Kozel ne donne pas plus de précisions quant aux modalités du processus de *dissémination* à partir des *documents*, on ne peut pas ne pas relever à cette étape, à propos de la divagation irrationnelle de la pensée, la notion d'atlas, largement reprise aujourd'hui dans l'art contemporain, et qui a été proposée initialement par Aby Warburg, historien de l'art. A l'origine, Warburg se servait de planches d'images dans le cadre de ses conférences sur l'histoire de l'art. Les images servaient donc, en partie, à illustrer son discours (*logos*) lors des conférences, mais aussi et surtout, à le guider dans la construction même de ce discours, donc à être un outil pour sa pensée :

« Moi et mes compagnons de recherche devons avoir devant nous les documents, i.e. les livres et les images disposés sur de grandes tables afin que nous puissions les comparer, et ces livres et ces images doivent être à portée de main sans difficulté et instantanément. Aussi ai-je besoin d'une véritable arène avec des tables afin d'avoir sous la main les livres usuels et le matériel iconographique ». [Mi 1998]

Georges Didi-Hubermann remarque que le travail consistait donc, à partir de ces tables sur lesquelles sont disposés des éléments hétérogènes (textes, images), à déplacer ces éléments, afin de faire apparaître, par le jeu de leurs relations spatiales réciproques, des « rencontres de réalités hétérogènes » et de « relier [ainsi] certaines choses dont les liens ne sont pas évidents. Et pour faire de ces liens, une fois mis au jour, les paradigmes d'une relecture du monde » :

« Warburg [...] accrochait les images de l'atlas avec des petites pinces sur une toile noire tendue sur un châssis - un « tableau », donc -, puis il prenait ou faisait prendre une photographie, obtenant de la sorte une possible « table » ou planche de son atlas, ensuite de quoi il pouvait démembrer, détruire le « tableau » initial, et en recommencer un autre pour le déconstruire à nouveau ». [DH 2011]

Le plan de la table devient ainsi le lieu (le théâtre) d'une connaissance par le contact, il est une « surface préparée », un « champ opératoire du *dispar* et du *mobile* » dans lequel ce n'est pas que la raison qui est faculté motrice. L'*imagination*, c'est-à-dire, la « faculté quasi-divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et sacrés des choses, les correspondances et les analogies », entre à son tour, dans le jeu de la pensée. Et comme l'atlas consiste en un



réagencement permanent (et jamais achevé) de ces images, le penseur est sans cesse en train de reformuler en images, l'histoire qu'il cherche à dire, comme s'il voulait se la réapproprier en retraçant les différentes histoires possibles, à la manière d'un aède sur un mythe. A la « séquentialité » logique de la raison se superpose alors ici une pensée qui travaille entre les images, par sauts, comme dans un processus de montage/démontage permanent, permettant ainsi à d'autres pensées d'apparaître - comme le *mythos* décrivait des générations successives - par analogies et contiguïtés entre les images. L'atlas n'est pas « l'épuisement logique des possibilités données », mais « inépuisable ouverture aux possibles non encore donnés ». Il est à la fois trace d'une pensée et outil de pensée.

Utilisation d'outils de type atlas dans la mise en scène

La forme atlas, inspirée des travaux d'Aby Warburg, semble irriguer, de façon volontaire ou non, la pratique plus récente de nombreuses performances ou mises en scène contemporaines. Les *Pièces distinguées* (1994) de La Ribot, présentent ainsi au spectateur, au début de la représentation, des agencements apparemment chaotiques d'objets comme une épingle à cheveux en forme de fleur, une petite voiture d'enfant bleue, un sapin miniaturisé, etc. Tous ces objets sont fixés au mur à l'aide de ruban adhésif, c'est-à-dire qu'ils sont exposés (selon le contexte du musée, dans lequel ont souvent lieu les performances en question): ce sont des fragments de la vie de l'interprète, des mémoires chosifiées, qui attendent de prendre leur sens, suivant l'utilisation qu'en fera l'artiste, les détachant du mur, les manipulant afin de créer une « vignette plastique », avant de les abandonner au sol, comme autant de traces mémorielles composant ainsi une mosaïque de souvenirs, désormais oubliés, voire usés et décrépis. D'une exposition verticale, les objets ont été horizontalisés, pour en ouvrager le sens dans une direction inédite (et souvent scandaleuse).

Andrea Fagarazzi et I-Chen Zufellato, couple de chorégraphes italiens, proposent dans *Atlante Rosso* (2011), la visite guidée d'un atlas d'images constitué par leurs soins. Mais, au fur et à mesure du spectacle, les corps des guides deviennent eux-mêmes des figures de l'atlas qui, au gré de leurs déplacements et postures, combinées à leur discours, font apparaître de nouvelles significations entre les images, mais également entre les corps et les images.

Rémy Héritier, danseur et chorégraphe, convoque explicitement la notion de *survivance* (au coeur du travail de l'atlas chez Warburg) en tant qu'expérience sensible de l'interprète, liée à un territoire. L'enjeu de la chorégraphie est alors de rendre compte « par capillarité » de ce lieu ou d'une expérience rattachée. Proposant également la notion de *documents*, il a recours à « des descriptions d'images, des lectures, des danses, des noms de villes, des distances » afin de « rendre perceptible un lieu [...] dans sa relation à des données qui lui sont a priori étrangères ». Sa démarche se revendique, elle aussi, d'être au frottement d'une analyse objective au contact de la subjectivité du penseur.

Composition et agencement de documents pour une autobiographie mythique (Nicolas Zlatoff)

Ce que j'ai vu à Tipasa (ou pas) (2014) est le récit autofictionnel d'un voyage que j'ai entrepris à Tipasa, en Algérie, sur les traces d'Albert Camus. J'ai tout d'abord créé une forme performative dans le cadre d'une résidence au Nouveau Théâtre du 8è (Lyon, France) en octobre 2013, à partir de laquelle j'ai ensuite écrit un spectacle autonome, au cours de plusieurs étapes de travail lors de mon cursus à la Manufacture.



Dans le court écrit *Noces*, Albert Camus décrit une marche qu'il entreprend régulièrement pendant sa jeunesse, dans les ruines romaines de Tipasa, en Algérie. L'écriture oscille déjà, comme dans la phénoménologie, entre le récit autobiographique et la méditation philosophique, en traçant un parallèle entre l'exaltation des sens pendant la marche, dans le printemps algérien, et les pensées de l'auteur, quant à sa place dans le monde. Selon Zedjiga Abdelkrim, le principe consiste à « rendre compte d'une expérience vécue au travers de détails relevant du réalisme le plus objectif, mais détournés vers ce qu'il est convenu d'appeler un réalisme intérieur », opérant ainsi « la mutation d'une expérience en conscience » [Ab 2006], dans une modalité qui relève donc de l'*autobiographie mythique*.

La forme du spectacle articule, autour du récit sensible de mon propre voyage à Tipasa, des extraits du texte de Camus (issus de *Noces*) ou des relais de sa pensée philosophique (notamment celle du *Mythe de Sisyphe*), tout en actionnant des vidéos filmées sur place, en contrepoint des textes. Autour de ce récit s'étaye peu à peu un discours qui tente de mettre en mot (en *logos*), l'expérience sensible, puis métaphysique, de ce voyage.

Dans le travail de répétition, en tant qu'interprète, je me retrouvais dans la position décrite précédemment du faiseur de mythe, qui puise dans une collection de documents, afin de les ré-agencer (comme dans un atlas), en répétition, pour tenter de circonscrire, sans jamais y parvenir, les deux mots mythiques (*personnages conceptuels*?) que j'avais forgés sans le vouloir : « Albert Camus » et « Tipasa ». J'étais donc dans la posture d'un faiseur de mythe, dans le cadre d'un récit, tout en articulant les deux formes de parole du *logos* et du *mythos*.

En outre, une évolution récente de cette forme, présentée au Lavoir Public (Lyon, France) en décembre 2015, a permis de la tester dans un dispositif bi-frontal qui s'est révélé particulièrement efficace: le code de jeu lié à la conférence (et peut-être trop contraignant et réducteur à la longue) se trouvait ainsi déplacé vers une exposition d'un penseur-interprète engagé dans la manipulation de divers *documents*. Différents espaces étaient ainsi créés de toutes pièces, afin que le penseur-interprète puisse rejouer (re-présenter, sous la forme d'un *re-enactment*) certaines des expériences sensibles en question et qu'il puisse déployer alors sa propre pensée, cette fois dans le présent de la représentation. En outre, les deux lignes de fuite créées par la bi-frontalité permettaient l'exposition d'une confrontation entre le corps au présent du penseur-interprète et celui de son double (personnage conceptuel) en vidéo.

Si ce travail a finalement abouti à l'écriture d'une forme finalisée, je souhaitais continuer à explorer ce principe d'une pensée à travers l'agencement performatif de *documents*. C'est ce qui a déclenché une seconde expérimentation, performative, pour laquelle je suis d'abord revenu au corpus de *documents*.

Constitution d'un corpus de *documents* à partir d'expériences sensibles (Nicolas Zlatoff)

Ce corpus est volontairement hétérogène et foisonnant. J'ai commencé à le constituer lors de mon travail sur *Ce que j'ai vu à Tipasa (ou pas)*, puis, ensuite, sur *Assister du dedans à la fission de l'être*, à partir d'expériences sensibles et d'écrits de Merleau-Ponty sur la situation paradoxale du penseur, à la fois *hors* du monde lorsqu'il le décrit



ou l'explique, mais également *partie* du monde qu'il décrit. C'est d'ailleurs en parallèle de ce travail que je découvrais la notion de *documents pour dissémination* de Susan Kozel.

En me laissant inspirer de manière très libre par la pensée de Merleau-Ponty (la *chair* du monde), j'ai donc commencé par regrouper un matériel hétérogène d'images, en piochant dans des références proposées par des psychanalystes qui décrivent cet état trouble d'indivision ou de division avec le monde. De divagations en libres associations d'idées, je suis arrivé aux travaux de Didier Anzieu et à son concept du *Moi-Peau*, qui décrit les sensations et les pensées symboliques de patients qui ne parviennent pas à se constituer une membrane psychique capable de les différencier du monde extérieur [An 1995]. Dans ces descriptions, la peau (comme frontière physique avec l'extérieur) et la psyché (comme contenant d'émotions diverses, face à celles du monde extérieur) s'étayaient l'une l'autre, au sein d'un corpus richement documenté en terme d'iconographies et de références mythiques : tableaux de Bacon aux corps déliquescents, différentes représentations du mythe de Marsyas (Silène écorché vif par Apollon), de Zagreus (dont le corps démembré est disséminé dans le monde avant d'être rassemblé à partir du cœur, sauvé par Apollon), images de carapaces d'animaux, de boucliers mythiques (notamment celui de Persée), de corps « mous » et sans structure interne (poules, par exemple), etc.

Ces *documents* répondaient en outre très fortement à des expériences sensibles personnelles que j'avais documentées auparavant par des textes auto-biographiques ou auto-fictionnels et des vidéos. J'ai alors décidé, au moins dans un premier temps, d'intégrer tous ces *documents* au *corpus*, qui regroupait donc des éléments iconographiques, textuels et des vidéos. Ces matériaux constituaient autant d'entrées d'un atlas sensible et divagant de pensées, que je n'avais, volontairement, pas organisé (c'est-à-dire mis en relation spatialement) avant le travail sur scène. En effet, je comptais justement tenter, dans un premier temps, de performer cette mise en forme de l'atlas en direct, et de la soumettre à l'épreuve du *logos*.

Enfin, dans cette recherche, j'avais également découvert, toujours par libre association, plusieurs textes de Peter Handke. Ainsi, *Gaspard* décrit cette sensation d'être plongé entièrement dans le monde, à la manière d'un nouveau-né, ainsi que les conséquences que cela peut induire sur une confusion du langage, qui ne parvient alors plus à distinguer des objets mais cherche plutôt à différencier les sensations (*j'ai décidé d'appeler neige tout ce qui était blanc*). D'autres textes, toujours de Peter Handke, décrivaient ce besoin mythique de nommer les objets du monde lorsqu'ils semblent révéler le caractère fondamentalement angoissant de ce dernier.

Performance de la pensée par un outil de type atlas (Nicolas Zlatoff)

Dans *Assister du dedans à la fission de l'être*, il m'était possible de filmer en direct les images imprimées que je manipulais et de les vidéo-projeter sur écran en fond de scène. Je pouvais également diffuser des enregistrements audio de certains textes et prendre en charge directement dans la parole d'autres éléments textuels. Enfin, par le biais d'un dispositif d'incrustation de vidéo issues du *corpus*, sur des surfaces bleues disposées sur scène, il m'était possible de provoquer un *re-enactment* de certaines des expériences sensibles, en faisant apparaître mon corps depuis l'ici-et-maintenant de la représentation dans des paysages vidéos, issus d'expériences passées.



Parce que je voulais tenter l'expérience de penser à plusieurs, en référence à la maïeutique platonicienne, l'idée était donc que je manipule cet atlas de *documents* et qu'une personne extérieure (philosophe) déclenche alors un *logos* à partir des éléments exposés. S'engageait alors une série de questions-réponses entre *logos* du philosophe et manipulation physique des entrées de l'atlas .

En outre, un peu plus tard, le travail d'analyse de ces *documents*, réalisé au cours de mon mémoire théorique, a permis de révéler que ce corpus contenait en fait, à l'état de traces, de *survivances*, une image de mon propre *personnage conceptuel* : Gaspard, issu du texte éponyme de Peter Handke. Gaspard est à la fois l'adulte décrit par Peter Handke (la figure de Kaspar Hauser, à l'origine du mythe) et l'enfant que je fantasme, assailli par le chaos du réel, qu'il tente peu à peu de mettre en mot et en ordre à travers tous les *documents* du corpus. La perspective d'une pensée par *autobiographie mythique* se trouve alors légèrement déplacée : le penseur-interprète ne tente plus tant de rendre compte objectivement (analytiquement) de ses expériences sensibles que de décrire le double fantasmé de lui-même qu'il construit peu à peu, au fil de compte-rendus d'expériences sensibles. Le penseur se pense (et se représente) ainsi à travers un autre, qui est lui-même qui se pense, par ressemblances et par images au sein du monde sensible. Penser devient accoucher scéniquement de son personnage conceptuel, devenir ce dernier, et ce, comme l'avaient déjà avancé Deleuze et Guattari.

Relais de corps pour une performance de la pensée (Julie Gouju)

Sans que nous n'ayons à l'époque connaissance de nos travaux respectifs, Julie Gouju, danseuse et philosophe, a travaillé, dans le cadre de son Master à EXERCE (Montpellier, France) à différentes expérimentations de mise en mouvement et en parole de l'acte de la pensée. Le principe consistait à se donner à l'avance un *thème* de pensée, à partir duquel Julie déclenchait une mise en parole (pensée), de manière semi-improvisée. Mais cette parole était volontairement détournée du spectateur dans un premier temps, pour être adressée à une partenaire. Cette dernière retranscrivait alors (*copiait*), en temps réel, ce flux de parole, cette fois au spectateur. Le mécanisme de copie (qui n'est pas sans rappeler les copies d'enregistrements audio de Gilles Deleuze par Robert Cantarella dans *Faire le Gilles*) permet alors, à travers le corps du copiste, de faire apparaître une image incarnée et déformée du souffle de la pensée originale. On devine que ce corps-relais esquisse une certaine représentation, fragmentaire, diffuse, masquée, du *personnage conceptuel* de celle qui pense. En outre, puisque Julie est témoin de ce relais de parole, cette image-miroir de sa propre pensée (une *réflexion*, dans les deux sens du terme), lui permet d'affiner, de corriger, de dériver sa pensée.

Un des apports décisif de ce dispositif est donc de permettre de donner les moyens à un penseur-interprète d'étayer sa pensée sur un autre corps, et d'assurer ainsi son moteur essentiel, puisque c'est bien en parlant à un autre, *pour* un autre que nous pensons. Julie insiste en effet, à la suite de la maïeutique de Platon, d'Hannah Arendt, de Gilles Deleuze et de Félix Guattari et de tant d'autres, sur le fait que c'est bien le rapport qui nous lie à l'autre, qui stimule l'esprit et forme la pensée. Cet autre peut ainsi tout aussi bien être l'ami, le rival, l'amant ou l'ennemi. Comme l'écrivait Heinrich von Kleist, cet autre offre au penseur, par sa présence et son visage, « une singulière source d'enthousiasme pour celui qui parle ; et un regard, qui nous exprime qu'une pensée à moitié formulée est déjà comprise, nous offre souvent la formulation de



toute la moitié manquante ». Tout se passe finalement comme si le penseur écrivait, comme Jacques Derrida [De 1980], sa pensée dans une lettre à un autre, ou plutôt, dans une carte postale, justement, puisque cette lettre est ouverte à tous sur scène et que c'est dans cette lettre ouverte que la pensée peut se déployer pleinement.

Lorsqu'une impasse de pensée apparaissait, Julie s'était fixée la consigne de repartir de son expérience sensible liée à l'ici-et-maintenant de la représentation, c'est-à-dire qu'elle revenait à une description physique, sensorielle, de ce qu'elle voyait, touchait, sentait, entendait. Souvent, en reconvoquant son propre corps dans le présent de sa pensée, ce procédé lui permettait d'éviter l'écueil de se perdre dans une abstraction de la pensée.

Des perspectives ont été dégagées de son travail, en constatant que le copiste disposait lui aussi, à partir d'un certain point, d'un espace pour penser. Les rôles de penseur et de relayeur peuvent alors s'échanger et la pensée s'ouvrir à nouveau. La question des adresses peut également être précisée, puisque, même si, par exemple, le copiste adresse bien sa parole au spectateur, Julie a constaté qu'il ne doit jamais perdre le penseur de son focus d'attention et parfois, l'adresse du copiste glisse naturellement au penseur.

4. **Présentation succincte de l'équipe impliquée dans le projet**

Claire DE RIBAUPIERRE : Dans le cadre de son développement, le projet bénéficie de l'accompagnement méthodologique de Claire de Ribaupierre en sa qualité de professeur-intervenant de la Manufacture chargée de la méthodologie BA Théâtre et Danse, MA Théâtre.

Nicolas ZLATOFF: issu d'une formation scientifique (Ingénieur de l'Ecole Centrale, et Docteur-ès-Sciences de l'INSA), il est metteur en scène et comédien depuis 2004. Son travail articule des éléments autofictionnels à des textes, théâtraux ou non, vidéo, images, musique, mouvements, dispositifs... pour créer des formats variés, de l'installation au théâtre, de la conférence à la performance et au concert, qui questionnent les codes de chacun de ces modes de représentation. Entre 2013 et 2015, il suit un Master Mise en Scène à la Manufacture (Lausanne) afin de mener une réflexion théorique sur son travail, notamment sur les questions de la représentation de la pensée.

Julie GOUJU: issue d'une formation initiale en philosophie (Université de Paris-Sorbonne), notamment sur la phénoménologie, elle a suivi entre 2013 et 2015 le Master Danse EXERCE à Montpellier. Guidée par le désir de comprendre la construction du mouvement dans sa relation à l'espace et à la perception, elle s'est intéressée à l'expérience esthétique en tant que construction spécifique de sens. Son mémoire de philosophie interrogeait en particulier l'emploi et la pertinence des termes de présentation et de représentation dans les pratiques scéniques contemporaines. A EXERCE, elle a développé une recherche aussi bien théorique que pratique sur la mise en scène de la pensée, qu'elle a baptisée « chorégraphier la pensée ».



Bastien MIGNOT: formé au théâtre à l'École Supérieure d'Art Dramatique Pierre Debauche, il se rapproche ensuite de la performance et de la danse contemporaine. Il rencontre Yves-Noël Genod et Massimo Furlan et démarre son propre travail à la fois scénique et plastique. En 2013, il intègre le master de recherche EXERCE au Centre Chorégraphique National de Montpellier. Son travail, notamment sur la question du paysage, est protéiforme et sensible. Il consiste en des réinventions de rituels. Bastien Mignot fait se rencontrer des inspirations et des obsessions multiples, volontairement non hiérarchisées, à travers des formats hybrides qui vont de la danse, à la photographie, de l'installation plastique à la performance dans des milieux naturels.

Simon LABARRIERE: formé à l'école du Studio Théâtre d'Asnières dirigée par Jean-Louis Martin Barbaz et Hervé Van der Meulen, il rentre en 2012 à la Manufacture de Lausanne, haute école spécialisée de théâtre de Suisse romande, dans laquelle il suit un cursus de 3 ans (Bachelor comédien) qui lui permet de croiser la route de Gildas Milin, Jean-François Sivadier, Philippe Saire ou la compagnie Motus. Fort de cet enseignement pluridisciplinaire et lui ayant permis d'affirmer davantage son identité artistique, il a notamment travaillé sur un solo à la frontière de la performance et mise en scène, dans lequel il faisait interagir des écritures fictionnelles et auto-biographiques, en tant que description d'une expérience sensible liée à la marche, à la course, à l'errance, à la perte.

Invités pour quelques journées d'échanges :

Ce travail étant très fortement rattaché à la philosophie, au sens de la place du penseur face au monde, il me semble important d'aménager des temps de rencontre avec des philosophes sur ces questions. Ils seront invités à des présentations ou de courtes sessions de travail et permettront d'alimenter la pensée tant sur son contenu que sur des modalités d'action pour les penseurs-interprètes.

Roberto SERAFIDE, dramaturge et théoricien de la danse. Professeur d'Histoire et Théorie de la danse au Conservatoire Supérieur de Danse (Institut del Teatre) de Barcelone, il collabore comme dramaturge avec plusieurs compagnies internationales de danse contemporaine ou de théâtre parmi lesquelles Caterina Sagna Dance Company, La Veronal, Roger Bernat, Taiat Dansa, Germana Civera, Alexandra Waierstall, Aerites Dance Company, Sol Picó, Philippe Saire. Il est auteur d'articles et d'essais, et a publié récemment *A Contracuento. La danza y las derivas del narrar* (2012). Il a été le tuteur du mémoire théorique de Nicolas Zlatoff sur les questions de la représentation de la pensée.

Lucia LO MARCO, docteur en philosophie. Elle a soutenu en 2014 une thèse en cotutelle entre les Universités de Bologne (Italie) et Lyon 3 (France) sur les écrits de Merleau-Ponty autour de la chair du monde, sous la direction de Mauro Carbone. Elle enseigne actuellement à l'Université Lyon 3 et a participé à plusieurs expérimentations de performance de pensée avec Nicolas Zlatoff.

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



Le travail prend comme point de départ la méthodologie proposée par Susan Kozel, de *composition* de *documents*, rendant compte d'une expérience sensible, puis de *dissémination* (au sens de prise en charge scénique) de ces *documents* à travers différents penseurs-interprètes. A la différence des travaux de Susan Kozel, dont elle est issue, cette méthodologie n'est cependant pas envisagée comme un moyen pour écrire une forme scénique, mais bien comme un processus de travail, que nous cherchons à exposer en tant que performance d'une pensée en train de se faire. Ainsi, la recherche scénique cherchera à exposer les phases de *dissémination* de *documents*, par Nicolas Zlatoff, à un (des) penseur(s)-interprète(s).

En outre, ces *disséminations* sont sous-tendues par la notion de personnage conceptuel, au sens où il s'agit, non pas de représenter, au sens strict, ce dernier (décrit par le corpus de *documents*), mais plutôt de chercher à lui donner corps, de façon plurielle et fragmentaire, à travers les différents penseurs-interprètes.

Le travail est donc segmenté en plusieurs sessions, sur le modèle de la *composition* et de la *dissémination*.

Composition des documents pour le corpus d'atlas: images imprimées, vidéos, textes écrits sur support papier (Nicolas Zlatoff, 3 jours)

Session 1 : Première dissémination à deux penseurs-interprètes (juillet 2016). (Julie Gouju + Nicolas Zlatoff 5 jours, dont 1 jour avec 1 invité)

Nouvelle étape de composition des documents, en fonction de la première session (Nicolas Zlatoff, 2 jours)

Session 2 : Deuxième session de dissémination à 4 penseurs-interprètes (septembre-octobre 2016) (Julie Gouju, Bastien Mignot, Simon Labarrière, Nicolas Zlatoff, 10 jours)

Session 3 : 4 penseurs-interprètes (décembre 2016-février 2017) (Julie Gouju, Bastien Mignot, Simon Labarrière, Nicolas Zlatoff, 5 jours dont 1 jour avec 1 invité)

Première composition du corpus des documents (Nicolas Zlatoff)

Un travail préliminaire de préparation des *documents* de l'atlas aura lieu en amont de la première session. Outre la préparation technique et physique des *documents* (encodage des vidéos, impressions des images sur des supports variés, connaissance aiguë du corpus par son auteur...), il s'agit de recentrer le corpus autour du personnage conceptuel qui a été identifié dans le travail de mémoire théorique : conformément aux principes de l'*autobiographie mythique*, le corpus ne doit pas tant inclure des descriptions d'expériences sensibles « objectives », que des traces, subjectives et nécessairement fragmentaires (des *survivances*) du personnage conceptuel, dégagées lors d'expériences sensibles du penseur-interprète qui lui est associé (Nicolas Zlatoff).

L'atlas n'est volontairement pas organisé avant la première session, qui consistera justement à expérimenter des processus d'arrangements spatiaux et temporels du corpus.

SESSION 1 : première dissémination de documents (Julie Gouju + Nicolas Zlatoff)

Il s'agit de convoquer le processus de *dissémination* du corpus de *documents*, depuis Nicolas Zlatoff à Julie Gouju, en cherchant une mise en corps progressif du



personnage conceptuel décrit par le corpus, à travers des relais et des interactions successives.

Pour cela, il est nécessaire de prévoir une installation technique qui permette à Nicolas Zlatoff une manipulation en direct et autonome du corpus de *documents*, directement depuis le plateau, afin qu'il puisse les transmettre à Julie Gouju :

- dispositif de diffusion vidéo classique
- Images imprimées sur format papier
- textes imprimés que Nicolas Zlatoff pourra consulter
- dispositif de capture vidéo et de retransmission en direct d'un espace dédié (au sol, sur une table, un mur...) qui permette au penseur-interprète de manipuler un corpus d'images imprimées
- dispositif de capture vidéo et d'incrustation, autorisant le *re-enactement* d'expériences sensibles par le penseur-interprète, afin de convoquer une pensée dédiée

Le travail boucle sur 2 protocoles :

PROTOCOLE 1 (PRESENTATION DU PERSONNAGE CONCEPTUEL). Nicolas Zlatoff manipule le corpus de *documents*. En fonction des associations ainsi provoquées, Nicolas Zlatoff déploie sa pensée (le personnage conceptuel Gaspard), par la parole uniquement, à Julie Gouju, qui la relaie, en instantané, au public. Tester une parole à la 1ère personne et une autre à la 3ème. Le corpus est donc invisible pour le spectateur et sert de « matière-à-penser » pour Nicolas Zlatoff.

PROTOCOLE 2 (RE-PRESENTATION). Julie Gouju relaie sa propre parole, précédemment enregistrée, à l'oreillette, pour le spectateur. En fonction de la parole produite, Nicolas Zlatoff expose, sans parole aucune, des éléments du corpus au spectateur, qui peuvent donc être différents de ceux qui ont donné naissance à la parole enregistrée. Seuls les documents de type non textuels (images, imprimées ou vidéo, re-enactment d'expériences sensibles) seront utilisés afin d'entrer en interaction avec la parole de Julie Gouju.

Il s'agira d'expérimenter plusieurs itérations de ces deux protocoles, en ajoutant à chaque fois des contraintes comme : durée fixée à l'avance (30 minutes, 1 heure, 2 heures), aucune durée afin de voir si un point d'arrivée peut être trouvé, partir d'un document tiré au sort dans le corpus, ou d'une description de l'ici et maintenant de la représentation.

En outre, il s'agira de rechercher, dans chaque protocole, s'il existe un point de rupture aux fonctions de chacun des protagonistes : à quel moment, dans le protocole 1, Julie Gouju peut-elle prendre en charge, à son tour, sa propre pensée dans le protocole 1 ? A quel moment, dans le protocole 2, Nicolas Zlatoff a-t-il besoin de reprendre la parole ? Les protocoles pourront donc éventuellement évoluer, en vue de la deuxième session.

Une mise en partage aura lieu pendant une journée avec Lucia Lo Marco et Roberto Serafide, afin, d'une part, de pouvoir tester en condition, pour Julie Gouju, une adresse au public, et d'autre part, de pouvoir échanger sur des retours, étayés quant au propos phénoménologique. Le dispositif scénique et les protocoles seront ainsi questionnés en ce sens.



Préparation de la deuxième session: re-travail sur le corpus des documents (Nicolas Zlatoff)

En fonction de la première session, une nouvelle étape de *composition* des documents, par Nicolas Zlatoff, pourra avoir lieu.

SESSION 2 : deuxième dissémination de documents (Tous)

Sur un principe analogue à la première session, l'idée est cette fois de *disséminer* le corpus de documents à plusieurs penseurs-interprètes : Julie Gouju, Simon Labarrière et Bastien Mignot.

Dans un premier temps, les protocoles 1 et 2 sont expérimentés, toujours en duo (Nicolas Zlatoff et Bastien Mignot d'une part, Nicolas Zlatoff et Simon Labarrière d'autre part), mais, peu à peu, Julie Gouju, qui a déjà participé à la première session, peut elle aussi participer à l'exposition du corpus lors du protocole 2.

Dans un deuxième temps, dans le protocole 2, nous testerons le fait que le penseur-interprète qui relaie une parole à l'oreillette puisse être différent de celui qui a été relayeur dans le protocole 1, et comment tous les penseurs-interprètes qui ne sont pas à l'oreillette peuvent venir exposer le corpus de documents.

SESSION 3 : volontairement laissée en suspens actuellement

6. Bibliographie et références

COMPTE-RENDU D'EXPERIENCES SENSIBLES, PHENOMENOLOGIE

[Ab 2006] Zedjiga ABDELKRIM, Notice de Noces, Paris, Pléiade, 2006

[De 1980] Jacques DERRIDA, La carte postale (de Socrate à Freud et au-delà), Paris, Gallimard, 1980

Janet KRAYNAK, *Please pay attention please : Bruce Nauman's words (writings and interviews)*, Cambridge, MIT Press, 2003

Jacques LACAN, *Le séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973

Jacques LACAN, *Le séminaire, Livre IV, La Relation d'objet*, Paris, Le Seuil, 1994

[MP 1945] Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945

[MP 1964a] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964

[MP 1964b] Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964

PENSEE MYTHIQUE

[Ba 2011] Jean-Louis BACKES, préface à la *Théogonie* d'Hésiode, Paris, Gallimard, 2011

Hans BLUMENBERG, *Work on Myth* (trad. R.M. Wallace), Cambridge, Londres, MIT Press, 1985

Hans BLUMENBERG, *Naufrage avec spectateur* (trad. L. Cassagnau), Paris, L'arche, 1997

Umberto ECO, *Vertige de la liste*, (trad. M. Bouzaher), Paris, Flammarion, 2009



Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963

[Ve 1972] Jean-Pierre VERNANT *Mythe et tragédie en Grèce ancienne - I*, La découverte, 1972

[Ve 1996] Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les grecs (étude de psychologie historique)*, Paris, La découverte, 1996

[Ve 1999] Jean-Pierre VERNANT, *L'univers, les dieux, les hommes (récits grecs des origines)*, Paris, Seuil, 1999

[Ve-VN 2011] Jean-Pierre VERNANT, Pierre VIDAL-NAQUET, *La Grèce ancienne (du mythe à la raison)*, Paris, Points, 2011

INTERACTION PENSEE MYTHIQUE ET ANALYTIQUE

[Ar 1981] Hannah ARENDT, *La vie de l'esprit (La pensée. Le vouloir)* (trad. L. Lotringer), Paris, PUF, 1981

[De-Ga 2002] Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Editions de minuit, 1991

David GELERTER, *The muse in the machine : computerizing the poetry of human thoughts*, New-York, Maxwell Macmillan International, 1994

Ignacio MATTE BLANCO, *The Unconscious As Infinite Sets*, Londres, Karnac Books, 1980

DOCUMENTS ET AGENCEMENTS DE DOCUMENTS (ATLAS)

[Ch,] Yvane CHAPUIS, *Rémy Héritier, Enjeux chorégraphiques*, Paris, Artpress no 420,

[DH 2002] Gorges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante (histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg)*, Paris, Editions de Minuit, 2002

[DH 2011] Georges DIDI-HUBERMAN, *Atlas ou le gai savoir inquiet (l'oeil de l'histoire, 2)*, Paris, Editions de minuit, 2011

[Ko 2007] Susan KOZEL, *Closer (performance, technologies, phenomenology)*, Cambridge, MIT Press, 2007

Anaël PIGEAT, *Alexander Singh (de la mémoire du monde)*, Paris, Artpress (février), 2012

[Mi 1998] Philippe-Alain MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998

CONTENU DU CORPUS DE DOCUMENTS

[An 1995] Didier ANZIEU, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1995

Albert CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942

Albert CAMUS, *Noces (suivi de L'été)*, Paris, Gallimard, 1959

[He 2011] HESIODE, *Théogonie*, (trad. J.L. Backès), Paris, Gallimard, 2011

Peter HANDKE, *Gaspard*, (trad. T. Garrel, V. Vilers), Paris, L'Arche, 1967

Peter HANDKE, *L'angoisse du gardien de but au moment du penalty* (trad. A. Gaudu), Paris, Gallimard, 1972

OVIDE, *Métamorphoses*, (trad. G. Lafaye), Paris, Gallimard, 1992

Nonnos DE PANOPOLIS, *Les dionysiaques*, (trad. Comte de Marcellus), Paris, 1856

SPECTACLES, PERFORMANCES, INSTALLATIONS

This situation, conception : Tino Sehgal, production : Marian Goodman Gallery, première le 30.11.2007 à la galerie Marian Goodman (New-York)

Vu le 21.07.2011, salle Franchet (festival d'Avignon)



Nouvelles histoires de fantômes, conception : Georges Didi-Huberman, Arno Gisinger, production : Palais de Tokyo, Le Fresnoy, première le 14.02.2014 au Palais de Tokyo (Paris)
Vu le 17.07.2014

Atlas (¿Cómo llevar el mundo auestas?), commissaire : Georges Didi-Huberman, production : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, première le 26.11.2011 au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid)
Consultation du dossier de presse, en anglais

Assembly instructions, conception : Alexander Singh, production : Jack Hanley Gallery, première le 1.11.2008 à la galerie Jack Hanley (San Francisco)
Vu en 07.2014, à la Biennale d'Art Contemporain (Lyon)

Nom donné par l'auteur, chorégraphie : Jérôme Bel, production : R.B. Jérôme Bel, première le 21.09.1994, au Teatro CineArte (Lisbonne)
Vu en vidéo le 14.05.2015 :
<http://www.jeromebel.fr/spectacles/videos?spectacle=Nom%20donn%C3%A9%20par%20l%E2%80%99auteur>

Pièces distinguées, conception : La Ribot, production : La Ribot, première le 31.10.1994, au Teatro Alfil (Madrid)
Vu en vidéo le 6.03.2015 (no14) : http://www.numeridanse.tv/fr/video/1859_n14

Atlante Rosso, conception : Fagarazzi Zufellato, production : Fagarazzi Zufellato, première le 16.07.2010, au Festival International de Santarcangelo
Vu en video le 14.05.2014 : <https://vimeo.com/15935517>

Multi-Medea : Shrinkspace, conception : Susan Kozel, production : Electromythologies, première : 1997, au Electronic Art Festival (Vancouver)
Description détaillée dans Susan KOZEL, Closer (performance, technologies, phenomenology), 2007

Corridor Installation (Nick Wilder Installation), conception : Bruce Nauman, production : Nick Wilder Gallery, première en mars 1970 à la galerie Nick Wilder (Los Angeles)
Description détaillée dans Janet KRAYNAK, Please pay attention please : Bruce Nauman's words (writings and interviews), 2003

Video corridor (Come piece), conception : Bruce Nauman, première à San Francisco en 1969
Description détaillée dans Janet KRAYNAK, Please pay attention please : Bruce Nauman's words (writings and interviews), 2003

Body pressure, conception : Bruce Nauman, production : Konrad Fisher Gallery, première à la galerie Konrad Fisher en 1974
Description détaillée dans Janet KRAYNAK, Please pay attention please : Bruce Nauman's words (writings and interviews), 2003



Dispositions, chorégraphie: Rémy Hérítier, Production GBOD!, première le 17.03.2008 au TanzQuartierWien, Vienne, Autriche