La forme et la mise en page de ce mémoire sont inspirés du livre «Déployer» de Douna Loup (2019). L'image de couverture provient d'une série de photographies intitulée «Figé, émoussé, la Tête vide» (2012), de Natacha Nikouline.

Mémoire de fin d'étude
Manufacture 2019

Mon travail est avant tout la possibilité d'entamer un dialogue. Un dialogue avec vous, qui remplissez à merveille votre rôle de lectrice par le simple fait d'avoir ouvert la couverture, découvert la table des matières et m'avoir retrouvée dans les premières lignes de mon travail. Sans plus attendre, je vous livre le cœur de ma recherche. Une question, centrale dans mon travail de metteure en scène : comment créer ensemble, à partir de mes propres nécessités ? L'une des propositions que je souhaite vous faire à travers ce mémoire, est d'utiliser l'outil du dialogue pour ouvrir la discussion et ainsi faire directement l'exercice de ce que je pressens être un outil privilégié dans ma quête vers la création : la conversation. Si la première chose – et peut-être la plus grande chose ! – que nous pouvons faire ensemble est de discuter, alors discutons.

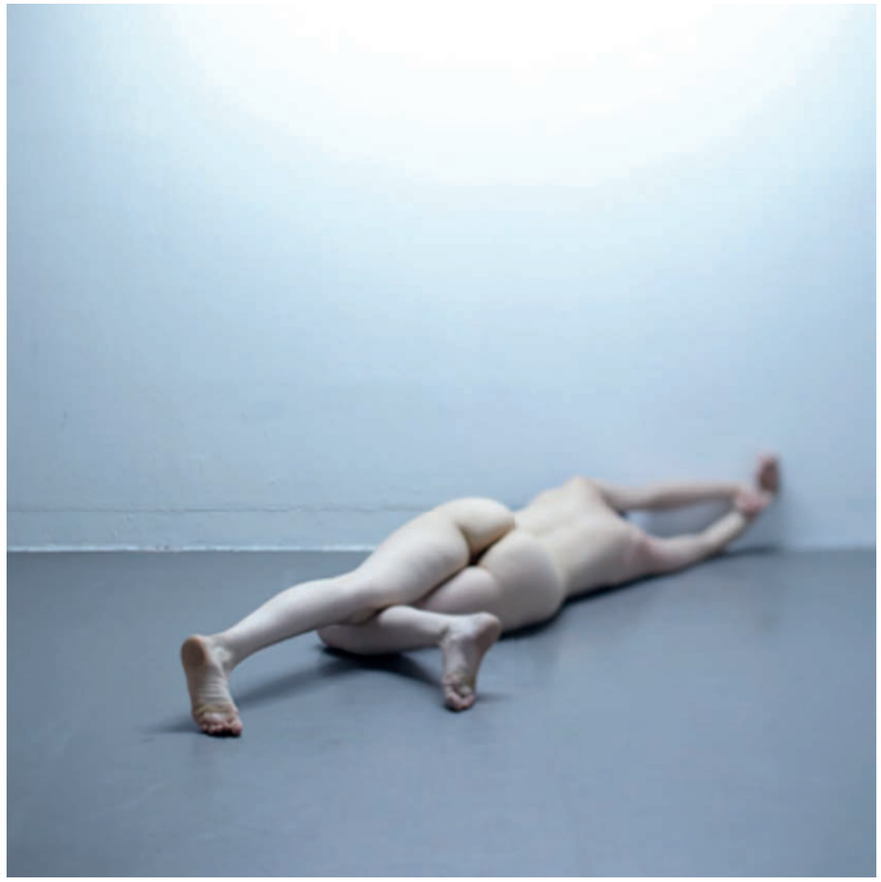
La forme qu'a pris mon travail de mémoire est née d'un désir de mise en scène de ma pensée. J'ai souhaité créer un outil effectif qui relate mon besoin d'horizontalité et de circulation au cœur de la conversation. J'ai souhaité, d'une certaine manière, donner corps aux mots.
La mise en page de cet outil est pensée en parallèle de ma réflexion. Elle esquisse un fonctionnement non hiérarchique, tant dans la taille de corps du texte que dans le format des cahiers. En effet, chaque différence typographique ou choix de mise en page a été réduit à sa stricte nécessité. Le but étant de ne pas surutiliser les codes en vigueur pour le traitement de texte. Cette forme vous permet de circuler à votre guise à l'intérieur de mon travail et de vous frayer votre propre chemin au cœur de ma réflexion. D'un cahier à l'autre, les échos font partie de l'ensemble. Ces dix cahiers forment à eux seuls 3'628'800 possibilités de lecture différentes. Sentez-vous libre de choisir la vôtre, afin qu'au terme de cette lecture nous entamions un dialogue, et que je vous réponde chargée d'un nouveau langage.
Après deux ans passés à me former en tant que metteure en scène, c'est bien ici et maintenant que tout débute en réalité. Dans un désir de continuité de la formation, mais surtout dans la profonde conviction que personne ne se construit seule, je souhaite trouver des interlocutrices avec lesquelles je puisse dialoguer et ainsi me permettre d'avancer dans mon travail.
Vous êtes, de par votre position de lectrice, mon interlocutrice privilégiée. Prenez ce mémoire et les premières phrases de mon entrée en matière comme une amie qui aurait fait les présentations entre vous et moi. Prenez dans mon lexique la possibilité de comprendre ce que mon vocabulaire déploie en moi de vécu, de pensées et de souvenirs.
Si ce mémoire me permet de prendre confiance en ma parole et en ma capacité à rendre compte de ce qui m'anime en tant qu'artiste, cette longue présentation ne saurait contenir une phrase de trop.

Des mots et des corps, syn. dialogue

Camille Denkinger

Camille Denkinger

Des mots et des corps syn. dialogue



N.B. : Ce travail de mémoire est volontairement écrit exclusivement au féminin. Par exemple, lorsque vous lirez metteure en scène, cela inclut la forme féminine et masculine du terme. Si j'ai décidé de féminiser l'écriture de mon mémoire, c'est que j'avais besoin, dans un travail qui place la parole au cœur du sujet, de bousculer une grammaire qui fait habituellement primer le masculin sur le féminin. Cet état de fait n'est pas anodin :

> Le langage est un reflet de notre société patriarcale : non seulement il catégorise tout ou presque en deux genres sexués, mais en plus il entretient la domination d'un genre sur l'autre. Parce qu'il est notre premier mode d'expression, il a une fonction fondamentale, et peut être utilisé à bien des fins. S'il est structuré, le langage est également structurant : il conditionne notre pensée, la formate. Le langage guide notre vision du monde. Remodeler le langage c'est refuser une domination, construire d'autres inconscients collectifs. En cela, la féminisation semble bien sûr insuffisante puisqu'elle conserve en elle la division en genres masculin et féminin. Mais révolutionner complètement le langage est une tâche lourde, qui prend du temps autant pour réfléchir et construire cette révolution que pour la pratiquer, la vivre spontanément. Le langage, les mots, les expressions, ça vient tout seul, par habitude, mais ça ne vient pourtant pas de nulle part… (Cf. « Féminiser les textes », dans le cahier Racines)

En rédigeant ce mémoire exclusivement au féminin, je suis consciente de l'accentuation de certains propos. Ce choix correspond de manière revendiquée à l'état de ma réflexion actuelle vis-à-vis d'un système. Plus précisément ici, cette revendication prend racine en lien direct avec le monde du spectacle, à travers – entre autres – les fonctionnements relationnels qui s'y jouent.

Je tiens également à préciser que l'utilisation de la première personne du singulier dans l'écriture de ce travail ne relève pas d'une originalité quelconque dans mes propos, mais plutôt de la revendication d'un parcours et d'un cheminement de pensée dont je ne peux parler qu'à la première personne, en toute conscience.

Chargée, à présent, de ces précisions, je vous souhaite une bonne lecture !

Je tiens à remercier tout particulièrement Odile Cornuz pour son accompagnement dans l'écriture et l'élaboration de ce travail de mémoire, ainsi que dans l'écriture des textes de mon projet de OUT. Son regard bienveillant et ses retours pertinents m'ont été d'une aide précieuse. J'ai eu beaucoup de plaisir à partager cette aventure avec elle. Je tiens à remercier également Sylvie Denkinger, ma maman, pour son soutien et son aide au cours de ces longs mois. Mon papa, mes frères, David, Marilou, Gabriel, pour leur amour et leur soutien. Julien Meyer pour son oreille attentive, Jean Sluka, Pierre-Angelo Zavaglia, Audrey Liebot et Natasza Gerlach, mes compagnons de route. Pauline Castelli pour ses précieux conseils, Jonas Beausire pour sa présence, sa bienveillance et sa disponibilité, Flavia Papadaniel pour son écoute, sa douceur et son travail, Jean-Baptiste Roybon pour son travail et ses conseils, Trân Tran pour son accueil, Macaire Gallopin pour ses premières relectures, et toutes les autres personnes qui ont contribué de près ou de loin à me garder la tête hors de l'eau pendant l'écriture de ce mémoire. Du fond du coeur, MERCI.

La forme et la mise en page de ce mémoire sont inspirés du livre «Déployer» de Douna Loup (2019). L'image de couverture provient d'une série de photographies intitulée «Figé, émoussé, la Tête vide» (2012), de Natacha Nikouline.

Mémoire de fin d'étude
Manufacture 2019

Mon travail est avant tout la possibilité d'entamer un dialogue. Un dialogue avec vous, qui remplissez à merveille votre rôle de lectrice par le simple fait d'avoir ouvert la couverture, découvert la table des matières et m'avoir retrouvée dans les premières lignes de mon travail. Sans plus attendre, je vous livre le cœur de ma recherche. Une question, centrale dans mon travail de metteure en scène : comment créer ensemble, à partir de mes propres nécessités ? L'une des propositions que je souhaite vous faire à travers ce mémoire, est d'utiliser l'outil du dialogue pour ouvrir la discussion et ainsi faire directement l'exercice de ce que je pressens être un outil privilégié dans ma quête vers la création : la conversation. Si la première chose – et peut-être la plus grande chose ! – que nous pouvons faire ensemble est de discuter, alors discutons.

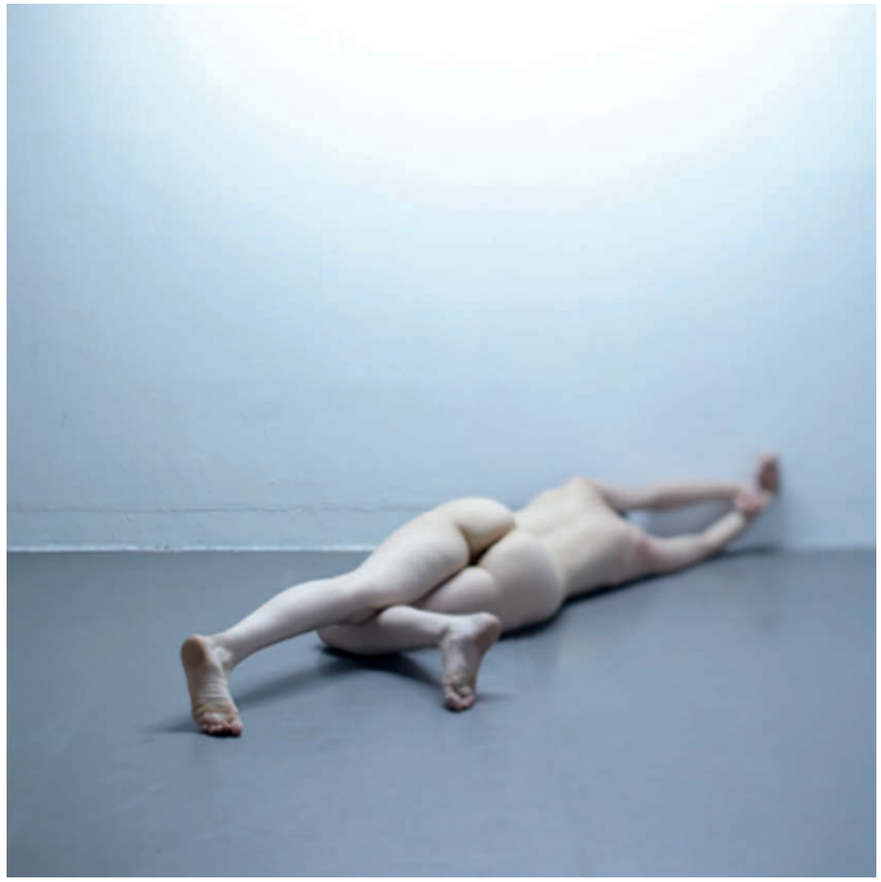
La forme qu'a pris mon travail de mémoire est née d'un désir de mise en scène de ma pensée. J'ai souhaité créer un outil effectif qui relate mon besoin d'horizontalité et de circulation au cœur de la conversation. J'ai souhaité, d'une certaine manière, donner corps aux mots.
La mise en page de cet outil est pensée en parallèle de ma réflexion. Elle esquisse un fonctionnement non hiérarchique, tant dans la taille de corps du texte que dans le format des cahiers. En effet, chaque différence typographique ou choix de mise en page a été réduit à sa stricte nécessité. Le but étant de ne pas surutiliser les codes en vigueur pour le traitement de texte. Cette forme vous permet de circuler à votre guise à l'intérieur de mon travail et de vous frayer votre propre chemin au cœur de ma réflexion. D'un cahier à l'autre, les échos font partie de l'ensemble. Ces dix cahiers forment à eux seuls 3'628'800 possibilités de lecture différentes. Sentez-vous libre de choisir la vôtre, afin qu'au terme de cette lecture nous entamions un dialogue, et que je vous réponde chargée d'un nouveau langage.
Après deux ans passés à me former en tant que metteure en scène, c'est bien ici et maintenant que tout débute en réalité. Dans un désir de continuité de la formation, mais surtout dans la profonde conviction que personne ne se construit seule, je souhaite trouver des interlocutrices avec lesquelles je puisse dialoguer et ainsi me permettre d'avancer dans mon travail.
Vous êtes, de par votre position de lectrice, mon interlocutrice privilégiée. Prenez ce mémoire et les premières phrases de mon entrée en matière comme une amie qui aurait fait les présentations entre vous et moi. Prenez dans mon lexique la possibilité de comprendre ce que mon vocabulaire déploie en moi de vécu, de pensées et de souvenirs.
Si ce mémoire me permet de prendre confiance en ma parole et en ma capacité à rendre compte de ce qui m'anime en tant qu'artiste, cette longue présentation ne saurait contenir une phrase de trop.

Des mots et des corps, syn. dialogue

Camille Denkinger

Camille Denkinger

Des mots et des corps syn. dialogue



N.B. : Ce travail de mémoire est volontairement écrit exclusivement au féminin. Par exemple, lorsque vous lirez metteure en scène, cela inclut la forme féminine et masculine du terme. Si j'ai décidé de féminiser l'écriture de mon mémoire, c'est que j'avais besoin, dans un travail qui place la parole au cœur du sujet, de bousculer une grammaire qui fait habituellement primer le masculin sur le féminin. Cet état de fait n'est pas anodin :

> Le langage est un reflet de notre société patriarcale : non seulement il catégorise tout ou presque en deux genres sexués, mais en plus il entretient la domination d'un genre sur l'autre. Parce qu'il est notre premier mode d'expression, il a une fonction fondamentale, et peut être utilisé à bien des fins. S'il est structuré, le langage est également structurant : il conditionne notre pensée, la formate. Le langage guide notre vision du monde. Remodeler le langage c'est refuser une domination, construire d'autres inconscients collectifs. En cela, la féminisation semble bien sûr insuffisante puisqu'elle conserve en elle la division en genres masculin et féminin. Mais révolutionner complètement le langage est une tâche lourde, qui prend du temps autant pour réfléchir et construire cette révolution que pour la pratiquer, la vivre spontanément. Le langage, les mots, les expressions, ça vient tout seul, par habitude, mais ça ne vient pourtant pas de nulle part… (Cf. « Féminiser les textes », dans le cahier Racines)

En rédigeant ce mémoire exclusivement au féminin, je suis consciente de l'accentuation de certains propos. Ce choix correspond de manière revendiquée à l'état de ma réflexion actuelle vis-à-vis d'un système. Plus précisément ici, cette revendication prend racine en lien direct avec le monde du spectacle, à travers – entre autres – les fonctionnements relationnels qui s'y jouent.

Je tiens également à préciser que l'utilisation de la première personne du singulier dans l'écriture de ce travail ne relève pas d'une originalité quelconque dans mes propos, mais plutôt de la revendication d'un parcours et d'un cheminement de pensée dont je ne peux parler qu'à la première personne, en toute conscience.

Chargée, à présent, de ces précisions, je vous souhaite une bonne lecture !

Je tiens à remercier tout particulièrement Odile Cornuz pour son accompagnement dans l'écriture et l'élaboration de ce travail de mémoire, ainsi que dans l'écriture des textes de mon projet de OUT. Son regard bienveillant et ses retours pertinents m'ont été d'une aide précieuse. J'ai eu beaucoup de plaisir à partager cette aventure avec elle. Je tiens à remercier également Sylvie Denkinger, ma maman, pour son soutien et son aide au cours de ces longs mois. Mon papa, mes frères, David, Marilou, Gabriel, pour leur amour et leur soutien. Julien Meyer pour son oreille attentive, Jean Sluka, Pierre-Angelo Zavaglia, Audrey Liebot et Natasza Gerlach, mes compagnons de route. Pauline Castelli pour ses précieux conseils, Jonas Beausire pour sa présence, sa bienveillance et sa disponibilité, Flavia Papadaniel pour son écoute, sa douceur et son travail, Jean-Baptiste Roybon pour son travail et ses conseils, Trân Tran pour son accueil, Macaire Gallopin pour ses premières relectures, et toutes les autres personnes qui ont contribué de près ou de loin à me garder la tête hors de l'eau pendant l'écriture de ce mémoire. Du fond du coeur, MERCI.

Amorces

Ce cahier regroupe deux mails que j'ai écrit à l'intention de potentielles futures collaboratrices pour mon projet de OUT. Si j'ai choisi ces deux amorces de dialogue-là, c'est parce qu'elles ont été écrites pour le même projet, à plusieurs mois d'intervalle. Ce regroupement de mails permet de voir l'évolution de ma pensée et la précision de mes envies. Ils sont la trace d'un cheminement.

À l'intention des élèves de l'Institut Littéraire Suisse

Lausanne, le 22 avril 2018

Bonjour,

Je m'appelle Camille et je suis étudiante en Master Mise en scène à la Manufacture.

Pour mon spectacle de sortie (septembre 2019), je souhaiterais travailler avec une auteure. En effet, je travaille régulièrement sur la base d'enregistrements, de discours que j'ai rapportés de la vie réelle et j'aurais aimé pour ce projet partir de cette matière pour construire une fiction.

J'aimerais travailler sur la base de récits oraux, de vies déformées par la douleur, de rapports au corps compliqués, suite à une blessure ou une maladie.

J'aimerais pouvoir monter plusieurs sources ensemble (comment insérer dans les récits tout le côté médical lié au traitement de la douleur par exemple ?)

J'imaginais partir d'éléments réels, sortes de *témoignages* (je n'aime pas ce terme, le but n'est pas de rentrer dans une forme type « je suis une survivante, voici mon histoire », mais plutôt de s'appuyer sur des histoires de vies réelles et d'en sortir une fiction). J'imaginais peut-être des monologues.

Il est important pour moi que le projet soit une réelle collaboration où l'auteure puisse trouver sa place, donner son point de vue et pourquoi pas déplacer aussi mon angle de vue. Je ne veux pas d'une personne qui exécute simplement mes envies. Je souhaite que la personne fasse

partie du processus et que le texte puisse aussi évoluer au contact du plateau.

Les styles d'écritures que j'aime sont des écritures assez rythmées. Rythmées dans le sens où je sens une mélodie dans le texte, qui pourrait presque être utilisée comme une musique. J'aime les textes qui sont pensés en terme d'actions, des textes qui sont presque indissociables d'une partition physique. Mais je ne crois pas que j'aie vraiment envie de donner des noms d'écrivaines en exemple. J'ai envie d'aller à la rencontre de divers styles, diverses personnalités, plutôt que de rester dans les zones que je connais, de chercher à coller à un style.

Voilà donc pour les prémices de mon projet.

Dans l'attente de vos retours et en espérant rencontrer quelques étudiantes intéressées à se joindre à ce projet, et je vous souhaite une excellente journée !

Camille Denkinger

À l'intention de Solène Biriotti et Dolorès Calvi

Lausanne, le 11 février 2019

Bonjour,

Je m'appelle Camille, je suis étudiante en mise en scène à la Manufacture de Lausanne (Suisse). Actuellement en fin de formation, je mène un projet pour mon spectacle de sortie autour de notre rapport au corps et à la douleur.

Je suis actuellement à la recherche d'une interprète mâchiniste pour rejoindre le projet et j'ai reçu votre contact par le biais de Latifeh.

Avant de rentrer dans les détails, je vais contextualiser un peu ma demande et tenter d'être la plus claire possible pour que vous ayez toutes les clés en main afin de pouvoir y répondre.

Je suis à la base issue du monde du cirque (j'ai fait le CNAC en tant que voltigeuse de main-à-main). Suite à une blessure j'ai dû me réorienter et comme j'avais envie de m'ouvrir à d'autres horizons et de travailler à partir de textes j'ai voulu approfondir ce point en rejoignant une école de théâtre et me lancer dans ce Master de Mise en scène. Ma pratique s'est donc beaucoup étoffée au niveau de l'approche textuelle, mais mon but est de continuer à travailler avec des artistes de cirque, dans la conviction qu'une rencontre entre ces deux mondes est profondément possible et fertile.

Pour ce travail de sortie, la commande de mon école est la suivante : un spectacle de plus ou moins une heure, 7'000 francs suisse de budget mais aucune rémunération salariale des personnes qui travaillent sur le projet. Je

préfère être très claire sur ce point, quitte à vous faire fuir. Par contre, il est certain que je défraierai tout le monde (trajets, logement, nourriture).

La création se déroulera durant tout le mois d'août 2019 et les projets sont présentés dans la foulée, le premier week-end de septembre, à Lausanne.

Actuellement dans l'écriture des textes du spectacle, avec la collaboration de deux auteures, deux personnages sont en train de se dessiner. Le rôle pour lequel je vous sollicite est un personnage qui aura une grande partition physique mouvement/danse, ainsi que du texte. Le deuxième personnage sera porté au plateau par une comédienne de la Manufacture.

J'aimerais, à travers ce projet, tenter de flouter les frontières de la prise en charge du texte et des partitions physiques (ne pas décharger la circassienne du texte, ni la comédienne du mouvement), tout en donnant les clés nécessaires à l'une et à l'autre pour se sentir à l'aise dans son rôle.

Concernant le travail avec l'agrès de cirque, j'aimerais explorer un rapport plus proche d'une recherche de mouvement et de vocabulaire à l'endroit de l'agrès, plus qu'une réalisation purement technique. J'aimerais tenter de valoriser l'intelligence du corps circassien pour développer un langage chorégraphique et spatial que

je trouve passionnant et plein de promesses dû à notre pratique physique.

Je ne sais pas si vous me suivez, mais c'est juste que je voudrais être claire sur le fait que la prouesse technique liée à un agrès n'est pas quelque chose qui m'intéresse et je ne voudrais pas d'ambiguïté sur ce point pour ne pas que vous soyez déçue ou surprise si tout à coup vos attentes étaient autres. Je cherche dans le cirque le développement d'un vocabulaire proche des mots et qui ne correspond pas forcément à des figures préexistantes.

Pour rentrer dans le détail du propos :

Comme je vous l'ai dit en début de mail, le thème du spectacle tourne autour de notre rapport au corps et à la douleur. Suite à une opération du coude gauche, et à cause d'un chirurgien un peu trop zélé, je me suis retrouvée dans l'incapacité d'utiliser ma main gauche : le nerf ulnaire a été touché durant l'opération et, à mon réveil, je ne sentais plus une partie des doigts de ma main gauche.

Pendant une année et demi j'ai eu à faire avec des douleurs chroniques terribles, un quotidien fait d'électrodes, de médicaments à haute dose et d'une rééducation moteur et sensorielle. Autant dire que je suis tombée de haut en passant d'un entraînement excessif à une rééducation lente et… et lente. Le rapport à mon corps et à la douleur a été très compliqué durant cette période et aujourd'hui encore je dois apprendre à vivre avec ce corps qui me ramène constamment à l'ordre. Socialement également, la chute a été fracassante. Je n'étais plus de la partie.

Ce rapport très intime au thème de ce projet est un point d'entrée dans le sujet important pour moi. Le fait de réaliser le peu de place que nous laissons, dans notre

société à des corps faibles et en détresse, m'a donné envie de faire une sorte d'*éloge de la faiblesse* (en référence au livre du même nom d'A. Jollien) en laissant la place sur scène à des personnages fragiles, sensibles et défaillants.

Pour ce faire, j'ai demandé à deux auteures de se joindre au projet et nous avons commencé par récolter des récits de vies autour du thème de la douleur. Ces entretiens ont été le point de départ et la matière première qui a nourri le travail d'écriture. Nous sommes actuellement au cœur du travail d'écriture et le projet commence à prendre forme, des personnages se profilent petit à petit.

Le désir pour moi d'avoir du cirque dans ce projet est lié tout d'abord au grand amour qui me lie à cet univers et que je souhaite défendre sur scène, bien que j'aie passé ces dernières années à le rejeter en bloc tout en finissant toujours par le retrouver d'une manière ou d'une autre.

De plus, la force apparente d'un corps circassien me paraît un paradoxe enrichissant, ainsi qu'un joli défi pour l'interprétation du thème qui tente l'éloge de la faiblesse.

Pour revenir à ma demande, si je vous écris aujourd'hui, c'est parce que je cherche une personne, idéalement une fille (car notre groupe est, pour le moment, uniquement composé de filles et je trouve ça chouette) qui serait intéressée à rejoindre ce projet. Si vous êtes intéressée ou si vous avez des questions, je prends volontiers un temps pour discuter avec vous plus en détails, de vive voix même, pour que nous puissions nous rencontrer de manière plus personnelle. J'envoie également avec plaisir ma note d'intention du projet, ainsi qu'une version du texte en construction.

Je voulais aussi préciser que si j'ai choisi de faire cette demande de manière groupée c'est parce que je sais que

déjà les conditions notamment financières mais aussi au niveau de l'agenda feront que je n'aurais pas une horde de circassiennes qui vont me courir après et qu'en plus j'aurais été bien incapable de choisir à laquelle je faisais cette demande en premier parce que je souhaite que le désir du travail soit partagé !

Je me réjouis d'avoir de vos nouvelles et je reste vraiment à votre disposition si vous avez besoin de précisions !

Belle journée,

Camille

Dépôt

Ce lexique d'injonctions, intitulé *Dépôt*, est librement inspiré des cours de danse Gaga que j'ai suivis auprès de Géraldine Chollet, mais également agrémenté de mes propres expériences ou d'indications récoltées auprès d'autres intervenantes.
Ce lexique me permet de constituer une petite *banque de données*, dans laquelle je peux piocher pour diriger à vue des exercices ou des improvisations. C'est dans cette optique-là qu'il a été conçu : chaque mot peut être détaché pour créer un ensemble de cartes, plus pratique à manipuler lors du travail au plateau.

Avorter

(voir aussi Comportement)

Avorte chaque geste prémédité
avant même qu'il ne soit arrivé.
Ne te fais que des surprises.

Caresse

Comment prends-tu plaisir
aux caresses du vent sur ta peau ?
Comment peux-tu jouer avec
les vitesses du vent sur ta peau ?

Bouche

Ouvrir ta bouche est une manière
de te rendre disponible.
Teste la différence entre
ta bouche ouverte et ta bouche
fermée quand tu bouges.

Centre

(Voir aussi Moteurs lointains)

Tes gestes ne commencent pas
en périphérie (mains, bras, jambes)
mais dans ta colonne, à partir
de ton centre.

Champ électrique

Ne finis jamais tes mouvements,
coupe le champ électrique avant
la fin.

Circuit

Sur le dos au sol, sens les circuits
d'énergie. Ne fonctionne pas en
circuit fermé.
Sens comment tu irradies.

Chute

Donne-toi l'assurance physique
nécessaire pour tomber
sans te faire mal. La chute c'est
éprouver la gravité dans ta chair.
Tomber c'est lâcher prise,
te libérer de toute tension,
t'abandonner.

Colonne

Prends le flottement proche
de ta colonne,
avec les aisselles aussi.

Délicatesse

Sens les choses de manière très détaillée dans ton corps.

Dissociation

Vas-y d'un bloc, comme une bodybuildeuse. Et maintenant dissocie, va chercher les possibilités qui te restent, même quand tu es au bout de l'articulation, il y a encore des possibilités pour bouger.

Disponibilité

Identifie tes zones de tensions pour y remettre de l'espace, du flottement. Le flottement est une forme de présence, de disponibilité. Comment relâches-tu ta mâchoire et comment explores-tu avec la chair de tes joues ?

Écho

Quand une partie de ton corps bouge, quelles sont les répercussions sur le reste de ton corps ? Comment le geste circule dans ton corps ? Et ta voix ? Où voyage-t-elle ? Quels espaces lui offres-tu et comment ton corps vibre-t-il ?

Effort

Mets beaucoup plus de force
que nécessaire, beaucoup d'effort,
trop d'effort.

Force

Être dans la force ne veut
pas dire ne plus ouvrir les portes
au mouvement.
Cherche à continuellement
ouvrir au mouvement, surtout
lorsque tu utilises la force.

Espaces

Tu flottes pour créer des espaces
pour que l'autre puisse s'y insérer.
Fais moins de mouvement,
mais avec plus de sensation.

Gravité

Monte les bras en l'air et laisse-les
tomber : éprouve la vitesse de la gravité.
À l'envers : tes bras tombent vers le haut.
Tombe dans le mouvement à la vitesse
de la gravité. Cette même action peut
être faite dans n'importe quelle
direction. Comment profites-tu
de cette énergie pour trouver
la vitesse, puis mettre de la forme ?

Intérieur / extérieur

Place des balles dans tes articulations. Place ensuite une plus grosse balle qui t'arrive du dessus et que tu dois pousser. C'est un voyage entre ce qui arrive depuis l'intérieur de ton corps et ce qui arrive depuis l'extérieur.

Jouissance

Sens l'énergie qui te traverse. La jouissance ta chair qui est traversée par des sensations.

Joie

Dis-toi des petits *wahou* ! Offre-toi des *wahou* ! Regarde ton corps comme il est génial ! Expérimente la joie.

Lunes

Détailles les lunes de tes mains *(les extrémités de tes métacarpes, dans ta paume de main)*. Essaie de les séparer, de leur trouver une vie propre à chacune.

Mémoire (faire)

Retraverse le mouvement mais à 1%. Tu repasses dans le corps tout ce que tu viens de faire. Tu fais mémoire. Mais à n'importe quel moment tu pourrais repartir à 100%. Écoute ce qui t'arrive, sens le courant qui passe. C'est très actif. Il y a de la vie, du sang qui coule, ce n'est jamais mort.

Minimum

Au sol, enfonce-toi dans la terre. Identifie les endroits où tu retiens et trouve le moyen de relâcher pour que tout ton corps s'enfonce dans le sol. Puis, cherche à activer au minimum tes muscles pour avoir la sensation de flotter au-dessus du sol. Tu dois utiliser des muscles minuscules qui permettent de s'engager juste assez pour pouvoir flotter.

Maximum

Frappe en rythme avec tes mains. Entre les claps mets un maximum de mots. Ensuite fais la même chose mais avec un maximum de mouvements.

Mettre en forme

Décore autour de toi, avec tes mains, tes bras, tes jambes.

Moteur

Quelle est ta source, ton moteur de mouvement ?
Il ne faut pas que cela devienne systématique ou mécanique.

Nier (la gravité)

(Voir aussi Gravité)

Tombe dans le mouvement dans toutes les directions et pas seulement vers le sol.

Moteurs lointains

Comment peux-tu utiliser les moteurs lointains pour activer tes mains, par exemple ?
Comment actionnes-tu tes mains avec tes côtes ?
Explore les moteurs lointains.

Opposition

Imagine un bonbon dur à l'extérieur et doux à l'intérieur. Cherche à être forte à l'intérieur et douce à l'extérieur. Ou entame en même temps un chant très doux et une frappe vigoureuse sur le corps, comme pour enlever des fourmis rouges. Ta voix doit être douce et le mouvement engager tout ton corps.

Oreilles

Place le texte dans le corps,
au cœur de ta sensibilité
et de ta fragilité. Ça se passe derrière
tes oreilles, comme un frisson.

Passion

(Voir aussi Joie)

Connecte-toi à ta passion
du mouvement, ton plaisir
de bouger, celui de jouer.

Parasites

Identifie tes parasites.
Utilise le flottement pour enlever
les parasites.

Peau

Joue avec les distances entre
les choses. Crée des formes,
juste en modifiant les distances.
Ta peau t'informe sur les distances.
Rapproche ou éloigne des parties
de ton corps. Regarde avec ta peau.

Plaisir

Connecte-toi à tes pieds dansant,
connecte-toi au plaisir de bouger.

Redescendre

Pour ne pas rire,
redescends dans ton ventre.

Présence

Comment peux-tu établir ton corps dans un espace grâce aux capteurs sensoriels de ton corps ? Comment peux-tu entraîner la connexion avec tes sensations pour t'ancrer dans le présent ? De la même manière dont tu observes l'espace, de quels espaces es-tu faite ? Quels sont tes creux ? N'oublie pas de réactiver les parties mortes de ton corps, que l'énergie voyage.

Réduction / amplification

Comment rends-tu cette chose-là captivante ?
Fais un minimum de mouvement,
pour un maximum de plaisir.

Réflexe

Dynamise ton corps pour le sortir du quotidien. Tente une sortie du corps qui fait commentaire du texte (parler avec les mains p. ex.) Utilise le flottement pour ne pas contenir la parole dans le seul engagement de ton visage et de tes mains, retrouve une circulation.

Roulement

(Voir aussi Articulation)

Tombe dans l'articulation, va jusqu'au bout de l'articulation et mets une petite balle à l'intérieur de l'articulation que tu essaies de faire rouler.

Relation

« Prends-moi » : qu'est-ce que ça change dans ta façon d'aller vers l'autre ?

Sentir

Approche-toi doucement de l'autre. Sens le moment où tu captes sa chaleur, le moment où tes vêtements commencent à bouger et quand tu sens la peau de l'autre.

Surfer

Surfe sur les vagues d'une action (relâcher par exemple) et décide d'où tu vas.

Tomber dans

Tombe dans le mouvement. Comment tombes-tu dans ta colonne vertébrale, comment te ressaisis-tu ? Pense à garder vivante la relation colonne-coccyx.

Texture

Sens l'intérieur de ta bouche, le goût, la texture, la chaleur. Place dans ta bouche quelque chose qui a une texture agréable (thé chaud, barbe à papa, pâte à modeler...) Sens la texture dans ta bouche, puis mets-la autour de toi. Recouvre ta chair de cette matière. Comment bouges-tu à l'intérieur de celle-ci, quelle résistance a-t-elle ?

Vie

Ne cherche pas à occuper le corps : sens la vie.

Vif

Imagine ne pas avoir de peau,
être à vif. Tu es tellement attentive,
tes capteurs sont tellement
ouverts que tu es à fleur de peau.

Volume

Augmente le volume.

Écriture

Un corps en soi

Ce texte a été écrit par Sarah Benninghoff et Danica Hanz, élèves de l'Institut Littéraire Suisse de Bienne (ILS). Cette pièce est tirée de récits biographiques, récoltés dans le courant de l'été 2018 par les auteures et moi-même auprès d'une dizaine de personnes, d'âges et de milieux différents. Les étapes d'écritures ont été suivies par Odile Cornuz, auteure et également référente de mon projet de mémoire.

Cette expérience a été pour moi l'occasion de me retrouver au plus proche de l'écriture. La richesse de cette collaboration – qui a rythmé toute ma deuxième année de formation –, m'a permis de découvrir les enjeux de l'écriture théâtrale et d'affiner mon rapport aux mots. L'énergie et le travail qui a été fait durant ces longs mois m'ont permis de développer ma pensée, mes envies et mes besoins tant au niveau artistique que dans mes réflexions sur la gestion d'équipe. Pour cela, je suis très reconnaissante aux auteures : Danica et Sarah, et tient à les remercier tout particulièrement.
En effet, les difficultés que j'ai rencontrées dans cette collaboration au cours de ces derniers mois, ont beaucoup nourri ma réflexion autour des enjeux relationnels et d'implication personnelle que je décortique dans mon mémoire, notamment dans le cahier *Ensemble*.
Le texte présenté ici me semble problématique sur de nombreux points, et n'arrivant pas à exprimer mon besoin de réorientation en termes d'écriture, j'ai finalement décidé de clore la collaboration avec les auteures. L'utilisation de ce texte dans sa totalité ou uniquement par bribes pour mon projet de sortie sera rediscutée en temps voulu avec l'équipe de création.

L'écriture du texte

J'ai souhaité, dans cette collaboration, prendre part au processus d'écriture en accompagnant les auteures, dans une envie de circulation de la parole et des idées, mais aussi dans une curiosité et une excitation presque enfantine de me retrouver si proche du travail d'écriture.
Pour amorcer le travail, je souhaitais que les auteures puissent s'emparer du thème de la douleur et j'avais cru bon de partir à la recherche de récits réels afin de

s'imprégner de cette expérience corporelle extrême, et d'étoffer nos discussions. Pourtant, là où j'ai voulu ouvrir au dialogue, j'ai plutôt refermé petit à petit les possibilités d'appropriation du thème pour les auteures. Au fil des mois et de mes lectures, ma vision du texte, du projet de OUT et de mes envies évoluait. Pourtant le texte restait, lui, à sa première forme. Je n'arrivais pas à transmettre aux auteures mon besoin de déployer l'écriture, de sortir de la structure que nous avions établie, pour essayer, transformer, déformer le texte.

Sans pour autant vouloir me déresponsabiliser de la tournure prise par cette collaboration, les changements intérieurs et le développement personnel de ma pensée et de ma vision de la création ainsi que du travail de groupe, a rendu très fragiles mes décisions et flouté considérablement mes envies, ce qui a rajouté une difficulté dans le dialogue que j'ai entretenu avec les auteures. Je crois aujourd'hui que l'écriture aurait dû se penser de manière plus soudée avec le travail au plateau. D'autant plus que ni Sarah, ni Danica n'avaient écrit pour le théâtre avant cette collaboration, ce qui a rendu le défi encore plus grand.

En dépit du résultat final – qui pour ma part ne compte que peu dans la balance –, cette expérience a été riche en apprentissage. Je suis heureuse et profondément touchée de cette collaboration qui m'a beaucoup apporté.

Ce qui suit est un extrait de la dernière version du texte.

Nan

Pendant longtemps, j'ai cru que je ne savais pas pleurer. Mais mes yeux savent très bien pleurer. C'est juste que je ne pleure pas au moment où la plupart des gens le font. Moi, je pleure d'émotion devant un film, souvent, très souvent, d'émotion en lisant un livre ou devant une peinture, mais pas devant la tristesse.

Est-ce que j'ai déjà pleuré de douleur ?

Ana

(Anna qui imite le téléphone) Bonjour Ana, comment ça va aujourd'hui ? La douleur est à combien ?

Plutôt stable.

(téléphone) Et le nouveau traitement ?

Il agit, je crois qu'il agit. Sur les douleurs, je veux dire. Elles vont mieux.

(téléphone) Vous savez, on ne peut pas dire des douleurs qu'elles vont bien ou pas bien. C'est plutôt votre évolution que l'on regarde. Il s'agit de voir si malgré tout, oui vous continuez à avoir mal, mais vous allez dans le bon sens – c'est-à-dire que vous arrivez à travailler, à sortir, à voir votre entourage aussi, ne pas vous isoler surtout –, et vous arrivez à manger, à vous faire à manger. Tout ça, ça fait partie du package. *(silence)* Vous avez mangé ?

Oui.

C'est quand la dernière fois que j'ai pleuré ?

(téléphone) Vous êtes sortie ?

Oui, oui.

(téléphone) C'est important de voir du monde vous savez.

La dernière fois, c'était pendant mes études. À Turin. Je dormais régulièrement chez un gars, on ne parlait pas, je ne sais pas pourquoi

Bien sûr, oui.

on se voyait. On regardait ensemble des films français, de Godard. C'était un mec que j'avais rencontré par hasard, je ne sais plus où d'ailleurs. Il était photographe, je crois. C'était bizarre, on regardait ces films et on mangeait de la glace, mais on ne parlait pas. Un matin, je suis parti très tôt de chez lui. C'était l'été. Il avait laissé la fenêtre ouverte et quand je suis sorti, j'ai vu qu'il était nu, enroulé dans le tapis. Les cheveux longs, il avait les cheveux longs. Par terre, lové dans le tissu, avec l'aube, les reflets du soleil à travers les rideaux blancs, une légère brise et ce corps nu, ça m'a plongé en apnée, juste quelques secondes, le temps de… *(inspiration)*. Je crois que c'était la première fois que j'ai pleuré devant la beauté.

(téléphone) Il est important que vous restiez fonctionnelle, Ana. Essayez de rester active ou plutôt soyez proactive.

Bien sûr, vous inquiétez pas.

(téléphone) Il faut prendre en compte tout ce qu'il y a autour de la douleur aussi. Est-ce que vous avez vu le psychologue récemment ?

Oui, mais j'aimerais en changer. Je ne me sens pas *(elle est coupée par la voix du téléphone)*

(téléphone) Parce qu'il y a le problème physique, bien sûr, mais il y a aussi les problèmes psychologiques, et tout ça se cumule, s'additionne, se mélange. C'est très, très complexe. Mais le psychologue saura mieux vous l'expliquer.

Je voudrais vraiment *(elle est coupée)*

Pourquoi je ne pleure pas devant la tristesse ?

(téléphone) Je suis heureux d'entendre que vous vous accrochez, Ana. C'est très bien de vouloir. Continuez ! Si vous avez la moindre question, n'hésitez pas à

nous joindre. Passez un agréable weekend. À bientôt.

Oui, à bientôt. Merci.

Ana est au bords des larmes. Nan la prend dans ses bras.

Pourquoi de la voir pleurer ne m'attendrit pas ?
C'est terrible. Ça me bloque. Alors, je la prends dans les bras, comme ça. Mais c'est joué. Ce n'est pas hypocrite, parce que je tiens vraiment à elle. Je prends le temps d'être là, à ses côtés, je prends le temps de l'écouter, de comprendre ce qu'elle ressent, d'essayer du moins. Et elle me raconte. Elle se répète, parfois, souvent en fait, des douleurs qui reviennent, elle ne sait plus quoi faire, comment s'asseoir, se coucher, se tenir, elle a perdu ses repères, un médicament soigne ceci, et l'autre cela ; ils en prescrivent un troisième pour soigner les effets secondaires du deuxième et le tout crée un nouveau problème, et

C'est un point dans la cheville une aiguille plantée sous la malléole ça irradie dans le mollet parfois ça scintille comme une étoile en feu parce que les braises restent dans les ligaments même dans les os le talus et le calcanéus les flammes elles montent par le tibias le péroné et les muscles parfois ça crépite dans les nerfs sans prévenir et la fumée se diffuse dans le reste et jusque sous les doigts fourmillements dérangements. Et c'est comme avec les films sur le moment tout est clair tu as tout sous les yeux et dans le corps après tu oublies – si tu notes pas tu oublies – mais il te reste des choses images sensations ça dépend et ça

les médecins ne savent pas, vous vous rendez compte, ils ne savent pas ! Elle me raconte tout ça, et des fois je ne suis plus vraiment là ; je fais des oui oui de la tête, puis je reviens. Elle pleure et je ne sais pas quoi faire.

te prend parfois avec une scène que tu peux pas oublier plus tu cherches à l'oublier plus elle revient la scène à nouveau en toi : tu sens l'étoile tu sens le feu ça brûle.

Ensemble

Du monologue au dialogue : comment créer ensemble à partir de mes propres nécessités ?

Passer du monologue au dialogue est pour moi l'illustration du moment qui me sort de mon cocon et qui me pousse à aller vers l'autre pour faire le premier pas vers la réalisation de projets.

En m'interrogeant sur la manière dont un groupe d'individus peut créer ensemble, j'entends poser la question de l'autorité et de la répartition des responsabilités.

Mon questionnement est lié au contexte de mon projet de sortie. Si je n'utilise pas directement le terme de *création collective* c'est parce que je suis consciente que ce projet n'est pas réalisé dans une complète horizontalité – qui constitue selon moi le socle des créations collectives – puisqu'il s'agit de mon projet de fin d'études et que je suis personnellement jugée sur ce travail. Ce contexte me pose, de fait, dans un rapport d'autorité avec les personnes qui constituent l'équipe. Pourtant, ce rapport ne me convient pas.

En tant que metteure en scène, je suis amenée à collaborer continuellement avec d'autres personnes. Au fil du temps, je réalise que ce dont j'ai besoin pour créer c'est de collaboratrices qui ont envie de se positionner, de porter des valeurs à l'endroit du travail et qui me/se questionnent, me/se déplacent, avec qui je peux découvrir une forme qui nous surprenne et que nous n'aurions pu construire seules.

Je suis convaincue que la multiplicité des regards forme la complexité et la beauté d'une œuvre. Je crois à l'adage qui dit qu'ensemble on va plus loin, ou en tout cas on va ailleurs et cet ailleurs éveille ma curiosité. Alors comment créer ensemble dans un contexte qui n'est pas horizontal par nature ? Est-il possible, en conservant la place et le rôle de chaque personne, d'imaginer une collaboration qui tende à autre chose ? Comment se défaire des rapports d'autorité ?

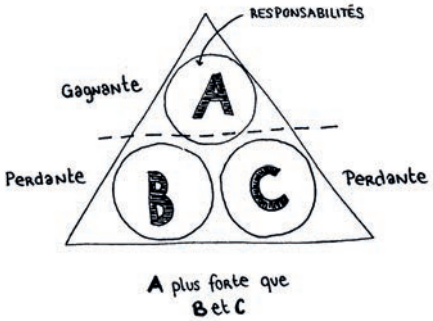
Poser la question de comment créer ensemble à partir de ses propres nécessités, c'est comprendre comment il est possible de se mettre au service d'une envie, d'un questionnement ou d'un projet de manière commune. C'est apprendre à faire confiance. C'est donner de la place

aux personnes qui m'entourent pour qu'elles se sentent libres de proposer, partager, questionner et s'approprier à leur tour un sujet qui m'est intime mais que je souhaite partager.

Ce questionnement voyage entre des valeurs personnelles qui influencent un certain cadre de travail (comme l'envie de lier une expérience de vie commune et un temps de création) et un intérêt propre pour tel ou tel médium, comme le travail du contact et du mouvement par exemple, qui relève autant d'une esthétique que de revendications politiques, puisqu'au final les deux sont intimement liées.

D'une vision pyramidale à une vision horizontale

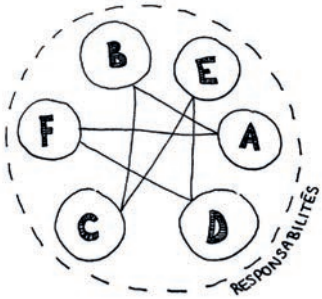
Poser la question de la collectivité dans la création c'est avant tout une manière de remettre en question un système qui fonctionne sur le modèle gagnante-perdante puisqu'il est construit de manière pyramidale. Ce système conditionne à l'échec, pousse à faire de mauvais choix. La moindre esquisse de dialogue est déjà faussée puisque les interlocutrices se trouvent souvent sur des échelons différents de la pyramide (A est plus forte que B et C).



La problématique de ce genre de système va en réalité dans les deux sens puisqu'il permet également à B et à C de se cacher derrière un rôle ou une fonction (B et C se cachent sous A qui porte la plus grande part de responsabilité). Ces fonctions justifient par exemple le fait de se taire alors même que nous sommes témoin de violences (ce n'est pas à B et C de se positionner car ils n'ont pas les responsabilités de A). Il est de plus conseillé de se plier à ces réalités (concurrence, rabaissement, rapport de force) et de les accepter comme étant la base solide sur laquelle repose le travail. À l'ère de la déresponsabilisation,

je crois en des collaborations qui questionnent le modèle pyramidal et qui souhaitent inventer d'autres systèmes.

En entrant à la Manufacture en mise en scène, je me suis posée la question de l'autorité. Metteure en scène n'est pas pour moi synonyme d'autorité. Mais pour que cette affirmation soit effective, il faut sortir de la vision pyramidale et tendre à une vision plus horizontale, donc à une dynamique où les responsabilités sont mieux partagées.



Ce que je constate à l'échelle d'une institution ou d'un milieu (qui n'est pas propre au théâtre, on retrouve ce modèle hiérarchique à tous les niveaux de la société), je souhaite le questionner à mon échelle, au sein même de mes projets.

Horizontalité ou circularité ?

Sortir de cette vision hiérarchique, c'est penser la création de manière circulaire, c'est organiser une dynamique de groupe où chacune peut donner son avis et proposer. C'est penser le groupe dans une circularité, une circulation des rôles de chacune et surtout ne pas figer cette dynamique. Cette circularité est bénéfique d'une part pour éviter la cristallisation de jeux de pouvoir, mais elle oblige également à prendre part de manière conséquente à la vie du groupe, aux discussions et aux décisions.

Si je préfère le terme de *circularité* à celui d'*horizontalité* c'est parce qu'il induit un mouvement. Ce que j'entends par le terme d'horizontalité c'est une mise à niveau complète des responsabilités de chacune dans la totalité des décisions et des actions réalisées au sein d'une équipe. Cette vision horizontale est problématique selon moi, pour plusieurs raisons : d'une part, elle induit des relations de réciprocités qui les figent dans une dynamique donnante-donnante et d'autre part cette horizontalité me semble anéantir certaines dynamiques de travail intéressantes. En effet, une des fonctions importante de la metteure en scène est de permettre à l'actrice de se désencombrer de certaines charges mentales afin que cette dernière puisse investir pleinement le lieu du plateau. Ce confort est loin d'être négligeable selon moi, bien que je ne condamne absolument pas les formes de créations collectives qui se passent volontiers de la présence d'une metteure en scène. Cette relation metteure en scène-actrice n'est qu'un exemple de binôme parmi ceux que compose une équipe lors de la création d'un spectacle.

En m'intéressant aux différentes formes de collaboration et à cette notion de circulation, je me suis intéressée à la vision du *Care.* Dans le livre *Un monde vulnérable, pour une politique du care* de Joan Tronto (Tronto, 2009), j'ai découvert une forme de collaboration qui sort d'une vision que je nomme *capitaliste*. En effet, baser notre éthique relationnelle sur le calcul, l'obligation ou la justice, revient à donner un prix à chacune de nos actions afin de pouvoir *rendre la pareille*, ou *punir* en conséquence. Cette vision dominante s'oppose à la politique du *care* qui valorise, elle, le souci d'autrui, le respect, la confiance ou encore la responsabilité. La politique du *care* fonctionne dans une logique de circulation en proposant d'unir les personnes qui sont en mesure de prendre soin à celles qui sont dans une position de vulnérabilité. De prime abord nous pourrions croire que ce fonctionnement accentue les inégalités en plaçant les personnes vulnérables dans une position de constante dépendance, mais cela serait restreindre la vision du *care* à un temps et un espace donné, alors que cette vision est justement intéressante lorsqu'elle est envisagée dans la globalité d'une vie et du monde. En effet, la richesse de cette vision réside justement dans cette circulation des rôles : je pourrais être, à un moment donné de ma vie et dans un contexte donné, assez solide pour prendre soin de quelqu'un, mais dans un autre milieu et à une autre période, j'aurais besoin d'aide à mon tour. « Le *care* nous aide à repenser les humains comme des êtres interdépendants. » (Tronto, 2009).

Ce qui me plait dans la vision du *care* c'est la prise en considération d'une société qui reconnaît que la dépendance et la vulnérabilité sont des traits de la condition humaine et qui développe une vision plus organique et mouvante des dynamiques relationnelles en valorisant la coopération, l'altruisme et la confiance. Ces

valeurs m'orientent dans la manière dont j'envisage le travail de création pour mon OUT. Elles me permettent de guider la communication avec l'équipe et de préciser mes attentes.

Une confiance partagée

Vous l'aurez compris, mon questionnement ne cherche pas une abolition des rôles. Si j'ai fait ce Master en Mise en scène c'est que je crois à l'importance et à la nécessité du rôle d'une metteure en scène dans certaines formes de création. Je comprends l'utilité de la définition des rôles et comment la collaboration entre eux peut amener chacune à faire un pas plus loin. Mais si je veux m'extraire d'un rapport d'autorité, je dois penser ma place au sein de l'équipe, ainsi que celle des différentes personnes qui m'entourent.

Penser le rôle d'une metteure en scène, d'autant plus dans un cadre qui me demande de prendre en charge plusieurs casquettes (aspect financier, organisationnel, logistique, artistique et technique), n'est pas chose facile.

Le rôle d'une metteure en scène est souvent rattaché à des compétences de gestion (gestion d'équipe, gestion du temps, gestion de l'espace, de l'entraînement, etc.). Il est valorisé dans une fonction surplombant les différentes composantes du spectacle. Dans ce sens, la relation qu'une metteure en scène entretien avec son équipe est basée, majoritairement, sur la confiance en sa capacité décisionnelle. Pourtant je pense qu'une nuance importante manque à cette équation : si la comédienne doit faire confiance à la metteure en scène, la metteure en scène doit également faire confiance à la comédienne. Si l'autorité est effective dans un climat de confiance, cette confiance est souvent envisagée de manière unidirectionnelle. Pour

sortir du rapport autoritaire, il faut que la confiance puisse circuler entre les personnes constituant l'équipe et ainsi permettre un relais dans la gestion du projet dans sa globalité. Ce n'est pas tout d'inciter les metteures en scène à la communication de leurs doutes et de leurs états d'âmes, comme je l'ai souvent entendu au cours de ma formation, il faut pour cela prendre le temps d'instaurer un climat de confiance. Ce climat se construit avant tout dans le dialogue, un aller-retour qui incite chacune à se questionner, en se repositionnant si nécessaire.

Les rôles

J'aime la définition d'Eugenio Barba qui, dans son livre *Brûler sa maison, Origines d'un metteur en scène* (Barba, 2011), liste une série de définition de la fonction de metteure en scène, avant de donner la sienne :

> Dans un certain contexte [le metteur en scène] est la personne qui se charge de la représentation critique et esthétique d'un texte ; dans d'autres circonstances, c'est celui qui crée et compose un spectacle à partir de rien. Dans certains cas, c'est un artiste qui poursuit sa propre image du théâtre et la réalise à travers divers spectacles avec des collaborateurs fluctuants ; dans d'autres cas, c'est un bon professionnel capable d'harmoniser les éléments hétérogènes du spectacle. […] Nombreux sont ceux qui considèrent le metteur en scène comme un habile coordinateur. D'autres le voient comme le véritable auteur du spectacle, le premier spectateur, celui qui a aussi le dernier mot pour toutes les décisions.

> Aujourd'hui, pour moi, le metteur en scène est […] un homme ou une femme qui expérimente les moyens de subvertir les liens convenus entres les diverses composantes d'un spectacle.

Penser le rôle d'une metteure en scène en termes de liens résume selon moi extrêmement bien la complexité et la diversité sa tâche, qui déborde largement l'unique construction d'un spectacle. C'est dans ce sens que je pense que mon meilleur outil est celui du dialogue.

De la façon de tisser des liens avec les spectatrices à celle de façonner nos relations internes, la communication est le meilleur moyen de rentrer en contact. Voir le théâtre comme « un métier de solitude qui crée des liens » (Barba, 2011) est pour moi résumer l'essence de ce qui me lie au monde du spectacle : le contact.

L'endroit et l'espace du travail

Mais penser ce contact demande également de penser l'endroit et l'espace de ce contact, en définissant clairement ce qui le constitue. Je vous livre ici un exemple négatif dans lequel je me suis retrouvée plusieurs fois, en tant qu'œil extérieur et dramaturge, et contre lequel je m'inscris.

Pour avoir vécu plusieurs fois le rôle de la personne qui rassure, je sais que ce n'est pas un rôle très agréable, ni un réel endroit de travail car cette place ne met personne au travail. La dynamique du groupe est basée sur l'évitement. Les discussions se retrouvent toujours à côté du concret de la pratique. La personne en charge du projet dégouline sur les autres toutes ses angoisses, mais n'écoute pas du tout les retours, les conseils, les avis, les propositions. Ça prend du temps pour réaliser d'ailleurs que l'échange

n'est pas fécond parce que les différentes personnes qui constituent l'équipe ne sont pas au même endroit (les unes ont envie de travailler et l'autre tourne en boucle ses angoisses). Alors l'équipe s'épuise à chercher, à proposer, à tenter divers angles d'approche, alors qu'en face est faite une gymnastique impressionnante pour expliquer par A+B que ceci ou cela ne correspond pas au travail, que ce n'est pas ce qui est recherché. Sans pour autant que la personne réussisse à communiquer clairement ses désirs, exceptée l'envie de réussir.

Je n'ai pas envie d'avoir ce genre de rapport avec les gens avec lesquels je vais travailler. Je souhaite définir très clairement l'endroit du travail de chaque personne en amont de la création. Et surtout, définir avant tout mon propre endroit de travail. Qu'est-ce que je cherche précisément ? Qu'est-ce que je veux faire ? Pas de manière globale et floue, non. Mais simplement et précisément, quelque chose que je puisse communiquer et partager avec les autres.

Je souhaite aussi donner un espace à chaque personne et prendre leur travail en considération. Je pense à la scénographie par exemple. Sur mon travail de OUT j'essaie de cibler l'endroit de travail qui est important pour moi, le point d'entrée du dialogue. Puis, je fais confiance à la scénographe et surtout lui donne l'espace et le temps pour tester ce qu'elle a envie de tester. Viendra ensuite le moment où les interprètes s'empareront de cet espace et un nouveau dialogue pourra alors commencer.

Mes nécessités

En formulant mes nécessités, je cherche à construire une colonne vertébrale de travail et ainsi établir un axe sur lequel je peux construire un dialogue. Chaque paragraphe qui suit tente de formuler un point qui m'est cher et que je souhaite garder en mémoire.

Je veux faire de la scène un lieu de rencontre entre les arts. Par exemple, dans mon travail de OUT se rencontrent le cirque et le théâtre. Dans ce projet, une des contraintes est de ne pas décharger la comédienne du mouvement et la circassienne du texte. Je veux penser la relation, le dialogue textuel et corporel entre les deux. Mais finalement peu importe le bagage des interprètes, ce que j'aime voir au plateau c'est une écoute et un dialogue corporel entre les personnes. J'aime sentir, même à distance, le contact entre les corps et découvrir ce que ça transforme dans la parole.

Je veux aborder le texte comme une matière à goûter, pousser, déformer. Il m'importe de servir le texte en termes de sens, mais j'aime aussi le servir par le corps, en le transformant au même titre que du vocabulaire corporel. Le texte et le mouvement peuvent entrer en dialogue, se compléter ou prendre naissance en même temps, s'interchanger, se nourrir l'un l'autre. Je voudrais travailler le relais entre le texte et le corps, travailler à une circulation.

La recherche autour de l'écriture et du mouvement (cf. *Esquisse*) – où les auteures écrivaient à partir d'une séquence de mouvements – a balbutié un travail qui demande à se développer et j'ai trouvé intéressant de découvrir le genre de textes que ce bref temps de

laboratoire a permis de faire naître (voir les feuilles de couleur en insert dans la brochure *Esquisse*).

En partant du corps comme source motrice à la création, mon rapport à l'écriture est un relais ou une mémoire, d'un vécu ou d'une réalité. La rencontre du travail du corps et de l'écriture est ce qui fait pour moi lieu de spectacle, de présentation.

Je ne veux pas surplomber le sujet. Il faut se replacer constamment au cœur du sujet pour ne pas tomber dans les travers du jugement, de la mise à distance. Se mettre au cœur du sujet c'est aussi accepter ses doutes, ses ratés, ses fragilités. Le non-jugement se porte tout aussi bien sur le thème abordé que sur soi-même. Yves Citton, dans son article *La compétence littéraire : apprendre à* (dé)jouer *la maîtrise* (Citton, 2009), propose une démarche en deux temps : un premier temps de proposition (d'une idée, d'un avis, dans le cadre du OUT : d'une création) où les protagonistes en question doivent jouer la carte de la maîtrise afin de ne pas faire qu'une moitié de proposition (ce que je résumerais par « aucun doute, nous sommes des spécialistes ») ; et un deuxième temps de prise de recul, où une distance permet aux *spécialistes* d'avoir une vision critique de leur proposition. Le dialogue peut alors être ouvert. Mais le temps de la création doit être une immersion totale et sans jugements pour pouvoir faire une *vraie* proposition tenue.

Je veux penser la place des spectatrices. Je veux prendre en considération leurs propres perceptions sensorielles et pouvoir les travailler grâce aux outils de la scène (lumière, son, espace). Il est important pour moi de ne pas voir les spectatrices comme extérieures à une expérience mais de les penser à l'intérieur d'un tout. Je ne suis pas forcément

en train de parler d'un théâtre d'immersion, ni d'une envie de contact direct entre le plateau et la salle, mais je pense qu'il y a de nombreuses décisions à prendre pour toucher les sens différemment, rien qu'en travaillant sur des zones d'ombres, par exemple, qui forcent l'attention du regard, ou sur une musique *enveloppante*. Je pense ici au travail de Lia Rodrigues sur le spectacle *Furia* qui a été joué au festival Antigel 2019 à Genève, spectacle qui n'est composé que d'une seule musique qui tourne en boucle et entraîne public et danseuses dans une transe commune.

Ces nécessités sont au cœur de mon travail de mise en scène. Selon les projets, l'une ou l'autre prend plus ou moins d'espace, mais toutes restent néanmoins présentes dans l'ensemble de mon travail. Elles représentent mes portes d'entrée dans la pratique et m'aident à constituer petit à petit une colonne vertébrale.

Comment entrer en contact avec les nécessités des autres ?

Chaque personne habite le monde avec ses questionnements et sa sensibilité. Puis on gratte un peu autour de soi, on pose des questions pour savoir si les autres sont habités par les mêmes questionnements que nous, avec leur propre regard, leur angle de vue. On se nourrit les unes les autres, on se rencontre sur certains points, on se déplace pour voir si l'angle de l'autre est plus pertinent, ou simplement différent. Bref, on échange, on discute : on dialogue.

Le travail de metteure en scène est avant tout une question de dialogue qui débute par : comment je transmets mes idées ? Comment moi, à travers mes petites utopies, les sujets qui m'intéressent et ce qui me meut

chaque jour dans mon travail, je peux transmettre mes envies pour constituer petit à petit une équipe qui aurait envie de partager les mêmes questionnements ? Comment je peux réussir à embarquer ces personnes avec moi à tous les niveaux : tant dans l'équipe qui m'entoure que chez les interprètes lors du travail au plateau ? Quel est mon vocabulaire pour transmettre tout cela ? Quels sont les mots qui correspondent à ma recherche, à mes intuitions et lesquels opèrent un certain désir de participation ou d'échange chez la personne en face ? Quels mots sont déclencheurs d'actions et lesquels restent vides ?

La prise de contact est un moment important. Je souhaite faire de cette prise de contact un moment de proposition de dialogue et pas seulement une proposition d'engagement pour l'interprétation d'un rôle. Je souhaite trouver des interlocutrices qui me rejoignent sur des valeurs plus larges en termes de relation de travail et qui ne s'arrêtent pas à un intérêt pour un thème donné. Alors je tente de parler de mon travail, d'expliquer les recoins de ma recherche, les attentes que j'ai (cf. *Amorces*).

Comment passer d'une position de transmission à une position de partage ?

Passée l'étape de la prise de contact, comment aller au-delà de la transmission de ses questionnements et de ses nécessités ? À travers le travail que j'ai mené tout au long de l'année avec deux auteures sur mon projet de OUT, je réalise que nous nous sommes enfermées dans ce lieu de transmission, transmission de mes désirs et réalisation de mes nécessités. Je réalise cela lorsque la première version du texte m'a été proposée en février 2019, première version que j'avais fait concorder avec ma première semaine de travail avec le vivier, ce qui m'a permis de prendre enfin

du recul sur les longs mois de travail d'écriture autour du thème. Grâce à ce temps de recul, je comprends que je n'ai pas réussi à trouver un endroit de partage, un lieu intime où les auteures auraient pu trouver leur place, prendre de l'espace. J'ai ce rapport intime à la création, mais comment partager mes préoccupations pour qu'elles deviennent part d'un tout plus grand ?

Petit à petit je tente une approche différente avec les personnes qui me rejoignent sur le projet. J'essaie de poser plus de questions, de comprendre où ces personnes se situent et créer des liens entre mes questionnements et les leurs. Mon sujet se trouve à chaque fois un peu déplacé ou transformé, mais c'est de cette manière que j'arrive à en dessiner les contours.

Ce que j'en retiens

Passer à travers des questionnements autour de dynamiques de groupe me permet de mieux comprendre ce à quoi j'aspire et dans quel contexte j'ai envie de créer. Bien que tous les points évoqués ci-dessus sont amenés à se nuancer dans le concret de l'action, pouvoir me consacrer en amont de la création à ces réflexions me paraît primordial dans la suite de mon travail en tant que metteure en scène.

Quand je réalise que laisser de la place aux autres c'est aussi permettre au travail de s'enrichir en se développant dans des zones où je me sens moins à l'aise, où je suis obligée de lâcher prise parce que je ne suis pas en terrain connu, j'apprends alors à faire confiance, à consolider les liens au sein d'un groupe. Si j'accepte une part de fragilité dans mon projet, c'est aussi pour aller vers cette circulation. Ne pouvant tenir le rôle du pilier central

toute seule, je suis obligée de formuler différemment mes besoins et de m'appuyer sur les personnes qui m'entourent.

Créer ensemble c'est donc repenser la dynamique du groupe, trouver des solutions pour amener un groupe vers une relation de type circulaire plutôt que pyramidale, en cultivant l'écoute, la confiance et la joie.

Toute cette démarche tend également à l'élaboration de ma note d'intention (cf. *Intention*). Sa diffusion m'a permis de rentrer plus profondément en dialogue avec les personnes qui ont rejoint le projet. Elle est un socle qui permet des questionnements, des rebondissements, des affirmations ou des distanciations. Elle est un outil d'introduction formidable que j'ai envie de continuer à développer pour m'aider à passer du monologue au dialogue au sein de ma pratique.

Esquisse

J'ai réalisé, en décembre 2018, un laboratoire entre mouvement et mots, en collaboration avec Anastasia Fraysse (comédienne), Cary Shiu (danseur), Vanessa Pahud (trapèziste), Marie Félix (comédienne et auteure), Sarah Benninghoff (auteure) et Danica Hanz (auteure).

Ce laboratoire était avant tout l'occasion de faire se rencontrer différents milieux dans le cadre d'une même recherche. Deux axes de travail y ont été développé : le premier était lié à un désir de recherche entre mouvements et mots et le second, la possibilité d'éprouver à travers la pratique certains questionnements de mise au travail dont je parle dans les différentes parties de mon mémoire : comment amorcer un travail avec un groupe de personnes ? Comment intégrer le groupe à des questionnements qui me sont propres ? Comment laisser de l'espace et de la liberté aux interprètes ?

Mouvements et mots

La naissance de cette recherche entre mouvements et mots remonte à ma première forma-tion dans le cirque. En travaillant sur le monologue *Crave* de Sarah Kane, j'étais à la recherche de ce qui pouvait me mettre en mouvement. En m'appuyant sur certains mots du texte pour explorer ce qu'ils déclenchaient en moi, je cherchais à développer une gestuelle très précise.

Plus récemment, j'ai rencontré Sarah Benninghoff, actuellement en formation à l'Institut Littéraire de Bienne, avec qui j'ai collaboré dans l'écriture de textes pour mon projet de OUT. Sarah travaille sur l'écriture du mouvement. Ses textes décrivent le mouvement de manière détaillée. Son travail est entré en résonance directe avec mon intérêt pour l'écriture de Rudolf Laban (cf. *Mouvement*) et mon envie de réfléchir à une écriture du corps.

Parallèlement à cette réflexion s'est développée ma recherche autour de la douleur. C'est alors que je me suis posée la question de la limite des mots pour *dire la chair*. Le relais du corps aux mots pour parler d'expériences extrêmes comme la douleur, ainsi que l'aller-retour entre les deux, nécessaire pour exprimer un ressenti, sont autant d'éléments que je voulais amorcer dans ce laboratoire.

Le matériel duquel nous sommes parties pour entamer cette recherche était de courtes vidéos, d'environ cinq minutes, de récits de souvenirs de la douleur. L'idée était de partir d'une expérience corporelle pour aller vers les mots et le récit de cette expérience, puis de repartir vers le corps pour revenir aux mots à travers l'écriture du mouvement. L'envie de partir de souvenirs corporels est venue de ma récolte de récits pour la rédaction des textes de mon spectacle de sortie. Lors de cette récolte de récits,

j'ai été confrontée à la limite de la parole chez certaines personnes pour exprimer leur souffrance. J'ai donc voulu approfondir ce point en demandant spécifiquement aux personnes filmées de décrire de manière détaillée, en termes de sensations, un souvenir de la douleur.

Le but était de trouver comment mettre des mots sur une expérience corporelle. Les interprètes devaient ensuite partir de ces mots pour créer une partition physique, écrite ensuite par les auteures.

Ce laboratoire a été également l'occasion de mettre en pratique des outils que j'avais besoin d'éprouver.

L'élaboration de cette journée de travail m'a permis de trouver quels exercices je pouvais mettre en place en fonction d'un but précis et de me questionner sur la manière dont j'avais envie de guider les personnes à travers cette recherche.

Je voulais explorer cette notion de *traverser au présent*. J'ai donc ramené un maximum l'attention des interprètes sur leurs sensations. L'axe d'entrée dans le travail pour les auteures s'est fait également sous ce prisme. Je les ai incitées à se placer à l'intérieur du mouvement plutôt que dans une position extérieure.

Les entretiens vidéos

Une petite fille de sept ans, un homme de trente ans et une femme de septante-cinq ans. Chacune raconte devant la caméra un souvenir de la douleur.

J'ai demandé à chacune des personnes de choisir un lieu où elle se sentait bien. La petite fille a choisi un fauteuil rempli de peluches dans sa chambre, l'homme a choisi le

canapé de son salon et la vieille femme une chaise dans sa petite véranda, vue sur le lac.

Ma première question était « c'est quoi le corps pour toi ? », la seconde « et la douleur ? », puis, je demandais : « peux-tu me raconter un souvenir de la douleur ? ».

Je demandais aussi de contextualiser le souvenir : « où étais-tu ? avec qui ? quel temps faisait-il ? comment étais-tu habillée ? ». Puis je demandais à la personne de me décrire *exactement* ce qu'elle avait senti à ce moment-là dans son corps.

Avant de commencer l'entretien – et suite aux difficultés que la petite fille avait rencontrées pour décrire la douleur –, j'ai fini par prendre un temps avec les personnes interviewées pour faire une liste de mots à laquelle elles pouvaient se référer lors de l'entretien. Cette préparation leur a permis de diversifier leur langage lorsqu'elles racontaient leur souvenir.

Les vidéos ont ensuite été montées pour ne garder qu'environ cinq minutes par récit. J'ai aussi gardé dans le montage des moments où l'on pouvait voir certaines mimiques de la personne ou des gestuelles propres à elle car je voulais également contextualiser leur récit dans leur corps.

Déroulement du laboratoire

La journée a été divisée en deux parties : la première était dédiée à l'élaboration d'une partition physique à partir des vidéos et la deuxième partie était un temps d'écriture afin de transposer en mots cette partition physique.

La journée a débuté avec un échauffement qui était orienté vers le lâcher prise et le mouvement interne du corps. Les exercices utilisés étaient issu de

différents workshops (danse théâtre avec Kiri Haardt, théâtre de mouvement avec Pavel Stourac, danse avec Martin Kilvady, etc.).

Chaque interprète a ensuite reçu une vidéo. À l'issue de cette visualisation, je leur ai demandé de prendre dix minutes chacune dans son coin pour *rencontrer physiquement* la personne de la vidéo. Je pensais cette étape dans l'optique qu'elles puissent s'imaginer comment ce souvenir avait pu avoir lieu dans ce corps spécifiquement. Le but était d'introduire une ouverture sur le corps de l'autre et explorer une compréhension intérieure (fictive) de son fonctionnement.

Les indications ont été les suivantes : « la personne se tient devant vous : quelle taille a-t-elle ? quel volume a-t-elle ? prenez contact avec elle ; quelle chaleur a sa peau ? à quel moment vous commencez à sentir son corps contre votre corps ? explorez les volumes de ce corps, ses bosses, ses creux ; la forme de ses épaules, la largeur de ses côtes ; comment respire cette personne ? »

Je pense que cette étape n'était, en réalité, pas nécessaire. Elle n'a rien apporté au processus de recherche et n'a pas nourri la partition de mouvements.

J'ai ensuite demandé aux trois interprètes de se poser les questions suivantes : « comment ce corps à vécu l'expérience racontée ? comment votre corps à vous peut explorer ce souvenir ? comment est-ce que vous pourriez explorer ce souvenir à travers votre propre corps, en vous appuyant sur comment cet autre corps, si différent du vôtre, a traversé cette expérience ? » Je souhaitais par là souligner le fait qu'une petite fille de sept ans ne traverse pas de la même manière ou avec le même regard une expérience corporelle qu'une femme de septante-cinq ans.

À partir de là, j'ai énoncé une série de règles pour structurer leur recherche :

– Pas de mots, mais les sons sont autorisés.
– Pas d'illustration du souvenir, mais une appropriation personnelle (je vis ce que je fais, je ne montre pas un contexte avec un paysage et une série de personnages autour de moi).
– Possibilité de n'utiliser même qu'une seconde de la vidéo, qu'un mot qui éveille en vous quelque chose, ou la totalité.
– Possibilité de répéter un geste plusieurs fois, de l'explorer de plusieurs manières.
– Possibilité d'utiliser le son des mots (aigu, hésitant, lourd…), ce n'est pas obligatoire de se tenir au sens strict du terme.
– Pas de jugement, allez-y à l'instinct. Ce n'est pas un problème d'aller dans les clichés, il faut juste que ça soit concret pour vous (si je porte un corps par exemple, c'est quoi le poids de ce corps, son volume, sa masse ?).
– Possibilité de partir de l'imitation (comment le corps dit le mot ?).
– Trouver l'essence de ce que vous avez reçu, ce qui vous a touché ou intéressé et à travers ça, faites-en votre souvenir.
– La séquence que vous présenterez devra pouvoir se refaire plusieurs fois.

Puis chacune a présenté sa séquence de mouvement. À partir de là il s'agissait de trouver comment rendre cette séquence vivante et intéressante autant à voir qu'à explorer. J'ai donc introduit la notion de variations : dur/doux, rapide/lent, petit/grand. En traversant leur structure, je voulais que les interprètes puissent explorer ces qualités en les combinant entre elles, en trouvant la limite de leur mouvement, le pourcentage d'implication du corps.

Après un temps d'exploration de ces variations, nous avons guidé à vue chaque personne. La consigne était de faire sa partition en boucle en explorant les différentes qualités. Les autres pouvaient intervenir verbalement en donnant des indications en direct que la personne au plateau devait suivre.

Les indications pouvaient autant être les qualités de base (lent, dur, rapide, doux…), que des indications plus larges qui incluaient l'espace ou l'intention globale du mouvement : « ne finis jamais tes mouvements, tu es dans un espace minuscule, fais tes mouvements à l'envers, ta colonne vertébrale est très lourde, rigide dans tes mains mais doux dans tes avant-bras, imagine un bâton en équilibre sur ta tête, etc. »

L'écriture

Les auteures sont arrivées en fin d'après-midi. Nous avons formé des duos et la consigne était, pour les interprètes, de présenter leur séquence comme ils le souhaitaient, en voyageant à travers tout ce que nous avions exploré durant la journée. La séquence présentée n'avait pas besoin d'être écrite précisément, mais j'ai insisté sur le fait que chaque mouvement devait pouvoir à tout moment être reproduit si l'auteure en avait besoin. Les interprètes devaient aussi garder la structure de base qu'elles avaient construit et la faire en boucle. Tout l'enjeux pour elles était de continuer à voyager dans cette structure, de continuer à l'explorer, la visiter, en cherchant les détails, la précision.

J'ai également donné des consignes aux auteures :

– Pas d'échange entre l'interprète et vous sur l'intention du mouvement.
– Vous avez le droit de stopper la séquence quand vous voulez, de demander à la personne de refaire le mouvement plusieurs fois, de le faire plus lentement.
– Pas d'obligation d'écrire toute la séquence de mouvement, vous pouvez aussi n'écrire qu'une partie, qu'un geste, l'écrire plusieurs fois de manières différentes.
– Le langage doit être pensé en terme d'action et non de sens. Pas d'interprétation psychologique du mouvement. (Si la personne pleure, les mots décrivent ce qu'il se passe et non pourquoi cela se passe).
– Le texte est écrit à la première personne.

Le but de ces consignes étaient de ramener l'écriture à quelque chose de presque mécanique, pour explorer le type de texte que cela pouvait produire et si le fait de ne pas contextualiser ou interpréter tel ou tel geste pouvait amener à une écriture particulière.

La séance de travail a duré trente-cinq minutes. Aucun groupe n'a souhaité interrompre le travail d'une quelconque manière. Les trois interprètes ont, durant trente-cinq minutes, continué leur recherche et voyagé au sein de leur structure. Les auteures tournaient autour d'elles ou se posaient à un endroit pour les observer, le carnet dans une main et le stylo dans l'autre.

Après ce temps d'écriture, j'ai laissé quinze minutes aux auteures pour qu'elles puissent affiner, si elles le désiraient, leur texte. Après cela, chaque groupe avait dix minutes

pour choisir la manière dont il avait envie de restituer le texte et le mouvement.

La journée s'est terminée sur la présentation de ces petites formes.

Retours

À travers ce travail, je me suis rendue compte que le fait de guider à vue les interprètes permettait d'ouvrir considérablement le champ des possibilités. L'interprète peut se décharger d'une charge mentale réflexive, pour s'occuper pleinement de la réalisation des impulsions extérieures.

Nous nous sommes également rendues compte que les indications les plus opérantes étaient celles qui incluaient des contradictions. La technique du trapèze par exemple est très contraignante physiquement et y injecter des consignes qui vont à l'encontre même de cette technique met la trapéziste dans un endroit de recherche très délicat. Pour donner un exemple concret, la consigne demandant à la trapéziste de rigidifier ses mains tout en gardant ses avant-bras détendus, l'obligeait à se maintenir sur le trapèze les mains le long des cordes en déconnectant la force des mains qui se referment sur les cordes, des avant-bras qui habituellement sont complètement actifs, pour offrir la force nécessaire de traction afin de monter et descendre de l'agrès.

Écriture

Lors du temps d'écriture avec les auteures, j'ai pu observer ce que chaque interprète mettait en place à l'intérieur de sa séquence pour, d'une part ne pas trop

s'écarter de la boucle, mais en même temps ne pas tomber dans l'ennui de la répétition.

La comédienne, qui commençait à fatiguer, était traversée par différentes forces : celles des qualités qu'elle continuait à explorer, mais aussi par la gravité qui la tirait de plus en plus vers le sol. Sa recherche a alors continué en position allongée et parfois des soubresauts d'énergie lui permettaient de faire jaillir des mouvements tout à fait surprenants. Cette fatigue dans le mouvement de répétition était très intéressante à suivre dans ce que cela modifiait chez elle comme qualités corporelles.

Suite à cette phase d'écriture, la comédienne a dit qu'elle était surprise de la demi-heure passée, qu'elle n'avait pas senti le temps s'écouler. La trapéziste quant à elle, a dit que dans cette longue séquence, elle avait encore trouvé d'autres variations, que son champ de possibilités avait encore grandi. La répétition des gestes et la durée permettent de nouvelles découvertes, la combinaison des différentes variations guide cette découverte.

Un des buts que je m'étais fixés dans ce laboratoire était de mettre les interprètes dans un lieu d'exploration et non de représentation. Ces retours attestent que ce lieu a été trouvé.

Présentation finale des textes et des mouvements

Dans cette rencontre finale entre mouvement et texte a pris forme une relation intéressante entre les deux partitions. Parfois le texte dirigeait le corps, mais parfois le corps semblait diriger le texte. La délimitation des deux se floutait et nous ne savions plus qui servait qui.

Pouvoir rapidement mettre les textes en lien avec le mouvement sur le plateau m'a conforté dans l'idée que ce travail de va-et-vient provoque des dynamiques

intéressantes. En relisant plus tard les textes, j'ai senti à quel point ils me transmettent une certaine énergie et qu'ils me font encore bouger.

Retours du groupe

De manière générale lors de l'écriture des textes, les auteures ont trouvé que l'impulsion du corps de l'autre dans le geste d'écrire était opérante.

Il y a aussi l'énergie que le mouvement met dans le texte, la manière dont il rythme les mots. Transposer ce mouvement, ou l'énergie de ce mouvement, à une situation réelle est un des axes d'exploration futur qui nous donnait envie de poursuivre la recherche : comment peut-on créer un contexte et une situation théâtrale autour de cette phrase de mouvement en gardant l'énergie et le rythme qu'elle dégage ?

Dans ce laboratoire, à travers les trente-cinq minutes d'exploration, les trois auteures se sont mise dans une écriture automatique. Pour la trapéziste, cette écriture automatique allait dans les deux sens. En effet, dans la présentation finale du texte sur le trapèze, on pouvait clairement le voir en direct : le texte influençait le mouvement et vice-versa. Au bout d'un certain temps il était difficile de comprendre qui guidait qui ou si réellement les deux éléments avaient un rapport entre eux.

La trapéziste a aussi relevé que la voix de l'auteure avait été un nouveau facteur de recherche sur sa partition, que cela avait eu un réel impact sur sa séquence de mouvement.

Pour la séquence du danseur, l'auteure a choisi de dire son texte d'abord sans la partition physique. Puis, une fois le texte terminé, le danseur a commencé à danser. Nous avions donc en premier lieu le corps du danseur immobile

et les mots qui s'imprimaient sur son corps quasiment immobile (la partition était reproduite à 1% dans les doigts de pieds). Lorsque le danseur a commencé à bouger, son mouvement était comme la mémoire de quelque chose qui avait existé auparavant et dont il nous faisait l'inventaire, tout en étant en même temps complètement étranger au texte que nous avions entendu. Les deux matières résonnaient l'une avec l'autre.

Le jeu des temporalités différentes est un axe qui mérite d'être exploré, entre souvenir écrit et moment présent de la danse, ou texte instantané et danse du souvenir.

De manière générale, la sensation que nous avons eue était que les textes parlaient de choses très concrètes tout en étant absolument abstraits et impossibles à contextualiser.

Nous avons également vu une réelle relation de dialogue au plateau qui s'installe entre le mouvement et le texte, qui crée de la distance ou au contraire réveille une mémoire. Nous avons constaté que le texte peut être initiateur de mouvements, d'impulsions mais peut aussi utiliser l'impulsion du corps pour trouver son rythme.

Intention

La note d'intention de mon projet de OUT marque le début d'un dialogue. J'y fait apparaître mes nécessités et mes utopies, en essayant d'être précise au niveau du vocabulaire qui le constitue. Cette note d'intention m'a déjà permis de rentrer en dialogue avec les personnes qui constituent mon équipe de création pour mon projet de sortie. Elle a beaucoup évolué depuis sa première rédaction à l'automne 2018. Je souhaite qu'elle continue à évoluer, bien que certains piliers – comme, par exemple, l'envie de penser ce qui constitue un espace *mineur* –, soient restés identiques depuis le début.

Cette version date du 25 mars 2019.

UN CORPS EN SOI

Thème : le rapport au corps et à la douleur

La douleur, tout comme l'amour ou la mort, fait partie des expériences qui nous rassemblent toutes. À ne pas confondre avec la souffrance – pourtant intimement et inexorablement liée – la douleur confronte aux limites de l'existence et, bien que dans ses formes extrêmes elle rapproche plus de la mort que de la vie, la douleur lui donne paradoxalement un sens grâce à l'immédiateté avec laquelle elle œuvre afin que l'existence ne se dérobe pas.

Elle est une source d'informations formidable lorsqu'elle se manifeste à l'approche de la maladie ou de la blessure. Elle est un signal d'alarme.

Pourtant, lorsqu'elle s'installe, la douleur transforme, mutile, réduit le corps. La douleur est une rupture, intime et sociale : elle isole, elle met l'existence en suspension, en attente – attente du sursaut et attente du nouveau sursaut –, comme un rythme dont le tempo serait donné par les phases aiguës d'un électrocardiogramme.

Figure de l'insoutenable et radicalement étrangère à soi, elle est comme un fauve à apprivoiser. Souvent elle est décrite comme un monstre.

Quelle place donner à cette fragilité ? Qu'implique le choix d'accueillir la douleur et de l'assumer dans un monde où tout valorise le contraire : sur-médicamentation, vision d'une médecine qui réduit le corps à sa fonctionnalité, culte du fitness et sur-esthétisation du corps sain ?

Corps social et corps intime

Dans cette quête du corps vulnérable se manifeste le rapport que nous entretenons avec notre corps dans un environnement social et celui qui existe dans l'environnement intime. Pourtant, force est de constater que parfois même dans l'intimité, nous entretenons une relation à un corps social. Ce corps intime, vulnérable et sensible, nous y avons de moins en moins accès.

Comment élargir et agrandir notre corps sensible, afin de trouver une place au corps intime, même en milieu social ?

Les interprètes

Une comédienne et une circassienne partageront la scène. À travers cette rencontre, j'ai le désir de flouter les frontières du théâtre et du cirque. En ce sens, la comédienne ne sera pas déchargée du travail du mouvement et la circassienne ne sera pas déchargée du texte. Je souhaite penser cette relation au plateau.

D'autres personnes pourraient rejoindre ce binôme, je laisse volontairement cette option ouverte.

Matériau de départ

Le matériau de départ (qui sert à l'élaboration des textes du spectacle) est un recueil large de témoignages autour du thème, réalisé dans le courant de l'été 2018. Les personnes que nous (Danica et Sarah, les deux auteures qui écrivent les textes du spectacle, et moi-même) avons rencontrées, sont d'âges et de milieux différents.

Chaque entretien est basé sur un même corpus de questions qui diffèrent légèrement selon les rencontres. Les questions de déploient de la manière dont les personnes perçoivent leur corps à la description plus ou moins détaillée de leur perception de la douleur.

À travers ces bribes de vies déposées, l'idée est de donner une voix à des corps définis dans notre société comme faibles ou fragiles lorsqu'ils sont empreints par la douleur et confrontés à leur propre finitude.

Je souhaite tenter de faire entendre la réalité de l'expérience extrême qu'est la douleur car elle nous concerne toutes. Elle est souvent tue parce qu'elle nous démunit, nous isole. Dans une société où le rendement, la performance et la vitesse sont majoritairement valorisés, je souhaite, d'une certaine manière, faire l'*éloge de la faiblesse*, ou du moins penser la finitude d'un corps comme une réalité puissante et exaltante, plutôt que comme un mal.

Poser ces bribes de vie sur scène et multiplier les langages c'est aussi poser la question du « *Care* » (de « *take care* », prendre soin). Comment chaque individu, en dehors de lui-même, peut imaginer d'autres vies que la sienne ? Dans une société qui cherche à faire taire le corps, où on nous dépossède de notre corps, comment nous sentir concernés, par nous-même en premier lieu, mais aussi par autrui ? Serait-il possible d'imaginer devenir autre, dans une empathie qui tendrait plus à une exploration de différentes formes de vies pour élargir notre vision du possible, enrichir notre propre rapport au corps ? Devenir une autre lumière, un autre geste, un autre son, un autre désir, une autre conscience, une autre vie et par là réinventer notre rapport au corps et aux corps des personnes qui nous entourent ?

L'humour

> « Moi je ne suis pas pour… euh. Je ne suis pas pour qu'on meure. […] Les gens sont fous. »
>
> Joëlle Fontannaz, *Titans*, 2017.

Traversant le thème de la douleur, je ressens la nécessité d'une forme d'humour. D'une part pour éviter de plonger dans l'abîme infini qu'est la souffrance, mais d'autre part parce que je crois que l'humour, utilisé avec parcimonie, permet de toucher certains lieux tragiques. En effet, le thème choisi a son poids de gravité mais je souhaiterais pouvoir, à travers des contrastes de traitement de textes ou par la construction de personnages, garder de la surprise et du rire, de l'absurde.

Le travail de Joëlle Fontannaz, dans le spectacle *Titans* (2017), va pour moi exactement dans ce sens. J'aime la possibilité d'introduire de la légèreté au sein de parcours douloureux. Son travail résonne beaucoup avec mes longs mois de rééducation quotidienne et bien que cette période de ma vie fut difficile, le fait de pouvoir toujours en rire m'a permis de désamorcer cette souffrance.

Ce que j'aime beaucoup dans le spectacle de Joëlle Fontannaz c'est cette faculté de trouver des formes de récit simples pour parler des variations de l'existence.

Le travail du corps

« Outre le mouvement des corps dans l'espace, il existe le mouvement de l'espace dans les corps. »

Rudolf Laban, *Espace Dynamique*, 2003.

Je souhaite aborder le travail du corps de manière *sensible*. Cette recherche du sensible induit un sens du détail et une délicatesse qui me paraissent primordiaux pour aborder le thème de la douleur.

Chercher le corps sensible c'est aussi sortir de la forme et de la représentation pour aller vers un corps sensitif, un corps traversé d'affects et d'émotions qui prennent leur source dans des actions très concrètes. Pour cela, il m'importe que les interprètes traversent des expériences qui les chargent d'un vécu et qui les questionnent sur leur propre rapport au corps. La recherche des corps au plateau tend donc à une forme d'introspection.

L'exploration passe également par une constante recherche de variations (de vitesses, de volumes, d'intensités) et de tentatives d'expérimentations dans le mouvement ou au sein-même du texte (distorsion de voix, explorations vocales) Pour ce faire, j'aimerais m'appuyer autant sur le texte que sur le mouvement, travailler sur un aller-retour entre corps et mots.

De ces variations, je voudrais trouver les relations, les contrastes, les différences, sans pour autant les mettre dans une relation d'opposition ou de comparaison. Dans cette recherche, pas de réalisation de figures ou de formes prédéfinies. L'exploration *sans jugement* prime sur la forme.

La métamorphose

« Je ne suis plus maître en ma propre demeure. »

David Le Breton, *Expérience de la douleur, entre destruction et renaissance*, 2010.

Je souhaite partir à la recherche des métamorphoses du corps et voir comment nous pouvons, sur scène, explorer ces métamorphoses. Que signifie *devenir autre* et comment pouvons-nous l'explorer à vue, comme un changement non plus intime mais une revendication ouverte d'un besoin de transformation et de changement ?

La douleur est un facteur de transformation, de déformation du corps ou d'un rapport au corps. Dans ce sens, la figure du monstre, la monstruosité m'intéresse. Quel est ce corps encombrant, qui n'est plus reconnaissable, qui transforme la chair et qui devient étranger ?

Le brut, l'état animal ou instinctif

Observer la manière dont un animal aborde le monde, la manière dont il reçoit les informations et sa réaction au danger ou à la peur, mais aussi au plaisir pour questionner notre propre rapport au monde.

Ce point d'entrée est également une manière d'explorer ce qui compose un corps dressé et un corps libre. Comment trouver de la liberté et surtout à quoi tient cette liberté ?

Le cri

« [La personne qui souffre est] obligée d'inventer elle-même des mots et, sa douleur dans une main et un morceau de son pur dans l'autre, elle espère faire naître de leur entrechoquement un vocable entièrement neuf. »

David Le Breton, *Expérience de la douleur, entre destruction et renaissance*, 2010.

À travers le cri, le travail de la voix. Dans ce sens, deux artistes dont le travail de la voix m'intéresse : Jule Flierl qui travaille sur la dissociation entre mouvement du visage et voix et Antonia Baehr qui a réalisé une recherche autour du rire (cf. *Racines*). Dans le documentaire d'Antoine Boutet intitulé *Le plein pays*, l'univers sonore que déploie Jean-Marie Massou m'inspire aussi beaucoup. La répétition des sons, le côté rituel ou presque religieux de ces chants est une piste que j'aimerais explorer. J'ajouterais également ma découverte des chants dysphoniques qui utilisent le corps comme lieu vibratoire.

L'étrangeté

Être en lien avec sa propre étrangeté, découvrir intimement les zones de notre *être* qui nous sont complètement étrangères. Chercher à se laisser surprendre. Prendre en charge plusieurs trames qui ne concordent pas forcément ensemble. Détacher le travail de la voix et la gestuelle. Le principe de faire une chose et de dire complètement autre chose. Cette recherche d'étrangeté peut se faire de manière également de manière plus détaillée, en se laissant surprendre par un geste ou un son par exemple.

Le travail des textes

J'aimerais pouvoir utiliser la matière texte comme matière qui mette le corps à l'épreuve. Cela peut être au niveau du souffle, du débit de parole, des sonorités, des dissonances ou même de la complexité des mots, par la répétition.

Dans mon travail, le corps est toujours moteur, il est mon point de départ. Le rapport que j'ai avec l'écriture, et d'autant plus dans ce projet, est que les mots sont des relais pour le corps, de même que le corps est un relais pour les mots et que ces mots constituent une forme de mémoire verbale. Le texte n'est pas relégué au second plan : il est au cœur même du travail du mouvement. Les aller-retours possibles entre travail du corps et des textes alimentent ces deux lieux et tentent une rencontre moins formelle, qui pourrait voyager comme des relais ou des points de rencontre. Le mouvement s'écrit et l'écriture prend corps.

La technique

Dans ma recherche autour de la fragilité et dans une envie de sortir d'une vision uniformisée de l'existence, de nos vies, de notre corps et du rapport au monde qui nous entoure, je me suis intéressée à la théorie du mineur chez Deleuze.

> « Poser un centre, c'est instaurer un élément stable et, par conséquent, diminuer à nouveau la possibilité qu'il y ait des variations. »
>
> Gilles Deleuze, *Superpositions*, 1979.

Deleuze propose de casser les éléments issus de la *majorité* (qui est une référence centrale et stable) afin de laisser de la place à la minorité, au plus petit, au sensible, aux différences qui ne constituent pas un groupe dominant mais une multitude de petites possibilités, de variations. En cassant la référence à ce qu'il appelle l'« étalon dominant » (Bene & Deleuze, 1979), Deleuze propose de rouvrir le champ des possibles, de réinjecter de la vie, de la chair, de découvrir la variété des existences.

Je souhaite réfléchir à ce qui constitue un *élément de pouvoir* au théâtre et travailler la mise en scène en fonction.

Le travail de la lumière : qu'est-ce qu'on éclaire et comment ? La spatialisation des comédiennes sur la plateau : casser la puissance du centre. Ou encore le temps octroyé au déroulement d'une action : et si on prenait dix minutes pour décrire la manière dont une goutte d'eau tombe ?

La lumière

J'aimerais travailler à l'intérieur des zones d'ombre, explorer le hors-champ, l'à-côté, l'invisible. Redonner de la valeur à l'ombre. Que décide-t-on mettre en lumière, que donne-t-on à voir ? Et si l'action principale n'était jamais mise en lumière ?

Ce que j'aime avec le hors-champ c'est qu'il ouvre quelque chose dans la tête de la spectatrice : « là-bas, quelque chose vit aussi ».

L'univers sonore

J'aimerais construire un univers sonore fait de vibrations, de répétitions, de souffle et de voix, comme une sorte de transe qui appelle à l'épuisement. Dans son spectacle *Furia* (2019), Lia Rodrigues utilise une seule et même piste sonore qui finit par nous engloutir – public et danseuses – dans une transe commune. Il y a également le travail de Nina Santes, *Hymen Hymne* (2018), qui m'inspire beaucoup dans les différentes couches de voix qui composent son univers sonore.

Dans le spectacle *Sons of Sissy* (2018) de Simon Meyer, l'utilisation du chant traditionnel a un potentiel comique certain, mais éveille également à une grande sensibilité. L'utilisation de la ritournelle comme apaisement d'un moment d'angoisse ou de douleur place la voix à un endroit qui me semble très juste.

Je souhaite aborder le chant comme une nécessité, comme un purgatoire, grâce auquel la musique permet d'exprimer ou de vivre une souffrance.

La scénographie

La salle dans laquelle la présentation sera faite est complexe architecturalement parlant. C'est un grand L qui a deux hauteurs de plafond très différentes, dont un plafond incurvé qui rencontre en son plus haut point une série de fenêtres qui permettent d'amener de la lumière de manière horizontale. Dans cette configuration, les possibilités de placement d'un mât chinois ne sont pas multiples. De son positionnement dépendra donc l'emplacement du public ainsi que la surface de jeu.

Avant toute intervention scénographique d'envergure, il y a d'abord la compréhension des éléments architecturaux de base : la complexité du volume de la pièce et le rapport de verticalité et horizontalité entre le mât et le sol.

En partant de cette base-là, je souhaite que la scénographie réponde à plusieurs besoins. J'aimerais pouvoir créer des espaces modulables, ainsi que différents plans. J'aimerais pouvoir passer d'un endroit intimiste à un volume beaucoup plus ouvert. La relation que nous entretenons au corps est une relation à la fois intimiste et sociale. Je pense que l'espace doit répondre à ces deux rapports. Le travail des zones d'ombre et du hors-champ m'intéressent également pour ce projet. Je souhaite ainsi questionner le rapport au visible et à l'invisible du point de vue de la spectatrice.

L'idée serait de travailler à la deuxième peau de l'espace avec des matières plutôt souples comme du tissu ou de la bâche. Grâce à la verticalité du mât et aux haubans qui le maintiennent en place, des espaces peuvent rapidement apparaître en fermant certaines zones à l'aide de grands tissus élastiques. Il est également possible de jouer avec la transparence du tissu afin créer de la distance et des plans différents. J'aime l'idée que l'espace puisse être déformé

ou plissé. Pour revenir à cette idée de hors-champ, la scénographie du spectacle *Cut* de Philippe Saire (2016) peut donner des pistes : de grandes lamelles de plastiques opaques – noires d'un côté et blanches de l'autre – séparent le public en deux. Le public entend et voit les comédiennes passer d'un espace à l'autre, sans avoir accès à la totalité du plateau.

Dans la forme finale de ce travail, je souhaite prendre en considération la perception du public. L'envisager comme opératreur de sens, mais également récepteur de sensations. Pour ce faire, je souhaite travailler la lumière, l'espace et l'univers sonore en termes de sens. Qu'est-ce que je vois et qu'est-ce que je ne vois pas ? Qu'est-ce que j'entends et d'où est-ce que cela provient ? Quelles sont les vibrations qui se font ressentir dans le corps ?

Prétention

Ce spectacle ne doit surtout rien résoudre, je ne souhaite pas donner de réponse. J'aime la citation de Marguerite Duras qui s'exprime en 1985 à propos *des réponses* après l'an 2000 :

> Il n'y aura plus que ça. La demande sera telle qu'il n'y aura plus que des réponses. Tous les textes seront des réponses en somme. Je crois que l'homme sera littéralement noyé dans l'information. Dans une information constante. Sur son corps. Sur son devenir corporel. Sur sa santé. Sur sa vie familiale. Sur son salaire. Sur son loisir. Ce n'est pas loin du cauchemar. (Drucker & Portiche, 1985)

Si ce spectacle peut être la possibilité d'ouvrir un dialogue intime autour de notre relation au corps, c'est que j'aurai réussi à partager une petite partie de ce qui m'anime et me questionne quotidiennement, ce qui me touche profondément en tant qu'artiste et qui me semble absolument nécessaire de partager dans une société qui bat de l'aile.

Kaléidoscope

Ce cahier réunit des écrits personnels – réflexions ou souvenirs –, des citations, des inspirations, ainsi que des notes pratiques et théoriques. Ces différents fragments produisent des combinaisons de définitions personnelles et subjectives d'un vocabulaire issu de mon travail de mise en scène.
Les écrits personnels qui jalonnent ce lexique sont des notes qui ont été rédigées à divers moment de ma formation. Ma pensée a pu évoluer, mais j'ai choisi de les laisser en l'état, comme trace d'un cheminement.
Les mots en gras dans le texte indiquent que vous pouvez vous référer à leur définition, soit dans ce lexique, soit dans le lexique d'injonctions intitulé *Dépôt*. Ces indications vous permettent de voyager librement à l'intérieur de ces deux cahiers.

Action

Inspiration

Rudolf Laban,
extrait des *Méditations poétiques*, 2003.

Immobilité porteuse
de vitesse impétueuse
Immobilité avant
la précipitation […]
Immobilité préparant
un formidable élan
une saccade,
une hésitation,
un tremblement,
[…] Immobilité aspirant
à l'éveil
À être touchée
par le Mouvement
Secouée
Portée
Poussée
Projetée hors d'elle-même...
[…] Mouvement comme une
explosion spontanée
Sans signe avant-coureur,
sans **écho**
Mouvement comme
des étincelles, comme
des éclairs
Mouvement qui
se transforme,
se déploie
Qui constamment s'amplifie
Par une
impulsion vigoureuse
Allure
Expansion
Puissance d'impact
Mouvement qui cherche
à construire des formes
Mouvement qui cherche
à s'écouler
Ondoyant
doucement, glissant
Ou portant des
coups violents
En divergences constantes
Mouvement qui attire
Mouvement qui repousse
Mouvement qui surgit,
cinglant
[…] Mouvement
et Immobilité
conversant en dansant.

Pratique

Workshop avec Maya Bösch, c^ie^ Sturmfrei, mars 2018.

– Contexte d'improvisation –
K2, 1991 : la cordée Béghin-Profit et « l'instinct de survie qui ne fonctionne plus ».
« Nous sommes entrés dans la zone d'attraction du sommet. Cela signifie que nous irons en haut, quelles qu'en soient les conséquences. L'instinct de survie ne fonctionne plus. Il n'y a plus que le sommet et moi, et, entre les deux, l'épuisement. Je sais qu'il est inconcevable d'arriver sur une si haute montagne de nuit, et pourtant il le faut. » Ces mots sont ceux de Pierre Béghin, après avoir réussi le K2 par l'arête nord-ouest en compagnie de Christophe Profit en 1991. Une ascension parfaite, le style alpin dans sa forme la plus pure. Deux hommes, la montagne et rien d'autre. Pour réussir un tel coup, l'entente entre les deux devait être parfaite, surtout à l'approche du sommet. « Même s'il avait fallu y laisser mes **mains** et mes pieds, je crois que j'aurais continué » dira Christophe Profit après coup. Pour l'un comme pour l'autre, cette réussite sera pourtant la dernière en Himalaya. Pour des raisons bien différentes. Privilégiant son métier de guide et sa vie de couple, Christophe Profit n'y mettra plus les pieds. Pierre Béghin, lui, trouvera la mort dans la face sud de l'Annapurna l'année suivante (Carrel, 2014).

– Décor réel –
Une grande échelle relie le sol de la salle aux fenêtres proches du plafond. Un fond sonore d'ascension grandiose rythme l'improvisation. Les comédiennes sont munies de cordes et de baudriers, elles portent chacune un casque.

– Guide –
Le poème de Rudolf Laban dans une main, le micro dans l'autre, je guide l'improvisation en direct.
J'énonce à haute voix des mots sur lesquels les comédiennes peuvent, si elles le désirent, s'appuyer pour traverser leur ascension et arriver jusqu'au sommet.

– Contrainte –
L'improvisation se fait en *all body motion*, c'est-à-dire que tout le corps doit être en mouvement continu, même minime, aucune **zone morte**. Même pour un simple pas, tout le corps est mobilisé pour lever le pied et avancer.

Articulation

Souvenir

Plus de deux ans après l'intervention chirurgicale, le coude ne gagnera plus d'amplitude. Les séances de tortures trois fois par semaine sont terminées. Finis les exercices de relâchement où l'on appuie doucement mais sûrement sur mon avant-bras pour rapprocher millimètre par millimètre la main de mon épaule. Finies les prises de mesure sur l'amplitude de mon bras et les élans de joie quand quelques degrés seraient revenus. L'objectif était de redevenir fonctionnelle. Je peux tenir mon téléphone plaqué à mon oreille et m'attacher les cheveux. Je n'en attendais pas tant.

Pratique

Workshop avec Pavel Stourac, *introduction au théâtre de mouvement*, Accademia Dimitri, octobre 2018.

Deux personnes au sol l'une sur l'autre, en croix, ventre à ventre. La personne qui est dessous guide, celle qui est dessus est relâchée. Le but est de mettre en mouvement tout le corps de la personne inanimée en la déplaçant dans l'espace.

Je me rends vite compte que bouger la personne au-dessus de moi m'est impossible. Je la pousse, je la tire, mais rien à faire. Je cherche alors à me faufiler dans le peu d'**espace** disponible qu'il me reste afin de bouger mon propre corps, sans pour autant me soustraire à celui de l'autre. Je cherche à me mouvoir sous ce corps lourd grâce aux petits **vides** qu'il reste encore entre nous, mais pas à mouvoir ce corps lourd. Et c'est en me faufilant que l'autre finit par bouger. Je me rends compte qu'au lieu de chercher à le manipuler, plus j'aménage moi-même des vides, plus je peux bouger et plus je déplace ce corps qui me paraît d'ailleurs de moins en moins lourd. Je bouge et en bougeant, le corps autour de moi se modifie.

En évoluant ainsi au sol, je commence également à comprendre comment ce corps fonctionne, les directions qu'il peut prendre et quelle mobilité il a. Je comprends son poids, la vitesse avec laquelle je peux jouer pour utiliser l'élan à mon avantage. Je comprends comment mon corps peut dialoguer avec lui et nous nous mettons d'accord pour créer des chemins logiques (dans le sens organique et non en utilisant la force). Nous créons des pleins, des vides. Je cherche à travers le corps de l'autre différentes possibilités de trajectoires, en rééquilibrant constamment les **forces** qui nous animent.

Théorie

Marie-José Mondzain,
note de cours,
novembre 2017.

Il nous faut un endroit **vide**, un noyau vide. Sans cette zone de rien, il n'y a plus de jeu. L'endroit vide c'est là où tout s'articule. Dans un engrenage de pièces, pour que le mouvement ait lieu il faut du vide, même s'il est infime.

Au plateau, il faut trouver l'endroit où ça ne bouge plus et remettre du vide. Le vide permet le jeu. L'art s'est articuler.

Chair
(mémoire de la)

Inspiration

RTS, Les échos de vacarme, *La douleur est-elle un mal nécessaire ?* 2018.

Dans une émission de radio autour du thème de la douleur, un épisode nous emmène au cœur de la maison de naissance de Fribourg.
L'émission commence par l'enregistrement audio d'un accouchement. Au cours de l'émission, une auditrice prend la parole en racontant que lors de la première diffusion de l'émission elle a entendu l'enregistrement de l'accouchement et elle s'est mise à pleurer sans pouvoir s'arrêter : « Je suis maman de deux enfants et avec le temps l'accouchement devient une sorte d'anecdote, on en discute entre copines, on en fait en gros une histoire qu'on peut raconter à ses enfants… On se rappelle que c'était dur mais sans pouvoir pointer les détails du doigt, à part justement ce qui est devenu anecdotique. Et en écoutant votre émission, au premier **cri** de la jeune maman j'ai les larmes qui ont coulé directement. Mon corps a reconnu la douleur de cette jeune femme. C'est vraiment un moment incroyable, le corps n'oublie rien. »

Souvenir

Assistanat auprès de Pierre Mifsud, février 2019.

Lors de cet assistanat, j'ai eu la chance d'assister à ce que j'appelle des *moments de grâce*. Un moment de grâce c'est lorsque le silence se fait dans la salle et que les poils se dressent parce qu'on sent que quelque chose d'important est en train de se passer sur scène.
La comédienne est au plateau, plutôt perdue, mais elle tente une proposition. À un moment donné Pierre lui demande de rester concentrée alors qu'il s'approche d'elle pour lui donner une indication. Il lui demande de refaire la dernière partie de son texte « comme si c'était une voix qui venait d'ailleurs ». La comédienne, les larmes aux yeux d'incompréhension lui dit qu'elle n'est pas sûre de saisir. Pierre lui dit que lui non plus ne comprend pas, mais qu'elle peut essayer. La comédienne reprend son texte et alors tout arrive : un silence attentif remplit la salle et le texte se révèle enfin à nous.
Le jour suivant, au détour d'une discussion, je pointe du doigt ce moment magique avec la comédienne. Je me rends compte alors qu'elle n'a pas du tout saisi l'ampleur de ce qui est arrivé sur scène, que pour elle le stage n'est qu'un moment pénible à passer. Son corps a traversé quelque chose qu'elle n'a pas du tout encore eu le **temps** de comprendre. La chair éprouve souvent avant que le cerveau n'intègre.

Réflexion

La mémoire est un thème qui resurgit souvent dans mon travail. La **mémoire** corporelle, ce dont le corps se souvient.
Le souvenir d'une étreinte, un geste qui réconforte. Le corps garde trace de tout.

Dans ma chair, des cicatrices, partout. Comme la mémoire visible de ma douleur.

Colère
(habiter la)

Réflexion

Février 2019.

Je suis en colère. Je suis en colère contre les violences quotidiennes que je vois entre les hommes et les femmes qui m'entourent. Je suis en colère contre tous ces hommes que je côtoie et qui n'arrivent pas à parler de leurs sentiments. Je suis en colère contre ces hommes pas foutus de dire qu'ils sont malheureux dans leur couple et préfèrent prendre du bon temps en cachette, contre ceux qui ne sont pas foutus de se faire à bouffer, contre ceux qui se réjouissent d'être des héros le soir parce qu'ils auront fait la lessive, et contre ceux qui préfèrent prendre de la distance pour *se protéger* parce que c'est plus facile que de se remettre en question.

Je n'en peux plus de constater que les hommes valident et cultivent la violence des milieux dans lesquels ils sont éduqués. Qu'ils ne remettent pas en question le fait de devoir jouer aux durs, serrer les dents, bander des muscles.

J'ai envie de vomir quand j'entends les amis de mon père beugler sur tous les toits qu'ils sont les premiers à être féministes.
J'ai la nausée quand j'entends qu'un directeur d'école ne veut pas se mouiller pour une main au cul, ou qu'un autre ferme les yeux sur un acharnement psychologique qui se déroule sous son nez.
Je voudrais hurler que ces commentaires concernant ma poitrine n'ont rien à voir avec ma formation et que ça n'a jamais fait plaisir à personne de savoir que son enseignant la trouve à son goût.

J'ai la rage au ventre quand j'entends des hommes me dire qu'ils n'en peuvent plus de se prendre des discours féministes en pleine gueule parce qu'eux ne sont pas les violeurs, agresseurs ou dominateurs que nous décrivons. J'en peux plus de les voir dépenser de l'énergie à se défendre plutôt qu'à discuter du rôle qu'ils jouent dans cette société qui part en couilles et pas en ovaires.
Je ne crois plus en rien, j'ai envie de m'effacer de tout. De la Suisse au Canada, de Paris à Manille, je retrouve les mêmes systèmes, les mêmes violences, les mêmes connards. Le pire c'est que j'y suis attachée. J'ai envie de m'en détacher mais j'y suis attachée. Ils m'ont vu grandir, ils m'ont soutenue, écoutée, tenu la main. Ils m'ont pénétrée, portée, supportée, vu naître. J'ai une colère profonde pour ces hommes-là. Et aucune envie de jouer quoi que ce soit pour eux. Je ne veux plus leur laisser la parole, je ne veux plus m'adresser à eux. Je les veux spectateurs muets, écartés du lieu de l'action. Je les veux pour une fois dehors. Hors de ma vue, de mon espace, hors des salles de spectacle.

Citation

Audre Lorde,
Sister Outsider, 2003.
(Première parution : 1984).

Ma peur de la colère ne m'a rien appris. Votre peur de cette colère ne vous apprendra rien, à vous non plus. [...] ma colère et les peurs qu'elle fait naître en vous sont des projecteurs qui peuvent être utilisés pour grandir, de la même manière que j'ai appris à exprimer ma colère, pour ma propre croissance. Mais comme chirurgie réparatrice, pas pour culpabiliser.
La culpabilité et les réactions défensives sont les briques d'un mur contre lequel nous butons toutes ; elles ne conviennent à aucun de nos futurs.

Comportement

Inspiration

Ombline Ley et Caroline Capelle, *Dans la terrible jungle*, film documentaire, 2018.

Dans une scène, un adolescent est en train de passer la tondeuse avec l'aide d'un éducateur. Tout à coup, le garçon se jette littéralement au sol, il se relève et court se jeter contre un arbre. Il repart de plus belle et saute par-dessus une barrière, se jette contre un autre arbre en réalisant des bonds impressionnants. Après plusieurs sauts, il semble revenir à lui-même et se replace près de la tondeuse pour continuer le travail, avec dans le corps tout l'**écho** de l'**engagement** physique qu'il vient de traverser.

Ce qui est intéressant dans cet extrait, c'est de voir les gestes qui surgissent, comme hors de la réalité, et dont la forme n'est pas préméditée. Pourtant ses gestes ressemblent absolument à des figures acrobatiques, on croirait voir un cascadeur averti. Mais ce ne sont pas des gestes réfléchis, il se comporte, ça lui arrive.

Pratique

Workshop avec Bruno Meyssat, janvier 2018.

Durant un stage d'une semaine avec ce metteur en scène, je me suis familiarisée avec son travail autour de la question de l'entraînement de l'acteur. Bruno Meyssat fait travailler le groupe sur la création de l'instant. Un des exercices consiste à monter sur une chaise haute et dire le plus de mots possible sans qu'il n'y ait aucun rapport entre eux. Si un mot est prémédité nous avons l'obligation de le taire, et si le mot a un rapport trop évident avec celui qui le précéde, nous sommes *éliminés*. Le but est de chercher à nous surprendre nous-même en explorant d'autres canaux de pensée que celle de l'association d'idées et surtout, ne rien prévoir à l'avance.

J'ai passé une semaine à tenter de déjouer la logique de mon esprit, à tenter de sortir de mes ***comportements réflexes***. Mais quelle joie quand tout à coup cette gymnastique me surprend ! D'où est-ce que je sors ce mot là ? Je comprends alors que je suis complètement libre de laisser surgir des mots ici et maintenant, sans m'encombrer d'une longue réflexion au préalable qui ne fait que me distancer du moment présent.

Réflexion

Envisager le mouvement chorégraphique comme une **action** qui arrive, comme partie intégrante d'un comportement et non comme une forme préconçue à laquelle on s'attend. Comment la comédienne peut-elle elle-même se surprendre en faisant surgir de la gestuelle ? A quoi ressemblerait l'exercice de Bruno Meyssat si, au lieu des mots, on utilisait des mouvements ? Dès le moment où le geste est prémédité il faudrait l'**avorter**, peu importe l'endroit où on se situe dans le geste. On ne se ferait que des surprises.

Contraintes

Théorie

Stéphane Bouquet,
notes de cours, mai 2018.

Il est nécessaire d'identifier les contraintes, elles font partie intégrante du processus créatif. En fonction des connaissances de ce que vous avez, découle la forme de votre projet.

Donc avant tout, quelles sont les contraintes ?
Qui, quoi, quand, où,
par qui, avec quels moyens
et dans quel laps de **temps** ?

Vous devez savoir ce que vous pouvez faire dans un temps X, avec un budget X et une équipe X.

Ces contraintes sont déjà un processus créatif en soi, elles vous forcent à être créatives.

Puis,

Quelle idéologie se cache
derrière vos choix ?
Quels buts, quelles
conséquences ?
Qu'est-ce que vous cherchez
à provoquer ?
Qu'est-ce que vous produisez
malgré vous ?

Pratique

Workshop avec Martin Kilvady, décembre 2018.

Penser la structure par contraintes ou règles :

Quatre niveaux, du sol à la position debout.
Exploration des quatre niveaux (un niveau égale une traversée de la salle).

Voyager entre ces quatre niveaux en passant toujours par le plus haut point et en redescendant toujours par le point le plus bas. Le **centre** est la mesure.
L'enchaînement des mouvements doit toujours avancer, il est impossible de bouger seulement de manière verticale.

Les couches de contraintes sont ajoutées au fur et à mesure.

Réflexion

La contrainte de production. Être productive, inspirée, imaginative. Avoir un avis, une idée, de l'imagination.

La contrainte de **temps**, et celle de résultat : si nous avions le temps et l'espace de tester nos intuitions de création, nous avorterions (voir **avorter**) les trois quarts de nos projets, en réalisant que l'idée n'était peut-être pas si bien au final.

La contrainte de l'écriture de dossiers, les recherche de subventions : l'éloignement du temps au plateau, le développement par écrit d'un projet qui n'est encore qu'un murmure.

La contrainte comme un cadre qui me permet de marcher sur un socle tangible et concret ou comme inhibitrice de créativité ?

Cri

Souvenir

Je me souviens du jour où ma mère a évoqué le fait qu'il suffise de laisser crier un enfant pour qu'au bout d'un moment il s'arrête de pleurer tout seul. Elle a dit qu'au bout d'un temps, l'enfant ne sait même plus pourquoi il pleure. Ce jour-là, je me souviens m'être dit dans ma tête d'enfant que je ne m'arrêterais plus jamais de crier. Que je n'oublierais jamais pourquoi j'ai commencé à pleurer et que le temps n'apaiserait pas ma peine. Je hurlerais jusqu'à ce que ma **colère** soit partagée par tous, et surtout par ma mère.

Inspiration

Géraldine Dupla,
La voix au théâtre, vecteur d'émotion, mémoire, 2012.

Gertrude (le cri) est une réécriture de la tragédie d'Hamlet par Howard Barker. Hamlet n'y est plus le personnage principal. Ce rôle revient à sa mère Gertrude, qui tient les pleins pouvoirs de par sa féminité et sa sexualité. Le titre nous amène à identifier Gertrude à un cri, comme s'il la qualifiait. Au cours de la pièce, trois cris seront poussés par Gertrude. Dans la première scène, Claudius et Gertrude empoisonnent le roi et font l'amour sur l'homme agonisant. De cet accouplement, Gertrude pousse le premier cri : cri de **jouissance**, libératoire et mortifère.
Le deuxième cri sera celui de la douleur de l'enfantement : Gertrude accouche hors scène de l'enfant conçu avec Claudius. L'ultime et troisième cri sera celui du désespoir et de la profonde tristesse de la mère face à son fils Hamlet assassiné.

Citation

David Le Breton,
Expérience de la douleur, entre destruction et renaissance, 2010.

De la douleur on ne voit que la trace. Elle ne s'affiche pas sur le visage, car les traits tirés, les plis d'amertume, les yeux qui peinent à soutenir le regard, le tremblement du front, la fatigue ou la tristesse ne valent jamais comme langage à part entière. Les signes physiques demeurent insuffisants aux autres.
Les mots manquent d'un poids de **chair**. [...] La douleur traduit un dérèglement du langage. [Il n'y a] pas de mots pour rendre ça. Il faut des cris. Le cri. La plainte. Le gémissement, les pleurs ou le silence.
[La personne est] obligée d'inventer elle-même des mots et, sa douleur dans une main et un morceau de son pur de l'autre, elle espère faire naître de leur entrechoquement un vocable entièrement neuf.

Durée

Inspiration

Rodrigo Garcia,
Cendres 2000-2009, 2011.

Pour la création, j'ai tenu
compte du **temps** que durent
le sentiment et l'émotion
chez une vache.
J'ai pris modèle sur
mes voisins Teresa et Pepe
Ils sont allés vendre
leurs veaux
comme chaque printemps,
perchés sur la remorque
d'un tracteur
Et ils ont oublié la vache
dans le pré
La vache connaît par cœur
le chemin du pré à l'abreuvoir
et de l'abreuvoir à l'étable
et quand la vache
est arrivée à l'étable
les autres,
pas même des personnes
en train de faire pareil
Il fallait que j'intervienne
si je ne voulais pas que
la vache détruise tout sur
son passage
alors j'ai profité d'une des fois
où elle est entrée chercher
son petit dans l'étable pour
refermer la porte.
[…] Elle n'a même pas mis
une minute
pour briser la porte de
l'étable en mille morceaux.
J'ai senti l'explosion et j'ai vu
la vache voler littéralement
et passer à travers la porte
de l'étable
[…] Et revoilà la bête
endiablée
qui sillonne le village
Elle s'engouffre dans l'église
et le bistrot,
elle terrorise les enfants
Le soir, arrivent
la DURÉE la DURÉE
la DURÉE de cela.
À la question :
Combien de temps une
vache peut-elle
tenir comme ça, dans
cet état,
en cherchant son petit
comme une folle ?
Combien de temps met-elle
pour oublier ?
Combien de temps met cette
sensation d'absence
pour disparaître du tout
au tout
de son corps transformé ?
Teresa répond en riant,
mécaniquement :
DEUX JOURS.
[…] J'ai estimé qu'aucun
extrême ne valait le coup.
Il fallait trouver une durée
logique et maîtrisable
du sentiment.

et qu'elle l'a trouvée vide,
quand elle s'est rendu
compte que ses veaux
avaient disparu,
la vache a fait un raffut de tous
les diables
J'ai vu la vache faire
des choses
que je n'avais jamais vu faire,
ni par elle
ni par aucune autre vache :
– briser à coups de tête toutes
  les vitres de la maison
– charger sur la porte de
  mon garage
– entrer et sortir cent fois de
  l'étable vide
– chercher, chercher,
  chercher
– chercher ses veaux avec
  le diable au corps
Honnêtement, je n'avais
jamais rien vu se transformer
de la sorte, rien ni personne ;
pas même des animaux
en train de se manger les uns
Pepe et Teresa,
les voisins propriétaires
de la vache
Je leur raconte ce qui
s'est passé,
l'histoire de la vache
prise de folie.
Je me dis que c'est ma faute
si la vache a défoncé la porte
de l'étable
Je leur propose de prendre
un verre de vin
et sur le chemin du bistrot
je ressasse
une question qui me trotte
dans la tête
Une seule question me trotte
dans la tête
Je veux savoir, non pas
quel est ce réflexe qui semble
doter l'animal de quelque
chose ressemblant à ce
qu'on appelle sentiments
ou à ce qu'on appelle **mémoire**
Ce que je veux savoir, c'est
la DURÉE la DURÉE

Réflexion

Mars 2019.

Ces derniers mois sont apparues de violentes crises d'angoisses.
Ma poitrine chauffe, mes bras s'engourdissent, ma respiration se fait plus rapide, plus forte. Ma gorge se serre et mon corps se crispe. Mes avant-bras se tétanisent et ma vision se rétracte.
Le temps se dilate, le sentiment d'opression est si démesuré que j'ai envie de vomir. Je voudrais avancer dans une grande plaine, seule, mais chaque espace, chaque pièce est remplie d'une foule dense. En groupe, impossible de faire face.
Je voudrais avancer dans une grande plaine. Seule.
Avril, mai, juin, juillet, août.

Effort
(joyeux)

Réflexion

À partir de quand peut-on parler d'effort ? Dans la définition du Larousse, il est fait mention de forces physiques, intellectuelles ou morales. L'utilisation de la force, chez moi, a une connotation liée à l'épuisement. La **force** induit une certaine résistance face à soi.
Enfant, combien de fois m'a-t-on demandé de « faire un effort », pour me tenir correctement dans des lieux, face à des gens, dans certaines situations afin d'avoir un **comportement** approprié.

Pourquoi le mot *effort* apparaît dans mon langage seulement lorsqu'il désigne un lieu hautement résistant alors que la force que j'ai déployée à chaque tentative de répondre à un désir, un rêve, une envie a été mille fois supérieure à la force que j'ai dû rassembler pour me tenir droite, les pieds par terre, lors d'interminables réunions familiales.
Il y a aussi cette notion de l'effort qui finit par *payer*. Étrange vision qu'est cette recherche du gain, l'emprunt de la langue à un terme qui fait référence à une transaction, à de l'argent. Et puis finalement la notion d'effort me lie peut-être encore trop au sentiment de la douleur : *no pain, no gain*.

Citation

Alexandre Jollien,
Christophe André
et Mathieu Ricard,
À nous la liberté ! Conférence, février 2019.

L'effort joyeux, c'est la joie vers la vertu. Si l'on n'a pas un enthousiasme joyeux, à chaque pas, on n'ira nulle part.
On peut tout réécrire, même si l'on a eu une histoire douloureuse. Ce n'est pas simple, mais il faut s'atteler au travail de reconstruction. Tous les changements que nous obtenons dans nos efforts ne sont pas immatériels : ils s'inscrivent dans une réalité cérébrale. Plus nous nous inscrivons dans un comportement, plus les voies cérébrales qui facilitent ce comportement sont activées, comme une route que vous élargissez sans cesse.

Théorie

La notion d'effort
chez Rudolf Laban,
Espace dynamique, 2003.

Les quatre facteurs d'effort

Poids : Lourd/léger
Durée : Soudaine/maintenue
Espace : Directe/indirecte
Flux : Libre/lié (destiné à)

Les facteurs qui définissent les **actions** :
(poids, durée, espace)

Tordre :	Lourd, maintenu et indirect
Presser :	Lourd, maintenu et direct
Fouetter :	Lourd, soudain et indirect
Tapoter :	Léger, soudain et indirect
Glisser :	Léger, maintenu et direct
Flotter :	Léger, maintenu et indirect
Frapper :	Lourd, soudain et direct
Épousseter :	Léger, soudain et indirect

S'ajoute à cela le facteur de flux qui propose une action libre ou destinée.

Engagement

Réflexion

Je suis toujours surprise à quel point mon corps s'engage lors de la présentation d'un de mes travaux et que je suis assise avec le public. J'ai comme la sensation d'un grand saut dans le vide. Plus rien ne m'appartient, je dois juste profiter de l'instant, c'est pourtant le moment précis où mon corps se manifeste le plus. Ce ***lâcher prise*** est follement excitant. Je suis obligée de m'écarter et de faire confiance aux comédiennes. Je pensais que cette posture extérieure serait plus calme, que le fait de ne plus être en première ligne, sous le feu des projecteurs, donnerait au trac d'une première la sensation d'un lointain souvenir d'interprète, mais c'est faux. Je prends place sur la chaise et déjà mes muscles s'engagent, comme si j'étais moi-même sur scène. Chaque virage pris par la comédienne, chaque embûche sur son parcours me traverse. Ma fesse droite se contracte, des frissons parcourent mon dos, ma respiration se coupe et reprend en synchronisation avec celle de l'actrice. C'est comme si je revivais les répétitions en direct, comme si j'entendais les voix de nos échanges qui résonnent encore sur le plateau. Mais quoi qu'il arrive, j'ai une grande confiance en leur capacité d'adaptation et de prise de décision. Pourtant mon corps voudrait participer comme s'il ne réalisait pas que son engagement n'est pas nécessaire à ce moment précis.

Souvenir

Workshop avec M.-José Malis, décembre 2017.

Cet après-midi tout s'est passé. J'avais tellement intégré la conviction que ce texte était nécessaire et qu'il me parlait profondément.
Le travail avec les actrices a été ponctué d'instants de grâce, suspendus, tellement la certitude que ce que nous faisons a un sens est présente. On a la conviction qu'on se comprend, qu'on cherche et que nos instincts sont bons, que nos intuitions sont bonnes et que l'énergie est positive. On pourrait soulever des montagnes. Je travaillais avec mes tripes, si profondément que j'en ai eu mal au ventre encore après. J'ai aimé ces instants de vertiges qui se sont déployés de manière si évidente et si forte. Je comprends alors mieux pourquoi j'ai choisi la mise en scène. Je comprends que j'ai une force en moi qui me pousse à toucher du bout des doigts ces instants d'intense bonheur que je trouve dans l'art.
Me mettre au bon endroit. Un endroit qui me lessive, une force qui me fait peur et en même temps que je veux accueillir les bras ouverts. Peut-être qu'avec le temps je gagnerai en endurance. Peut-être que c'est comme un entraînement physique pour mettre son corps dans les meilleures conditions. Peut-être qu'à force d'y être confrontée ça me demandera moins d'énergie. J'aimerais dormir trois jours de suite. Mais demain je recommence. Et lundi. Et les jours suivant. Je découvre en fait que j'ai une autre libido, aussi forte que celle qui me relie au cirque : créer. Créer des formes, des espaces, des relations sur scène. Quelque chose qui fait sens et peut mettre en profonde euphorie, comme un salto peut me donner la sensation d'un shoot de cocaïne.
À la fin de la séance je me sentais en trip complet. Littéralement, je planais. J'avais envie de pleurer. Pas de tristesse, mais d'un bonheur tellement inconnu que j'étais dépourvue de toute émotion sensée. Un rire qui finit dans les larmes ou des larmes qui finissent en rire. Impossible de mettre des mots dessus. Mais c'était là, et rien que d'y repenser mon ventre s'en rappelle.
J'ai remercié les actrices pour leur confiance. Je les ai remerciées d'avoir montré une si grande implication, une si belle recherche ensemble qui a explosé toutes les limites. La recherche était belle et les possibilités infinies. Comment est-ce possible que quelqu'un se donne autant à vous ? Comment est-ce possible qu'elles me fassent autant confiance alors que potentiellement elles ne comprennent rien, que potentiellement je ne comprends rien. Tout ça me dépasse. Mais je sens aujourd'hui que j'ai goûté à une drogue dont je ne pourrai plus me passer.

Équilibre

Théorie

Eugenio Barba,
Le Canoë de papier, 1994.

« Tout mouvement doit commencer dans la direction opposée à celle vers laquelle il se dirige ». On retrouve ce principe dans les écrits de Meyerhold, sous le terme de « znak otkaz » (littéralement : signe de refus). L'« otkaz » est défini comme une rampe de lancement, un tremplin pour l'acteur. Il s'agit en fait, d'un mouvement préalable au mouvement principal et qui va en sens contraire de ce dernier, comme le recul avant la course ou la flexion avant le saut. Eugenio Barba note que « si un acteur ne sait pas maîtriser ce "znak otkaz", c'est comme si un sportif ne savait pas prendre son élan avant de sauter ». Pour reprendre ce concept il utilise le terme norvégien « Sats » et le définit comme tel : « C'est l'attitude du félin prêt à bondir, à reculer ou à revenir à une position de repos ; celle d'un athlète, d'un joueur de tennis ou d'un boxeur, immobile ou en mouvement, prêt à réagir ». Etienne Decroux parle d'un « ressort en action ». En effet ce procédé conscientise le transfert de poids que demande le mouvement et met en évidence un point d'équilibre, suspendu qui, le temps d'une seconde, ouvre la possibilité d'aller dans toutes les directions.

Citation

Marie-José Mondzain,
note de cours,
novembre 2017.

Dans toute image il faut du hors-champ, de l'invisible, du mouvement contraire.

Réflexion

Un corps en constante rééquilibration.
Un corps en suspension qui sent, le temps d'une seconde, que toutes les directions s'offrent à lui.
Un corps disponible.
Ou qu'est-ce qui me meut ?

C'est comme si je sentais parfois que mon approche scénique m'enferme. Comme si, à l'intérieur d'un cercle dont j'avais moi-même dessiné le contour, je ne faisais que tourner en rond sans arriver à ouvrir vers un ailleurs.
Durant ma formation à la Manufacture, on m'a souvent conseillé de ne pas *mettre en **forme***, de ne pas modeler les comédiennes, mais, au contraire, de laisser plus d'**espace** aux corps qui se présentent à moi.
Je comprends théoriquement l'intention mais je n'arrive pas à la mettre en pratique ou à conceptualiser concrètement ce que cela signifie. Je le vois bien, mon envie de mouvoir les comédiennes à travers une certaine idée ne finit souvent que par figer un peu plus le travail ou nous faire tourner en rond car je m'échine à chercher LA trajectoire.

Tourner en rond ou faire du surplace n'est-ce pas un moyen de garder l'équilibre, de refuser de trouver ce point de suspension qui me permettrait, le temps d'une seconde, d'ouvrir la possibilité d'aller dans toutes les directions ?
Comment trouver dans mon travail le point de déséquilibre qui donne le vertige de la **chute**, mais qui, souvent, permet simplement d'avancer, d'ouvrir, de chercher ?

J'ai une peur bleue du passage au plateau. Ce saut en avant me semble une mise à nu insurmontable. Je vois cette étape comme le moment où je dois rendre compte de toutes ces portes que je suis censée avoir ouvertes et dans lesquelles j'aurais dû m'élancer. Les images figées, dans ma tête, sont comme des remparts contre lesquels je m'appuie pour me construire une petite forteresse. Cette approche ne m'intéresse pas. Le jour où j'ai réalisé, alors que je m'entraînais, que ce qui me mettait en mouvement était justement la recherche et non la forme, j'ai compris que mon approche du plateau devait radicalement changer.
Je n'allais plus contre mon corps, mais avec.
Je cherche depuis les outils qui me permettraient d'amorcer cette suspension, d'entamer ce mouvement de recul pour mieux enclencher la chute, trouver ce fameux déséquilibre qui me mettrait *à la recherche de*.

Expérience

Réflexion

Faire l'expérience de, expérimenter.

Il y a dans le mot expérience quelque chose de l'ordre de la découverte, de la curiosité. Me vient l'image de l'enfant qui, malgré les mises en garde, ne résiste pas à l'envie de toucher, de goûter, d'expérimenter par elle-même.
Le mot expérience contient une certaine beauté : l'expérience que tout être fait du monde à travers les années. Je pense à l'oreille attentive que je tends au détour d'un récit de vie lorsque je me trouve face à mes grands-parents.

Le mot expérience flirte aux côtés de la notion du **temps**. *Faire expérience* demande de traverser, d'*être traversé*. Et les résonances de cette expérience peuvent apparaître beaucoup plus tard. L'**écho** de ce qui a traversé la **chair** n'est parfois intelligible qu'après un certain temps. Jours, mois, années.
J'ai un amour certain pour ce mot. Cette lenteur, ce fil qui ne se tend que dans un après coup.

Inspiration

Malia, 7 ans, souvenir de l'expérience de la douleur, octobre 2018.

Le corps c'est
Comment l'expliquer ?
C'est… quelque chose qui
Eh ben, c'est quelque
chose que
Comment est-ce
que je peux dire ?
Je ne sais pas
comment expliquer.
Ça tient ta tête !
Sur le corps, il y a deux bras
Deux pieds
Deux **oreilles**
Deux yeux
Un nez
Une **bouche**
Et, euh, en fait, qu'est-ce
que je peux dire
Le corps est utile pour
rester en vie
Parce que si t'as pas de
corps, tu peux pas être
en vie.
Tu l'utilises en marchant
Pour te déplacer et
Eh ben… c'est tout.
Pour moi, la douleur, c'est quand on se fait quelque chose. Comme **tomber**, se râper, se couper.
Ça te donne une sensation dans la partie de ton corps où tu te blesses, ça fait mal.
Et, eh ben, parfois ça peut vraiment faire mal, parfois ça peut faire un peu mal, et parfois c'est très grave.
Être blessé, c'est quand, par exemple, dans le genou, on a quelque chose, on est tombé par exemple sur le genou, et on a des sensations qui ne sont pas gentilles, et qui nous font mal.
…

Eh ben
Quand je me suis fait mal
Euh, c'était quand j'ai touché un tuyau d'échappement sur une moto.
Ça m'a fait mal à la main.
En fait, je voulais voir
comment c'était sur le tuyau
d'échappement,
Et je voulais le toucher
pour voir
Et en fait, il brûlait.
J'ai senti que c'était très
très chaud.
Et que ça
J'ai senti que – je ne peux
rien dire d'autre.
C'était rouge.
Je ne me souviens pas
très bien
C'était comme
Ça ne pique pas comme
une aiguille mais
C'était comme
Je ne sais pas ce que
j'ai ressenti.
Ça piquait beaucoup.
Le feu !
La cuisinière dans la cuisine
Parfois, quand on touche une casserole sur la cuisinière, ça fait mal.
Ça m'a fait mal quand c'est arrivé, et après aussi.
Je me souviens juste que
le tuyau d'échappement
était argenté
On est allé à la pharmacie, pis ils nous ont donné une crème, et la dame m'a mis un bandage.
C'était comme des points qui pique et ça fait mal.
C'était comme des points
Des petits points comme ça
(elle pique sa main avec son index.)

Forme

Réflexion

Le travail d'une voltigeuse de main-à-main est de correspondre à des formes.
Elle ne cherche pas l'**équilibre**, elle doit **se figer** dans une forme qui permettra à son partenaire de se réajuster en dessous d'elle pour maintenir la position, aussi précaire soit le ou les points de contact.
Essayer de correspondre à des formes c'est, d'une certaine manière, considérer qu'il y a une forme dominante. C'est être en accord avec le fait qu'il y a une hiérarchisation qualitative du faire. Même lorsqu'on cherche à faire avec son corps et ses propres capacités, on le fait dans une vision d'objectif prédéfini par une technique spécifique. L'idée ici n'est pas de rejeter la technique en tant que telle puisqu'elle peut permettre au corps d'éveiller ses facultés de perception et enrichir ses capacités de mouvement. Mais serait-il possible d'imaginer que cette technique ne soit d'aucune manière liée à une production finale ?
Le main-à-main par exemple, développe une faculté d'écoute et d'attention au partenaire accrue, un rapport à l'espace ouvert à 360° et une précision gestuelle, même dans des positions compliquées.
Eugenio Barba propose d'utiliser les techniques liées à la pratique sportive (sports de combat notamment) comme un moyen pour l'entraînement de l'acteur et non comme une fin en soi.
Le corps d'un circassien sur scène a un intérêt réel, notamment dans sa perception de l'espace et son rapport à l'autre (il peut vite s'imaginer grimper, sauter, attraper, repousser, rouler…)
Mais ce corps technique peut être utilisé dans une autre perspective que la seule prouesse technique. Il peut non seulement traversé l'espace mais aussi être traverser par des éléments **extérieurs** à lui-même, vivre des sensations, inventer d'autres **relations** et d'autres angles d'approches par rapport à un propos donné.

Citation

Eugenio Barba et Nicola Savarese, *L'énergie qui danse*, 2008.

Technique : formes codifiées où le corps est utilisé de manière particulière, « extra-quotidienne », et possède donc une technique.

Les sports basés sur la lutte offrent la condition élémentaire de ce jeu d'**actions** et de réactions entre deux individus qui est la gymnastique naturelle des **relations**.

Souvenir

Figures de main-à-main

Salto rattrape
Enroulé bras tendu
Un bras gauche/droite
Seven un bras
Figuas
Equilibre **mains** jointes
Salto avant Icarien
Pied-pied
Mains jointes sur la tête
Tendu arrivé fourchette
Courbette
Demi-piqué
Cascade
Un bras tête
Un pied
Montée demi-tour un pied direct
Flip
Salto avant arrivé sirène
Icarien Vrille
Icarien tour complet

Fragment

Souvenir

Septembre 2018.

J'entends : « Tu te découvriras une certaine sagesse, tu finiras par te rendre compte que c'est en fait la meilleure chose qui ne te soit jamais arrivée. Ça t'aura fait grandir, c'est sûr que ça t'aura fait grandir. Vois les bons côtés, tu n'aurais jamais fait ça si… »
Je voulais pas être sage, je voulais pas comprendre ça maintenant, je voulais pas que tout change par obligation. Je voulais être encore une enfant. Je voulais encore croire que mon corps n'avait aucune limite, je voulais continuer à être insouciante. Je voulais pas savoir que la vie pouvait être nulle à chier, je voulais pas savoir que tes rêves il ne suffit pas d'y croire pour qu'ils se réalisent, je voulais pas savoir que ta vie peut être aussi courte qu'un saut devant un train. Un corps qui explose. En bouillie. Je voudrais m'arracher le bras. On me dit : « tu connais les douleurs fantômes ? T'arracher le bras n'est pas la solution. » C'est quoi alors la solution ? J'ai un bras en bouillie. C'est comme s'il était écrabouillé à l'**intérieur**. Qu'il était passé sous un train. En morceaux. On ne l'aurait pas bien remis dans le cercueil de ma **peau**. Un cercueil trop petit. Ça tire, ça gonfle, ça voudrait grandir, sortir, crier (voir **cri**), hurler. Mais ça reste là et ça tape. Comme les lumières rouges qui clignotent lentement dans le corridor du sous-sol d'un immeuble. Ça clignote, lentement. On sait que cela annonce un danger. C'est lent, pas stressant, pas de bruit d'alerte. Juste cette lumière rouge et lente, qui clignote dans mon bras. On ne la voit pas, mais elle est bien là. Elle clignote. Toujours. Elle m'indique que je dois rester en alerte. Une zone d'alerte. J'aurais préféré une zone morte.

Inspiration

3ème biennale de l'art brut, Gustavo Giacosa, David Le Breton et Sarah Lombardi, *Corps*, 2018.

Certaines œuvres que j'ai pu découvrir lors de l'exposition « reconstitue[nt] une anatomie exposée où membres et organes sont dénués de cuirasse protectrice ». Ces créations semblent représenter des fragments de corps qui disent les blessures intimes ou les traces d'une **mémoire**.
« Le corps est retourné, les viscères mises à nu, mais sans drame. »
Cette exposition d'art brut rassemble des « tentatives de neutralisation d'un corps pulsionnel intolérable. »

« Je vois chaque partie de mon corps détachée, nette, découpée, précise, isolée, séparée des autres. Je répète : la **bouche**, l'œil, l'autre. Les mots n'ont plus de sens. Ils ne représentent plus rien. Des sons seulement. Cri. Je me divise. Je m'éparpille. »

Dans l'intolérable, il y a la dualité du corps étranger et du corps à soi.
Dans une tentative de rassemblement, j'ai découvert l'artiste Judith Scott. Son travail consiste à nouer et emballer des objets avec de la laine. En analyse de la démarche de Judith Scott, l'anthropologue Nanette Snoep explique : « Au Mali et au Bénin, le fait d'envelopper certains objets de couches d'étoffe doit remettre le corps et l'esprit en ordre, pansés, réparés et recousus ». La confection de ces poupées vaudous semble une tentative de ne pas tomber en miettes, de réparer les fissures qui effritent un corps défait, fragmenté.
« Le corps, métaphore de tous les désordres. »

Citation

David Le Breton, *Expérience de la douleur, entre destruction et renaissance*, 2010.

La douleur est une **réduction** du corps. Radicalement étrangère, elle est comme un fauve à apprivoiser. Souvent elle est décrite comme un « monstre ».
La douleur est ce qui rend étranger à soi-même. La douleur impose un deuil provisoire ou durable de soi. Elle contraint au sentiment d'être en sursis et infiniment vulnérable. Elle absorbe l'individu dans son halo, défait son visage, désarticule son corps.
« Je ne suis plus maître dans ma propre demeure. » (Cornuz, 2004)

Lâcher prise

Souvenir

Décembre 2017.

Mon corps se tend tout seul. Comme des décharges électriques. A peine il se détend de la première secousse qu'il se retend à nouveau. Mon souffle se coupe, je respire mal. J'ai beau tenter de calmer ma respiration, je suis en hypothermie et les **convulsions** secouent mon corps de plus belle. Je suis comme une marionnette de chiffons. Je ne peux plus réfléchir, je réponds mécaniquement, mon combat est ailleurs. Tenir encore un peu plus, un peu plus longtemps. Tenir jusqu'à ce que l'ambulance arrive.
J'aimerais m'endormir mais je suis réveillée. Je suis réveillée mais je ne réponds plus. Autour de moi les gens me demandent de rester avec eux. On veut que je parle. J'en ai ni la force, ni l'envie. Mon combat est ailleurs. J'essaye de me maintenir hors de l'eau, de ne pas me plonger tout entière dans les méandres de la panique. Ne pas lâcher, surtout, ne pas lâcher.

Pratique

Workshop avec Kiri Haardt, *When the body begins to talk,* HKB Bern, octobre 2018.

Tous les matins, Kiri Haardt propose au groupe de commencer la journée par un exercice de *checking* intégral. Le *checking* se fait dans tout le corps, dans tout l'espace, à toutes les hauteurs et dans toutes les directions. Les corps sont pris de secousses, comme une transe qui finit par nous emporter dans une agitation infinie. Kiri nous incite à lâcher prise, à nous laisser surprendre par le mouvement, accueillir l'inattendu dans ce simple exercice de *checking*.

Lâcher prise ne signifie pas être ailleurs, au contraire, c'est justement être tellement ici que tout peut arriver et il faut être prête à l'accueillir.

Le temps de l'exercice peut varier, tantôt assez court (deux ou trois chansons), tantôt plus long (jusqu'à trente minutes).

Citation

Michel Foucault, Conférence, *Le corps utopique*, 1966.

Le corps est le lieu absolu. Le petit **fragment** d'**espace** avec lequel, au sens strict, je fais corps. […]
L'utopie, c'est un lieu hors de tous les lieux, mais c'est un lieu où j'aurai un corps sans corps, un corps qui sera beau, limpide, transparent, lumineux, véloce, colossal dans sa puissance, infini dans sa durée, délié, invisible, protégé, toujours transfiguré ; et il se peut bien que l'utopie première, celle qui est la plus indéracinable dans le cœur des hommes, ce soit précisément l'utopie d'un corps incorporel.
[...] faire l'amour, c'est **sentir** son corps se refermer sur soi, c'est enfin exister hors de toute utopie, avec toute sa densité, entre les **mains** de l'autre. Sous les doigts de l'autre qui vous parcourent, toutes les parts invisibles de votre corps se mettent à exister, contre les lèvres de l'autre les vôtres deviennent sensibles, devant ses yeux mi-clos votre visage acquiert une certitude, il y a un regard enfin pour voir vos paupières fermées. L'amour, lui aussi, comme le miroir et comme la mort, apaise l'utopie de votre corps, il la fait taire, il la calme, il l'enferme comme dans une boîte, il la clôt et il la scelle. C'est pourquoi il est si proche parent de l'illusion du miroir et de la menace de la mort ; et si malgré ces deux figures périlleuses qui l'entourent, on aime tant faire l'amour, c'est parce que dans l'amour le corps est ici.

Mains

Pratique

Atelier de sculpture sur bois
Neuchâtel, juin 2018.

Je me place face à un morceau de bois, solidement fixé à l'établi. Plusieurs gouges sont posées devant moi, je prends la plus large pour commencer à entailler la pièce et tente de me familiariser avec les veines du bois dans un geste répétitif et régulier. La surface de la planche se retrouve, à force de patience, semblable à une eau agitée qui laisse entrevoir une multitude de devenirs. Je commence la création de reliefs, des variations de hauteurs dans l'épaisseur lisse du bois. « Des lacs et des montagnes, des vallées et des sommets ! » explique joyeusement l'homme ridé qui nous guide. « Laissez-vous guider par la main, elle vous dira où creuser et comment ressortir de la matière. » Le bois sous mes doigts danse. Je découvre avec quelle habileté mes mains me guident. Avec une lenteur à rendre folle, je jouis d'une incroyable capacité à me faire confiance. Je construis sans but précis. Par la simple soustraction de la matière, je construis un territoire fait de creux et de pleins. Pour une fois, je bâtis du plus avec du moins. Puis, nous commençons à affiner notre travail. Il est temps de lier les éléments de notre territoire entre eux. « Ne plus creuser en profondeur, mais chercher la sortie des lacs, la pente des montagnes. Chercher le liant. La courbe. » Et tant de fois il nous répète que nous devons augmenter la fréquence de notre toucher, que nous travaillons trop, que notre regard domine. Je comprends alors qu'en faisant confiance à ma main – qui sait guider mes courbes – je découvre un nouveau rapport au *faire*, qui n'utilise plus le seul sens de la vue pour juger mais qui cherche une beauté sensuelle à travers l'harmonie du geste et cette main qui ne cesse de parcourir le bois. Je vois l'œuvre qui se révéle sous mes mains, qui se matérialise sous mes doigts. Je ne peux pas aller contre le bois, les nœuds qui arrêtent net ma gouge m'obligent à composer différemment. Mais l'ensemble a réellement une cohérence, faite de l'expérience sensorielle que je suis en train de traverser.

Souvenir

Je reconnais ces mains. J'observe le geste, la sensualité avec laquelle cet homme les laisse glisser sur le bois et l'amour qu'il met à choisir chaque mot pour me faire voyager à travers la matière. Ces mains, dodues, sèches et bronzées par la poussière, ce sont celles de mon père. Ce sont celles qui sentent un mélange d'huile de lin, de copeaux de bois et de colle. Ce sont celles qui, pleines de coupures, d'échardes et de bleus, continuent inlassablement à caresser (voir **caresse**) chaque morceau de bois avec amour. Aujourd'hui je vois les mains de mon frère. Jeunes et douces. Celles-ci aussi commencent à caresser le bois, à manipuler des outils. Elles se forment, s'assèchent, se coupent et se durcissent. Ses mains apprennent, se trompent et recommencent. Toutes ces mains sont mon enfance, elles sont toute l'admiration que j'ai pour leur travail, l'odeur du bois et la poussière des copeaux.

Réflexion

Commencer une journée de travail au plateau par de la sculpture, un éveil méditatif qui réveillerait nos sens. La rigueur de la répétition, du geste *juste*, juste dans la conviction avec laquelle nous entaillons la matière : ne pas aller contre, mais **sentir** le chemin.

J'aime cette métaphore de travail, cette manière de rendre tangible le rapport au geste du *faire* de la mise en scène. Un artisanat de la scène. Partir à la découverte d'une œuvre qui se révèle différemment selon les approches que l'on utilise, qui s'affine à force d'entailles, de ponçage, de recherche.
Le travail de la mise en scène, c'est aussi découvrir une forme qui est hors de soi. Une création du dehors. Les nœuds que je rencontre pendant le processus de création m'obligent à les intégrer, les contourner, à déplacer ma gouge. Alors je continue à chercher, à tâtonner pour qu'enfin la matière se laisse à nouveau sculpter. On est forcément à côté du tracé qu'on s'était dessiné.

Citation

David Le Breton,
Expérience de la douleur, entre destruction et renaissance, 2010.

La douleur donne un sens à la vie, elle est paradoxalement nécessaire pour que l'existence ne se dérobe pas.

La douleur est toujours une altération de soi, un agent de métamorphose, elle fait devenir autre et inscrit l'individu en porte-à-faux avec son existence antérieure. Elle le révèle, pour le meilleur ou pour le pire, à des ressources propres dont il ignorait l'existence.

Réflexion

Quand on me demande pourquoi j'ai choisi la mise en scène j'ai de la peine à répondre. Je ne pouvais plus être sur scène mais je ne voulais pas quitter la scène. La reconversion a été douloureuse, et remplie de doutes. Est-ce que vraiment je peux parler de choix ? Alors bien sûr j'avais le choix de **pousser** telle ou telle porte, j'avais le choix de refuser d'entrer dans la formation. Mais j'ai choisi de m'engouffrer dans cette voie plutôt qu'une autre. Alors oui, c'est un choix.
Pourtant je ne pensais pas que la transformation serait si grande, si profonde, si concrète. J'ai ouvert des portes que je n'apercevais même pas. J'ai éveillé des intérêts qui n'avaient jamais eu la place pour s'épanouir. J'ai entamé une métamorphose que je n'osais même pas espérer. Je refuse de dire que c'est grâce à mon coude. Je refuse de donner une certaine gloire à ceux qui ont posé de grandes pierres sur mon parcours. Mais j'accueille ce que j'en ai fait. La douleur s'est atténuée. Mon corps s'est détendu, je me suis ré-ouverte.
Je le sens à travers ma **chair**. La douleur que je ressens aujourd'hui au coude et qui me réveille parfois la nuit n'a plus du tout le même goût d'amertume qu'il y a une année. Je n'en souffre plus. La douleur est dans ma chair, mais la souffrance n'est plus dans ma **vie**.

Inspiration

Anne Dufourmantelle,
Puissance de la douceur, 2013.

« En Occident, les changements sont captés selon le principe de l'événement, qu'on s'empresse de catégoriser. On est aveugle à l'imperceptible. Dans une culture du résultat, le discontinu fait mirage. Or à chaque instant, tout se modifie. Mais comment cela est-il arrivé ? Perçoit-on encore le moment de l'événement quand on s'attarde à chaque détail d'un processus en devenir ? La douceur est exactement faite de cette étoffe car elle n'est pas saisissable catégoriellement, mais seulement existentiellement. Comme sensation et comme passage, ou puissance de métamorphose.
[…] Le monde flottant est inquiétant pour l'Occident, sans doute parce que l'ineffable n'appartient qu'à Dieu seul, et non au réel. Deleuze et Bergson font partie des rares penseurs à insister sur la question du devenir des concepts. Car la pensée européenne a eu l'obsession de la fixité de l'être. Par exemple, les questions du commencement (s'il y a métamorphose, rien ne permet de déceler un instant originaire) et de la fin (la transition ne vise pas le résultat comme objectif). »

Passion

Inspiration

François Damilano,
K2, une journée particulière,
film documentaire, 2016.

Cet alpiniste, écrivain et cinéaste français, décide en 2016 d'accompagner Sophie Lavaud, himalayiste suisse, sur l'ascension du K2 (8611 m.).
Une scène du documentaire capte mon attention. Elle résume pour moi toute la beauté et la fascination qui me lie à ces récits d'aventure : le paradoxe du danger et de la passion, l'**engagement** si intense qui fait de la mort une possibilité constante mais dont le poids ne pèse que peu dans la balance.

La scène :
« Au moment où j'ai réalisé que nous renoncions au sommet, je me suis mis à pleurer. »
Après des jours d'attente interminable dont trente-six heures passées sous des tentes inconfortables bloqués au camp un, les conditions météorologiques semblent enfin favorables. Comme l'écrit François Damilano dans son carnet de bord, personne ne doute du sommet. Quand soudain une détonation retentit : « Avalanche ! *Close the tents* ! » L'avalanche dévale la face Est du K2. Une violente rafale fait plier les arceaux des tentes du camp un, la poudre blanche recouvre les sacs de couchage, puis plus rien. L'axe de la coulée principale était loin du campement, épargnant l'équipe d'une mort certaine. Les sherpas se mettent en marche sur-le-champ pour aller vérifier l'état du matériel aux camps trois et quatre. Malheureusement l'avalanche n'a rien épargné, tout le matériel est perdu.
« Après un temps de concertation entre guides, un rapide bilan de la situation – pas de victime, tout le matériel nécessaire pour le sommet disparu – la sentence de Kari, organisateur de l'expédition est tombée : *the expedition is finished*. Comment faire cohabiter l'immense bonheur d'être en **vie** et l'incommensurable frustration d'inachevé. […] Quelle frustration que de devoir renoncer. Pour notre famille et pour nos amis cela peut paraître incompréhensible. Leurs messages nous témoignent empathie et impatience de nous retrouver à la maison. Et nous, nous ne pensons qu'à la fenêtre météo que nous laissons passer ! C'est bien là notre différence. C'est pour cela que nous sommes ici et eux là-bas. »

Réflexion

Je suis toujours partie du postulat que la passion je l'avais. Passionnée de cirque, je l'étais. Aucun doute là-dessus. J'entre en école pro et j'ai été dégoûtée. Dégoûtée du main-à-main, dégoûtée du mouvement, dégoûtée de l'énergie que je mettais là-dedans et de ma fatigue. On ne m'a jamais demandé si j'étais encore passionnée et comment je nourrissais encore cette passion. On m'a plutôt gavée comme une oie, j'avais envie de vomir, je vomissais mes tripes, et je continuais. On me gavait, et je continuais.

Lors de mon premier cours de danse Gaga j'ai entendu : « connecte-toi à ta passion pour la danse, au bonheur que te procure le mouvement. » Révélation. Pourquoi ne m'a-t-on jamais dit ça avant ? J'ai pas tout de suite compris au début, ça a mis du **temps** à arriver jusque dans mon corps, profondément. Là, j'ai compris. Et ça a transformé mon rapport à l'entraînement. « Connecte-toi à ta passion, ce qui te fait bouger ». Ça prend du temps, à comprendre ce qui te meut. Qu'est-ce qui me transporte, qu'est-ce qui fait que je me sens concernée. Pour moi. A l'**intérieur** de moi. Pourquoi on ne part pas de ça ? Pourquoi ne pas questionner les passions ? Pourquoi ne pas pousser dans des directions qui obligent à se questionner ? Pour mieux se connaître soi-même ? On emprunterait alors des chemins de traverse, on irait frôler de près les moments douloureux, mais par choix. On dirait « non » par choix, et on irait voir ailleurs. Ces questionnements intimes nourrissent la connaissance de mon corps jusque dans la sexualité. J'ai rencontré des personnes qui questionnent et transforment mon rapport au corps. Je suis connectée profondément à mon **centre** et à mon **plaisir**. Qu'est-ce que je veux, ici et maintenant ?

Posture

Réflexion

J'ai besoin de résistance dans les **relations** que j'entretiens lors de la création. Me retrouver face à des miroirs ne m'intéresse pas. Je veux des interlocutrices qui me questionnent, qui cherchent leur propre nécessité. Ce qui ne veut pas dire qu'on démonte complètement mes propositions, mais juste de créer des tensions dans le sens de tendre des lignes sur lesquelles je peux m'appuyer, sentir une certaine résistance et qui me permettent de me positionner. Il est difficile de se positionner sur quelque chose de mou.

Citation

Tim Ingold,
Un brève histoire des lignes, 2011.

A quatre pattes, la **bouche** est occupée par la proie. Une fois que l'être humain a pu se relever, le souffle et les cordes vocales se sont dégagées et développées, de sorte que la voix et le langage ont pu faire leur apparition.

Pratique

Debout, bouche fermée, faire sortir un son stable et continu. Remplir sa gorge, sa nuque, sa mâchoire de ce son, puis faire descendre la vibration de la voix de plus en plus bas, jusque dans le ventre. Essayer ensuite de faire voyager cette vibration dans d'autres parties du corps.

J'essaie de trouver la bonne posture, chercher l'angle, la courbe qui pourrait m'aider à faire voyager le son. Je suis trop tendue. Cet exercice demande du **temps**, de la patience et une certaine décontraction.

Pousser

Citation

Marie José Mondzain,
note de cours,
novembre 2017.

Le verbe *pousser* est un verbe violent. Et la nature pousse. Quand une femme met au monde, elle pousse. Naître est violent.
Dans la poussée, il y a de la violence, mais surtout une **vie**, une inertie, une naissance, une arrivée. La violence est inséparable de la vie, de cette poussée. La construction du moi intègre la violence de la vie.

Réflexion

Se faire de l'**espace**, pour grandir. Pousser des portes, s'y engouffrer. Pousser un **cri**, se faire entendre.
Ce verbe à une réelle **force** énergétique. C'est un verbe corporel, un **engagement** violent et doux à la fois qui me met à l'endroit d'une générosité absolue. Je pousse, je suis active. Je sens mon corps, ma force, mon engagement. Pousser c'est aussi l'endroit de la force contraire, de l'appui. Si je pousse contre une force similaire à la mienne, nous nous appuyons l'une sur l'autre. Pousser pour bouger, se retourner. Pousser pour surgir, pour surprendre.

Pousser comme une promesse de quelque chose. Ne pas arrêter le mouvement.

La force de ce contact est surprenante. C'est la base même de ma pratique physique.
Pousser comme pour vouloir passer à travers, se repousser pour se dégager, pousser pour s'élever, pousser pour maintenir l'équilibre. Ne surtout pas se dérober, pousser le sol, pousser les murs. Se repousser.

Inspiration

Rudolf Laban,
Espace Dynamique, 2003.

« Outre le mouvement des corps dans l'espace, il existe le mouvement de l'espace dans les corps... »

De quels espaces sommes-nous fait ?
De quels pleins et de quels creux ?
Est-il possible d'agrandir ces espaces, d'en pousser les parois pour se mettre en mouvement ?

Se figer

Réflexion

Octobre 2018.

Je souhaite être à l'endroit du travail. Je travaille. J'ai toujours peur de figer, c'est tellement compliqué de devoir prendre des décisions. Est-ce que je prends les bonnes décisions ? Et qu'est-ce que ça sera une bonne décision ? Dans ma peur de ne pas trop figer les choses, je stagne.
Puis je me questionne. Est-ce que les décisions que je finis par prendre m'excitent ? Est-ce que je prends du **plaisir** à guider ce projet ? Et la réponse est oui, car je pars à la découverte de quelque chose d'inconnu pour moi.

En réalité j'ai tellement peur de *mal faire*. Car la vérité c'est que je bricole, j'utilise les outils qu'on m'a donnés pour tenter l'exercice. C'est peut-être la seule chose qui compte : tenter l'exercice. Je souhaite alors dédramatiser les enjeux, je veux me reconnecter au plaisir de créer, dans le rire et la bonne humeur.
J'ai depuis si longtemps une telle rigueur avec moi-même, avec mon corps et à travers l'entraînement.
Il y a comme un fossé si grand entre moi, apprentie metteure en scène qui n'a jamais mené un projet d'envergure et qui bataille entre mes forces et mes faiblesses et cette ribambelle d'intervenantes toutes plus intéressantes les unes que les autres.

Toujours re-contextualiser. Ces intervenantes arrivent avec le travail d'une vie, des années de pratique derrière elles.

Si je dois poser un objectif pour ce projet de OUT c'est celui de mener ce projet jusqu'au bout. Je sens que ce dont j'ai besoin actuellement c'est de la pratique, qu'à l'intérieur de cette pratique je peux insérer mes questionnements, mes intérêts, ma recherche, mais qu'ils ne pourront pas encore se déployer à cet endroit-là, tant que j'aurais pas sous le coude assez de pratique. C'est comme si deux chemins se dessinaient. Il y a d'une part la partie technique de la réalisation d'une pièce, puis d'autre part mon travail personnel, mes questionnements. Je comprends mieux l'idée qu'il faut plusieurs créations avant d'en faire une vraiment bien. Et le bien c'est quand j'aurais emmagasiné assez de pratique pour laisser plus de place à mon travail de recherche.

Théorie

Liane Mozère,
Gilles Deleuze et Félix Guattari, Territoires et devenirs, 2007.

« On peut énoncer que les territoires sont des lieux de passages et que les devenirs sont des transversalités.
Peut-être que les territoires sont toujours des lieux de passages par rapport aux devenirs. Et peut-être que les devenirs sont toujours des transversalités par rapport aux territoires. »

Ce qui me plaît dans cette théorie c'est l'idée que rien ne se fige. Un territoire n'est pas un lieu à garder, mais plutôt un lieu de mouvement et que ce qui le traverse induit un devenir, une **métamorphose**, un changement. Impossible alors de se figer, dans de telles dynamiques.

Temps

Théorie

Yvan Schallenberger en collaboration avec N. Briet, B. Zilberman et N. Sintes, *Le rêve du Dragon*, 2013.

Le rêve du Dragon est une approche systémique pour la création d'organisations et de projets. Son but est de développer l'intelligence collective d'un groupe afin de mener à bien et sur le long terme divers projets au moyen de différents outils.
Cette méthode a identifié quatre étapes importantes dans l'élaboration d'un projet. Ces étapes doivent toutes avoir une place et une attention égale afin d'optimiser les chances de réussite du projet.

– Temps du rêve –
Le rêve peut être vu comme un mélange de prise de conscience, de motivation et d'objectif personnel mais aussi de ces mêmes paramètres chez les autres. C'est le passage d'un projet personnel vers un projet en commun. C'est le moment où le mélange des différentes idées donne naissance à un concept commun clair.

– Temps de la planification –
La planification peut être vue comme un processus créatif où nous pouvons trouver des solutions parmi les alternatives qui s'offrent à nous. Une étape où nous testons la validité de nos choix dans la réalité de notre environnement. C'est le temps du budget et des remises en questions. Le moment où nous transformons le possible en probable.

– Temps de l'**action** –
L'action peut être vue comme l'étape où nous basculons de la théorie à la pratique dans un mélange d'actes concrets, de gestion, d'organisation et d'évaluation de l'avancement.

– Temps de la célébration –
La célébration peut être vue comme le moment où nous faisons l'inventaire de ce que nous avons appris sur nous-mêmes, sur les autres individuellement, sur le groupe et sur la relation entre l'environnement et nous. C'est le moment où nous pouvons honorer notre travail, celui des autres et évaluer avec discernement les différents changements que ce cheminement a produit en nous.

Réflexion

J'ai besoin d'un temps
pour rêver.
J'ai besoin d'un temps
pour préparer, questionner,
tâtonner, comprendre,
élaborer.
J'ai besoin d'un temps pour
pratiquer, essayer, me tromper,
recommencer, montrer.
J'ai besoin d'un temps
pour célébrer.
J'ai aussi besoin d'un temps
pour me reposer, sentir
du **vide**, du rien, de l'ailleurs,
de l'autre chose.
J'ai besoin d'un temps
pour digérer.

Citation

Stéphane Bouquet,
Cité de parole, 2018.
Interview *Diacritik*

L'intérêt de la météo c'est que c'est vraiment le langage qui tourne à vide c'est-à-dire qui est tout à fait délesté du sens. D'abord la météo change sans cesse, alors il faut toujours recommencer. C'est un sujet sans fin. Ensuite la météo est à peu près sans enjeu (je parle de la météo et non du climat qui est tout autre chose). Si bien que le langage dans les conversations météo est réduit à sa fonction primordiale de communication, de fabrication du commun, et rien d'autre. Il est tellement bien d'être assis/allongé à côté de toi et de parler des nuages. Peut-être qu'au bout du compte, l'avantage de parler pour ne rien dire c'est-à-dire uniquement pour fabriquer du partage, c'est que cela nous libère aussi des questions de pouvoir. Je ne cherche pas à imposer ce que je pense, je te donne simplement à éprouver ce que je sens. En parlant météo, on dépose autant que faire se peut les armes du langage, on fait simplement l'épreuve commune du temps qui passe et qui change. Mais cela ce n'est pas rien, c'est plutôt en se réjouissant du rien qui passe, en le cultivant, que le langage remplit son meilleur office : il devient sans sujet, le simple capteur de la ductilité de la **vie** elle-même, un enregistreur des sensations et des émotions.

Tomber

Souvenir

La douleur m'échappe. Je ne comprends pas le lien intime que j'entretiens avec la douleur. Elle met parfois mon corps à genoux, me plie en deux et me broie l'esprit. Puis s'en va, comme elle est arrivée.
Après mon opération du coude et jusqu'à aujourd'hui, la mémoire de la douleur est encore présente dans mon bras. Mes muscles se tendent à l'approche d'une aiguille vers mon bras gauche, l'idée d'un choc sur mon coude me fait serrer la mâchoire. Je suis sur mon vélo, je descends une pente à grande vitesse. La seule chose qui m'obsède c'est l'idée que si je tombe et me rattrape à l'aide de mes bras sur le sol, je ne m'en remettrais probablement jamais. Mon bras explosé en mille morceaux. Je suis tombée. Pas à vélo mais de la fenêtre de ma chambre. C'est mon coude et mon avant-bras gauche qui ont tout pris. Je me relève le sourire jusqu'aux **oreilles**, des larmes de douleur me montent aux yeux mais ma joie est plus grande. Mon coude est entier.

Inspiration

Chloé Moglia,
Trapéziste

« Je (pro)pose des situations propices à l'observation du vivant. Je m'attarde particulièrement sur les courbes de densité et d'évanescence, de poids et de légèreté, en lien avec un espace-temps dilaté. J'essaye de placer un cadre d'observation et d'attention pour percevoir les plus infimes détails. La pratique de la suspension, qui souligne/dessine le paradoxe de la force et de la fragilité est un moyen efficace d'accroître l'intensité du vivant dans l'ici et maintenant. Je l'utilise comme générateur de sens et de densité. »

Citation

Ohad Naharin,
sortie du film *Mr Gaga*, 2016.
Interview *Elle*

Je cherche à donner suffisamment d'assurance physique à mes danseurs pour qu'ils puissent tomber sans se faire mal. Dans ma vie aussi, je cherche à créer une sécurité qui me permette de tomber de toute ma hauteur sans me briser. La **chute**, c'est aussi éprouver la gravité dans sa **chair**. La **force** la plus importante qui détermine la danse et la **vie**… Tomber, c'est **lâcher prise**, se libérer de toute tension, s'abandonner. C'est important de ne craindre ni de tomber ni de se tromper.

Inspiration

Rachel Whiteread,
La *solidification du vide* : quand l'invisible se matérialise.

Au détour d'une exposition, lors d'un voyage à Vienne durant l'été 2018, je tombe sur le travail de cette artiste britannique.
Son travail architectural repose sur la matérialisation du vide. Elle s'applique à rendre tangible l'invisible, à montrer le creux comme un plein, ce **volume** intouchable mais toutefois réel.
Son travail me renverse. La manière dont elle guide le regard du spectateur me parle profondément. Elle nous oblige à changer notre point de vue. On ne regarde plus la chaise, mais le vide entre ses quatre pieds.

Citation

Entretien autour du corps et de la douleur avec Ti Nguyen, danseuse et chorégraphe, octobre 2018.

– Un temps, je faisais beaucoup de rêves du vide alors que dans la vie j'ai pas forcément le vertige, tu vois. Quand je vais en montagne j'ai pas forcément le vertige mais ce truc de vide, oui. Le vide sous les pieds. Que d'un coup euh… Aaaah, c'est sous les pieds. Comme si, tu vois, j'avais souvent ce rêve que tu as les deux pieds sur quelque chose et que tout autour c'est le vide. Et que tu es sur ces deux pointes, comme ça, et tout le reste est vide. Souvent j'avais cette image que même en ville, tout disparaissait ou s'évaporait et qu'il resterait que les deux points que j'avais sous les pieds et que je verrais tout s'affaisser, s'effondrer sous mes pieds.

– Oui, j'ai déjà eu ce genre de rêves aussi, c'est étrange.

Réflexion

Puis, plus rien :

c'est la fin.

Le vide, le rien, le souffle,

une expiration.

Un espace à moi.

Un corps à soi. Capable de s'effondrer et de se délecter du

vide.

Action

Articulation

Chair (mémoire de la)

Colère (habiter la)

Comportement

Contraintes

Cri

Durée

Effort (joyeux)

Engagement

Équilibre

Expérience

Forme

Fragment

Lâcher prise

Mains

Métamorphose

Passion

Posture

Pousser

Se figer

Temps

Tomber

Vide

Mouvement

Pour passer du monologue au dialogue j'ai besoin de préciser mon langage.

Depuis petite, je n'ai jamais eu un rapport fondamental aux mots. Il m'arrive souvent d'oublier des mots, même très simples, ou de ne pas réussir à choisir tel ou tel terme pour exprimer au mieux ce que j'ai envie de partager. Au cours de ces dernières années, mon rapport à la langue a beaucoup changé. D'une part parce que je suis de plus en plus entourée au quotidien de personnes qui ne parlent ni le français, ni l'anglais de manière fluide et que si nous voulons dépasser le stade de la conversation de courtoisie nous devons prendre le temps d'expliquer chaque mot, et d'autre part parce que je me suis rapprochée d'un milieu universitaire où le rapport au langage exige un apprentissage et une adaptation constante à un certain vocabulaire.

Au cours de ma formation de mise en scène, j'ai pu expérimenter l'importance des mots que je choisis pour parler d'un désir, d'une direction, d'une proposition, dans l'optique de partager un besoin ou une idée avec les personnes qui m'entourent (interprète, scénographe, technicienne et autres interlocutrices). La manière d'envisager le dialogue avec autrui est un outil que je développe, tant dans le contenu de mon vocabulaire, que dans les systèmes que je mets en place pour entrer en contact, ou dans la manière dont j'aborde le plateau. En tant que metteure en scène, comment parler de mon travail et de mes idées, pour avancer, constituer une équipe ou demander des retours pertinents ?

Cette année, grâce à la collaboration avec des auteures qui m'a permis de me retrouver au cœur même du travail d'écriture, mais également en observant le travail de deux metteures en scène dans le cadre des assistanats que j'ai fait, ou encore à travers le langage de la danse Gaga que j'ai découvert auprès de Géraldine Chollet, j'ai pu mieux cibler le genre de langage qui fait sens dans mon travail.

Je souhaite trouver des mots qui parlent directement au corps, des mots qui font chair, qui bougent. La danse Gaga est un très bon appui pour trouver des mots qui éveillent aux sensations corporelles. Beaucoup d'images sont utilisées et le dialogue avec le corps est très différent de ce que nous avons l'habitude d'expérimenter. Des images qui peuvent de prime abord paraître tellement lointaines, se révèlent très concrètes pour décrire une sensation ou une qualité de corps.

Tout cela fait partie d'une approche qui me nourrit artistiquement (qualité et approche du mouvement) mais dont je peux aussi extraire un vocabulaire qui constitue petit à petit mon dialogue au plateau avec les comédiennes.

Avec le vocabulaire du Gaga comme point de départ, il s'agit de découvrir comment le langage peut mettre le corps en mouvement et quel rapport aux mots j'ai envie de développer.

Ohad Naharin et Rudolf Laban : un langage du mouvement

J'ai découvert la danse Gaga à la Manufacture. Il y a eu d'abord pour moi la découverte d'une danse en dehors de tout regard extérieur que je pouvais porter sur moi-même. C'était la découverte d'une autre approche du mouvement qui privilégie l'expérience dynamique et sensorielle plutôt que le résultat. C'est une approche qui m'a poussée à être vivante à l'intérieur de ma chair en faisant circuler l'énergie et en ouvrant un maximum de capteurs sensoriels pour initier les moteurs du mouvement. Autant dire tout le contraire de ce que j'avais appris jusqu'alors.

La découverte de cette approche m'a ouvert deux mondes : d'une part ça a transformé la manière que j'avais de m'entraîner et j'ai pu découvrir un nouveau langage corporel ; d'autre part ça a fondé mon intérêt en tant que metteure en scène pour le type de transmission qui est utilisé pour parler du corps.

L'utilisation des métaphores dans la méthode Gaga est le pont qui est emprunté pour entretenir un dialogue avec le corps. Ces métaphores sont également un moyen d'activer fortement l'imaginaire dans l'optique de saisir une sensation et de pouvoir y revenir.

Cette particularité de construction du langage, que je retrouve également chez Rudolf Laban, me semble particulièrement pertinente dans ma recherche de vocabulaire.

Un langage d'énergie

Ohad Naharin, qui a développé la méthode Gaga, est d'origine Israélienne. En Hébreu, le rapport aux mots est assez particulier – m'apprend Géraldine Chollet – puisqu'il ressemble « à un bonbon qui est dur à l'extérieur, mais avec un cœur mou qu'il nous faut découvrir. » On le met dans la bouche, on suce sa coquille jusqu'à ce que *Pouf !* le cœur du bonbon nous arrive et le mot se révèle dans toute sa profondeur. En discutant avec une amie Israélienne, je tente de comprendre le sens de cette métaphore. Mon amie, bilingue hébreu-français, me parle de son expérience de la langue. Elle m'explique qu'en français la langue à une fonction principale de communication, alors qu'en Hébreu, la fonction première du langage est tout autre. Cette fonction réside dans une symbolique spirituelle qui donne naissance à des métaphores telles que : « chaque lettre est un voile qu'il faut soulever avec délicatesse pour voir apparaître son mystère » (Cremisi, 2018). En effet, les mots sont formés à partir de lettres qui véhiculent une certaine énergie et qui, selon leur combinaison, créent une symbolique particulière. Le mot « vérité » par exemple, est composé de deux lettres : « aleph » et « met », respectivement première lettre de l'alphabet (la lettre divine, rapportée à Dieu) et « met » qui signifie mort. Le mot « vérité » est constitué à la fois de Dieu et de la mort. Deux concepts qui en révèlent un troisième, ne pouvant exister qu'à travers la symbolique de ce qui le constitue.

Cette fenêtre ouverte sur le contexte dans lequel a été élaboré le vocabulaire de la danse Gaga me donne quelques clés de compréhension et me conforte dans l'idée qu'il y a, dans le dialogue si pauvre que nous entretenons avec notre corps, en réalité un champ de possibilités passionnant,

rien que dans la manière dont nous pouvons aborder la langue.

En français, il est intéressant de noter que la langue se découvre plutôt dans une relation d'épaisseur, en allant chercher l'étymologie des mots :

> **Travail** n.m.
> (lat. *trepalium*, un instrument
> de torture à trois pieux)
> **Travailler** v.i.
> (lat. *trepaliãre*, torturer avec
> le trepalium)

Ces couches, qui constituent l'origine de la langue française, sont autant d'éléments qui peuvent apporter un certain relief à notre langage.

Rudolf Laban, quant à lui, parle des « liens que tissent l'organique et l'imaginaire » dans l'acte de danser (Launay, 1996). Les deux chercheurs, Rudolf Laban et Ohad Naharin, proposent une approche du langage qui éveille l'imagination pour toucher aux sensations. Une grande partie du travail d'écriture de Laban se tourne vers la manière dont nous pouvons nommer la *charge expressive* du mouvement. C'est dans ce sens que le vocabulaire qu'il développe est réellement opérant lorsqu'il est utilisé pour diriger une improvisation ou donner des indications à des comédiennes au plateau : les mots que Laban invente et les images auxquelles il fait recours ont une réelle charge expressive qui s'adresse directement au corps. Les mots qu'il déploie, tout comme les mots utilisés par le Gaga, sont des mots qui *font* mouvement.

La traduction

Le vocabulaire de la danse Gaga a été développé en anglais, mais, comme explicité plus haut, c'est dans l'esprit du langage hébreu qu'il a été pensé.

La transposition de ce vocabulaire en français ajoute une complexité. Si, par exemple, nous traduisons le mot « soft » par « doux » nous omettons toute une partie de la signification du mot anglais. Si l'utilisation du mot « soft », en anglais, pour parler d'un caramel est courant, la traduction adaptée en français nous oblige à changer l'adjectif « doux » par l'adjectif « mou » : un « caramel mou » plutôt qu'un « caramel doux ». Mais l'utilisation de l'adjectif « mou » pour définir une qualité du corps provoque un effondrement des mouvements, ce qui n'est absolument pas recherché avec le mot « soft ». L'utilisation du mot « tendre » est alors suggérée. Nous pouvons voir grâce à cet exemple le soin avec lequel est choisi chaque mot, non pour son réel sens mais plutôt pour l'énergie qu'il dégage et la manière qu'il a de nous mettre en action.

Les exemples cités ci-dessus sont issus d'une conversation avec Géraldine Chollet autour de son propre développement d'un vocabulaire. Aucune traduction officielle de la danse Gaga n'a été faite à ce jour pour la simple et bonne raison qu'aucun lexique référentiel n'a été établi non plus. Ohad Naharin explique lors d'une interview à la suite de la sortie du film *Mr. Gaga* (2015), que ça ne l'intéresse guère de voir son travail fixé : « Une parole, un geste peuvent être très vrais un jour, et n'avoir plus aucun sens à un autre moment. Du coup, pourquoi construire des documents d'archives ? » (Bash, 2015). Cette vision toujours en mouvement du travail explique le peu de documents qui fixent la méthode par écrit,

contrairement au travail de Laban pour lequel on peut découvrir une documentation abondante.

> [Le travail de Rudolf Laban] est avant tout un « travail théorique de réflexion et de formulation sur les mots de la danse » qui puisse relier sa « pensée en mots » à sa « pensée motrice », et parvenir à qualifier ses idées.
>
> Généralement, son style littéraire est jugé maladroit, peu rigoureux, « difficilement lisible » par ses commentateurs, qui louent néanmoins sa pensée créatrice. […] C'est précisément le style peu commode de Laban et sa tendance à employer des termes ambivalents qui freinent les tentatives de traduction de l'inaugural *Die Welt des Tänzers* [Le monde du danseur] de l'allemand vers l'anglais. Le *Glossary of German Terms* présent à la fin de *The Laban Sourcebook* retrace par exemple les cheminements de traduction de termes problématiques employés par Laban, tels que « Ballung » ou « Spannung ». « Spannung » a finalement été traduit en anglais par « tension », mais le sens de ce mot, en allemand, excède sa traduction, d'où sont alors exclus plusieurs aspects sémantiques implicites. En effet, « Spannung » peut autant exprimer l'excitation que le suspense, voire même quelque chose de l'ordre d'un courant électrique. Or, il semblerait que ce soit justement cette polysémie et cette faculté des mots à déclencher des images, que recherche Laban en premier lieu. (Renaux, 2015)

Il est intéressant de comprendre la complexité du vocabulaire de Laban, si diversifié. En effet, les mêmes questionnements, par rapport à la traduction, se posent qu'avec le langage Gaga : selon la langue, un même mot ne regroupe pas forcément tous les termes souhaité par l'auteur. C'est notamment pour cela que Laban écrivait en plusieurs langues, comme l'expliquent Florence Corin et Patricia Kuypers dans leur introduction au livre *Espace Dynamique* (Laban, 2003) :

> Entre les problèmes de langage – quand [Rudolf Laban] forge des mots pour formuler des idées de mouvement – et les difficultés de langue, car jamais Laban n'écrit dans sa langue maternelle – il publie en allemand, puis en anglais et certains manuscrits en français –, il est parfois difficile de retrouver le sens exact des phrases.

En effet, Laban n'hésite pas à inventer de nouveaux termes (*néologisme*), comme une sorte de déviation lexicale pour être au plus proche de sa pensée. C'est une façon de penser qui est complètement innervée par l'expérience du mouvement. Le terme « motorique » en est un bon exemple. L'utilisation du suffixe *-ique* confère au mot « motrice » la qualité de moteur en tant que tel et non plus comme un élément extérieur qui déclencherait un mouvement. Le mot lui-même *devient* mouvement.

C'est en tirant peu à peu les fils du langage de Laban et de Naharin que je renforce mon propre rapport à la langue et que j'entre en dialogue avec l'écriture. C'est aussi une des raisons qui m'a poussée à vouloir collaborer avec des auteures dans l'écriture des textes de mon spectacle

de sortie : comment imaginer un aller-retour entre les mots et le corps au cœur même de l'écriture théâtrale ? En avançant dans le processus de création et au fil de l'écriture des textes, je me suis rendue compte que ce temps d'écriture aurait dû être beaucoup plus entrelacé avec le temps du travail au plateau. J'ai choisi pourtant, dans cette configuration-là (un mois de création en août), de séparer les deux pour ne pas surcharger ce temps de travail déjà très court. Cette expérience me permet néanmoins de réaliser mes besoins pour la suite du travail, indépendamment de ce qui se fait pour OUT.

Au cours de mes divers cours de danse Gaga et plus particulièrement lors de l'assistanat que j'ai fait durant le mois de janvier 2019 avec Pierre Mifsud et Géraldine Chollet, j'ai pu constituer petit à petit un lexique de mots qui me sont utiles dans l'élaboration d'un dialogue au plateau avec les comédiennes. Ce lexique est intitulé *Dépôt*. Il vient compléter mon propre lexique intitulé *Kaléidoscope*.

Paysage

Lieu de départ : sortir des carcans de productivité et de performance

Issue d'une formation d'artiste de cirque, je me suis construite dans cet univers depuis mon plus jeune âge. Si nous parlons ici de mémoire au sens littéral du terme, je me souviens du nombre d'heures que j'ai passées dans la salle d'entraînement à essayer de réaliser telle ou telle figure acrobatique, muscler maladroitement mon corps d'enfant puis d'adolescente, en cherchant plus la réussite parfaite de la prouesse finale qu'un réel processus de construction pour arriver à mes fins.

À l'époque, les formations professionnelles de cirque n'étaient pas autant accessibles qu'aujourd'hui et j'étais la plupart du temps seule dans l'apprentissage de ma discipline. À dix-huit ans, je suis partie me former au Québec, puis à Paris au Centre National des Arts du Cirque (CNAC). Pendant quatre ans, j'ai modelé mon corps avec l'aide de mes professeures. La transformation physique que j'ai traversée a été pour moi intense. Mon corps se développait à une vitesse folle, des muscles dont je ne connaissais même pas l'existence sont apparus et j'ai dû apprivoiser ce nouveau corps, alors même que je venais seulement de quitter mon corps d'enfant.

Au fil des mois, puis des années, les blessures sont devenues mon quotidien. Un fossé s'est alors creusé entre mon mental et mon corps : je devais absolument dépasser mes réticences corporelles pour aller toujours plus loin, être toujours plus performante. En parallèle de ce combat quotidien contre moi-même, les heures passées dans la salle de musculation portaient tout de même leurs fruits. Mon niveau technique augmentait, les formes auxquelles je devais correspondre tant bien que mal finissaient pas être acquises. Lorsque des douleurs plus persistantes ont fait leur apparition, la course folle dans laquelle je me trouvais ne m'a pas permis d'arrêter. Je ne voulais pas arrêter.

Le corps circassien est un corps fait de prouesses, un corps dressé. Dressé à produire de l'extraordinaire, de l'impossible, qui induit une forme d'admiration et une reconnaissance de virtuosité. Les étoiles du chapiteau en attestent. Malgré l'ouverture artistique dont le cirque veut ou peut faire preuve, le cirque est avant tout un lieu de performance, terriblement exigeant physiquement. Quand s'ajoute à cette exigeance performative un souci de productivité (inhérent au milieu du spectacle, donc pas

seulement dans le monde du cirque), devrait se poser la question du corps.

Lorsque – dans cette course à la performance et dans un contexte qui valorise la productivité (sous la forme de pressions constantes durant le cursus de formation déjà, de la part du corps pédagogique notamment) – je me suis retrouvée épuisée, les placebos que j'avais mis en place n'ont pas été suffisants. Les douleurs que je ressentais au coude sont devenues quotidiennes et cela faisait déjà des mois que je ne pouvais plus m'entrainer à pleines capacités. Je suis rentrée en Suisse, un ligament déchiré et une intervention chirurgicale en vue.

La confrontation que j'ai eue avec mon corps suite à mon opération du coude a été brutale. J'ai réalisé que le rapport que j'avais eu jusque-là avec ce qui devait être mon principal outil de travail était un rapport de courtoisie, superficiel et puéril. C'est d'ailleurs ce qui m'a arrêtée net dans mon élan : mon corps a décidé qu'il ne continuerait pas sur la voie que j'étais en train de lui tracer.

C'est alors qu'une revendication vitale de sortir des carcans de productivité et de performance dans lesquels j'avais été formée au cours de ces dernières années s'est imposée.

Je devais cesser sur-le-champ de m'accrocher à des ambitions aux dépens desquelles mon corps s'abîmait sans que personne – moi la première – ne semble s'en soucier. La douleur et la détresse psychologique dans laquelle je me trouvais à ce moment-là m'ont permis de réaliser que je devais remettre de la joie là où je m'étais dressée à produire, qu'il me fallait trouver un chemin de réconciliation avec mon corps, un chemin de réconciliation avec moi-même.

Comprenons-nous bien : le cirque et le dépassement de soi sont et resteront toujours des moteurs primordiaux dans ma vie personnelle et artistique. On ne déconstruit

pas vingt ans d'apprentissages en quelques mois. Cette conciliation entre écoute de mon corps et besoin de dépasser mes limites est aussi une richesse que je souhaite conserver, un paradoxe qui me garde en éveil. Je suis profondément attachée au monde du cirque et je veux continuer à m'en imprégner, mais mon angle d'approche doit radicalement changer.

L'éveil au corps sensible

La découverte de méthodes tel que le *Pilates* ou *Feldenkrais* a été mon premier pas en dehors du cercle, un premier pas vers une nouvelle écoute corporelle, mais surtout une connaissance de mon corps et de ses limites plus accrue. Mon entrée dans la formation du Master Théâtre orientation Mise en scène de la Manufacture a été une deuxième étape primordiale dans cette recherche de réconciliation. Évoluer dans un milieu plus intellectuel m'a permis de prendre un temps de réflexion et de recul pour mieux comprendre mes envies et ma démarche en tant qu'artiste et surtout – élément tout à fait nouveau et que je n'avais jusqu'alors pas envisagé –, en tant que metteure en scène.

L'année 2018, notamment le premier semestre de ma deuxième année de formation à la Manufacture, a été pour moi un temps d'enquête à l'éveil sensible de mon corps. Je suis réellement partie enquêter sur mon corps. J'ai nourri cette recherche par la pratique en participant à des workshops de danse et de théâtre du mouvement – entre autres –, que j'ai suivis dans le cadre du Master, mais également en plus du cursus exigé. J'ai également découvert le travail d'artistes plasticiens, performeuses ou philosophes et anthropologues qui traitent directement du

corps, à la recherche autant d'images que de vocabulaire afin de me familiariser avec ce nouvel environnement.

Au fil de mes lectures est apparue dans mon langage l'idée de corps performant et de corps sensible. J'ai découvert Gilles Deleuze et sa notion du mineur (Bene & Deleuze, 1979; Chevallier, 2015), qui m'a bouleversée dans mes recherches et a nourri de manière concrète au plateau l'idée d'un corps sensible et mon besoin de sortir d'une vision basée sur la majorité. De plus, à travers ma recherche de OUT qui questionne notre rapport au corps et à la douleur, j'ai pu investiguer l'univers du corps sensible par le biais de la souffrance, et d'autres penseurs ont alors nourri ma réflexion comme David Le Breton et son ouvrage *Expériences de la douleur entre destruction et renaissance* (Le Breton, 2010). Cette *porte d'entrée* de la douleur sur le corps sensible était pour moi très intime de par mon histoire personnelle et la matière que j'y ai trouvée s'est avérée entrer particulièrement en résonance avec mon cheminement pratique. D'autres auteures, comme Alexandre Jollien ou Anne Dufourmantelle, mais également la sculptrice Berlinde De Bruyckere ou le photographe et vidéaste Donigan Cumming m'accompagnent tout au long de mon chemin. Pour la plupart, vous les retrouverez dans le cahier intitulé *Racines*.

Parallèlement à ces recherches, j'ai trouvé dans la danse une source d'inspiration sans fin. L'éveil à une écoute délicate et détaillée des différents capteurs sensoriels qui informent sur le monde environnant a été une merveilleuse découverte. Chaque exercice me demande d'enquêter profondément sur mon corps, comme la construction d'un dialogue nouveau et à des niveaux toujours différents avec un *être* qui se réinvente constamment au contact de l'extérieur tellement il est malléable et subtil. J'ai réalisé

à quel point éveiller son corps est un réel entraînement quotidien. La délicatesse et le sens du détail que le corps sensible induit est un des points qui influence le plus mon travail.

Le théâtre, quant à lui, m'a questionnée sur mon rapport au présent. J'ai découvert la générosité et la disponibilité que demande le fait de *traverser au présent* et, à nouveau, la délicatesse et la fragilité de cette présence.

Dans cette recherche du corps sensible, j'ai appris la nécessité de laisser de la liberté aux corps, l'utilité de l'éveil et de l'accueil. J'ai cherché, notamment à travers la danse Gaga, des *mots qui font chair*, ceux qui éveillent aux sensations, plutôt que des mots qui ordonnent et qui modèlent.

De ces découvertes, je n'ai cessé de faire des liens avec le cirque. Comment, sans exclure le travail technique d'une discipline de cirque, explorer l'approche d'un corps sensible ? La virtuosité de la circassienne est un élément précieux puisqu'il permet d'ouvrir des espaces formidables (suspension dans les airs, rebondissements, vitesse, hauteur, vide, chute, etc.). Serait-il possible de rechercher dans ces lieux une approche sensible et non seulement technique ? Est-ce que la puissance que demande une montée sur un mât chinois ne pourrait pas flirter avec une certaine vulnérabilité ?

Ou encore qu'est-ce que ce corps, qui grâce à cette technique peut ouvrir tous ces espaces, est en train de traverser devant nous, au présent ? Il dispose de tout un vocabulaire, un bagage corporel derrière lui auquel il peut faire appel, qu'il peut modifier, explorer, en face de nous, avec nous. Comment trouver cet entre-deux de l'approche technique et du sensible dans le travail avec des circassiennes ?

J'ai mené en décembre 2018 un laboratoire autour de ces questions, dont je rends compte dans le cahier *Esquisse*. Ce temps de travail m'a permis d'une part d'éprouver la direction d'interprètes dans une interdisciplinarité que je n'avais jusqu'alors jamais pu explorer, et j'ai également pu approfondir une recherche entre mouvements et mots qui m'habite depuis longtemps et que je me suis enfin décidée à poursuivre. En effet, cette recherche a d'abord pris naissance au sein de ma pratique personnelle, et la transition entre le rapport à mon propre corps et la direction d'actrice me permet de forger, au sein de cet aller-retour, un outil que je peux utiliser comme dispositif de travail.

Un corps libre

J'ai trouvé dans la pratique du Gaga la manière de développer un dialogue avec mon corps. À une période où je réalisais qu'il ne suffisait plus que je sois juste à l'écoute de mon corps, il m'a fallu apprendre à l'écouter encore plus lorsque je lui demandais de faire quelque chose.

J'avais besoin aussi de reconnecter avec le plaisir de bouger. Après quatre ans de formation à entraîner quotidiennement mon corps, j'avais estompé, jusqu'à faire presque disparaître, l'essence de ce qui me plaisait dans le mouvement. Entendre des mots – prononcés par Géraldine Chollet – comme : « connecte-toi au plaisir de danser » ou « retrouve l'amour du mouvement », m'a permis de ne plus associer le mouvement à un devoir, mais de l'aborder comme une source infinie de plaisir. J'ai également pu voir les effets bénéfiques que cela a apporté dans mon rapport à la création. Je me sentais libérée d'un poids, d'une obligation.

Je le répète, j'avais besoin de remettre de la joie là où je m'étais dressée à produire.

Territoire : flouter les frontières

C'est en travaillant, lors de ma formation en tant que circassienne, avec des metteures en scène et intervenantes du milieu du théâtre que j'ai commencé à avoir envie d'explorer les textes. Je cherchais une manière de lier le texte au mouvement acrobatique et la première forme que j'ai réalisée était une mise en mouvement du monologue *Crave* de Sarah Kane. Au final, cette séquence était plus proche de la danse que du cirque. Mais peu m'importait ! Si telle ou telle approche est plus adaptée pour rendre compte d'une idée, d'une envie ou d'un besoin, c'est donc celle à choisir.

J'aime flouter les frontières, j'aime faire se rencontrer différents milieux, différentes approches du corps, de la scène, de l'art. Je voudrais guider une danseuse comme on guide un texte, je voudrais guider un texte avec des mots du corps, demander à une mâchiniste de ne jamais toucher son mât chinois et à une comédienne d'en faire bon usage. C'est peut-être justement la diversité de mon parcours qui me donne l'opportunité et l'envie de faire se rencontrer ces différents mondes puisque je les connais chacun de l'intérieur. Je souhaite cultiver cette interdisciplinarité en continuant à m'inspirer des différents outils que je découvre dans chacun des milieux que je côtoie : danse, cirque et théâtre.

Ces deux approches du corps – corps performant et corps sensible – ne sont pas incompatibles et d'ailleurs loin de moi l'idée de condamner l'une ou l'autre. Cette dichotomie m'a permis de comprendre d'où je viens et vers quoi je vais. Les contours d'un nouveau territoire se dessine. Ce territoire se compose de nouvelles artistes ou metteures en scène qui travaillent à la croisée des arts. Je réalise que de cette recherche intime, qui sert avant

tout ma propre pratique physique, je n'ai de cesse de tirer des fils en tentant des rapprochements entre les différents milieux pour définir mon territoire de travail en tant que metteure en scène.

Définir ce territoire c'est aussi me poser la question des personnes avec lesquelles j'ai envie de l'investir. Me revient alors la question posée par Robert Cantarella durant ma première année de formation à la Manufacture : « si les danseuses et circassiennes ont l'obligation d'entraîner leur corps quotidiennement, quel est l'entraînement des comédiennes quant à elles ? » Je tente une réponse depuis ma place de metteure en scène, en observant avec quel type d'interprètes j'ai envie de travailler. Je réalise alors que depuis longtemps je bouillonne d'impatience à l'idée de travailler des textes avec des circassiennes.

En réalité, je souhaite avant tout travailler avec des personnes qui ont la capacité d'éveiller un maximum de capteurs sensoriels pour aborder le travail au plateau. Des personnes qui travaillent en enquêtant sur leur corps et qui désirent s'y appuyer pour développer un jeu non seulement textuel mais également lié au mouvement. Et ça, n'importe qui – actrice, danseuse ou circassienne – peut le faire. Il n'y a pas besoin de prérequis spécifique pour enquêter sur son corps. La danse Gaga est un bon exemple. Pas besoin d'être danseuse pour bouger et éveiller son corps aux flux qui le traversent. Éveiller son corps est un réel entraînement quotidien, voilà donc de quoi est fait, selon moi, l'entraînement de l'actrice. La délicatesse et le sens du détail que le corps sensible exige est un des points qui m'importent plus que le milieu duquel vient l'interprète avec qui je vais travailler.

Comment peut-on travailler à ouvrir d'autres sens et utiliser d'autres capteurs que ceux que nous avons l'habitude d'utiliser, pour imaginer des rapports différents

sur scène ? Peut-être que c'est dans cette fine exploration et délicate attention relationnelle au monde qui nous entoure que réside la différence entre un corps performant et un corps sensible.

À travers ma recherche sur la douleur, je me rends compte à quel point cela m'a permis de faire des ponts avec la manière dont j'aborde le corps et quel dialogue j'ai envie d'entretenir avec lui. Comment j'éveille le corps à une sensibilité et comment ce qu'il traverse représente autant d'informations pertinentes pour rendre compte d'un vécu. Tout cela a pour moi des répercussions dans la façon dont j'ai envie d'aborder le travail d'entraînement des actrices pour voir naître au plateau des rapports différents.

Vécu corporel

Dans mon propre vécu corporel, il y a avant tout ma pratique du main-à-main, ma formation en tant que voltigeuse. Ce rapport à l'autre, au contact, à l'écoute et à la confiance prend une grande place dans ma vie et dans mon entraînement. Cette formation m'a aussi transmis les aptitudes suivantes : être tonique, gainée, rapide, précise, solide, dépasser mes peurs, faire confiance les yeux fermés, ne pas communiquer mes doutes et foncer. Autant d'éléments que je souhaite déconstruire aujourd'hui.

Il y a ensuite mon rapport au corps changeant, à sa transformation ou sa métamorphose à travers l'entraînement, mais également à travers la blessure. Il y a mon coude, qui me rappelle constamment à l'ordre et qui me garde proche du corps médical que j'essaye de fuir. Il y a la réappropriation de mon corps, l'apprentissage du « non » quand c'est moi, en tant que patiente, qui paie le prix d'une erreur médicale. Il y a mon corps fatigué, et celui qui n'est jamais rassasié, il y a la curiosité avec

laquelle j'enquête sur son fonctionnement, et mon désir de comprendre le mouvement et la manière dont le corps s'adapte, bouge, travaille.

J'ai besoin de passer par mon corps pour comprendre les lieux qui m'intéressent, ce qui me fait bouger. C'est pour cela que je parle souvent de ma pratique physique personnelle et de mon vécu corporel. Je sens que ça a des répercussions directes sur mon travail en tant que metteure en scène, pour diriger d'autres personnes, rien que dans la manière dont j'ai envie d'entrer dans le travail.

Environnement : n'avez-vous pas remarqué que vous me marchez sur les pieds ?

Parallèlement à mes réflexions autour du corps, il y a ma colère à l'encontre d'un système. Mes années de formations dans diverses écoles supérieures des arts de la scène m'ont confrontée plus que jamais aux violences du pouvoir hiérarchique, d'ailleurs souvent détenu par des hommes.

Il n'est pas rare que, dans un contexte où la notion de supériorité hiérarchique est très forte, les étudiantes se retrouvent au centre d'enjeux qui ne leur appartiennent pas (enjeux de reconnaissances politiques et financières, de nécessité de valorisation de la formation, ou simplement d'orgueil). S'ajoute à cela les violences sexistes – mains aux fesses, commentaires sur la poitrine, blagues à connotation sexuelles, dévalorisation lors de la prise de parole et rabaissement ne sont que quelques-uns des multiples exemples qui jalonnent mon parcours –, sans oublier une pression certaine liée au monde du travail dans lequel nous devons nous inscrire au sortir de l'école. Là où nous, étudiantes, devrions nous sentir soutenues et en sécurité pour développer la confiance et les outils

nécessaires à l'apprentissage d'une profession, nous trouvons l'humiliation, la dévalorisation, les menaces d'une exclusion et même une déresponsabilisation de la part de la direction lorsque nous communiquons notre désaccord face à un geste déplacé ou une remarque dégradante. Je ressens une profonde colère pour ces fonctionnements qui me semblent archaïques, et je dispose de si peu de ressources pour m'en prémunir.

La colère est toujours pointée du doigt, assimilée à l'hystérie et jugée inadéquate dans la plupart des situations, surtout lorsqu'elle est portée par une femme. Elle n'est pourtant que la résultante d'un contexte qui submerge. Audre Lorde, auteure des textes regroupés au sein du livre *Sister Outsider* (2003), parle de la colère comme « une douleur provoquée par des décalages entre personnes égales, son but est le changement. » Si la colère a pour but le changement, je souhaite lui laisser une place dans mon travail. Vous trouverez dans le cahier *Kaléidoscope* une définition plus détaillée de ma colère.

Autorité et pouvoir

Ces questions autour des notions d'autorité et de pouvoir – outre la question du sexisme – sont en réalité présentes depuis longtemps dans mon environnement. J'ai, depuis mon plus jeune âge, un problème certain avec l'autorité. Le rapport conflictuel que j'entretenais enfant avec les adultes continue à me questionner alors même que j'ai quitté depuis longtemps le monde de l'enfance. L'autorité est valorisée, pour les personnes qui la défendent, pour son potentiel sécuritaire et protecteur. Pourtant, je crois profondément que défendre ces bienfaits renforce un système basé sur un rapport de force, maintenant les plus faibles dans une position douloureuse d'impuissance, et donc de colère.

À travers mes diverses expériences et formations, notamment dans le domaine social, je questionne continuellement ces rapports d'autorité et de pouvoir car je crois au potentiel d'un système basé sur l'entraide et le soutien et non sur la domination et la manipulation. Je crois qu'il est fondamental de repenser les formes de collaboration et qu'il est important de critiquer les systèmes actuels qui renforcent les inégalités et maintiennent les minorités dans la précarité.

Afin d'éclairer le socle de ma réflexion je souhaite préciser les termes autorité et pouvoir, afin de mieux comprendre les enjeux relationnels qu'ils tissent. La définition que je vous propose ci-dessous est tirée de la brochure *L'enfance comme catégorie socialement dominée*, publiée sur le site infokiosques.net :

> Le pouvoir est la capacité d'un individu à imposer sa volonté, « capacité de contraindre, de forcer, de violenter autrui » (Fischer, 1992)

> Le pouvoir est toujours inscrit dans une relation sociale qui suppose une asymétrie, une inégalité, c'est-à-dire que l'individu l'exerçant détient des ressources supérieures à celles de l'autre. Le pouvoir peut se définir comme « la chance de faire triompher au sein d'une relation sociale sa propre volonté, même contre la résistance d'autrui » (Weber, 2007). […] La légitimité concerne les fondements rationnels et idéologiques tendant à faire voir le pouvoir comme allant de soi. […] L'autorité est une forme spécifique de pouvoir, qui intervient lorsque celui-ci est légitime, c'est-à-dire sous-tendu par un système de représentations qui vise à le faire accepter. La légitimité peut être rapportée à des valeurs définissant ce qui est juste et équitable, et par là donnant le droit à l'individu détenteur du pouvoir de l'exercer. Dans la notion d'autorité l'interaction est centrale : si l'on peut considérer l'existence de pouvoirs unilatéraux, l'autorité implique une réciprocité, un échange de sens. L'autorité suppose une forme de reconnaissance, d'adhésion, passant par un certain acquiescement de celui qui la subit, ce dernier reconnaissant à son détenteur le droit de l'exercer. […] L'autorité est en quelque sorte un pouvoir consolidé, cristallisé, codifié. Elle en est à la fois la résultante et la cause, circulairement.

Dans cette définition, il est intéressant de constater que l'autorité est associée directement à un climat de confiance. C'est ce qui la rend complexe et insidieuse et d'autant plus prompte à apparaître dans sa forme abusive

lors de rapports relationnels délicats comme celui qui lie une metteure en scène à une comédienne, ou une élève à une professeure. Dans le cadre de mes diverses formations par exemple, le comportement familier que j'ai parfois connu entre la direction ou le corps pédagogique et les étudiantes, a toujours rendu d'autant plus difficile toute tentative de contestation de la part de ces dernières. En effet, il n'est pas rare de constater que la carte de l'autorité est jouée juste après celle de la complicité, ce qui floute considérablement le cadre pédagogique et place la manipulation au cœur même des échanges entre enseignantes et étudiantes.

Dans son article *Trois types d'autorité pour trois modes de relation pédagogique*, Christian Reynaud définit différents types d'autorité et leur lien avec la manipulation :

> Le premier type d'autorité, proche de ce que l'on appelle généralement l'autoritarisme, serait identifiable parce qu'il correspondrait à une manipulation de celui auquel l'autorité s'adresse. Le deuxième type serait associé à une relation d'influence qui, bien que nécessaire au développement psychologique, maintiendrait le sujet (apprenant) dans une relation de dépendance par rapport à l'autorité. Le troisième type d'autorité, en renvoyant chacun à la responsabilité de ses pensées, de ses sentiments et de ses actes, permettrait alors de désamorcer les risques de violence liés à toute tentative de manipulation, et serait associé à un accompagnement responsabilisant.

Ce qui me plaît dans les propos de Christian Reynaud c'est son désir de sortir d'une logique de domination/

soumission dans les dynamiques relationnelles (pédagogiques ici, mais applicables à d'autre contextes également). Les mots « responsabilisation » et « empathie » reviennent souvent dans ses écrits et me semblent être des clés importantes pour dénouer les liens que tissent pouvoir et autorité.

Le regard critique que je pose sur mon environnement infuse profondément mon désir de changement en termes de relation, autant dans ma vie personnelle que dans mes relations de travail, mais également en termes de choix esthétiques liés à la mise en scène. La forme de ce mémoire atteste de mon besoin de circulation et d'égalité au sein-même de mon travail, dans une tentative de me construire au fil du temps, un nouveau paysage.

Racines

Ce cahier rassemble les références qui forment le socle de ma réflexion et de mon projet de OUT. Ces références sont rassemblées par thème.

J'ai tenu à y ajouter d'autres sources non citées explicitement parce que je souhaitais que celles-ci apparaîssent dans mon mémoire d'une manière ou d'une autre, puisqu'elles ont participé, de près ou de loin lors d'étapes antérieures, au cheminement de ma pensée.

Les textes et les images insérées dans ce cahier représentent le travail de certaines artistes et auteures citées.

Autour de la douleur

Ouvrages cités

Dufourmantelle, A. (2013). *Puissance de la douceur*. Paris : Éditions Payot & Rivages.

Jollien, A., & Imbach, R. (2002). *Éloge de la faiblesse*. Paris : Les Editions du Cerf.

Le Breton, D. (2010). *Expériences de la douleur : Entre destruction et renaissance*. Paris : Métailié.

Autres ouvrages

Duras, M. (1985). *La douleur*. Paris : P.O.L.

Frobenius, N., & Fournier, V. (1998). *Le valet de Sade*. Paris : Actes sud.

Le Breton, D. (2015). *Disparaître de soi : Une tentation contemporaine*. Paris: Ed. Métailié.

Conférences

André, C., Jollien, A. et Ricard, M. (2019, février). *Être libre, le grand chantier de l'existence.* Présentée au Théâtre du Léman, Genève.

Émission de radio

Robert, A. (2018). *La douleur est-elle un mal nécessaire ?* RTS : Les échos de vacarme. https://www.rts.ch/play/radio/vacarme/audio/les-echos-de-vacarme-la-douleur-est-elle-un-mal-necessaire-?id=9344359&station=a9e7621504c6959e35c3ecbe7f6bed0446cdf8da.

Spectacles et performances

Titans (2017). Mise en scène et chorégraphie par **Fontanaz, J.** Production Fair Compagnie, far° Nyon. Vu sur https://vimeo.com/238899186.

Autorité, pouvoir et hiérarchie

Ouvrages

Bene, C. & Deleuze, G. (1979). *Superpositions*. Paris : Minuit.

Chevallier, J. F. (2015). Deleuze et le théâtre : rompre avec la représentation. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

Lorde, A. (2003). *Sister outsider : essais et propos d'Audre Lorde : sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme.* Genève : Mamamélis.

Tronto, J. (2009). *Un monde vulnérable : Pour une politique du care*. Paris: La Découverte.

Brochures et publications

Anonyme (2007). *L'enfance comme catégorie socialement dominée*. Consulté sur https://infokiosques.net/lire.php?id_article=546.

Reynaud, C. (2007). *Trois types d'autorité pour trois modes de relation pédagogique*. Consulté sur https://journals.openedition.org/trema/516.

Schallenberger, Y. (2013) *Le rêve du Dragon*. Livret pédagogique.

Autour du corps

Ouvrages cités

Foucault, M., présentation de Defert, D. (2009). *Le corps utopique ; Les Hétérotopies.* Paris : Nouvelles éd. Lignes.

Peiry, L. (2017) *Inextricablia, enchevêtrements magiques*. Paris: Flammarion.

Autres ouvrages

Pennac, D. (2012). *Journal d'un corps*. Paris : Gallimard.

Brochures et autres publications

Giacosa, G., Le Breton, D. & Lombardi, S. (2017). *Corps*. Lausanne/Milan : Collection de l'Art Brut/5 Continents Editions.

Artistes

De Bruyckere, B., sculptrice. Consulté sur https://www.hauserwirth.com/artists/2782-berlinde-de-bruyckere et sur https://artefields.net/art-contemporain/berlinde-de-bruyckere-sculpture/.

Nikouline, N., photographe. (2012). *Figé, émoussé, la tête vide*. Consulté sur https://natachanikouline.com/.

Cumming, D., artiste multimédia (photographie, vidéo, son, dessin et texte). (1996). *A prayer for Nettie* [Téléfilm]. Canada. Vu sur https://www.vdb.org/titles/prayer-nettie et (1997). *After Brenda* [Téléfilm]. Canada. Vu sur https://www.vdb.org/titles/after-brenda.

Autre artiste

Blanc, L., photographe. (2014). *cORpuS*. Consulté sur http://loublancphoto.com/.

Autres spectacles et performances

Self unfinished (1998). **Leroy, X.**, danseur et chorégraphe. Vu sur https://www.youtube.com/watch?v=QjUDY_54eLM.

Transfiguration (2012). **De Sagazan, O.**, peintre, sculpteur et performeur. Vu sur https://www.youtube.com/watch?v=4KyK6so3h0A.

Spectacles et performances

Hymen Hymne (2018). Chorégraphie de **Santes, N.** Coproduction Le Phare/Centre chorégraphique national du Havre Haute Normandie, Le Musée de la Danse/Centre chorégraphique national de Rennes, CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson, CCNO/Centre chorégraphique national d'Orléans, Fonds de dotation du Quartz-Scène nationale de Bres/Festival Antigel, 7 février 2019, salle des Eaux-Vives, Genève.

Rire (2009). **Baehr, A.**, performeuse, chorégraphe. Vu sur https://youtu.be/Q0Cb4xCLGd0 et sur https://www.youtube.com/watch?v=zOhJLs8iMUs.

Störlaut (2018). **Flierl, J.**, performeuse, danseuse et chorégraphe. Vu sur https://www.youtube.com/watch?v=6KtwoG4X9Eo).

Musique

Massou, J.M. (2016). *Sodorome*. Lille : Vert Pituite La Belle. Consulté sur https://vertpituitelabelle.bandcamp.com/album/sodorome-vol-1.

Ouvrages cités

Barba, E. (2004). *Le canoë de papier : traité d'anthropologie théâtrale* (Vol. 12). Paris : L'Entretemps.

Barba, E. (2011). *Brûler sa maison : origines d'un metteur en scène.* Paris : L'Entretemps.

Barba, E., & Savarese, N. (2008). L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale. Paris : L'Entretemps.

Brochures et autres publications

Bösch, M. (2014-2017). *On space, body, sound and time*. Partagées lors d'un Workshop. La Manufacture. Mars 2018.

Articles et revues

Andrieu, B., Astier, F., Colson, D., Criton, P., Fau, H., Fourquet, F., Warnier, J. (2007). *Gilles Deleuze et Félix Guattari : Territoires et devenirs*. Le Portique, vol. 20. Consulté sur https://journals.openedition.org/leportique/1350.

Workshops et intervenantes

Bouquet, S. (2018). Immersion au théâtre les Amandiers. Nanterre, Paris. Mai 2018.
Publications liées : (2016) *Vie commune*. Seyssel, France : Champ Vallon et (2018) *La cité de paroles*. France : éditions José Corti.
Interview liée : **Faerber, J.** (2018) *Stéphane Bouquet : « Le cœur crucial de la poésie, c'est cette façon de faire tourner quelque chose entre nous, [...] »*. Consulté sur https://diacritik.com/2018/04/25/stephane-bouquet-le-coeur-crucial-de-la-poesie-cest-cette-facon-de-faire-tourner-quelque-chose-entre-nous-et-non-pas-de-faire-avancer-le-langage-sur-lui-meme/.

Cantarella, R. (2018). *Rilke et la marche*. Workshop. Sierre et La Manufacture, Lausanne. Octobre 2018.
Publications liée : **Cantarella, R. & Han, J.-P.** (2012). *Pour une formation à la mise en scène, manifeste*. Paris : Frictions.

Malis, M.-J. (2017). Workshop sur la direction d'actrices. La Manufacture, Lausanne. Décembre 2017.

Meyssat, B. (2018). Workshop sur l'entraînement de l'actrice. La Manufacture, Lausanne. Janvier 2018.

Misfud, P. (2019). Projet de comédie musicale avec la promotion K. Assistanat. La Manufacture, Lausanne. Février 2019.

Mondzain, M.-J. (2017). Rencontre philosophique. La Manufacture, Lausanne. Novembre 2017.
Publication liée : (2002). *L'image peut-elle tuer ?* Paris : Bayard.

Ouvrages cités

Laban, R. (2003). *Espace Dynamique*. Bruxelles : Nouvelles de danse.

Launay, I. (1997). *A la recherche d'une danse moderne : Rudolf Laban, Mary Wigman*. Paris : Chiron.

Sites internet

Basch, S. (n.d). *Mr. Gaga : la leçon de danse de Ohad Naharin*. Consulté sur http://www.elle.fr/Loisirs/Cinema/News/La-lecon-de-danse-de-Ohad-Naharin-3105175.

Cremisi, R. (2018). Article sur l'hébreu. Consulté sur https://www.choisir.ch/religion/religions/item/3034-symbolique-des-lettres-hebraiques.

Renaux, M.-Z. (2015). *Penser le mouvement en danse : Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste*. Fabula/Les colloques, Penser le mouvement. Consulté sur http://www.fabula.org/colloques/document2591.php.

Film documentaire

Heymann, T. (2016) *Mr. Gaga, sur les pas d'Ohad Naharin*. Batsheva Dance Company. Israël.

Oeuvres théâtrales

Ouvrages cités

Barker, H. (2009). *Gertrude (le cri)*. Consulté sur https://www.editionstheatrales.fr/files/bookfiles/barker-gertrude-commentlesavoirvient-5582a2b0281f9.pdf. Texte mentinné dans le mémoire de **Dupla, G.** (2012). *La voix au théâtre, vecteur d'émotion* (Mémoire Bachelor Comédienne, Manufacture). Consulté sur http://www.manufacture.ch/fr/1537/Geraldine-Dupla.

Kane, S. (1999). *Manque (Crave)*. Paris : l'Arche.

Autre ouvrage

Beckett, S. (1991). *Cap au pire*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Ouvrages cités

Garcia, R. (2011). *Cendres 2000-2009, (*texte sur la durée des sentiments chez la vache). Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

Films documentaires cités

Boutet, A. (2009). *Le plein pays*. Les Films du Paradoxe.

Capelle, C. et Ley, O. (2018). *Dans la terrible jungle*. Macalube Films.

Autres films documentaires

Depardon, R. (2017). *12 jours*. Lyon : Nougaret, C., Palmeraie et Désert, France 2 cinéma Région Auvergne Rhônes Alpes.
Autre réalisation : (2005). *Profils Paysans : Le quotidien*. Lyon : Palmeraie et Désert et Nougaret, C.

Etter, M. (1983). *Martial dit l'homme bus*. Vu sur https://www.youtube.com/watch?v=7Xp7U-lyNM0.

Spectacles et performances

Cut (2016), par la Cie Philippe Saire. Concept et chorégraphie de **Saire, P.** Coproduction Fonds des programmateurs RESO, Theater Chur et Hessisches Staatsballett. Vu sur https://vimeo.com/187151290.

Furia (2018), par la Lia Rodrigues Companhia de Danças. Chorégraphie de **Rodrigues, L.** Production Chaillot – Théâtre national de la Danse (Paris)/Festival Antigel, Vernier (Genève). Février 2019.

Son's of Sissy (2018). Mise en scène et chorégraphie de **Meyer, S.** Production Sophie Schmeiser et Elisabeth Hirner/Théâtre Sévelin. Mars 2018.

Divers

Ouvrages cités

Carrel, F. (2014). P*ierre Béghin, l'homme de tête*. Paris : Éditions Paulsen.

Ingold, T. (2013). *Une brève histoire des lignes*. Bruxelles : Zones sensibles.

Brochures et autres publications

Citton, Y. (2010). *La compétence littéraire : Apprendre à (dé)jouer la maîtrise.* Dossier Enseignement de la littérature : L'approche par compétences a-t-elle un sens. Consulté sur http://www.yvescitton.net/wp-content/uploads/2013/10/Citton-CompetenceLitteraire-2009.pdf.

Sites internet

Anonyme (s.d.) *Féminiser les textes*. Consulté sur https://infokiosques.net/spip.php?article48.

Damilano, F. (2016) *Et l'avalanche a balayé tous les rêves…* Consulté sur https://www.liberation.fr/une-saison-a-la-montagne/2016/07/28/et-l-avalanche-a-balaye-tous-les-reves_1469016.

Artiste plasticienne

Whiteread, R., sculptrice, graveuse et dessinatrice. Exposition tenue au Belvédère 21, Vienne. Juillet 2018.

Film documentaire

Damilano, F. (2017). *K2, une journée particulière*. Nomade Productions.

Émission de télévision

Drucker, M. & Portiche, R. (1985). *Marguerite Duras, à propos de l'an 2000*. Paris : Télé Libération, Antenne 2. Archives INA : https://www.ina.fr/video/I04275518/marguerite-duras-a-propos-de-l-an-2000-video.html.

Spectacle et performance

Rizikhon (2009). **Moglia, C.**, performeuse et trapéziste/Centquatre – Paris. Avril 2015.

Workshops et intervenantes (hors cursus Mise en scène)

Barnfather, M. (2018). Workshop autours du clown et du masque. Accademia Dimitri, Verscio. Décembre 2018.

Haardt, K. (2019). *When the body begins to talk*. Workshop de danse-théâtre. HKB, Bern. Octobre 2018 et avril 2019.

Kilvady, M. (2018). Workshop de mouvement. La Manufacture, Lausanne. Décembre 2018.

Stourac, P. (2018). *Introduction au théâtre de mouvement*. Workshop de théâtre de mouvement. Accademia Dimitri, Verscio. Octobre 2018.

Autre

Les définitions sont tirées du dictionnaire Larousse, consulté sur https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue/ et dans sa version papier *Le petit Larousse illustré 2008* (2007) Paris : Larousse.

Ensemble

Écriture

Mouvement

Intention

Paysage

Des mots
et des corps

Amorces

Esquisse

Racines

Dépôt

Kaléidoscope

Esquisse n° 1, D. Hanz, 2018.

Je maîtrise. faire. debout. forte. déterminée. mon corps m'appartient. mes mains glissent contre cette corde rêche. elle craque. je ferme les yeux. faire. je fixe l'horizon devant moi que je ne vois pas. mais je maîtrise. faire.

Le vide. je sens le vide. le vide m'appelle. à genoux ! je m'en rapproche malgré moi. attention ! se concentrer. si ma main existe, j'existe. quatre mains. trente doigts.

Ça serre. c'est étroit. je ne trouve plus ma place. je pousse, ça me repousse. la corde me brûle le bras. et maintenant je fais quoi ?

Mon corps se recroqueville. apathie. pathétique. des tics.

Se laisser glisser = baisser les bras ?

Remonter, lentement, bras droit, puis bras gauche, pas à pas. le bassin ondule, se recentre. j'appuie mon dos. m'accroche. un équilibre nouveau. j'étends mon pied, puis je le replie. J'inspire, expire. droite.

Cet équilibre est instable. je suis là, sans être là. sourire. il faut sourire. mais en-dedans étouffer. j'étouffe. personne n'entend. ma gorge se serre. l'air se cogne contre mon larynx, ma trachée, mes poumons. un circuit bloqué. bloqué. l'air est bloqué en dedans. il tourne en rond. mon ventre se serre. j'ouvre mes bras, étend ma cage thoracique. mais rien. l'air ne vient pas. je suis tétanisée. en apnée. repliée en deux, en quatre, en dix sur moi-même. dans mon monde. je me bouche les oreilles. d'avant en arrière d'avant en arrière d'avant

– exister quand même.

Esquisse n° 2, M. Félix, 2018.

Je suis au sol, les paupières bougent. Après c'est le bras qui remonte. Les bras ! Lentement et POUF aller-retour, aller-retour. J'inspire et expire. un-deux-trois. Suspension et puis je remue du buste jusqu'aux pieds. Pieds en pointe. Les bras montent à 90 degrés. Remonte. Tout le corps. Debout. Tremble torse. Tout le corps à la verticale et puis STOP. Les bras battent vers le haut. À-coup. Et puis je déhanche le torse. Et ça part en vrilles. Plus vite, plus vite. Ralenti. Saccades. Les doigts écartés. Là c'est les hanches qui parlent. Déplacement. S'arrête. [...] Cheveux dans les yeux. Au sol, vers le sol. Les yeux se ferment. Mes mains tremblent encore. Décidément ! Je roule légèrement, de gauche à droite. Vers la boule. La position fœtale. Et puis je m'étire : extension – fœtus – extension – fœtus. Vite. Puis lentement. Deux fois. Et puis suspension… Extension rapide. J'halète. Je me recroqueville. Tremblements. Ça part du bassin et extension. Roule sur le dos. J'ondule. Les yeux au ciel. Jambes qui s'écartent. Battent. Arrêt. Yeux ouverts. Jambes lâches. Mes bras montent à la verticale. Le tremblement, encore lui ! Putain. Ma tête est entraînée par mes mains. Puis tout le buste, jusqu'à m'asseoir. Mes pieds se mettent dans le sol. Tremble. Je monte. Mon corps à la verticale. Bras repliés. Le tremblement devient zigzag, à-coup, twist. Arrêt. Mes bras comme des secousses. Ils jettent des sorts et reviennent vers moi. Lentement. Ils battent l'air. Ailes fatiguées. Pied gauche se soulève, tâte la solidité de l'air. Puis le droit. Plus haut. Plus de risque. La cigogne que je suis prend des risques, cherche un équilibre. Ça tire dans les cuisses. Jusqu'à descendre. Cul contre sol. Jambes étendues. Le buste descend, puis la tête. Toujours les bras vers le ciel. Doigts en griffe. Tête monte. Tout s'agite. Tête redescend. Halète. Plusieurs fois.

Pause. Ultime fois. Non, encore du souffle. Pause. Fœtus abrupt. Puis vers l'extension. Roule sur l'autre face. Retour au fœtus. Qui s'ouvre doucement. Tout le profil dans le sol. Les yeux qui s'entrouvrent. Au sol. Tremblement revient. Il me relève. C'est lui, en fait ! C'est lui qui me lève. Je pars vers la verticalité. Debout. Tremble. Secousses légères. Bras le long du corps. Libres. Lâchés. Y'a tout qui tressaute. Puis c'est léger. Hoquet. Deux fois. Trois fois. Un pied qui se lance puis l'autre. De plus en plus haut. Je donne des coups. Je donne des coups devant moi. Puis j'arrête. Net. Bras qui se recroquevillent. Le bassin titube. Un bras lâché, l'autre qui indique le haut. Mollement. Ivre. Je tombe. Suis sur le dos. Bras droit toujours levé. Puis il descend aussi et m'emmène vers le fœtus. Puis crie l'extension. Cri de la bouche. Que le souffle. Qui crie. Une fois. Deux fois. Extrême. Je tournoie de plus en plus vite. Les pieds qui battent contre… Contre quoi putain ? Vite, l'extension. Vers l'extension. Je glisse sur le dos. Le souffle qui sursaute et ça me ramène à la verticale. Souffle comme au marathon. En plus lent. La poitrine qui gonfle. Et puis se creuse. Buste qui descend. Bras qui remontent. Je recule le pied gauche. Le menton rencontre, ondule le long de ma cuisse. Puis ça augmente. Balance de gauche à droite, de droite à gauche. Les bras lâchés. Le buste aussi. Je me déplace. Et puis descends au sol. Sur le dos. Les bras s'ouvrent lentement. S'écartent de mon buste et puis montent vers le ciel. Ils me ramènent au centre. Vers le vertical. Bras gauche plié. Une boule de feu dans ma main. *Hhhaa-hhhaaa-hhhhhaaaa* soufflé. Les yeux écarquillés. La bouche qui se tord. Je suis à l'équilibre sur un pied. Et ça respire toujours. Balancier de joie qui me fait remonter. Et puis danser. *Kick-kick-high kick*. Au sol. Position latérale de sécu. Je souffle. En sécurité. Récupère. Me récupère. Je me vide de mon air.

Esquisse n° 3, S. Benninghoff, 2018.

Ça prend ça tire

dans la jambe le pied d'abord le talon la plante pliée les orteils étirés et par pressions légères balancements tout aussi insignifiants puis la jambe propulsée dans une seule lancée — peut-être que c'est une question de poids rien que de poids mes orteils ne supportent plus mon corps alors projettent la jambe dans les airs l'arrêtent, mes orteils ou ma plante tendue mon talon — et ça tord le reste le bassin le buste, le poids sans ancrage force le pied droit à retrouver le sol mais ça lève la jambe gauche c'est la contorsion impossible qui la soulève un muscle dans le dos le long de la colonne le psoas puis le sartorius, respiration tremblante dans le pied gauche à quelques décimètres de la terre levé enveloppé par une main la droite, l'autre pour le poids de la tête le menton sur ses carpiens et le coude pour le poids de la main le genou pour le coude et à nouveau la main mais droite pour le pied gauche et le poids de la main droite dans l'épaule droite dans la hanche droite le pied droit le talon droit les orteils droits jusqu'à lâcher parce que le poids perdu

dans les yeux les iris dans les paupières et sur les lèvres — c'est léger ça pourrait reposer respirer — le poids s'y est glissé mais déjà a filé, les doigts le majeur une tension le lombrical nerveux ça monte dans l'épaule qui s'élève tire l'épaule droite elle emporte porte tout le poids même celui du ventre

dans le genou — pourquoi c'est descendu dans le genou, le tendre non le plier — un à un les doigts de ma main droite s'approchent de la rotule ma gauche coulisse sur l'arrière du biceps fémoral — c'est peut-être comme ça que ça peut passer se dénouer — descendre avec le genou dans les mains la gauche va chercher juste à la cheville le

talon encore la droite la rejoint attrape le pied en saccades lentes une fois en main le tendre le genou la jambe, c'est la gauche parce que la droite est pliée dans le sol c'est elle qui reçoit ce poids ça serre dans son genou ses tendons ses ligaments alors le buste part rejoindre la terre ça pique dans la jambe par touches fines mais ça pique fourmille brûle — elle se tend sans moi — le poids se concentre dans le ventre les côtes plus que le ventre les côtes ça respire enfin dans les pieds.

Responsabilité n.f.
Obligation ou nécessité morale de se porter garante de ses actions.

Responsable n.m/f.
(lat. *responsum*, de *respondere*, se porter garant) Personne qui a la charge d'une fonction, qui a un pouvoir décisionnaire.

Productivité n.f.
Relatif à la production.
Production n.f.
(lat. *productio*, allongement, prolongation du temps)
Sensibilité n.f.
(lat. *sensibilitas*, faculté de sentir, sens)
Vulnérabilité n.f.
(lat. *vulnerare*, blesser, endommager, porter atteinte)

Dialogue n.m.

(grec *dialogos* : *dia*, à travers, entre et *logos*, la parole, le discours)

Entretien entre deux (ou plusieurs) personnes.

syn. conversation, échange de point de vue.

Mâchiniste n.m/f.

Le mât chinois est une discipline de cirque, pratiquée par une *mâchiniste*. Le mât chinois est une barre verticale d'environ six mètres de haut, revêtue d'une gaine en caoutchouc, sur laquelle l'artiste exécute des acrobaties.

Main-à-main n.m.

Le main-à-main est une discipline de cirque qui se pratique en duo. Le duo est composé d'une porteuse portant une voltigeuse qui réalise des figures acrobatiques statiques ou dynamiques. Contrairement aux autres arts du cirque, le main-à-main ne nécessite rien d'autre que deux personnes et le sol.

S. Kane, extrait de la pièce *Manque (Crave)*, 1999.

Et je veux jouer à cache-cache et te donner mes vêtements et te dire que j'aime bien tes chaussures et m'asseoir sur les marches pendant que tu prends ton bain et te masser le cou et t'embrasser les pieds et te tenir la main et sortir dîner sans m'énerver quand tu manges dans mon assiette et te retrouver au Rudy's et te parler de la journée et taper ton courrier et te porter tes affaires et rire de ta paranoïa et te donner des cassettes que tu n'écoutes pas et regarder des films géniaux et regarder des films nuls et me plaindre de la radio et prendre des photos de toi quand tu dors [...] et avoir envie de toi le matin mais te laisser dormir et t'embrasser le dos et te caresser la peau et te dire comme j'aime tes cheveux tes yeux, tes lèvres, ton cou tes seins ton cul ton

et fumer assis sur les marches jusqu'à ce que ton voisin rentre et fumer assis sur les marches jusqu'à ce que tu rentres et m'inquiéter quand tu es en retard et m'émerveiller quand tu es en avance te donner des tournesols et aller à la fête et y danser à en devenir bleu et me trouver désolé quand je suis dans mon tort et heureux quand tu me pardonnes et regarder tes photos et désirer t'avoir toujours connue et entendre ta voix dans mon oreille et sentir ta peau contre ma peau et avoir peur de tes colères quand tu te retrouves avec un œil tout rouge et l'autre bien bleu les cheveux du côté gauche et ton visage qui prend un air oriental et te dire que tu es splendide et te serrer contre moi quand tu es anxieuse et t'étreindre quand tu as mal et te vouloir rien qu'à sentir ton odeur et te blesser quand je te touche et gémir quand je suis à tes côtés et gémir quand je ne le suis pas et bavoter sur tes seins et te recouvrir dans la nuit et avoir froid quand

tu tires la couverture et chaud quand tu ne le fais pas et m'attendrir quand tu souris et fondre quand tu ris et ne pas comprendre pourquoi tu penses que je te rejette quand je ne te rejette pas et me demander comment tu peux bien penser que ça pourrait un jour arriver et me demander qui tu es mais t'accepter de toutes façons et te parler du garçon arbre et ange à la fois de la forêt enchantée qui a traversé l'océan parce qu'il t'aimait et t'écrire des poèmes et me demander pourquoi tu ne me crois pas et éprouver un sentiment si profond que je ne trouve pas de mots pour l'exprimer et avoir l'idée de t'acheter un chaton et j'en serais jaloux parce que tu t'occuperais plus de lui que de moi [...] et te demander en mariage pour que tu me dises non comme d'habitude et que je recommence malgré tout parce que si tu penses que je ne le souhaite pas pour de bon c'est exactement ce que je veux depuis ma toute première demande et errer dans la ville en trouvant que sans toi elle est vide et vouloir ce que tu veux et me dire que je me perds mais tout en sachant qu'avec toi je suis en sûreté et te raconter ce que j'ai de pire et te donner ce que j'ai de mieux parce que tu ne mérites pas moins et répondre à tes questions quand j'aimerais autant pas et te dire la vérité quand je n'y tiens vraiment pas et chercher à être honnête parce que je sais que tu préfères et me dire tout est fini mais tenir encore dix petites minutes avant que tu ne me sortes de ta vie et oublier qui je suis et me rapprocher de toi parce que c'est beau d'apprendre à te connaître et ça mérite bien un effort et m'adresser à toi dans un mauvais allemand et en hébreu c'est encore pire et faire l'amour avec toi à trois heures du matin et peu importe peu importe peu importe comment mais communiquer un peu de l'irrésistible immortel invincible inconditionnel intégralement réel pluri-émotionnel multi spirituel tout-fidèle éternel amour que j'ai pour toi.

H. Barker, extraits de la pièce *Gertrude (le cri)*, 2009.

Le premier cri

GERTRUDE. Empoisonne-le
(Claudius va embrasser Gertrude. Elle ferme les yeux, détourne le visage)
Empoisonne-le
(Claudius prend une fiole dans son habit. Il s'agenouille à côté de l'homme endormi. Il verse le liquide dans l'oreille de l'homme. Gertrude dans son extase paraît vomir. Son cri se mêle au cri de l'homme qui tressaille)
Baise-moi
Oh baise-moi

Claudius et Gertrude s'accouplent au-dessus de l'homme qui agonise. Tous les trois font entendre une musique des extrêmes.
[...]

Le deuxième cri

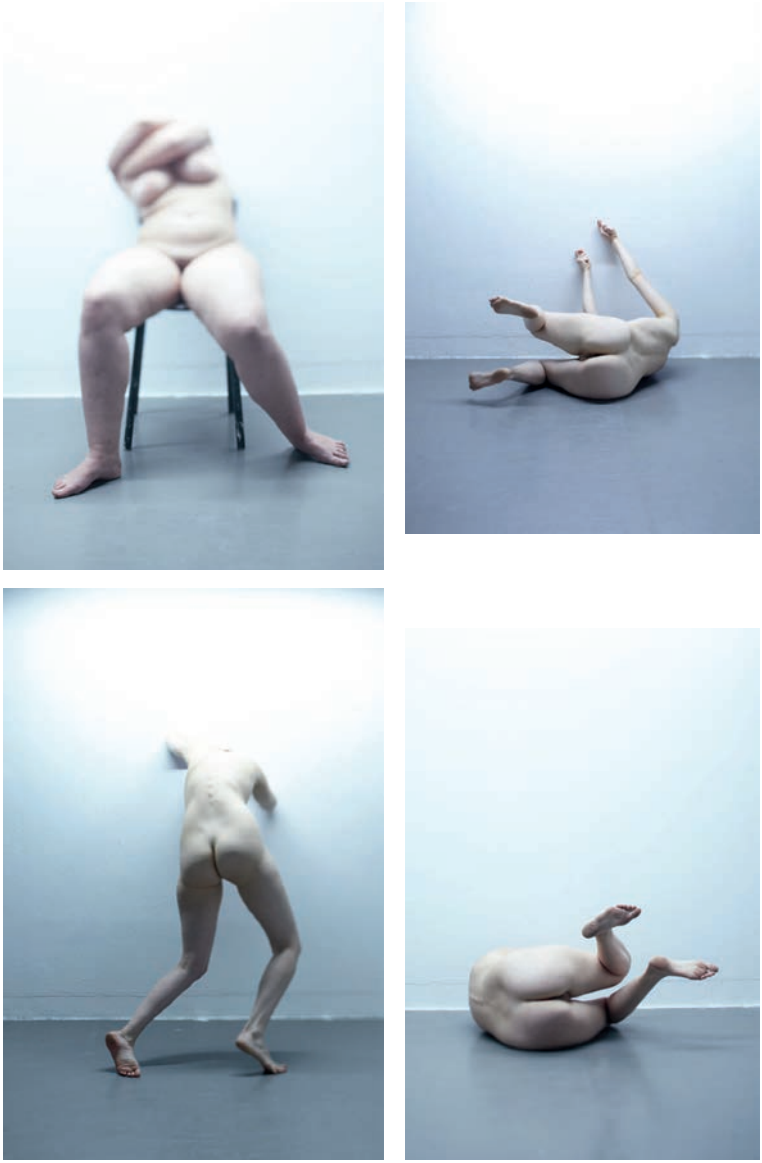
Le cri de Gertrude. Cascan sort à toute allure.

HAMLET. *(qui entre)* Dégoûtant
(le cri)
Dégoûtant
(le cri)
Dégoûtant
Dégoûtant
Dégoûtant

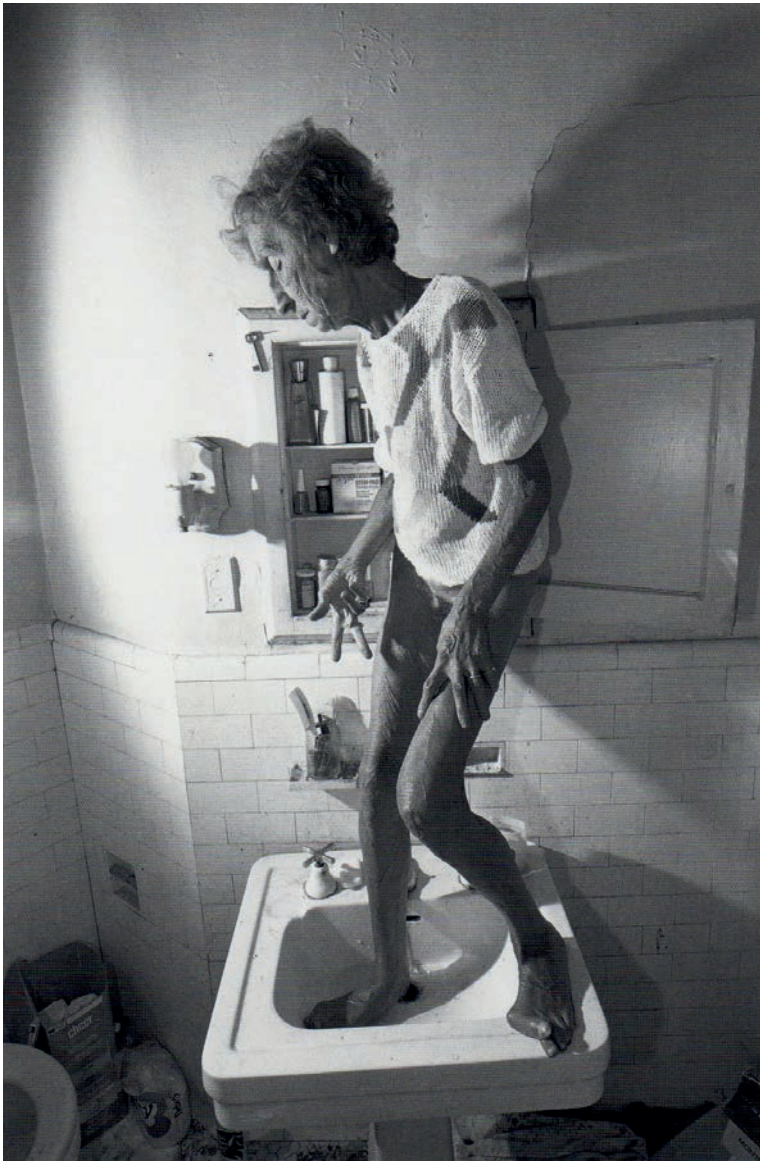
(le cri)
DISGUSTING
DISGUSTING
ABSOLUTELY DISGUSTING
Cette femme je renonce à employer un mot comme mère si biologiquement correct qu'il soit cette femme.
(le cri)
DISGUSTING
ABSOLUTELY DISGUSTING
À quarante-trois ans selon les lois de la nature si la nature n'était pas totalement contaminée par la maladie aurait dû pondre son dernier œuf il y a des tas de Pâques et de Noëls cette créature fanée et
(le cri)
DISGUSTING I SAY
Devrait être assise dans un rocking-chair avec des couvertures noires étalées sur les genoux. Le cri d'un nourrisson. Hamlet est immobile comme une souche.
[...]

Le troisième cri

Ni Gertrude ni Claudius ne parlent. Dans un élan soudain Hamlet porte le verre à ses lèvres et en avale le contenu. Gertrude frémit. Son cri s' échappe comme Hamlet chancelle. Claudius exulte. […] (Son cri s'échappe à nouveau. Elle se tient comme si elle redoutait par-dessus tout sa propre désintégration) […] Claudius est pétrifié par l'extase de Gertrude […] A nouveau elle pousse son cri […] Ses mains gesticulent comme si elle luttait au corps à corps avec un adversaire invisible. […] À nouveau son cri retentit. Elle est pliée en deux.



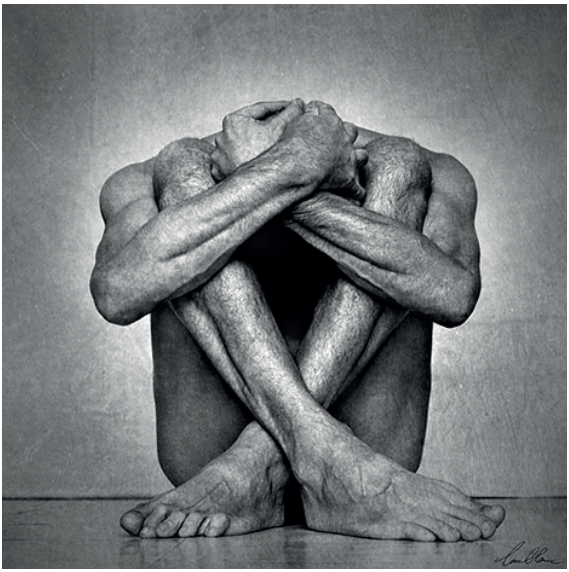
N. Nikouline. *Figé, émoussé, la tête vide*. (2012)



D. Cumming. *A prayer for Nettie*. (1995)

B. De Bruyckere. *Into One-Another III To P.P.P.* (2010) et *The Pillow*. (2010)

O. De Sagazan. *L'effet de robe*. (2015)



L. Blanc. *cORpuS.* (2014)