

LE JOURNAL DE LA RECHERCHE

LA MANUFACTURE – HAUTE ÉCOLE DES ARTS DE LA SCÈNE



De Françoise à Alice de Mickaël Pheilippeau, 2020. Sur la photo : Françoise et Alice Davazoglou © Philippe Savoïr

Sommaire

Éditorial

Yvane Chapuis 2

Focus

Processus durables en arts vivants

Gregory Stauffer 3

Dériver pour enquêter. Les tomasons et l'écriture théâtrale de la nostalgie

Sarah Calcine et Florian Opillard 8

Partir. De l'écriture à la mise en scène

Nicolas Doutey et Jean-Daniel Piguet 11

Des outils somatiques pour la pratique de l'actrice

Julie-Kazuko Rahir 14

Textographie. Ou comment trouver l'action qui est dans la langue

Stéphane Bouquet et Robert Cantarella 18

Conférences

Les corps manquants de nos danses contemporaines

Entretien avec Isabelle Ginot 20

Aller sans savoir où

François Gremaud 25

Nos publications 26

La Recherche des étudiant·es

60 Questions 28

Wesen

Marie Jeger 30

Retrouver des couleurs

Mélissa Rouvinet 32

Nos contributeurs·rices 39

Il n'est pas simple d'écrire un édito un peu enjoué quand des embarcations de fortune font naufrage entre la France et l'Angleterre, quand des personnes font la manche à la sortie des gares et sur les marchés même en Suisse, quand « l'humanité fait la guerre à la biodiversité¹ » comme le rappelle le Secrétaire général de l'ONU, quand deux candidats d'extrême droite briguent le plus haut poste de l'État dans l'Hexagone ; et pourtant...

Pourtant, des énergies positives circulent encore dans les pages du *Journal de la Recherche* de La Manufacture. Ce qui les caractérise, et nous en avons résolument besoin, c'est une forme de suspension. Suspension de l'écoute, du regard, de l'entendement pour porter attention. Attention à l'autre, à la nature, au passé, à la différence, à une mort annoncée, à ce qui est écrit, à soi aussi avec la volonté de comprendre, d'expliquer, de communiquer, et donc de donner forme à de l'espace et du temps partageable. Partageable ici dans les pages qui suivent à travers du texte mais aussi de l'audio, grande nouveauté de ce numéro (voir p. 25) et qui à chaque fois relate des expériences sensibles, dans une forêt, dans un quartier urbain, dans une chambre d'hôpital, face au handicap ou dans une tentative de décrire un processus de création et la myriade de questions qui le traverse. Ces questions, ce sont aussi celles posées par les étudiant-es lors de leurs travaux de dernière année dont nous avons effectué un relevé, autre nouveauté du numéro (voir pp. 28-29). Y sont exposées leurs préoccupations artistiques et parfois politiques, et surtout, là encore, elles témoignent d'un véritable élan.

Yvane Chapuis
Responsable de la mission Recherche

¹ Discours d'António Guterres, 2 décembre 2020, Université de Colombia (New York).

PROCESSUS DURABLES EN ARTS VIVANTS

Gregory Stauffer

Je mène un projet de recherche-crédation dans la forêt de Malvaux à Biel/Bienne depuis juin 2021 et jusqu'à mai 2022 à raison d'une semaine de travail *in situ* par mois. Y participent de manière ponctuelle ou continue des artistes, chorégraphes, chercheur-euses invité-es¹, les étudiant-es de la promotion F du Bachelor en Contemporary Dance ainsi que des personnes conviées de manière plus spontanée durant l'année.

L'objet de la recherche est la transposition dans les processus de création que j'initie de sept des douze principes de conception en permaculture afin de définir, pour le champ pluridisciplinaire des arts vivants, des modes de travail durables, autonomes et résilients². La permaculture fondée par David Holmgren et Bill Mollison est un modèle (*design*) de culture applicable à tout domaine de l'activité humaine. Nous la connaissons principalement via son utilisation en agriculture écologique. Il existe divers types d'agriculture écologique qui toutes m'inspirent dans leur engagement à la fois radical

et profondément sensible. Je suis motivé par le fait qu'en amont de devenir des principes ou des théories ce sont des actions, des savoir-faire et des agissements concrets qui sont menés quotidiennement dans un désir de transformation éco-social. Elles engagent un travail sur le temps long et opèrent un pivot entre l'héritage passé et ce qui sera transmis bien au-delà de notre temps présent³. Le fait que la permaculture soit un modèle selon des principes de conception m'a paru un élément de cadrage fortifiant pour la recherche. Nous expérimentons à Malvaux les principes : 1. observer et interagir, 4. appliquer l'auto-régulation et la rétro-action, 6. ne produire aucun déchet, 8. intégrer, ne pas séparer, 10. diversité d'utilisation et de valeur, 11. utiliser les arêtes et évaluer la marge, 12. utiliser et réagir de manière créative au changement.



Forêt de Malvaux, Bienne, juin 2021 © Gregory Stauffer



Entrée dans la forêt avec la Promotion F (Bachelor danse), septembre 2021 © Simone Haug

Créer du corps

L'objectif de l'agriculture écologique est de créer du sol, ce que l'on nomme *aggradation*. On entend qu'au fil des années de culture les sols deviennent plus vivants : plus riches en matières organiques et minérales, en vie bactérienne, etc. Ainsi, en plus d'obtenir des récoltes et une économie de production, on œuvre pour le soin et la croissance des sols. Notre recherche établit un parallèle entre les sols et les corps. Aussi, elle entend créer du corps et viser un équivalent de l'aggradation pour ces corps. Nous expérimentons les corps individuels et collectifs (ceux de nos diverses équipes au travail au long de l'année de recherche). Nous faisons participer les corps physique, émotionnel et mental qui constituent trois niveaux de sensibilisation et de réponse à tout événement perçu ou entrepris⁴. Nous mettons au travail de manière horizontale (sans hiérarchie) ces trois niveaux de corps, ceci afin d'activer et de densifier les consciences qu'ils véhiculent. Nous sortons de nos schémas habituels qui privilégient certains corps (comme par exemple investir principalement son imaginaire, ou avoir une approche avant tout physique) pour stimuler l'ensemble physique-émotionnel-imaginaire. Dans cette optique d'agencement pluriel de nos différents niveaux de corps au travail, nous visons un positionnement intérieur ajusté que nous nommons alignement. Dans leur ouvrage (qui nourrit fortement mes recherches) *Permaculture, guérir la terre nourrir les hommes*, Perrine et Charles Hervé-Gruyer donnent une définition éclairante de ce que serait cet ajustement intérieur d'un point de vue pratique :

L'agriculture du non-agir se réfère explicitement au «non-agir» qui sous-tend la pensée taoïste. C'est un concept difficile à pénétrer pour nous autres, Occidentaux, qui privilégions fortement l'action dans notre rapport au monde. Le non-agir, tel que je le perçois, ne signifie pas l'absence d'action, mais plutôt la priorité donnée à la quête d'un positionnement intérieur parfaitement ajusté. [...] L'ordre que nous avons su mettre en nous s'étend au monde qui nous entoure, nous générons, avec un minimum d'efforts, une transformation positive de notre environnement⁵.

Mise au travail collaboratif situé

Nous faisons usage des Cycles RSVP pour permettre à notre pratique d'évoluer. C'est un système de méthodologie créative pour la collaboration élaboré par Anna et Lawrence Halprin, respectivement danseuse chorégraphe et architecte. Chaque lettre correspond à une étape du processus et est définie ainsi⁶ : R – Les Ressources (*Resources*) sont ce avec quoi vous devez travailler. Celles-ci incluent les ressources humaines et physiques, leur motivation et leurs objectifs. S – Les Partitions (*Scores*) décrivent le processus menant à l'exécution (*performance*) V – La Valuation (*Valuation*) analyse les résultats des actions et offre des possibilités de tri et de décision. Le terme valuation est inventé pour désigner la dimension tournée vers l'action et la décision au sein du cycle. P – L'Exécution (*Performance*) est le résultat des partitions et le style du processus.

Dans chacune de ces étapes, il y a un micro-cycle, qui comprend toutes les autres articulations (par exemple, la notation des ressources, le ressourcement de la performance, l'exécution de la partition, etc.). Il n'y a pas d'ordre défini dans lequel les étapes doivent être réalisées, et l'on peut passer de n'importe quelle articulation à n'importe quelle autre tant qu'il y a consensus entre les participant-es au processus.

Dans notre cas, les ressources (R) sont puisées dans les corps et la forêt de Malvaux. Nous les mettons en jeu. Nous cherchons à augmenter le degré de conscientisation des relations possibles entre ces ressources qui ensemble forment le processus de la présence et qui détiennent les possibilités d'action et de changement, de prise de décision et de création. Nous visons à densifier la coopération et maximiser les voix qui y participent.



Le site, septembre 2021 © Simone Haug

Forêt de Malvaux, Biel/Bienne

Le choix du site de la forêt de Malvaux a des raisons multiples. Il permet un travail en plein air et par ce fait intègre les saisons, le jour et la nuit, la météorologie, plaçant notre étude dans un contexte complexe d'agents dont il est impossible d'avoir le contrôle. Il s'inscrit dans les cycles et dans l'impermanence. Ces conditions obligent un acte d'attention et de présence aiguisé. Le moustique vient piquer. Nous ne cherchons pas un romantisme mais voulons tester notre objet dans la temporalité de la forêt. Un studio éclairé par des néons est régi par la temporalité du courant électrique et de l'accès continu à cette ressource, notre site quant à lui nous assure un accès au non linéaire, au non continu⁷. Pour autant la matière de notre recherche – foncièrement liée au site sur lequel elle se déploie – peut et entend s'appliquer à tout contexte de travail. Les pratiques d'écoute, d'observation et d'interaction avec l'environnement de la forêt sont transposables sur scène, en studio, à la maison, dans un espace public urbain, en campagne, etc.

Nous observons cinq seuils dans une journée de travail. Ces seuils, par leur répétition au fil des jours, deviennent des rites que nous vivons (ils évoluent, sont transformés). Le premier, à l'entrée de la forêt, est un seuil de silence. C'est comme accorder des instruments : il faut se mettre à l'écoute de l'environnement. Afin de rejoindre le site choisi pour la recherche dans la forêt de Malvaux (point GPS 47.154049,7.257144), nous faisons une marche en silence.

Le deuxième seuil est l'arrivée au site. Il a des airs de refuge, avec une cabane colorée, un foyer pour faire du feu, des troncs pour s'asseoir. On peut y parler, déposer ses affaires, se préparer. Il faut s'organiser pour la pratique de mouvement et d'expérimentation somatique, définir les groupes de travail, les durées, les espaces dans lesquels nous allons mener notre travail. Dans ce seuil, nous pouvons aussi échanger des pensées ou des textes. Nous définissons les ressources (R) du jour.

Le troisième seuil coïncide avec l'échauffement. Tout d'abord nous saluons le site et le remercions pour l'accueil. Nous faisons pour cela une série de respirations dans les directions cardinales. Puis nous affinons nos perceptions en prenant un temps d'écoute du paysage sonore, en traversant nos sensations physiques du moment, nous éveillons nos corps en chantant, en dansant, nous resserrons les liens du groupe en faisant des jeux et des improvisations dansées de groupe. Il s'agit d'activer les corps dans une conscience du site. Nous aiguisons une qualité de présence mobile entre ce qui est vécu en dedans et en dehors de nos corps.

Le quatrième seuil est celui de la pratique des partitions (S). Il est souvent le plus long. Toutes ces partitions sont générées à partir d'interprétations de l'énoncé « observer et interagir ».

Le cinquième et dernier seuil est celui des retours (V) qui permettent de conclure la journée de travail. Ce seuil est à soigner et demande une attention particulière. Il permet de créer un circuit et de réorienter dans le processus des corps toute l'énergie dépensée lors de la journée, c'est-à-dire conserver une mémoire active des ressentis, des imaginaires suscités par les sensations traversées, et rester en lien avec ce travail lorsque nous quittons le site. C'est une clé pour viser la durabilité.

Où suis-je ?

Ma pratique vient d'un tissage entre le *land art* et la chorégraphie. Elle se déploie *in situ*, ce qui implique que les environnements sont des partenaires de création. Je mets ma sensibilité, à travers la danse et la performance, en jeu et en relation avec les dramaturgies inhérentes aux environnements dans lesquels j'interviens, c'est-à-dire avec ce qui les compose à différents niveaux et les caractérise. Que ce soit par exemple avec leurs composants matériels, leurs aménagements, leur charge sociale ou politique, ou encore leurs usages. Une question alimente ma pratique et est centrale dans ce que nous explorons dans la forêt de Malvaux : Où suis-je ? Métaphoriquement elle met en abîme notre condition humaine, avancer en tâtonnant et en créant pas à pas un récit de nos vies. Et de manière très concrète et prête à l'usage elle nous invite à penser-sentir notre environnement et nous y situer. Poser la question Où suis-je ? permet d'engager un travail qui nourrit la présence. Nous cherchons à éveiller une qualité de présence aiguisée et vibrante, que Gabriella Giannachi appelle une présence environnementale. Elle la définit comme constituée « du réseau complexe de relations que le sujet établit avec le monde physique [...] dans lequel il vit⁸. » La conception de cette présence, et l'expérience que nous en faisons, nous permet de la cartographier. Avec la carte il y a un territoire. Je cherche à mettre en lumière et en lien plusieurs territoires, à activer les couches. Ainsi du paysage émotionnel de la personne, de son paysage physique avec ses ressentis, du paysage mental et imaginaire. Ces cartes sont liées à l'instant, et de ce fait sont changeantes. La cartographie me semble essentielle car elle propose un système d'orientation. J'explore une possibilité de système nous orientant dans notre travail en confrontant le principe 1, observer et interagir, et le questionnement Où suis-je ?



© Simone Haug



© Simone Haug



© Simone Haug

Nous travaillons dans un premier temps souvent les yeux bandés ou fermés pour permettre à l'ensemble du corps de devenir « voyant ». Chaque membre, chaque sens perçoit et informe. Le corps est immergé dans le site. Nous renforçons une qualité d'écoute subtile et nos mouvements sont une réponse à celle-ci. Cette écoute est autant tournée vers ce qui est perçu hors de nous qu'en nous. Nous dansons en équilibre entre les deux. Nos gestes sont le fruit d'une circulation entre les deux. Au fil des jours ou des semaines d'expérimentation sur le site, celui-ci devient plus familier, il s'opère des rapports intimes. On habite le lieu, le lieu nous habite, on est chargé par celui-ci. Aussi le lieu devient multiple, des espaces distincts se dessinent, on perçoit des agencements d'énergie. Un endroit peut être perçu comme ouvert et un autre lourd ou étranger. Un espace peut devenir oppressant, et celui d'à côté plus lisse ou aéré. Nous activons le site plutôt que l'occuper. En retour, celui-ci nous traverse, nous repousse, nous supporte, nous invite, nous arrête. Une question apparaît : un espace est-il avant tout un composé de présences qui interagissent ? Et de celle-ci une expression du vocabulaire des praticien·nes de la scène vient nous questionner : *tenir l'espace*. Qu'entend-on par cela ? Plus nous avançons dans notre recherche, plus nos efforts nous indiquent qu'une clé incontournable à un travail durable et solidaire est une exploration et un entraînement de la présence.

J'ai développé une pratique que je nomme *Qui est dans la pièce avec moi ?*. Se demander *Qui est dans la pièce avec moi ?* a d'abord une dimension concrète et palpable, celle de qui est effectivement dans le même espace que moi. Elle ouvre d'autre part sur une dimension plus abstraite, celle d'autres types de présences. Nous cherchons par l'exercice à prendre en considération un maximum de ces présences qui sont présentes aux nôtres, et à les laisser interagir avec nos corps. Quelles autorités, quelles origines culturelles, quels héritages, quelles fictions, quels lieux vécus, ressentis, aimés ou perdus, quelles mémoires, quels ancêtres, quelles lignées, quels avènements, quels espoirs, etc., nous habitent ? Nous voulons qu'une dimension spirituelle vienne tendre notre travail. Nous pensons ici au néologisme « abhumanisme » de Michel Corvin, qui se propose de rassembler toutes les dimensions et les formes d'existence non humaines auxquelles les êtres humains peuvent être confrontés dans la vie comme sur scène :

L'homme s'oppose au supra-humain (le divin), à l'anté-humain (la matière), à l'in-humain (le robot), au post-humain (le corps « glorieux » de la résurrection), au para-humain (la machine), au circa-humain (le passé, les fantômes), à l'anti-humain (la mort), à l'infra-humain (l'animal). C'est tout cet ensemble qui constitue l'abhumanisme. Naturellement il y a de l'anté-, de l'in-, de l'infra-, etc., dans tout homme, mais dialectisés de telle sorte que l'Homme (en tant que notion générique et abstraite) en sorte vainqueur. [...] Tout ce système d'oppositions constitue en effet la base des conflits (psychologiques, moraux, sociaux, politiques) sans lesquels le théâtre occidental – appelons-le « classique » – n'existerait pas⁹.

À partir de ces catégories, se demander *Qui est dans la pièce avec moi ?* convoque le circa-humain (le passé, les fantômes, mais peut-être aussi un certain type de pensées), et peut-être également, en moindre mesure, l'anté-humain (la matière), l'anti-humain (la mort) et l'infra-humain (l'animal). Le circa-humain : c'est de nouveau regarder alentour, circonscrire, tracer un cercle ouvert vers l'extérieur.

- 1 Mala Kline, Guy Cools, Ernesto Oeschger, Sonja Jokiniemi, Meriel Kenley et Yvane Chapuis.
- 2 Le concept de résilience est ambivalent et nous nous référons à la proposition faite par Hall et Lamont d'un ensemble de ressources institutionnelles et culturelles permettant aux individus de mener une vie pleine, ce qui inclut des critères de santé physique et psychologique, des ressources matérielles et un sens de la dignité. Ce ne sont pas les capacités personnelles des individus à faire face aux changements sociaux qui sont à la base de leur version de la résilience sociale mais les ressources collectives qui sont à disposition. Peter A. Hall, Michèle Lamont, *Social Resilience in the Neoliberal Era*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013.
- 3 Alors que l'agriculture mécanisée moderne se concentre sur la monoculture intensifiée, elle appauvrit les sols et les transforme en déserts. L'éco-agriculture repense l'échelle des domaines cultivés, complexifie les combinaisons de cultures ainsi que les niveaux de culture en intégrant des buissons et des arbres dans ses sites d'activité. Elle autonomise les plants et les sols, évite les énergies fossiles ainsi que les intrants chimiques, réactive la vie animale, végétale et minérale.
- 4 *The Three levels of awareness and response* sont une des méthodes enseignées par Anna et Daria Halprin à l'institut Tamalpa qu'elles ont co-fondé. Nous faisons aussi usage des cycles RSVP (R=Resources, S=Scores, V=Valuation, P=Performance) définis plus bas dans le texte.
- 5 Perrine et Charles Hervé-Gruyer, *Permaculture. Guérir la terre, nourrir les hommes*, Arles, Actes Sud, 2017.
- 6 Anna Halprin, *Moving Toward Life, Five Decades of Transformational Dance*, Wesleyan University Press, Middletown, 1995, p.17. Traduction de l'auteur.
- 7 La modernité avec sa foi en la ligne et le progrès mène un mouvement civilisationnel de dérégulation généralisée, de destruction, d'expropriation et de pillages. Nous voulons explorer d'autres imaginaires comme ressources de travail.
- 8 Gabriella Giannachi, "Environmental presence" in Gabriella Giannachi, Nick Kaye, Michael Shanks, *Archeology of Presence*, Routledge, London, 2012, p. 50. Traduction de l'auteur.
- 9 Michel Corvin, *L'Homme en trop. L'abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014, pp. 28-29, cité par Julie Sermon, *Morts ou vivs, pour une écologie des arts vivants*, Paris, B42, 2021, p. 84.

DÉRIVER POUR ENQUÊTER

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

Sarah Calcine et Florian Opillard



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

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

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

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

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

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

L'irruption de la rencontre dans l'enquête

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Acteurs-enquêteurs

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

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

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

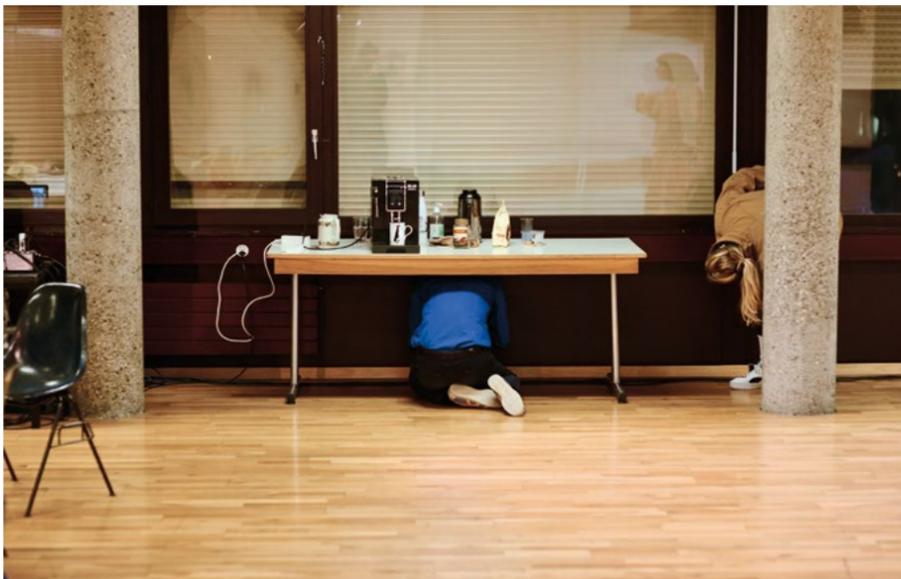
L'ensemble de cette situation fait apparaître la découverte des contours du rôle d'enquêteur-riche : stratégies de présentation de soi et de la raison de sa présence (photographe), conduite de l'entretien, poursuite des échanges et redevabilité. Autant de procédés ou techniques explicités par les sciences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

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

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



Danae Dario © Ivo Fovanna



Bartek Sozanski, Danae Dario © Ivo Fovanna

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

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

Dispositifs d'écriture de la nostalgie

Plusieurs supports sont juxtaposés dans cette recherche : le récit à la table, la diffusion sonore au casque (des premiers récits de carte mentale), la performance (spatialisation), le papier (carte mentale). Tous ces langages forment un collage de ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appellent des fragments d'une « langue mineure », qui participent à l'élaboration d'une expérience intime du quartier, pour « en les connectant, en les conjuguant, [inventer] un devenir spécifique autonome imprévu⁵ ».

Le travail avançant, nous sommes témoins des abandons qui ont eu lieu entre les improvisations au fil des jours, et, parfois, des oublis de la part des comédien-nes qui performant en direct leur carte, sans support de l'écrit, à partir de leur mémoire et de l'oralité. Les comédien-nes font sans arrêt des choix au plateau, jouent avec leurs expériences accumulées (celles du terrain puis celles du plateau), leurs trous de mémoire, leurs oublis, leurs mensonges et inventions. En ce sens, ils donnent à voir un *tomason*, puisque « là où la ruine entretient le souvenir, le thomasson signale l'oubli⁶ ».

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

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

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

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

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

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

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

PARTIR

De l'écriture à la mise en scène

Jean-Daniel Piguet, Nicolas Doutey

Point de départ [Jean-Daniel Piguet]

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

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

La recherche et l'écriture [Nicolas Doutey]

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

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

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

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

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

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



Partir, Arsenic (Lausanne), novembre 2021. Sur la photo : Lucas Savioz, Jean-Daniel Piguet, Marika Dreistadt, Marie-Madeleine Pasquier, Pascal Gravat © Sébastien Monachon

aussi déterminant que le lieu de l'action et la situation se dessinait peu à peu sans crier gare au détour de telle ou telle réplique.

D'un autre côté, comme pour l'aspect verbal, nous avons essayé de restituer quelque chose du matériau documentaire et notamment du rapport à l'image enregistrée qui fixe chaque détail. Nous avons fait plusieurs essais dans ce sens, tant dans l'écriture de didascalies que de textes à dire. La difficulté principale était de ne pas simplement décrire ce que la caméra avait filmé, puisque cela faisait disparaître le film. Nous avons donc cherché à faire exister le film à travers des éléments centraux comme les sensations produites par les changements de plans, de cadre (par exemple, comment la peau d'une jambe filmée en très gros plan peut évoquer un relief géologique, comment un corps peut sembler petit s'il rentre tout entier et tout juste dans la largeur du cadre), etc., qui permettait aussi de dénaturer, de déplacer (encore) l'événement source, de le voir autrement.

Enfin, nous avons consacré la troisième session à la question du montage et de la composition du texte. Là aussi, il s'agissait de chercher une manière de rendre sensible l'aspect documentaire tout en préservant la pauvreté relative du médium textuel et scénique qui permet que la situation ne se dévoile que progressivement, instant par instant. Pour ce faire, nous avons choisi de respecter la forme des *rushes*, c'est-à-dire de la suite de séquences non montées, aux coupes nettes, non lissées. Cela nous semblait faire apparaître l'aspect factuel du fait, pour ainsi dire, sans qu'il soit déjà motivé par une intention, qualifié par un jugement, commenté par une interprétation – selon la logique documentaire telle qu'elle nous apparaissait. Cela correspondait à ce qui nous était apparu lors de la lecture de la partition par les comédien-nes, où leur jeu n'était pas motivé par des intentions ou des jugements sur des personnages ou des situations. Et en termes plus globalement dramaturgiques, cela nous semblait aussi plus fidèle au souci d'éviter une représentation romantique de la mort qui chercherait par exemple à « magnifier » de manière volontariste la figure

du mourant : l'objectif était bien plutôt, à l'écoute de ce qui se dit et se pense dans l'enregistrement, de trouver une justesse factuelle dans cette représentation, qui laisse sa place à la dimension aussi ordinaire, et sociale, de l'événement.

Le passage à la scène [Jean-Daniel Piguet]

En novembre 2019, nous avons fait une première lecture publique du texte qui a émergé de ces trois sessions de recherche, à Théâtre Ouvert à Paris. *Écrire Partir* est alors devenu *Partir*. Une des questions était de savoir jusqu'à quel point nous voulions chercher à faire entendre la texture documentaire. Nous avons continué de travailler avec grande application les « indices de la pensée » de notre partition : attaquer, affirmer, chevaucher, etc. Avec Nicolas, nous avons toujours pensé ces outils pour donner du jeu au présent, non pas pour figer l'interprétation dans une trace de ce qui a été. Avec les répétitions, les acteur-rices gardaient les premiers appuis du texte et s'éloignaient aussi de l'application de cette partition. Arrive alors une autre forme vivante, qui perd parfois certains virages de la pensée, mais qui ouvre aussi d'autres images, tout en gardant le jeu et la vivacité des interactions qui sont au centre du projet. Ce que notre écriture cherche, c'est à rendre sensibles les multiples cheminements de la langue dans cet espace clos qu'est la chambre d'hôpital. Comment on se comporte avec les mots, qu'est-ce qu'on dit et comment on le dit quand on doit saluer un ami pour la dernière fois ? Ce besoin de délicatesse rend très difficile de rajouter une intention dans l'interprétation. Elle viendrait aplatir les multiples enjeux contradictoires qui se jouent à cet instant. Et cette partition que nous avons dessinée avec Nicolas amène justement à rester au plus près de ce qui se dit.

Depuis cette étape, une année et demie a passé, et nous allons maintenant nous plonger dans cinq semaines de création pour présenter le spectacle à l'Arsenic – Centre d'art scénique contemporain à Lausanne et au Grütli à Genève.

La mise en scène amène nécessairement une autre écriture : par l'espace, le son, la lumière, les costumes, etc. Ce sont autant d'éléments qui viennent raconter, mettre du sens en plus de celui que nous avons construit avec Nicolas dans le texte de *Partir*. Ainsi, par exemple, une hésitation ou une répétition sera moins audible lors du déplacement d'un acteur, et d'autant plus si une musique apporte sa couleur à la scène. Comment alors garder cette fragilité du texte tout en le faisant frotter avec ces nouveaux éléments scéniques ?

Je n'ai pas envie d'opter pour une mise en scène minimale où cinq acteur-rices seraient face public avec un micro, disant ce texte frontalement. Si c'est une option qui permettrait de respecter au plus près certains détails du texte, elle s'épuiserait rapidement selon moi et n'élargirait pas le champ de la signification de ce projet. Je cherche plutôt à voir comment le texte rencontre d'autres éléments scéniques, comment par exemple, une musique résonne particulièrement bien avec une séquence et lui donne sa valeur, ou comment une partition corporelle met en lumière une autre partie du texte. Ce rapport est périlleux parce que le texte de *Partir* a besoin de mobilité et risquerait de se faire écraser par d'autres éléments qui pourraient trop vite colorer une séquence. Ce texte demande de l'espace et de l'écoute, et cette rencontre avec d'autres éléments scéniques doit être de l'ordre de la justesse musicale, il faut que ça sonne.

Une autre question de mise en scène réside dans le rapport entre notre dramaturgie et la scénographie : comment le montage textuel que nous avons construit n'est pas trop vite dévoilé par un espace scénique ? Si l'envie de départ était de ne pas reproduire un espace réaliste, comment ne pas tomber non plus dans un espace informe ou trop abstrait ? Comme l'a expliqué Nicolas, nous avons cherché dans le texte à donner des indices sans trop révéler le contexte ou la situation générale : entretenir l'inconnu pour garder les sens et les interprétations en éveil. Les scènes sont comme des morceaux de puzzles qui s'ajoutent petit à petit pour donner forme à un tableau. Avec Florian Leduc et Estelle Gautier (scénographes du spectacle), nous avons opté pour

un fond vert de cinéma, qui résonne avec la dimension filmique du projet et permet justement de maintenir cette ouverture des interprétations. Une chambre d'hôpital peut apparaître dans l'esprit des spectateur-rices mais peut aussi laisser place à une scène de tournage ou à un pique-nique en nature.

Voilà quelques-unes des interrogations qui se posent au moment où j'entre dans le travail de mise en scène, et qui prolongent les réflexions menées avec Nicolas lors de la recherche. Il s'agit donc maintenant de voir comment déployer notre partition textuelle (et le paysage qu'elle porte) de manière pleinement scénique, afin de partager, avec justesse et générosité, ce beau et intense départ.

1 Cyrielle Garson, *Beyond Documentary Realism, Aesthetic Transgressions in British Verbatim Theatre*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2021.

DES OUTILS SOMATIQUES POUR LA PRATIQUE DE L'ACTRICE¹

Julie-Kazuko Rahir



Session au Théâtre Océan Nord (Bruxelles), août 2021 © Julie-Kazuko Rahir

Je mène actuellement une recherche, en tant que comédienne et praticienne Feldenkrais, qui tente de développer des ponts entre ma pratique actorale et mon expérience somatique, tant nombreux sont les aspects du Feldenkrais inhérents à l'expérience sensible de l'actrice et tant cette méthode me paraît receler des points d'appui précieux pour le jeu.

Nous avons au cours d'une première phase avec Christian Geffroy Schlittler, lui-même acteur et pédagogue, répertorié des principes du Feldenkrais qui nous semblent provoquer du jeu chez l'actrice, et avons tenté des hypothèses d'application sur scène afin de déterminer si nous pouvions en faire des « outils » pour nos pratiques du théâtre.

Il s'est agi d'observer en quoi la méthode Feldenkrais peut offrir de la matière de jeu théâtral dans l'instant présent des répétitions et des représentations, en quoi cette *Prise de Conscience par le Mouvement* peut aider particulièrement l'actrice à générer ses propres ressources créatives tout au long de la composition et de l'interprétation de sa partition. Nous avons ainsi constitué un répertoire d'outils que nous explorons actuellement avec des comédiennes mais aussi avec un public hétéroclite² dans le cadre d'une deuxième phase de recherche.

Le mot *outil* évoque l'artisanat, celui de l'actrice travaillant activement à la mise en place de conditions adéquates pour provoquer le surgissement de sa créativité, déployer les variations de ses mouvements au sens large – gestes, paroles, pensées, émotions – affûter sa perception, ancrer sa pratique dans l'ici-et-maintenant.

L'outil ici n'est donc pas un instrument « inerte » et clos mais plutôt un « véhicule de potentiel³ », une sorte de machine à générer de la connaissance sensible et provoquant la « mise en mouvement d'une recherche⁴ ». Pouvant s'appliquer à l'effectuation de n'importe quelle partition théâtrale, qu'elle soit très écrite ou qu'elle offre un cadre pour improviser, ces outils permettent d'investiguer les différentes possibilités d'une action (qu'elle soit de l'ordre du visible ou de l'invisible) qu'il s'agit de répéter d'une représentation à l'autre, mais aussi par exemple d'aborder une scène à partir de plusieurs axes dramaturgiques.

Nous présentons ici trois outils tirés de notre répertoire⁵ : le moindre effort, l'amplitude du mouvement et la distribution proportionnelle du mouvement. Chaque outil est tout d'abord défini selon la méthode Feldenkrais puis suivi d'un exemple de ce qu'il permettrait à l'actrice d'investiguer durant son travail d'interprétation. J'ai pris la liberté de tantôt reprendre strictement le vocabulaire de la méthode Feldenkrais, tantôt de le modifier.

Le moindre effort

Dans la pratique Feldenkrais, plus on aura accès à la perception de nos sensations au cours de la réalisation du mouvement, plus on pourra en continu juger de sa qualité, de son efficacité et ainsi réajuster dans le cours de la réalisation ce qu'on perçoit être en conflit dans son organisation. Pour accroître la perception du mouvement, il s'agit de chercher à réduire graduellement les efforts inutiles. Moshe Feldenkrais utilise le célèbre exemple du piano et de la mouche pour illustrer cette pratique. Si l'on porte un piano sur son dos et qu'une mouche se pose sur celui-ci, nous ne sentirons aucune différence de poids. En revanche, si c'est un gros chien qui s'y pose, nous sentirons le poids supplémentaire. Pour percevoir le poids de la mouche, il est ainsi nécessaire de réduire la quantité de stimuli présents et transporter quelque chose de plus léger qu'un piano...⁶ De la même manière, seule la réduction de la tension musculaire permettra de pouvoir observer autre chose que le « bruit »⁷ de l'effort pour réaliser un mouvement et ainsi profiter de suffisamment de calme pour détecter la finesse des changements sensoriels qui s'aviveront tout au long de l'action, s'ils ne sont pas étouffés par ce qui est superflu.

Au sein d'une partition complexe, l'actrice peut avoir l'impression de pesanteur et de surcharge d'éléments à investir. Souvent, l'actrice se dit « avec un peu d'entraînement, l'effectuation deviendra naturelle ». Cette manière de faire fonctionnera parfois, mais est-ce pour le mieux ? En agissant ainsi, en apprenant à empiler les actions et les signes de jeu, on perd une occasion de faire moins pour faire mieux. C'est précisément dans ce cas qu'il nous semble pertinent de délimiter précisément, dans la partition de l'actrice, une zone de jeu au sein de laquelle il s'agira de chercher le moindre effort. Par exemple : faire le moindre effort dans sa volonté de convaincre sa partenaire au sein de son argumentation ; faire le moindre effort dans le regard ; faire le moindre effort dans l'emploi du corps ; faire le moindre effort pour garder son équilibre à l'aide de la gravité, du sol, des murs, des meubles... Au lieu de porter l'attention sur tout ce qui doit être fait, cette consigne propose à l'actrice inversement de porter son attention sur ce qu'elle peut « lâcher », sur ce qui n'est pas nécessaire de faire.

Pour chercher dans une séquence d'actions le moindre effort sans avoir l'impression de faire du banal ou de ne plus jouer, il s'agira pour l'actrice d'envisager l'ensemble des éléments de la séquence et de repérer celui qui deviendra prépondérant, prenant par un jeu de compensation plus de force, tandis que les autres constitueront plutôt une trame de fond. Choisir une séquence ou *ligne d'actions* pour reprendre les termes

de Stanislavski, que l'actrice défilera dans un moindre effort, nécessite un travail de déconstruction. Ce travail consiste à déplier les différents paramètres qui composent cette séquence de jeu si dense. On remarquera que cette petite entreprise de déconstruction est souvent très bénéfique, par exemple dans la pratique de l'italienne, non plus pour mieux connaître son texte par cœur, mais pour maîtriser une partition complexe et en retrouver la substance qu'il s'agira d'activer en représentation.

L'amplitude de l'action

En Feldenkrais, faire un mouvement en « imagination » est une proposition fortement suscitée. À partir de la réalisation d'un grand mouvement, il s'agit de réduire progressivement son amplitude et d'observer si cette réduction engendre, à un moment donné, la disparition de la perception de l'action. Par exemple, pour avoir la sensation que notre tête se soulève du sol, faut-il réaliser un grand mouvement de tête ou l'idée de soulever la tête peut-elle déjà nous donner des sensations de cette action ? Toute observatrice avertie qui fera l'expérience de réduire un grand mouvement à un mouvement si petit qu'il ne se voit plus remarquera qu'il n'y a pas de limite à la perception du mouvement. Les sensations kinesthésiques et proprioceptives de l'action – même quand celle-ci n'est plus visible de l'extérieur – sont perceptibles. En outre, plus l'amplitude de l'action sera restreinte, plus la récolte des informations sensorielles sera précise et différenciée (à nouveau « faire moins, c'est faire plus » disait Feldenkrais).

De cette manière, une action physique et une action imaginée ne sont pas vécues dans le domaine somatique comme deux propositions qui s'opposent, mais plutôt comme deux nuances d'amplitude d'un même geste. Ce que corroborent les théories neuroscientifiques : bien plus que seulement motrice, une action est aussi « le processus de préparation ou de simulation d'un acte moteur. Imaginer se lever du canapé est déjà une forme d'action qui active la quasi-totalité des régions motrices du cortex⁸ ». De plus, le simple fait de percevoir une chaise, par exemple, implique que nous portons en nous un « schéma perceptif », c'est-à-dire l'acte de s'asseoir d'une manière particulière sur cette chaise⁹. Ainsi, « la plupart de nos pensées qui évoquent le mouvement du corps sont aussi des actions¹⁰ ».

Dans la pratique théâtrale, il nous semble que l'actrice qui a expérimenté le fait qu'entre une action imaginée et une action physique ce n'est que deux amplitudes d'un même geste, n'investira plus de manière dichotomique ce qui est visible et invisible, ce qui est intérieur et extérieur, ce qui est du domaine



Séance de *Prise de conscience par le mouvement*, août 2021 © Diana David



Travail sur une scène de *Détails* de Lars Norén du point de vue du mouvement. Sur la photo : Pascal Hunzinger, Sophia Geoffroy, Paul Camus, Christian Geffroy Schlittler, Julie-Kazuko Rahir © Diana David

physique ou mental : « En affirmant que la ligne continue des actions physiques, c'est-à-dire la *ligne de la vie du corps humain*, tient une place considérable dans la création du personnage, qu'elle fait naître une action intérieure, un [processus de] ressentir, Stanislavski appelait les acteurs à comprendre *qu'entre vie psychique et vie physique, le lien ne peut être brisé et que, par conséquent, il ne faut pas séparer, dans le processus de création, l'analyse des comportements intérieurs et extérieurs des êtres*¹¹ ».

La recherche de l'amplitude de l'action permet à l'actrice cette ligne continue dont parle Maria Knebel, d'être toujours vivant, de faire toujours cohabiter la possibilité de faire exister ou de ne pas faire exister une action, jusqu'au bout du geste. Puisque c'est une composition, une partition est le résultat des nombreux choix qu'a fait l'actrice. Mais pour être vivante, une actrice doit toujours revivre ses choix, les questionner. Être dans le mouvement de l'écriture pour une actrice, c'est revivre ce qu'elle a diminué, ce qu'elle a amplifié, réinvestir les mouvements qu'elle rend intérieurs, ceux qu'elle rend extérieurs. Une actrice qui prend conscience que c'est elle qui a choisi d'amplifier ou non une action, possède dans sa boîte à outils un nouveau potentiel de jeu.

Et si on répertoriait tous les gestes du rôle, qu'ils soient grands ou petits, visibles ou invisibles, pour les traiter de manière équivalente ? Il s'agit ainsi de proposer à l'actrice de jouer avec toutes les amplitudes possibles de ses gestes, pour définir ensuite quels sont les gestes du rôle qu'elle choisit d'effectuer à l'aide d'une amplitude généreuse, quels sont ceux qu'elle choisit de réduire, quels sont ceux si petits qu'ils ne seront plus visibles par un tiers, mais qu'ils deviendront impulsion, désir.

De cette manière, la pensée s'anime et devient « pensée-geste »¹², action

potentielle, force désirante. La pensée de l'actrice est alors vécue et jouée comme une action ressentie (« je veux faire ça, je suis en train de faire ça ») et non comme une idée figée (« il faut que je pense à ça, il faut que je sois ça »), comme un désir activant un mouvement (j'aimerais, j'ai le désir de) plutôt que comme un ordre qu'elle se donnerait à elle-même. Il s'agit de se demander de quelle action le rôle a-t-il le désir, qu'est-ce qui provoque en lui du mouvement, si toutes les pensées du rôle sont des actions.

La distribution proportionnelle du mouvement

Dans la pratique Feldenkrais, tenter un mouvement proportionnel de la colonne vertébrale consiste à chercher, et par conséquent à porter une attention constante, de manière à ce que chaque vertèbre soit impliquée dans le mouvement de manière égale, c'est-à-dire sans qu'elle fasse plus ou moins de travail que les vertèbres voisines. Pour ne pas forcer le travail des vertèbres qui ont été habituées à très peu d'amplitude de mouvement, il s'agit plutôt de se concentrer à aligner le travail de celles qui bougent le plus sur le travail de celles qui bougent le moins.

Dans les cours de théâtre, on rencontre régulièrement une tension dans les yeux des jeunes actrices pour signifier l'écoute ou l'intérêt. Au lieu de demander à l'élève d'arrêter de regarder fixement sa partenaire, on pourra lui proposer une nouvelle organisation de son geste d'écoute en cherchant à distribuer le mouvement de manière proportionnelle sur les autres parties du corps impliquées dans le regard. Il s'agira d'impliquer de la même manière le mouvement des yeux, du visage, des vertèbres cervicales, de la ceinture scapulaire (sternum, omoplates, clavicules, cage thoracique). De cette

manière, l'élève ne se focalisera pas sur ce qu'elle ne doit pas faire (fixer avec les yeux), mais portera son attention sur la recherche concrète d'une « écoute active ».

Loin de nous la volonté d'obtenir une plus grande expressivité de l'écoute. L'écoute active recherchée ici n'implique pas de vecteurs forts dans le mouvement, mais une certaine disponibilité. Ainsi, « bien écouter » ou « être intéressée » sera d'abord une disponibilité des deux oreilles. Ce mouvement de disponibilité de l'appareil auditif comme capteurs de sons nécessite que les vertèbres cervicales et la ceinture scapulaire puissent rendre l'écoute plus aisée. L'écoute d'une information étant reliée directement à sa réception subjective et aux messages sensoriels perçus, mais aussi au potentiel de jeu que le traitement de l'information implique, consolidée ponctuellement par l'activité des expressions corporelles et faciales du locuteur. Tout cela induit beaucoup de mouvements divers, offrant un jeu de partition à investiguer sur « l'écoute active ».

¹ Nous avons fait le choix d'employer tout au long de cet article le féminin qui comprend également le masculin.

² Avec des adolescents en décrochage scolaire, des habitants de coopératives d'un éco-quartier, des musiciens, des praticiennes de la méthode Feldenkrais. Voir « Rendre Sensible : pour une pratique scénique issue du Feldenkrais » : <https://www.manufacture.ch/fr/5231/Rendre-Sensible>

³ Expression de Rasmij Jacopo dans sa préface « Manuel d'immédiation » in Manning Erin, Massumi Brian, *Pensées en acte. Vingt propositions pour la recherche-création*, Dijon, Les Presses du Réel, 2018, p. 15.

⁴ Je reprends l'expression de l'artiste chorégraphique et praticienne Feldenkrais Fabienne Compet lorsqu'elle décrit la Prise de Conscience par le Mouvement. Voir Fabienne Compet, « L'usage de la parole dans la transmission des méthodes somatiques » in *Les pratiques somatiques, la boîte noire de l'histoire de la danse ?*, aide à la recherche et au patrimoine en danse, CND, 2017, p. 11.

⁵ Le répertoire que nous avons dressé en contient neuf actuellement. Il est consultable en ligne : <https://www.manufacture.ch/download/docs/gc5jhsy.pdf>

⁶ Il fait référence à la loi Fechner-Weber. Voir Feldenkrais Moshe, interview menée par Richard Schechner, "Image, Movement and Actor: Restoration of Potentiality" in *Embodied Wisdom. The Collected Papers of Moshe Feldenkrais*, Berkeley, California, North Atlantic Books and San Diego, Somatic Resources, 2010, [1966], p. 101.

⁷ Victoria Worsley (*Feldenkrais for actors*, London, Nick Hern Book, p. 119) et Yvan Joly (durant ses cours à l'Institut de Formation Feldenkrais à Lyon, 2016) comparent tous deux les stimuli à des bruits qui empêchent d'être à l'écoute des sensations.

⁸ Jean-Philippe Lachaux, *Le cerveau Funambule. Comprendre et apprivoiser son attention grâce aux neurosciences*, Paris, Odile Jacob, 2015, p. 31.

⁹ Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, p. 17.

¹⁰ Jean-Philippe Lachaux, *op.cit.*

¹¹ Maria Knebel, *L'Analyse-action*, Arles, Actes Sud, 2006, [1959], p. 48.

¹² Expression du metteur en scène Stuart Seide à propos de la méthode Feldenkrais. Voir Andrée Detaille, « Cinq semaines dans la vie d'un metteur en scène », entretien avec Stuart Seide, *Corpus 1*, Le Bulletin n° 61, 2009, p. 35.

TEXTOGRAPHIE

Ou comment trouver l'action qui est dans la langue

Robert Cantarella et Stéphane Bouquet

La mise en scène de théâtre a une histoire et cette histoire a déjà été souvent faite¹. Mais un pan semble pour l'instant manquer à l'appel : une histoire du passage du texte sur la scène. Certes, il existe de nombreuses histoires littéraires du théâtre, lesquelles étudient les évolutions du texte pour la scène², mais ce sont justement des histoires littéraires qui considèrent le texte comme un objet clos, fonctionnant en soi. Or, lire un texte de théâtre, apprendre un texte puis le dire sur une scène, n'est pas une activité neutre ni hors de l'histoire. Le cœur de notre projet est de contribuer à écrire l'histoire du texte en actes : de quelles façons, et avec quelles intentions, les textes sont-ils lus, analysés, appropriés, interprétés, transformés, scéniquement traduits ? Nous proposons au fond de déployer, sur le modèle de la scénographie, une réelle *textographie*.

La textographie fonctionne en deux étapes. D'une part, il s'agit de rendre compte du texte comme machine rhétorique ou formelle plutôt qu'appareil de signification. Étudier comment la langue est du sens en dehors du message qu'elle porte. D'autre part, il faut inventer les façons de traduire, en quelque sorte, ces indications rhétoriques en jeu de langage et de corps, en gestes et en débit, en articulations et en vitesses.

Un seul exemple, ici : chez Marivaux, la langue est une machine à convaincre, il se met en place toute une rhétorique de la démonstration et de la persuasion. Le but final de cette langue est souvent la possession du corps ou du cœur d'autrui, mais c'est déjà aller trop loin vers le sens que de dire cela. Ayant reconnu cette fonction de la langue (qui cherche à convaincre), il s'agit ensuite d'en tirer toutes les conséquences. Chez Marivaux, tous ceux – et, essentiel pour l'époque, toutes celles – qui parlent ainsi les uns devant les autres deviennent des *philoï*, des amis. Ils produisent un espace commun, ils reconnaissent dans l'usage de la langue que la politique est « l'espace qui-est-entre-les-hommes », « extérieur à l'homme »³. En cela, ils font de la parole un acte et c'est cette puissance qui est politique autant que ce qui est dit. Trouver l'action qui est dans cette langue, tel est notre projet.

Ce que nous avons nommé *textographie* a donc pour but de reconnaître les puissances rhétoriques du texte, puis d'étudier de l'intérieur quels usages il est possible de faire (il a d'ailleurs été fait) du texte de théâtre sur scène. Ses usages sont bien sûr déterminés par des buts qui les dépassent ou les orientent. La volonté de donner à voir la vie-même anime beaucoup d'artistes et celle-ci est souvent passée par une concentration sur l'articulation et le débit du texte : comment articuler un texte, et à quels vitesses et volumes, de telle manière qu'il soit encore et toujours vivant ?

Dans *Les quatre Molière* qu'il a mis en scène, Antoine Vitez profite de l'accent niçois de Janny Gastaldi, et de son sens très singulier des pauses, pour rendre au texte une immédiateté naturaliste⁴.

Entendre la voix d'un texte, comme le disait Antoine Vitez, est un acte de lecture qui induit une idée de l'écriture, de son rythme, de sa grammaire, de sa ponctuation, de sa singularité, jusqu'à considérer l'écrit comme le corps même de « quelqu'un » :

Il suffit en quelque sorte de mettre ses pas dans les traces desséchées de quelqu'un qui a vécu autrefois, et qui est l'écrit tout simplement, pour renaître et retrouver la marche, et la voix de quelqu'un⁵.

Le texte de théâtre une fois sur scène n'est donc pas simplement une série de phrases, il est une série de décisions : où placer la voix, comment parler, à quel point croire à ce que je dis, comment rendre perceptible que cette langue d'un autre est aussi la mienne, comment identifier le couple sens-rythme, dois-je rendre perceptible l'épaisseur de temps ou de distance qui me sépare peut-être de l'origine du texte ? Ces décisions relèvent des choix des participant-es à la mise en scène et ils ne sont pas indépendants de l'histoire ou du moment.

Notre projet d'analyse textographique peut donc se résumer de façon assez simple. Il s'agit de comprendre tous les leviers qu'il est possible de manipuler au sein d'un texte afin de renouveler la perception de ce qu'est un texte de théâtre.

En vérité, étudier tous les leviers est un projet colossal et réduire la voilure semble une juste stratégie pour pouvoir articuler au mieux les détails. Nous avons donc commencé ce vaste projet en nous focalisant sur la voix. La voix, en effet, donne lieu à un feuilleté de possibilités d'usages : la diction, l'intonation, l'accent, le débit, le placement de la voix (voix de tête, de gorge, de poitrine...). Il s'agira de se demander ce qui s'inscrit d'une voix dans un texte et surtout ce qu'un texte peut offrir comme invention de voix.

On peut ainsi commencer par étudier les travaux des premiers metteurs en scène par ce biais, comme nous l'avons fait lors de notre premier séminaire avec Marion Chénétier⁶. Prenons André Antoine, fondateur du Théâtre libre : « Sa voix était sonore, assez haute, facilement nasale, avec parfois des sons qui traînaient un peu en gorge. [...] Ce Limousin avait pris l'accent de Paris et il l'a toujours gardé avec une nuance provocante comme un signe de son antiacadémisme » – tel est l'un des témoignages que Marion Chénétier a su retrouver dans les archives de l'INA⁷. De fil en aiguille, il est possible de reconstruire une histoire des voix au théâtre qui est aussi une histoire de l'interprétation.

Pour donner un autre exemple, on citera le cas de Jacques Copeau et de ses disciples tel que l'analyse encore Marion Chénétier : « Copeau a aussi transmis à ses disciples, par imprégnation là encore, son articulation nette, certaines de ses inflexions, et cette sorte d'élocution neutre, droite, *recto tono*, qui chez lui se traduit par une voix un peu grise. » Grisaille qui n'est pas sans rappeler les rideaux de teinte neutre qui accompagnaient en général ses mises en scène. Comme les rideaux étaient ensuite « colorés par la lumière » en fonction du développement de l'intrigue, sur la voix un peu grise de Copeau viennent se greffer, diversement selon les rôles, les effets de l'interprétation vocale. Chez Copeau comme chez Charles Dullin et Louis Jouvet, ce « dépouillement vocal initial reste audible sous l'interprétation, poursuit encore Marion Chénétier. C'est ce qui aboutit à la fameuse clarté analysée par Roland Barthes et ce qu'on pourrait appeler une diction à grands

traits, qui rompt avec cet « art du détail⁸ » qu'il déteste où l'acteur noie la pensée du texte sous la multiplication des effets. »

De même, on a pu montrer comment, lorsque Jean Vilar met en scène *Le Prince de Hombourg* en 1954, il fait apparaître la figure d'une jeunesse qui résiste à la loi des pères. Il le fait en se centrant sur un travail précis d'accentuation : d'un côté, le lyrisme de Gérard Philippe (avec une façon chancelante de suspendre les fins de phrase, d'étirer les voyelles comme pour dire son malaise dans la langue et dans le monde) ; de l'autre, les premiers signes d'un réalisme contemporain de Jeanne Moreau (qui dit le texte à toute vitesse, de manière rectiligne, et donc sans accentuation précise, qui privilégie le sens sur le son selon le pragmatisme de la jeunesse qui a envie d'efficacité). Et Jean Vilar, lui-même, qui privilégie les dentales et l'aspect anguleux de la langue pour signifier la puissance de la loi⁹.

Une fois menées ces études de fond, il reste au projet à aborder sa troisième étape, à la fois la plus inchoative et la plus passionnante. Comment tirer de ce savoir, parfois très technique, voire scientifique, des exercices concrets pour les studios de théâtre¹⁰ ? C'est ici que les interprètes vivants de notre équipe entrent en jeu pour offrir leur savoir-faire et leurs diverses techniques. Christian Geffroy Schlittler¹¹ a pu ainsi, lors de la première séance, expliquer sa façon de « humer » un texte dont il ne sait rien, qu'il n'a pas lu encore et justement de choisir des pistes avant de savoir précisément de quoi il retourne par l'effet d'une première impression faussement naïve. Il y a une façon presque animale de procéder ici, qui donne à voir que le texte est à prendre comme un autre qui nous oblige à nous plier (ou à refuser de nous plier) à ce qu'il propose. On le comprend alors : il ne s'agit pas pour nous de poser une question nostalgique – qu'est devenu le texte ? – mais au contraire d'une volonté de faire en sorte que puisse apparaître un théâtre où le texte est considéré comme un autre qui donne (ou pas) des idées, qui prenne en charge l'altérité et en cela ouvre une nouvelle alternative politique et esthétique. Il ne s'agit pas de nier l'individualité mais de reconnaître qu'elle trouvera à grandir en se frottant à de la pure différence.

On donnera un exemple d'exercice possible à partir de cette idée du texte comme altérité absolue. Soit une œuvre de Robert Garnier, *Hippolyte* (1573). C'est pour les jeunes interprètes aujourd'hui une épreuve difficile. Le français du 18^e siècle paraît loin de toute prise immédiate : difficile d'en saisir les effets de sens et d'unité poétique. La langue réclame un apprentissage de lecture, mais aussi une manière de faire autrement.

Nous proposons alors de lire *de loin* comme une façon de ne pas retenir une difficulté ou de ne pas s'acharner à comprendre un mot ancien, mais au contraire de se laisser aller à une saisie générale, une sensation de surface, sans *a priori*. Chaque interprète extrait de cette lecture un relevé personnel, affectif, en se focalisant sur des points particuliers de la langue et en abandonnant le désir de tout comprendre. De la sorte, ce n'est plus le sens, en partie imperméable, mais un répertoire de mots, de notions, de pensées, de sentiments qui se relie et forment des cartographies.

Depuis ce relevé sensible, chacun s'emploie à déployer un paysage fait d'images, d'autres textes, de souvenirs, d'idées, d'objets – que nous appelons une exposition puisqu'il s'agit de donner à voir son rapport au texte.

C'est à partir des nœuds du langage que peut se constituer une ligne d'entrée dans le texte. Autrement dit, les prélèvements dans les sources que l'interprète opère deviennent des

entrelacements de référents sensibles pour trouver une découpe sonore et ainsi vocaliser un texte. Pour ne donner qu'un exemple, il est possible de s'appuyer sur les rares enregistrements de la voix chantante de Julia Bartet disant des vers classiques¹². Ce chant ensuite copié, avec la gestuelle singulière que peut déployer une interprète, basée sur une rythmique de marche ne correspondant pas à la pulsation du vers, créera aussitôt une ouverture de sens et de sons inédite pour entamer une suite au travail.

La relation entre la lecture et l'exposition permet à l'actrice et l'acteur de sculpter le personnage à partir d'une entrée entièrement subjective, sans visée préconçue, sans appareil explicatif anticipant les conséquences d'un choix. Il est issu de la lecture, de la réflexion, de l'assemblage par un artiste interprète, et son jeu en découle avec ses déterminants propres. Chaque interprète détermine dans le texte une partition qui sera son registre de jeu. Il s'agit de respecter le texte (le texte n'est pas modifié, il est sans montage) mais d'entrer dedans sans se soucier nécessairement de son sens – ou d'un sens à porter. Il s'agit plutôt d'exposer, de trouver les moyens scéniques, d'exposer la manière (parfois très « personnelle ») dont il a été lu. Montés ensemble ces chemins d'interprètes donnent alors à voir ce que le texte fait (encore aujourd'hui) plutôt que ce qu'il dit.

¹ Pour la période ancienne voir Roxanne Martin, *L'émergence de la notion de mise en scène*, Paris, Classiques Garnier, 2014. Pour des périodes plus contemporaines voir Bénédicte Boisson, Alice Folco, Ariane Martinez, *La mise en scène théâtrale*, Paris, PUF, 2010 ; Bénédicte Boisson, Laure Fernandez, Eric Vautrin, *Le cinquième mur – Formes scéniques contemporaines & nouvelles théâtralités*, Dijon, Presses du réel, 2021.

² Voir Michel Pruner, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod (Les Topos), 1998.

³ Hannah Arendt, *Journal de pensée*, vol. I, Paris, Seuil, p. 30. Il peut sembler anachronique de convoquer Arendt à propos de Marivaux mais c'est oublier que leurs enjeux, à deux siècles de distance, se recoupent : *L'Île des Esclaves* (1725) ou *La Colonie* (1729), par les utopies qu'elles mettent en scène, interrogent directement le fonctionnement (et les dysfonctionnements) du pouvoir – thème important chez Arendt. Si la philosophe affirme dans *La Condition de l'Homme moderne* que « les mots justes trouvés au bon moment sont de l'action », elle se fait l'écho de beaucoup de pièces de Marivaux où la manipulation savante de la parole est un des meilleurs moyens de prise de pouvoir sur l'autre (cf. le titre signifiant des *Faussses Confidences*.) Dans leur analyse du pouvoir, entre autres, mais aussi de l'amour, la parole a chez l'un et l'autre une place prééminente dans l'articulation des rapports humains.

⁴ Antoine Vitez met en scène avec la même troupe d'actrices et d'acteurs *Le Misanthrope*, *Dom Juan*, *Le Tartuffe* et *L'École des femmes*. Création au festival d'Avignon en 1978. Pour l'intégralité de *Dom Juan* et l'identification des voix :

<https://www.youtube.com/watch?v=9exM5Zyegss>

⁵ Antoine Vitez, « Entretiens avec Henri Meschonnic », *Langue française*, n° 56, 1982, p. 75.

⁶ Marion Chénétier est maîtresse de conférences à l'École Normale Supérieure de Paris. Les citations qui suivent sont issues du travail préparatoire à son intervention. Notre premier séminaire s'est tenu à La Manufacture du 13 au 15 mai 2021.

⁷ Beatrix Dussane, « Des chandelles aux projecteurs », émission enregistrée le 1^{er} janvier 1964, archive INA n° PHD99101438. © INA

⁸ Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2015, p. 19.

⁹ Jean Vilar met en scène *Le Prince de Hombourg* de Heinrich von Kleist dans une traduction de Jean Curtis. Création au Festival d'Avignon en 1954. L'enregistrement sonore de l'intégralité de la pièce est disponible sur le site de l'INA :

[PHD86061763_le_prince_de_hombourg](https://www.ina.fr/fr/audios/PHD86061763_le_prince_de_hombourg)

¹⁰ Daniel Cohen-Séat, chercheur en sciences de la voix. Il est aussi professeur de chant et d'actorat et développe une méthode propre qui s'appuie sur les derniers apports scientifiques quant au placement du larynx, de la langue ou des lèvres.

¹¹ Christian Geffroy Schlittler est acteur et metteur en scène, basé à Lausanne. Il est par ailleurs intervenant et chercheur associé à La Manufacture.

¹² Matériel sonore fourni par les soins de Marion Chénétier dans le cadre de son travail sur la diction de Julia Bartet.

LES CORPS MANQUANTS DE NOS DANSES CONTEMPORAINES

Entretien avec Isabelle Ginot réalisé par Meriel Kenley

Depuis la rentrée académique 2019, la mission Recherche de La Manufacture propose un cycle de conférences, destiné principalement aux étudiant·es mais aussi ouvert sur inscription. Le 6 décembre 2021, Isabelle Ginot a dressé dans ce cadre un panorama de la diversité des questions que pose l'accolement des deux termes *handicaps* et *danse*.

Comment en êtes-vous arrivée au travail que vous menez autour du handicap ?

J'ai commencé à m'intéresser à la question du handicap indirectement : cela ne faisait plus sens pour moi d'être dans le champ des avant-gardes chorégraphiques

contemporaines où je me situais jusque-là dans mes cours et mes recherches. J'ai commencé à me rapprocher d'artistes et de projets qui étaient en-dehors de la scène et des studios de danse et qui travaillaient notamment avec des publics fragiles. En 2007, j'ai participé à la création de l'association A.I.M.E. (Association d'individus en mouvements engagés), qui porte les projets chorégraphiques de Julie Nioche mais aussi de nombreux projets socialement engagés, qui mobilisent à la fois des artistes et des praticiens somatiques – j'enseigne moi-même la méthode Feldenkrais. À partir de 2007, nous sommes intervenus en particulier dans le champ de la lutte contre le VIH,

avec des associations de patients, souvent militants, qui s'intéressaient aux approches des pratiques somatiques. Nombreux étaient ceux qui, suite aux effets du virus, avaient perdu des mobilités, la capacité de parler, des capacités cognitives, avaient des douleurs chroniques, et se retrouvaient de fait en situation de handicap. On a travaillé avec ces publics pendant un an, puis Sidaction, qui nous finançait, nous a demandé de nous adresser aussi à des personnes plus fragilisées encore, touchées non seulement par le VIH mais aussi par la précarité sociale ; il s'agissait notamment de groupes de migrants, pour qui la maladie chronique aggravait les conditions de vie en France. Toutes ces personnes étaient plutôt catégorisées comme « malades chroniques », mais avec elles, j'ai rencontré ce qu'on pourrait appeler la « diversité des différences », la vie avec des corps non normés, la dépendance à l'autorité médicale et l'exclusion : autant de questions qui sont communes avec celles du handicap.

Nous avons découvert alors une autre dimension de nos questions. Pour rencontrer ces personnes-là, il fallait travailler avec les institutions (en France, il s'agit du secteur dit « médico-social »). On a mis longtemps à comprendre que malgré le consensus apparent avec les professionnels, lorsque nous préparions avec eux nos interventions – les usagers n'y étaient jamais associés – les pratiques somatiques étaient trop souvent prises comme un instrument supplémentaire de ce qu'on appelait alors l'*accompagnement global* qui a fini par nous apparaître, dans de nombreuses structures, comme une politique de contrôle des populations, active et très structurée. Cette prise de conscience nous a beaucoup aidés à structurer la dimension critique de nos interventions.

Si l'on considère que les pratiques somatiques travaillent à partir de la sensation, est-ce qu'il y a des inégalités dans la sensation ? C'est en lisant votre article « Inventer le métier¹ », où vous évoquez la « virtuosité de la sensation » chez les danseurs, que je me suis demandé si la sensation était aussi le lieu d'une inégalité ?

Cette question se pose dans des termes différents selon qu'on pense à la petite élite de la danse scénique professionnelle, virtuose, ou si l'on pense aux pratiques de la danse par des personnes non professionnelles. Violeta Salvatierra, qui conduit des recherches et des pratiques notamment avec des personnes usagères de la psychiatrie, prête beaucoup d'attention à l'accueil, par ces personnes, des propositions de pratiques mobilisant la perception et l'imaginaire². Ce qui fait la différence entre les pratiques somatiques et les pratiques de danse majoritaires, c'est que – malgré certaines entreprises de déconstruction – les pédagogies dominantes en danse reposent souvent sur la reproduction d'une forme et sur un type de virtuosité : sauter haut, tourner vite, etc. Or, cette virtuosité dépend elle-même d'une virtuosité perceptive. Au contraire, les pratiques somatiques (Feldenkrais, Alexander, BMC [*Body-Mind Centering*]) ne dépendent pas de la reproduction d'une forme, mais plutôt de la mise en œuvre de relations dynamiques (entre différentes parties du corps, entre soi et le milieu, entre les participants, entre action et perception...). La diversité de ces pratiques est immense, mais leur substrat commun, c'est la place qu'elles font à l'activité de la perception, ainsi que de l'imaginaire. Elles peuvent ainsi accueillir une grande diversité de corporéités sans les soumettre à des normes qui imposent que certains réussissent tandis que d'autres échouent. On peut tout à fait être extraordinairement



De Françoise à Alice de Mickaël Phelippeau, 2020.

Sur la photo : Françoise et Alice Davazoglou © Mickaël Phelippeau

virtuose perceptivement dans un certain registre, tout en étant par ailleurs catégorisé « déficient » (sur le plan sensoriel, moteur ou cognitif) dans un autre registre³. C'est un peu provoquant de parler de virtuosité perceptive, mais je pense que cette provocation est intéressante. Elle ouvre assez radicalement la notion de virtuosité. Elle oblige à penser que face à quelqu'un qui fait trois tours en l'air, qui lève très haut la jambe, etc., il y a un autre registre de virtuosité qu'on ne voit pas et qui lui permet de faire cela. Mais aussi, que certaines formes de lenteur, d'immobilité, de qualités de « présence » qui nous fascinent sont également des formes de virtuosité d'un autre ordre, plus intérieur.

On pourrait facilement décrire la question du handicap uniquement en termes de corps. Dans l'idéologie d'organisation des hiérarchies dans nos sociétés, on retrouve un même paradigme, un même mécanisme qui définit ou qui ontologise des identités (femme, Noir, handicapé...) comme étant essentiellement des corps; on pourrait dire aussi, plus corporels, *c'est à dire moins humains* que d'autres catégories d'humains. Et cela évidemment quand on travaille en danse, c'est une question à la fois centrale et très problématique mais aussi, je dirais, passionnante. Ce qui m'intéresse en tant que chercheuse non-handicapée mais fermement politisée, c'est d'essayer de comprendre ce que le handicap apporte politiquement au champ de la danse, et ce que la danse peut apporter aux personnes catégorisées handicapées. Il faudrait d'ailleurs cesser de parler du handicap comme d'une catégorie homogène, en réalité il n'y a pas beaucoup de rapport entre quelqu'un qui a perdu une jambe dans un accident de voiture, quelqu'un qui vit avec une forme d'autisme plus ou moins importante, quelqu'un qui est devenu malvoyant, quelqu'un qui a toujours été sourd et qui parle la langue des signes⁴... Mais ce qui réunit toutes ces singularités sous une catégorie qui est celle du handicap, c'est d'échapper à des normes qui se font passer pour naturelles, mais qui sont en fait des normes de productivité. C'est-à-dire que sont considérés comme « normaux » ceux qui sont à même de s'adapter à des normes productivistes qui créent des exclusions de plus en plus nombreuses. On peut voir le champ de la danse scénique professionnelle comme celui d'un certain mode de productivité, et les corps qu'elle exclut, comme étant trop improductifs de ce point de vue.

Est-ce que le travail que vous menez se situe également au niveau des représentations et de ce qu'un spectacle – ou une forme de danse – peut changer dans les mentalités, ou du moins proposer comme espace-temps différent ?

Le propre du handicap dans nos sociétés, c'est d'être aussi invisibilisé que possible. Ce qui m'intéresse à cet endroit-là, c'est le prisme de la scène en tant qu'elle est un dispositif de visibilité. On travaille cette question de multiples façons avec ma collègue Isabelle Launay, dans un séminaire à Paris 8 intitulé « Danse et pouvoirs d'agir », où nous analysons des œuvres impliquant des artistes minorisés de diverses manières (notamment catégorisés comme handicapés ou racisés). Comment se donnent-ils à voir ou sont-ils donnés à voir ? Qu'est-ce que le dispositif scénique fait à leurs différences ? Il y a la question des modes de production, des modes de création. Par exemple, il y a des artistes en situation de handicap qui sont occasionnellement mis en scène par des artistes valides, mais c'est plus rare de trouver des artistes en situation de handicap qui sont aussi auteurs de leur propre travail. Et puis, il y a la question



De Françoise à Alice. Sur la photo : Alice Davazoglou © Philippe Savoir

du regard. C'est-à-dire : quand on voit une pièce dans laquelle il y a, par exemple, des danseurs dont certains sont en fauteuil roulant, comment est-ce qu'on regarde ? Comment est-ce que cela s'inscrit dans notre relation esthétique avec la pièce en tant que pièce ? On ne peut vraiment pas désimbriquer la question sociale, discriminante, de celle du regard. Le sociologue Erving Goffman⁵ parle très bien du stigmatisme comme phénomène visible, mais aussi invisible – et il définit le stigmatisme comme d'une part, une marque corporelle ; et d'autre part, une relation, entre la personne porteuse du stigmatisme et la communauté qui l'entoure. Cette relation est à double sens, c'est-à-dire que le stigmatisme est formé à la fois par le regard des soi-disant valides vers les personnes catégorisées handicapées, et par le regard réciproque, et en particulier, comment la personne porteuse du stigmatisme imagine que l'autre la regarde.

Ce jeu des regards et des représentations impacte profondément la capacité d'agir dans le monde social pour les personnes catégorisées handicapées. Pour que celles-ci puissent s'imaginer ou se projeter en artistes, il faudrait d'abord qu'elles aient l'occasion de voir que c'est possible. Cela pose en premier lieu la question de l'accessibilité des cursus. Quelles sont les écoles virtuoses – je parle pour la danse, mais ce n'est pas radicalement différent dans d'autres disciplines – quelles sont les écoles qui savent accueillir une petite fille qui n'a pas de jambes, ou qui est en fauteuil, ou qui est porteuse de trisomie 21, et qui a envie de faire de la danse classique ? On pense immédiatement aux aménagements matériels, notamment architecturaux, qui n'ont pas été faits et qu'on ne peut pas faire du jour au lendemain pour une seule enfant. Mais en réalité, l'immense majorité des adultes concernés pensent, avant tout, qu'il est impossible que cette fillette puisse faire de la danse classique. Les arguments sont innombrables : du mal que ça lui causerait d'être confrontée à un échec (car bien sûr, elle ne saurait réussir), au tort que cela ferait à l'intégrité de la danse classique, cet art de la perfection. Des retards supposés que sa présence imposerait aux autres élèves, voire même, le fait que ceux-ci seraient perturbés par sa seule présence, ou à la supposée incapacité des professeurs à intégrer une élève différente dans leurs cours. Et pourquoi pas, comme j'ai pu l'entendre un jour, affirmer que « se montrer » lorsqu'on a un corps

différent, c'est tout simplement de l'exhibitionnisme. Quels enfants, quelles familles ont la puissance imaginaire, la détermination, la confiance et l'autorité suffisantes pour s'imposer face à autant de violence symbolique, alors que chaque geste simple de la vie quotidienne est déjà un combat⁶ ?

Une enquête majeure a été menée dans une université anglaise sur les façons d'intégrer les élèves danseurs en situation de handicap⁷. La première chose que cette enquête pointe, c'est que la plupart des étudiants en situation de handicap qui entrent dans ce cursus de danse professionnalisant sont des danseurs débutants. C'est-à-dire que la dualité apparente entre danseurs valides et danseurs handicapés est démultipliée par une autre dualité, entre danseurs entraînés depuis l'enfance, et danseurs débutants. Ainsi, aux apprentissages communs demandés à tous, il faut ajouter, pour les danseurs en situation de handicap, les apprentissages des *attendus* de l'entraînement, qu'ils n'ont pas ou peu rencontrés jusque-là, et l'apprentissage singulier du tissage entre chaque handicap et ces diverses normes de l'entraînement. Quant aux professeurs, ils se confrontent à d'autres implicites d'un cursus professionnel, comme dépasser sa fatigue ou ses limites. Mais cette question se complique encore quand elle s'adresse à un danseur dont le handicap ou la pathologie ajoutent le risque d'aggravation, de douleur ou de fatigue chronique. Qu'est-ce alors que « ne pas dépasser des limites qu'il ne faut pas dépasser » ?

Il est nécessaire que la danse puisse accueillir ces personnes qui ont besoin de respecter certaines limites – notamment celles qui vivent avec des douleurs chroniques ou inflammatoires, par exemple. C'est important pour elles, mais ça l'est pour toutes et tous. Cette question n'est-elle pas également vitale pour chacun-e d'entre nous ? Aussi bien en termes de respect humain qu'en termes d'esthétique. Pourquoi une danse qui ne nécessite pas l'épuisement total des forces du danseur ne serait pas une danse valable ?

Est-ce qu'il y a des pratiques qui émergent de ces questions ?

Dans toutes les formes de danse, il y a eu des pratiques d'inclusion, dans les bals, par exemple, il y a toujours eu des personnes qui dansaient en fauteuil... Mais si on parle

de pratiques qui accueillent des diversités de corps, de mobilité et de cognition, je pense que le contact-improvisation a été pionnier dans ce domaine. Le contact-improvisation ne dépend pas de la réalisation de figures ou de formes, mais travaille uniquement sur la relation (à deux ou plusieurs) et l'échange du poids à travers des points de contacts mobiles. La danse est basée sur ce contact, sur le mouvement et les variations de poids entre soi et l'autre, et sur des techniques de chute, d'envol, de support et d'accueil, dont le seul ressort vital est celui de l'écoute et de l'attention à soi, à l'autre, au contact et à la gravité. Dans le projet initial, il y avait l'idée que cette danse ne devait produire aucun type de rôle. Ce n'est pas nécessairement le plus fort qui porte la plus légère par exemple. La technique était prête à accueillir n'importe qui ayant envie d'essayer. Et donc assez vite, Steve Paxton et d'autres ont rencontré des personnes en fauteuil, des personnes non-voyantes, mal-voyantes, etc. Toutes les techniques que j'appelle « anti-formelles », parce qu'elles ne reposent pas sur la reproduction de formes corporelles précises, ont un potentiel d'accueil de la diversité corporelle.

Un autre courant concerne la « danse inclusive », très minoritaire en France mais bien mieux développé par exemple en Angleterre. Il y a une référence majeure dans ce domaine, un livre d'Adam Benjamin, *Making an Entrance*⁸. Il est l'un des fondateurs de la compagnie Candoco, avec une danseuse classique du Manchester Opera House, Celeste Dandeker-Arnold, qui est tombée de la scène et est devenue tétraplégique. Candoco défend une danse virtuose et inclusive, où la technicité est ouverte à une diversité de virtuosités, en fonction des différences de chacun. Adam Benjamin, dans son livre, défend d'une part l'idée que tous les enfants ou adolescents catégorisés handicapés devraient pouvoir entrer dans des écoles de danse ; et d'autre part, qu'il peut y avoir une danse très virtuose formellement avec des corps très entraînés, quel que soit leur écart avec les normes dominantes. Tant que les écoles de danse ne sauront pas accueillir une diversité d'élèves, on restera sur une double aberration : non seulement la danse dominante exclut à priori de nombreux corps, dits « handicapés », mais de plus, lorsqu'une personne handicapée s'impose néanmoins comme danseuse, c'est, trop souvent, sans jamais avoir pu accéder

à un cursus d'éducation en danse, en tout cas, un cursus supérieur.

C'est pourquoi, comme d'autres, je suis perplexe quant à la notion d'inclusion : elle est sans doute stratégiquement nécessaire, car, précisément, nous vivons dans un monde structurellement excluant. Il faut donc « inclure » ceux qui ont d'abord été exclus. Mais ce terme d'inclusion, et les politiques qui le soutiennent, demeurent tragiquement paternalistes : le monde des « normaux » s'offre la générosité et la gloire d'essayer de faire une place aux autres, les « anormaux », comme si cette place n'était pas un droit pour eux. Ainsi, on continue à occulter la violence initiale : s'il faut inclure ces personnes, c'est parce que nous avons fait un monde où certains se voient non seulement marginalisés, mais marginalisés et supposés de valeur différente, en tant qu'humains.

Si la danse, les écoles, l'ensemble des espaces sociaux présupposaient la diversité, si cette diversité était comprise comme la norme, les politiques d'inclusion n'auraient pas lieu d'être. Un des enjeux est d'essayer de renverser cette logique. C'est-à-dire de s'interroger sur ce qu'on a fait, de quoi on s'est rendu responsables pour qu'une partie des populations soit à l'extérieur de notre monde, une partie des corps soient interdits de danser, et nos regards interdits de les voir. Ce qu'il faudrait arriver à inventer, c'est un monde où la diversité des vivants, et celle des humains, ne soit pas confondue avec des différences de valeur de ces vivants. L'art et la danse ont tout à gagner à cela.

Pensez-vous que la logique d'exclusion va s'inverser, que la situation va changer ?

Elle change déjà. Dans le champ de l'art, il y a une sorte de tension qui est dynamique et constructive. En partie grâce aux quotas et aux interrogations sur la diversité, le handicap commence à avoir une visibilité sur scène. Cette visibilité est importante pour ceux qui sont en scène, mais aussi pour ceux qui assistent au spectacle, pour les familles par exemple qui accueillent la naissance d'un enfant avec un handicap.

Cela fait aussi bouger les lignes artistiques. La pratique de la danse contemporaine est importante pour toutes et tous. Dans les institutions soignantes, en France, il ne manque pas seulement « d'un peu d'art » ; une véritable violence institutionnelle s'exerce sur les habitants, les usagers, mais aussi sur les professionnels. Nous avons besoin que des artistes, des artistes handicapés comme des artistes valides, se saisissent de ces questions-là.

- 1 Isabelle Ginot, « Inventer le métier », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 11 juillet 2021. <http://journals.openedition.org/danse/531> ; <https://doi.org/10.4000/danse.531>.
- 2 Voir par exemple « Fabriques et ruines du sentir », in M. Bardet, I. Ginot, J. Clavel, *Ecosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste*, Ed. Deuxième époque, Montpellier, 2018, pp. 241-256.
- 3 Marcel Bugiel rapporte une anecdote à propos de Peter Keller, acteur du Theater HORA, catégorisé « déficient cognitif » et figure importante de la pièce *Disabled Theater* de Jérôme Bel, qui a donné une visibilité mondiale à cette compagnie : « les musiciens 'valides' du projet *Blauzone* qui ont travaillé près de quinze ans avec [Peter Keller] dans l'improvisation zéro' *Die Lust am Scheitern* [Le plaisir de l'échec] l'appelaient 'le maître', pour son sens précis du rythme et de la durée ». Marcel Bugiel et Isabelle Ginot, « Présupposer la poésie. À propos du travail artistique de Matthias Grandjean, Peter Keller et Lorraine Meier. In Marcel Bugiel et Isabelle Ginot in A. Fournier, P. Gilardi, A. Härter, B. Hochholdinger (dir.), *MIMOS. Annuaire suisse du théâtre*, Peter Lang, 2016, pp. 109-118.
- 4 De nombreuses personnes dites sourdes, d'ailleurs, récusent le terme de handicap et se considèrent comme une minorité linguistique.
- 5 Erving Goffman, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.
- 6 Dans la très belle pièce de Mickael Phelippeau, *De Françoise à Alice* (2021), Françoise livre un florilège des sottises, ou des violences, qu'elle a dû affronter, de la naissance à l'âge adulte, dans sa lutte pour rendre la vie ordinaire accessible à sa fille Alice, porteuse de trisomie et aujourd'hui danseuse.
- 7 Voir notamment Sarah Whatley, *Moving Matters: Supporting Disabled Dance Students in Higher Education*, Coventry University, 2008.
- 8 Adam Benjamin, *Making an Entrance: Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers*, Routledge, 2001.

ALLER SANS SAVOIR OÙ

Le cycle de conférences de la mission Recherche de La Manufacture est principalement composé d'interventions d'artistes qui viennent danser, jouer ou performer une analyse de leur pratique. Il s'agit là de montrer aux étudiant-es et à toutes celles et ceux qui les écoutent, et ce de manière flagrante, que la recherche et le discours auquel elle donne lieu ne sont pas nécessairement ennuyeux et peuvent même être captivants...

Nous avons ainsi proposé à François Gremaud, acteur et metteur en scène qui intervient régulièrement dans

les différentes filières d'enseignement de La Manufacture, de composer quelque chose pour ce cadre. Reportée en 2020 une première fois compte tenu de la crise sanitaire, puis présentée pour une seule promotion d'étudiant-es en avril 2021, son intervention a pu enfin se déployer le 11 octobre dernier.

Intitulée *Aller sans savoir où*, elle est aujourd'hui une forme artistique présentée dans d'autres contextes, dont nous offrons ici pour le plaisir de vos oreilles une forme audio courte, accessible depuis un QR code.

« Au final, *Aller sans savoir où* ne parle pas tant des spectacles que j'ai faits ou écrits que de ce qui les sous-tend tous (ainsi que celui-ci) : mon plaisir – malgré le désastre – à tenter de susciter l'étonnement, l'honneur que je me fais – malgré la tragédie de vivre – de mettre de la joie en partage, et l'incommensurable privilège qui est

le mien – malgré... tout ! – de pouvoir travailler avec celles et ceux que l'on appelle les « interprètes », ces héroïnes et héros des arts vivants qui sont ma principale raison d'avoir choisi cet art en particulier. »

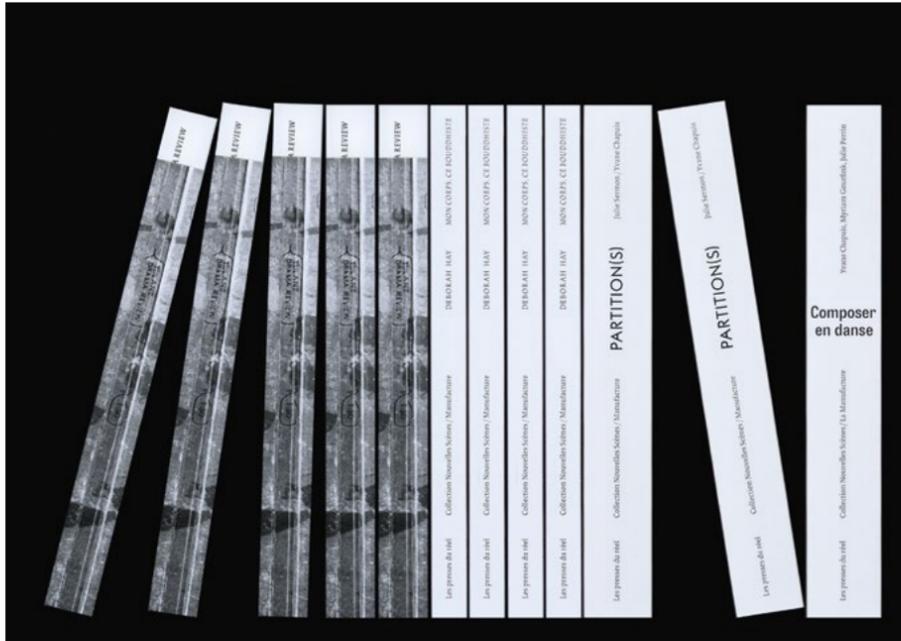
François Gremaud

Écoutez ou ré-écoutez des extraits de la conférence de François Gremaud (montage Meriel Kenley) en flashant ce QR Code :



François Gremaud © Bertrand Cottet – Strates

NOS PUBLICATIONS



Articles

« Une danse ancienne », Rémy Héritier, pour *unatlasdesfigures.net*, septembre 2021.

« Répétition vs Entraînement, Considérations contradictoires sur la préparation de l'acteur à la représentation », Laurent Berger, *L'Ethnographie*, septembre 2021.

« Autour d'un théâtre », Nicolas Dutour, *Journal de l'ADC*, n° 79, juin 2021.

« El idioma del actor y la traducción infinita », Laurent Berger, *Telondefondo*, Revista De Teoría Y Crítica Teatral n° 33, mai 2021.

« Spectator ludens, La mise en jeu des spectateurs sur les scènes contemporaines », Delphine Abrecht, Dossier « Jouer », *Théâtre / Public* n° 238, janvier-mars 2021.

« L'espace du jeu », Anne Pellois, Dossier « Jouer », *Théâtre / Public* n° 238, janvier-mars 2021.

« Apprendre en copiant : l'acteur / actrice et ses modèles dans les pratiques de copie, d'imitation et de réactivation », Anne Pellois, Tomas Gonzalez, *Methodos* 21, 2021.

« Comment créer des objets performatifs ? Une recherche entre théâtre et design », Laura Couto Rosado, Isis Fahmy, Benoît Renaudin, *Issue*, Journal of art & design, HEAD, IRAD, Genève, janvier 2020.

« Où est la danse ? », Anne Pellois, Entretien avec Loïc Touzé et Mathieu Bouvier, *Revue d'Histoire du Théâtre* n° 287, Trimestre 3, 2020.

« La gravité nous traverse comme une douche chaude – De l'usage du poétique dans la transmission en danse », Alice Godefroy, in *Articuler danse et poème, Enjeux contemporains*, dir. B. Bonhomme, A. Godefroy, R. Lefort, J. Vellet, Paris, L'Harmattan, 2018.

« Artista em situação pedagógica : o ensinar na prática de Lia Rodrigues », Silvia Camara Soter da Silveira, Paola Secchin Braga, *Conceição / Conception*, v. 7, n° 1, juillet 2018.

« Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles », Alice Godefroy, in *Gestualités / Textualités en danse contemporaine*, S. Genetti, C. Lapeyre-Desmaison, F. Pouillaude (dir.), Actes du colloque de Cerisy 2016, Hermann, Paris, 2018.

« Deborah Hay : une chorégraphie de langage », Laurent Pichaud, Myrto Katsiki, in *Gestualités / Textualités en danse contemporaine*, S. Genetti, C. Lapeyre-Desmaison, F. Pouillaude (dir.), Actes du colloque de Cerisy 2016, Hermann, Paris, 2018.

« Journal de Mad Brook Farm », Laurent Pichaud, *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, Aubervilliers, Cahier D, 2017-2018.

« Levée des figures, Pour une approche figurale du geste dansé », Mathieu Bouvier, in *Usages de la figure, régimes de figuration*, dir. A. Diaconu, CESI, Université de Bucarest, Roumanie, 2017.

« Pour une danse voyante », Mathieu Bouvier, *Recherches en danse* [En ligne], n° 6, 2017.

« Traduire en danseur », Laurent Pichaud, *Culture et recherche*, n° 136, « Recherches en scène », Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, automne-hiver 2017.

Livres et artefacts

Composer en danse – Un vocabulaire des opérations et des pratiques

Julie Perrin, Myriam Gourfink et Yvane Chapuis
Éditions Presses du réel, 2019.

Happenings & Events – Tulane Drama Review

Avant-propos de Richard Schechner, édition établie par François Bovier et Serge Margel
Éditions Presses du réel, 2018.
Traduction inédite du numéro de référence de la *Tulane Drama Review* sur le happening, publié en 1965 par Michael Kirby et Richard Schechner.

pourunatlasdesfigures.net

Sous la direction de Mathieu Bouvier, Alice Godfroy et Loïc Touzé
Outil contributif ouvert à une communauté d'artistes et de chercheurs consacré à la notion de figure en danse. En accès libre depuis 2018.

Mon corps, ce bouddhiste

Deborah Hay
Traduit par Laurent Pichaud et Lucie Perineau – édition augmentée,
Éditions Presses du réel, 2017.
Témoignage sur le quotidien, recueil de textes partitionnels et espace de réflexion artistique de la chorégraphe. Le texte original est enrichi de documents qui le contextualisent.

Journal de la Recherche

N° 1 – Janvier 2020

« Faites vos jeux », Lise Michel, [à propos du projet *Interprétation*, dirigé par Nicolas Zlatoff], pp. 3-5.

« Une danse ancienne », Meriel Kenley, [à propos du projet dirigé par Rémy Héritier], pp. 6-9.

« Transposer au théâtre la notion de faux-raccord », Clémentine Colpin, Nina Negri, [à propos du projet *Montage*], pp. 10-12.

« Pratiques de l'adresse dans la formation de l'acteur », Anne Pellois, [à propos du projet *Former au jeu : les opérations de l'acteur*], pp. 13-15.

« Le travail de l'acteur », Entretien de Laurent Berger par Meriel Kenley, [à propos du projet *Être et jouer, Systèmes et techniques du travail de l'acteur contemporain*], pp. 16-18.

« Entre performance de la vérité et vérité de la performance », Luca Depietri, [à propos du projet *Performance Vérité*, co-dirigé avec Marion Duval], pp. 19-21.

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

Dirigé par Julie Sermon et Yvane Chapuis
Éditions Presses du réel, 2016.
Cartographie des tenants et aboutissants pratiques et théoriques de l'appropriation de la notion de partition en théâtre et en danse du tournant du 20^e siècle à aujourd'hui.

Pratiques de l'improvisation

Sous la direction de Serge Margel
Éditions BSN Press, 2016.
Recueil de textes consacrés au concept d'improvisation en tant que modalité d'opération inhérente à tout type d'action.

De l'école à la scène

Valérie Rolle et Olivier Moeschler
Éditions Antipodes, 2014.
Résultats de l'enquête sociologique sur les stratégies d'insertion professionnelle menée auprès des premières promotions de comédien-nes de La Manufacture.

N° 2 – Janvier 2021

« Théâtre et paysage », Maria Da Silva, Nicolas Dutour, pp. 3-6.

« Ceci n'est pas une actrice », Collectif [à propos du projet *Chatbot : jouer et dialoguer avec un agent-conversationnel-acteur*, dirigé par Nicolas Zlatoff], pp. 7-11.

« Rendre sensible », Julie-Kazuko Rahir, [à propos du projet *Théâtre et Feldenkrais*, co-dirigé avec Christian Geffroy Schlittler], pp. 12-13.

« Des gens qui marchent », Yvane Chapuis, [à propos du projet *Penser l'action*, co-dirigé avec Oscar Gómez Mata], pp. 14-18.

« Une fissure dans le présent », Meriel Kenley, Flavia Papadaniel, Jean-Baptiste Roybon, [à propos du projet *Prêter son jeu, est-ce jouer ?* co-dirigé avec Piera Bellato et Prune Beuchat], pp. 19-21.

« Observer et décrire l'action », Entretien de Christophe Kihm par Meriel Kenley, [à propos du projet *Action (Observer)* co-dirigé avec Rémy Campos, Yvane Chapuis et Laura Spozio], pp. 22-24.

« Diriger avec le corps », Maxine Reys, pp. 25-28.

« Je suis lent : pour une liberté de l'hypothèse », Meriel Kenley, [à propos de la conférence performée de Loïc Touzé], pp. 35-36.



Retrouvez toutes les publications (livres & artefacts, journal de la Recherche, podcast) sur notre site internet à <https://manufacture.ch/fr/1966> ou en flashant ce QR Code

60 QUESTIONS

Nous avons relevé un ensemble de 60 questions formulées cette année par les étudiant-es danseur-euses, acteur-rices, metteur-es en scène et scénographes dans leurs travaux écrits de mémoires de Bachelor et Master.

Qui parle au théâtre ?
Et si le monologue était une preuve d'identité ?
Comment sait-on quand on parle pour soi ?
Est-ce que ma parole m'appartient ?
Et si le monologue était un plaidoyer ?
Qu'est-ce qu'une parole réelle ? Qu'est-ce qu'une parole fictive ?
Que serait la vérité d'une expérience ? Qui a l'autorité sur la vérité d'une expérience ?
Est-ce que vivre des expériences nous rend plus apte à en parler ?
Et si le monologue était une manière de garder de l'emprise sur l'autre ?
Et si le monologue était une manière de résister à l'autorité, d'empêcher le cours des choses ?

Et si nous n'étions plus capables d'avoir du dedans face au dehors ?
Et si le monologue était une manière de céder son intimité à l'autorité par la « totale » transparence ?
Et si le monologue, comme chez Shakespeare, était rhétorique et amenait à faire réfléchir le public ?

Quand la parole est compulsive, est-elle vide ?
Qu'est-ce que voudrait dire une parole vide ?
Et si le monologue était une manière de se sentir exister ?
Et si le monologue était une liste de tout ce qu'il faut dire ?
Et si le monologue était une manière de tout désirer ?
Et si le monologue était une manière de combler le manque ?
Et si le monologue était une manière de chercher des témoins à sa propre vie ?

Qu'est-ce que ça veut dire « parler à la place de » ?

Et si le monologue était une manière de guérir ceux qu'on aime et de se consoler soi ?¹

À quel endroit et à quel moment un acteur entre en scène ? À l'instant exact où il est à vue des spectateurs ? Quelques pas avant ? Au début du spectacle ?
Ou bien peut-être dès l'échauffement ?

Où va le regard lorsque l'on écoute attentivement quelque chose ?²

En quoi les espaces ont quelque chose de plus que des murs et un sol ?
Quelle atmosphère singulière s'en dégage ? Comment je projette sur eux des histoires, des rêveries, des scènes, comment je m'y sens physiquement et émotionnellement ?
Quels éléments me plongent dans ces états ? [Quelle est cette charge des espaces ?]
[Est-elle] historique, symbolique, idéologique, culturelle, émotionnelle ?
Comment créer une nouvelle charge ?³

*How is walking for me? For a horse? For a cow?*⁴

Est-ce qu'on veut que les mythes s'effondrent ?

Comment vient-on rendre une parole qu'on a prise à quelqu'un-e ?⁵

C'est qui les méchant-es ?⁶

Et si l'histoire que je souhaitais raconter était celle d'un devenir ensemble éthique et responsable ?⁷

Que savons-nous de ce qui nous tient vivant ?⁸

Est-ce que tu subis le monde ou est-ce que tu le transformes ?
Comment prends-tu place ?
Comment te présentes-tu ?⁹

De quoi hérite-t-on ?¹⁰

Comment être l'autre ? Comment être ce qu'on n'est pas ? Par quel bout prendre cette chose ? Comment peut-on rire d'un monde qui s'écroule et sans avenir ?
Comment peut-on rire alors qu'on demeure inactifs ?
Le rire est-il le fruit d'une production ?¹¹

Qu'est-ce qui opère dans une seule personne pour que dans une même scène elle soit sept ?

Et si l'émotion, l'état, se transmettait par le rythme ?
Le rythme n'est-il pas l'envie nécessaire de transformer le temps ?
Ou bien de le maîtriser un petit peu ?¹²

Quelles étapes de vérité nécessite l'écriture d'une fiction ?¹³

Comment te lèves-tu quand tu n'oses plus rêver ta vie ?¹⁴

Where does the dance start?
Where does the dance end?
*Where's the place for dance?*¹⁵

How do I find a way to structure a dance choreography without being trapped only by western colonial ways of setting things and organizing bodies? What needs to be shared? How much do I need to use the techniques of recognition to be able to communicate and from there shake something out of its own recognition? From where do I look at something, and how far can I hear silences? How to find poetry in the break, in the mud?

Is intimacy something noisy or silent?

*What am I offering, to whom? What am I stealing, from whom?*¹⁶

*How can I be creative when I am exhausted?*¹⁷

1 Anouk Werro (Master Théâtre orientation Mise en scène), *Ceci n'est pas mon histoire, mais je cherche la résonance*, pp. 10-11.
2 Christian Bovey (Master Théâtre orientation Scénographie), *Carnet de notes, Autoportrait en scénographe*, pp. 83, 95.
3 Fleur Bernet (Master Théâtre orientation Scénographie), *Dasein*, pp. 7, 22.
4 Marie Jeger (Bachelor en Contemporary Dance), *Wesen*, p. 10.
5 Jeanne Kleinman (Master Théâtre orientation Mise en scène), *ABCMères*, pp. 21, 41.
6 Delphine Delabeye (Master Théâtre orientation Mise en scène), *27 remorques pleines de coton – Appui théorique*, p. 12.
7 Ludovic Vial (Master Théâtre orientation Mise en scène), *Mémoire* ou essai sur une esthétique du doute*, p. 40.
8 Camille Legrand (Bachelor Théâtre), *Marche et rêve*, p. 5.

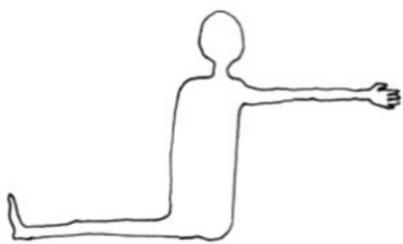
9 Isaline Prévost Radeff (Bachelor Théâtre), *Plis, replis et hauteur : la cité des Êtres*, p. 23.
10 Alice Delagrave (Bachelor Théâtre), *Dièse, luciole, écorce, marron suisse, boule de mimosa, plateau, nuage*, p. 46.
11 Julien Desmarquest Prada (Bachelor Théâtre), *Narcisse en héritage*, pp. 14, 26, 29.
12 Shannon Granger (Bachelor Théâtre), *Le Temps du rythme*, pp. 12-13, 50.
13 Alexia Hébrard (Bachelor Théâtre), *Le Parcours initiatique*, p. 2.
14 Margot Lecoultré (Bachelor Théâtre), *L'Infini depuis ton lit*, p. 30.
15 Emma Saba (Bachelor en Contemporary Dance), *Blow up my place*, pp. 24, 46, 57.
16 Catol Teixeira (Bachelor en Contemporary Dance), *La peau entre les doigts*, pp. 4, 5, 19.
17 Maira Nett (Bachelor en Contemporary Dance), *You Can Never Hold Back Spring*, p. 6.

Pages 30 à 35

WESEN

Marie Jeger

Extraits de mémoire de Bachelor en Contemporary Dance, soutenu en mars 2021.



WESEN

WESEN

WESEN

wesen wonders how to instigate and transfigure the presence of the human being on its existing ground (historical and physical) and therefore takes inspiration from other beings.

How is presence in a surroundings for other beings?
What is their relation to the surroundings?

In the negotiation with the being of a creature, I won't forget to mention the work of Xavier Leroy. His work has been a main entrance for my interest in dance, before I started to practice dance myself. Xavier Leroy did a piece called LOW PIECES (2009) in which dancers mostly move on all 4, presenting a landscape that suggests another way of being on the world. So far I know his work only from documentation though, never live.

Here is a collection of quotes and texts that have been indirectly-directly inspiring regarding the question of human's presence in the world. They were read towards the end and after the creation, feeding the thoughts in order to give sense to the movement material.

It is human that the human does not want to be human. A brain wants to identify itself with other things, it does not want to be itself. (Markus Gabriel, SRF Kultur, 7.12.2020)

PLANTS

Emmanuele Coccia writes about the presence of plants in his book *La vie des plantes*. Characteristic for a plant is its large surface compared to its volume.

"C'est à travers cette vaste surface, littéralement étalée dans l'environnement, que les plantes absorbent les ressources diffusées dans l'espace nécessaires à leur croissance." (Uexküll in Coccia, p.17) (...) leur adhésion intégrale à ce qui leur arrive et à leur environnement. On ne peut séparer – ni physiquement ni métaphysiquement – la plante du monde qui l'accueille. Elle est la forme la plus intense, la plus radicale et la plus paradigmatique de l'être-au-monde." (Coccia, p.18)

"En rendant possible le monde dont elles sont partie et contenu, les plantes détruisent la hiérarchie topologique qui semble régner dans le cosmos. Elles démontrent que la vie est une rupture de l'asymétrie entre contenant et contenu. Lorsqu'il y a de la vie, le contenant gît dans le contenu (et est donc contenu par lui) et vice versa. Le paradigme de cette imbrication réciproque est ce que les anciens déjà appelaient souffle (pneuma). Souffler, respirer, signifie en effet faire cette expérience: ce qui nous contient, l'air, devient contenu en nous et, à l'inverse. Souffler signifie être immergé dans un milieu qui nous pénètre avec la même intensité avec laquelle nous le pénétrons. Les plantes ont transformé le monde en la réalité d'un souffle, (...) (Coccia, p.23).

"L'absence de mains n'est pas un signe de manque, mais plutôt la conséquence d'une immersion sans reste dans la matière même qu'elles façonnent sans cesse. (...) toutes formes sont pour elles des déclinaisons de l'être et non du seul faire et de l'agir." (Coccia p.25)

A plant is dedicated to be in its surrounding, compared to a human being that has mobility to change place and a certain choice on its surroundings.

If a plant would write about human beings – seen from its viewpoint existing *in* and *with* its surroundings – , would it describe the human being as well as an immediate part *in* and *with* its historically created structure of society?

The surface is been explained as essential for plants, which invites one to pay attention to our skin.

Why should our bodies end at the skin, or include at best other beings encapsuled?
(Donna Haraway)

I read about skin in the writings of Sarah Ahmed and Jackie Stacey:

SKIN

Their book *Dermographies* (2001) talks about skin "(...) as a point of departure for a different way of thinking. We seek to think about the skin, but also to think with or through the skin." (Ahmed, Stacey, p.1)

THINKING THROUGH THE SKIN

"...is a thinking that reflects, not on the body as the lost object of thought, but on inter-embodiment, on the mode of being-with and being-for, where one touches and is touched by others."

"the marking of the skin is linked to both its temporal and spatial dimensions. Skin is temporal in the sense that it is affected by the passing of time or, to put it differently, it materialises that passing in the accumulation of marks, of wrinkles, lines and creases, as well as in the literal desintegration of skin."

"Skin remembers: skin surfaces record our personal biographies, however imperfectly. The skin is also spatial in the sense that it expands and contracts. Indeed, the skin, as bodyscape, is inhabited by, as well as inhabiting, the space of the nation and the landscape, (...) As a result, the skin is not simply in the present (in the here or the now); in so far as it has multiple histories and unimaginable futures, it is worked upon, and indeed, it is worked towards." (Ahmed, Stacey, p.2)

AXES OF PERSPECTIVE

Regarding the axis of a human body and its perspective on the surroundings, I was inspired by the readings we had with Fabian Barba on Maria Lugones' "tactical strategies of the streetwalker". The streetwalker's discourse is about axes of power that maintain oppression within society. We live in a historically developed vertical hierarchy that dominates our living together. In order to avoid power oppression, the axis should ,head' its direction towards a horizontal plane. Maria Lugones proposes a disposition where people -- including each one's, world of senses' -- elate on a horizontal, lateral plane. It affects in the end how we perceive and listen to each other, in order to live together.

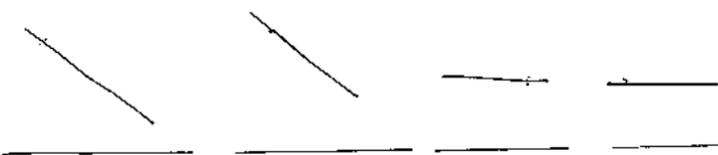
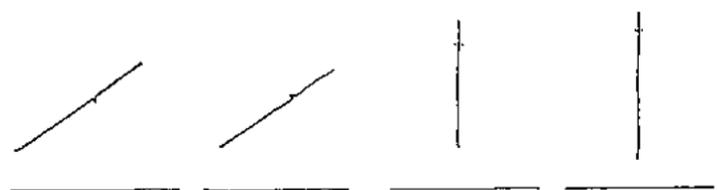
Here I'd like to place two extracts of her writing. She was a feminist philosopher based in the U.S., originally from Argentina.

These extracts may give a glimpse on how it could be seen allied to the movement material of wesen: playing with the vertical axis, the touch of the ground and its positions in the air, as an imaginary social structure.

"I am looking for a spatiality that does not mythify territorial enclosures and purities of peoples, languages, traditions. As I think of such conditions, I am proposing the spatial practice of hanging out because it is one practice that is in transgression of territorial enclosures. Hanging out is always a hanging out with/among others in an openness and intensity of attention, of interest, sensorially mindful in each other's direction. Movement from hangout to hangout promotes complexity in design and aids the carrying intentions to tentative and open-ended completions deep into the social and institutional fabric. Hanging out opens our attention to transmutations of sense, borders of meaning, without the enclosures and exclusions that have characterized a politics of sameness."

"The streetwalker theorist cultivates a multiplicity and depth of perception and connection and 'hangs out' even in well-defined institutional spaces, troubling and subverting their logics, their intent. As resistant, contestatory negotiations make sense within and give life to different frameworks of sense, different logics, and different world(s) of sense that are not countenanced by institutionalized, dominant, 'official' sense, the streetwalker theorist cultivates an ear and a tongue for multiple lines of meaning. Her knowing is necessarily dialogical; it does not lie in her. It is a cultivation of memory in its poli-logical, poli-vocal complexity that has an anti-utopian direction to the future."

In this writing I see as well a link to the question of body and mind, its provocation by the world of senses towards the world of thoughts. Her writing can also be related to a playing within any structure (one's own body) and the logics in which a human being finds itself.



Nasenspitze tip of the nose
Nasenlöcher nostrils
air
exit ?
entrance

RETROUVER DES COULEURS

Mélissa Rouvinet

Extraits de mémoire de Master Théâtre orientation Scénographie, soutenu en septembre 2021.

[Préface]

Je choisis pour ce travail de mémoire d'aborder la thématique de la couleur au travers d'un récit, mêlant une écriture autofictionnelle et théorique. [...]

La couleur est abordée ici comme une modalité existentielle. Elle est autant un intérêt authentique qu'un prétexte à approcher les thématiques qui me traversent. [...]

La couleur parcourt l'ensemble de mon travail car elle contient, à mes yeux, un pouvoir immense sur l'observateur. [...]

1. L'homochromie. C'est le super pouvoir du caméléon. Celui de changer de peau en fonction de son milieu. Se planquer à la vitesse de la lumière ; arc-en-ciel à lui tout seul. Changer sa veste, ainsi, ça me dégoûte. Balzac le pensait aussi. Il a inventé des néologismes du type *caméléonien* ou *caméléonesque* pour dénoncer la façon dont une personne change d'opinion ou de comportement selon les circonstances. Caméléon, moi, me fait penser à un petit lion qui me fait penser à Napoléon. Risible. Chez nous, Caméléon c'est l'entreprise de mon père.

5. Nous sommes prisonniers des mots quand il s'agit de penser la couleur. Dire la couleur, la nommer ou la raconter m'a toujours paru un exercice extrêmement difficile. Wittgenstein a écrit sur ce sujet à la fin de sa vie. *Si l'on me demande : que signifie les mots rouge, bleu, noir, blanc, nous pouvons bien entendu montrer immédiatement des choses qui ont de telles couleurs. Mais notre capacité à expliquer la signification de ces mots ne va pas plus loin.* Ne pas aller plus loin. Je me suis arrêtée de lire Wittgenstein. J'ai préféré Goethe. Je l'ai barré de la liste des choses à lire. Barré en rouge.

13. C'était un mardi matin. J'ai toujours détesté le mardi. Nous devons avoir six ou sept ans. Ma sœur venait de faire une crise de nerfs pour porter sa robe jaune-mousse malgré le temps mauvais. Ma mère, de lassitude, a cédé. Dans la petite voiture bleu pétrole qui nous conduisait à l'école, ma sœur s'est mise à pleurer. Soudain elle avait froid. Soudain elle voulait mettre un pantalon. Ce jour-là, ma mère a littéralement changé de couleur. Caprice chromatique. Jamais je n'avais vu ma mère dans un tel état. Depuis, le désespoir de ma mère a la couleur de cette robe jaune-mousse.

16. Définition de la colorimétrie : chiffrer et mesurer les couleurs. La couleur est définie par trois indications physiques : une longueur d'onde qui équivaut à la teinte, le degré de pureté et le facteur de clarté. Définition de l'échelle de la douleur : chiffrer et mesurer les peines. Mesurer la douleur, mesurer la couleur, même combat à une lettre près.

17. Je retiens de ce spectacle le costume monochrome rouge qui détonne parmi les corps nus et l'image grise de la scénographie. *Seven Winters* est la dernière pièce de la chorégraphe Yasmine Hugonnet. Le plateau est nu, d'un blanc immaculé, silencieux ; bouches cousues. La fissure est à l'intérieur. Je suis figée comme sur la banquise et les danseurs font des gestes qui réveillent toute l'étendue et la profondeur de mes crevasses.

18. Face à l'immensité de ce qui nous attend, nous réduisons tout. Il n'y a plus que de petites choses. Toutes petites. Les médecins m'ont dit, ce sont comme de tout petits cailloux dans une mer immense. Ces cailloux, ces bâtards. Ces médecins, ces bâtards.

24. J'attends. Je deviens cette femme qui attend. Vous savez, cette pauvre femme qui hoche compulsivement sa tête, les yeux vides. J'attends d'être réparée. Comme le camion en plastique de mon petit voisin. Le camion bleu et jaune cassé d'une de ses roues. Il arrive que certaines choses changent. Comme un jean craque en se baissant, il arrive que ça se déchire, d'un coup sec. Une fissure béante. La crevasse, toujours. Je portais un jean noir, un pull en cachemire noir, col rond (acheté en plusieurs exemplaires chez Uniqlo) et une veste en jean matelassée. Je n'avais ni chaud ni froid. Je me souviens toujours de ce que je porte lorsqu'arrivent des instants à graver. J'avais mis des baskets pour éviter les retards, trop souvent habituels. Ma course fut stoppée d'un arrêt net. Pour avoir le cœur net, me dit-il, je vais procéder à une biopsie. Mon cœur, de battre, s'est arrêté net. Un coup, sec et précis, une déchirure qu'il a fallu par la suite recoudre.

39. Tiens, tu voudrais porter mon rocher deux minutes ?

40. Apprendre à composer des espaces. Effort d'organisation, d'ajustement, d'adaptation. Reconfigurer des espaces physiques et psychiques ; adaptation à l'absence de l'autre. J'apprends à me désaccoutumer. À accepter la rotation des planètes, esquisser de nouvelles constellations intimes. Apprivoiser la scène nue, afin d'y creuser un espace de jeu qui ne soit pas pur vide.

46. Tout passe par le regard, vous voyez ce que je veux dire ? C'est toujours une histoire de regard. Observe, ne ferme pas les yeux là-dessus, vois au-delà, regarde juste devant toi, vois ce qu'il y a derrière, ouvre un peu les yeux, regarde les choses telles qu'elles sont. La couleur n'est ni une matière ni une fraction de lumière. La couleur est une sensation, comme la lumière. Une sensibilité pour les yeux humains. C'est Newton qui décrit ça. Une histoire de radiations électromagnétiques et d'arc-en-ciel.

48. Nous ne voyons pas les couleurs telles qu'elles sont en réalité. C'est le contexte des couleurs ainsi que leurs stimuli physiques immédiats qui détermine la façon dont nous les voyons. Le système visuel humain ne produit pas de couleur. Les mécanismes de la rétine se contentent de convertir une énergie physique en énergie électrochimique, laquelle se transmet ensuite au système nerveux puis au contexte cérébral. La rétine enregistre et transmet la sensation et non pas la perception. C'est du moins ce que j'ai compris.

49. J'ai parfois ce sentiment étrange que tout ce que je traverse n'est pas vraiment réel. *Le traumatisme signifie une rupture dans la continuité de l'existence de l'individu. Ce n'est que sur une continuité de l'existence que le sentiment de soi, du réel et le sentiment d'être peuvent finalement s'établir en tant que trait de la personnalité individuelle. Ce sentiment de continuité, ce sentiment de réalité naît de sensations primitives. L'action du cœur, la respiration, la vie des tissus du corps.* Pour Winnicott, se sentir réel ne répond donc pas à des stimuli externes. C'est une sensation. Une sensation qui donne envie de vivre, comme la couleur, comme la lumière.

77. Nous savons enfin pourquoi le zèbre a des rayures noires et blanches. Après plusieurs tentatives de compréhension : stratégie de camouflage, effet stroboscopique qui éblouirait les prédateurs (ma version préférée je crois !), ou mécanisme de thermorégulation pour résister à la chaleur, des chercheurs de l'université de Bristol pensent depuis quelques années avoir percé le mystère. Selon eux, les rayures noires et blanches des zèbres leur permettraient de se protéger des attaques de mouches, taons et autres insectes suceurs de sang. Je vous l'accorde, on est loin d'une révélation tapageuse. Mais l'idée qu'être quelqu'un de contrasté protégerait de certaines invasions du monde extérieur me plaît.

85. J'attends longtemps. J'attends le temps. J'attends le temps qui passe. J'attends le temps qui passe et qui soigne. J'attends le temps qui passe et qui soigne et qui dilue. J'attends le temps qui passe et qui soigne et qui dilue et qui éponge. J'attends le temps qui passe et qui soigne et qui dilue et qui éponge et qui efface. Le temps long.

86. L'efficacité de la couleur. J'aimerais apprendre à utiliser la couleur dans mon travail afin qu'elle le rende efficace. Efficace comme de but en blanc, comme direct, comme spontané, comme franc. Qu'elle se suffise à elle-même aussi, qu'elle génère des signes lisibles. Efficace comme producteur de sens. L'efficacité de la douleur. Je crains la fatigue, la lenteur, l'épuisement, l'effondrement. Mais la douleur me tient en éveil, elle me raidit, elle me tend. Elle me donne le sentiment d'être vivante.

103. Mercredi 4 décembre 2019. Je repense à ces mots jetés à A. comme des bouées à la mer. Je nous imagine déjà sur un plateau noir de théâtre ou dans une salle blanche de répétition. Une histoire de tempête donc, de révolte et de tumulte, de gros temps et d'éclaircies aussi. Il faut bien partir de quelque part. Alors je lis des histoires de marins. Et ce poème, *Ode Maritime* de Fernando Pessoa. Fernando Pessoa et la mer comme première balise.

104. Vendredi 6 décembre 2019. Ce qui retient mon souffle dans *Ode Maritime*, paru en 1915, c'est la puissance de l'évocation. Peu de description concrète et précise mais une écriture sensorielle aux tons qui hurlent et qui crient sauvagement. Qui se murmurent aussi parfois. Il est question de présence et d'absence, de ceux qui restent et de ceux qui partent. De mer de sang, de corps déchirés, de la présence des morts. Mais également de contemplation, de souvenirs d'enfance, de mouvements permanents qui laissent à l'imagination une place vagabonde. L'océan n'est jamais vu mais plutôt invoqué. *Pour les âmes complexes comme la mienne, L'appel confus des eaux, La voix inédite et implicite de toutes les choses de la mer, Des naufrages, des voyages au long cours, des traversées périlleuses. Saler de l'écume dispersée par les vents. Mon goût des grands voyages. Fustiger d'eau cinglante les chairs de mon existence, Flageller, couper, creuser de vents, d'écumes, de soleils, Mon être cyclonique et atlantique, Mes nerfs tendus comme des haubans, Lyre entre les mains des vents !* La mer se révèle sous l'apparence des navires, qui partent et reviennent. Elle est invoquée non pas comme une matière, un liquide, mais comme un espace, une présence. Les images et les symboles de la vie maritime renvoient à autre chose, de plus intérieur et de plus profond. *Ici, là, s'éveille la vie maritime, Se hissent des voiles, avancent des remorqueurs, Surgissent de petites barques d'entre les navires du port. Il y a comme une brise. Mais mon âme est avec ce que je vois le moins, Avec le paquebot qui entre, Parce qu'il est avec la Distance, avec le Matin, Avec le sens maritime de cette Heure, Avec la douceur douloureuse qui monte en moi comme une nausée, Comme un début de mal de mer, mais dans l'esprit.*

105. Ambiance intérieure, couloir vide, détraqué. Les fleurs, par bouquets cognent contre la vitre comme si je venais de donner naissance. Alors, merci les amis, mais auriez-vous l'amabilité de venir récupérer ces fleurs qui cognent contre la vitre de l'hôpital parce que bon, franchement, c'est tout sauf une naissance ce truc-là. Il n'y a rien à fêter.

114. Mardi 10 décembre 2019. Je rappelle A. Je lui propose une lecture du texte de Pessoa. On se demande comment faire comme lui. Comment avoir la force de mettre ce qui est dedans, dehors ? Nous décidons de mettre en scène une performance pour huit danseurs.

115. La couleur est partout et pourtant, impossible de savoir où elle se trouve. Dans la mer ou dans le regard du marin ? Sans domicile fixe (elle aussi) la couleur n'est peut-être qu'une illusion dont on ne revient jamais ? Un leurre, la couleur ? Une couleur ?

118. Samedi 4 janvier 2020. Les questions se succèdent. Je les note. Comment avoir un point de départ comme celui d'*Ode Maritime* et parvenir ensuite à s'en extraire afin de raconter, plus largement, les tempêtes et le mal de mer qui nous habitent ? Quelle place donner au texte de Pessoa dans une écriture chorégraphique ? Est-il juste un socle commun favorisant la rencontre ? Est-il la trame invisible sur laquelle s'appuyer ? Ou est-il bien plus que cela ? Comment partir d'un phénomène physique et concret (la tempête) pour raconter et évoquer les cataclysmes intérieurs qui me traversent depuis des mois ? Comment naviguer entre temps forts et moments de répit ? Comment montrer ces instants d'abîme, de rien, de vide, de gouffre et de dépression ?

119. Prendre exemple. Chez Matisse, toutes les couleurs mises ensemble ne s'encombrent pas. La couleur est une vérité en soi. Pas de place pour l'enchevêtrement, pas de confusion, pas de compromis. Tout s'harmonise de soi-même. Juste une acceptation de ce qui est, rien ne se rejette, tout est là, conjointement, comme la réalité, comme le dehors. L'espace est afocal, le centre est partout. La spontanéité omniprésente. Matisse accepte la vie.

131. Vendredi 10 janvier 2020. J'écris dans mon carnet : emmener le spectateur au large, sans le perdre. Je liste les éléments visuels qui m'habitent à ce moment-là : le phare et sa lumière intermittente, les voiles de bateaux qui se gonflent et se dégonflent, les rochers saillants, la mer, le gris-vert océan, les filets de pêche, le vent dans les visages, l'écume, la mer lisse, la mer d'huile, la mer qui brille face au soleil, les gilets de sauvetage orange, le filtre brun-orangé donné par les couchers de soleil, les calanques de Marseille. Puis je détaille : le phare et sa lumière intermittente. Une lumière qui vient et qui part, qui tourne en rond et qui bat la mesure sur un contraste jour-nuit. Elle permet de travailler le clair-obscur de la salle, de faire apparaître et disparaître les corps sur scène, de donner une pulsation au récit. Leitmotiv au mouvement binaire – comme une respiration – qui scande le parcours des danseurs. Symboliquement, elle rappelle les signaux de dangers atmosphériques. Là pour annoncer et prévenir la menace qui gronde. J'imagine cette lumière venant du fond de scène, ou, sur pieds, à son pourtour comme placée au bord du rivage. Et puis, il y a les couleurs. Le bleu et l'orange, prépondérants dans mes histoires mentales. Orange pour la lumière des phares, bleu pour le sol du théâtre. Les couleurs complémentaires, qui portent, dans leur association, à la fois l'harmonie et le contraste. Par leur rapport adverse, ces deux couleurs ont le pouvoir de convoquer à la fois des ambiances chaudes ou froides, sombres ou lumineuses. Elles sont opposées, mais exigent leur présence réciproque. Leur rapprochement avive leur luminosité, mais leur mélange les détruit et produit du gris – comme l'eau et le feu.

167. Et si j'étais là où je dois être ? Si tout ce que je vivais aujourd'hui était parfaitement juste ?

176. Comment donner à voir le soulèvement ? C'est une question de corps qui s'arquent, qui se redressent et qui s'emballent dans une force vive. Mais c'est une question de scénographie, aussi. Est-ce que à ce moment précis du soulèvement le sol se mettrait à gronder, à vibrer sous l'intensité des corps en mouvement ? Devenir houleux, comme animé de petits mouvements, de remous, à l'aide de projection sur sa surface ou de légers mouvements engagés par la technique ou les danseur-euses eux-mêmes. Ou pourrait-il, petit à petit, se soulever et passer de l'horizontalité à la verticalité comme l'effet d'une vague qui monte ? Ou alors changer de couleur. Oui, c'est ça ! Le sol se teindrait d'un rouge-orangé, intensité vive. Il deviendrait rouge de colère, contaminé par ces corps qui se soulèvent. Mer de sang, place de la révolution ou brasier. Pour partager, entre acteurs et spectateurs, corps et décors, notre intranquillité.

Note

Mélissa Rouvinet explique dans la préface de son mémoire le rôle de la numérotation comme suit : « La numérotation permet d'offrir un cadre de lecture structuré, en maintenant au niveau formel une logique, qui ne se retrouve pas d'emblée dans la lecture. Elle sert de guide, apporte une systématique et une classification en soutenant un caractère arbitraire. Elle apporte également un mouvement, une dynamique : le récit file et défile avec le lecteur. » Le dernier numéro est 217.

Les italiques correspondent quant à elles à des citations, celles reproduites ici sont :

5. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, traduit de l'allemand par Françoise Dastur, Maurice Elie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud et Elisabeth Rigal, Paris, Gallimard, 2005.
49. D.W Winnicott, *L'enfant, la psyché et le corps*, traduit par Madeleine Michelin et Lynn Rosaz, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 2013.
104. Fernando Pessoa, *Ode Maritime*, poème d'Alvaro de Campos, traduction du portugais par Thomas Pesle, Nice, Édition Unes, 2016.
131. Johannes Itten, *Art de la Couleur*, traduit de l'allemand par Sylvie Girard, Berlin, Dessain et Tolra, 1986.



Stéphane Bouquet * est poète, traducteur et écrit des textes destinés au cinéma ou au théâtre. Il est professeur régulier dans le cadre du Master Théâtre (méthodologie)

et intervenant auprès des étudiant-es du Bachelor Théâtre de La Manufacture.



Sarah Calcine * est comédienne et metteuse en scène. Diplômée du Master Théâtre de La Manufacture (2017). Elle a mené deux projets de recherche avec Florian

Opillard, docteur en géographie, *Sociabilités* (2018-2019) qui s'interrogeait sur la construction de pratiques de sociabilité dans le quartier du Flon à Lausanne, et *Tomason* (2021).



Robert Cantarella * est metteur en scène et responsable du Master Théâtre de La Manufacture. Il mène actuellement avec Stéphane Bouquet le projet de recherche

Textographie. Il a également co-dirigé le projet *Vocabulaire* (2014-2016) centré sur le vocabulaire appliqué à la direction d'acteurs.



Yvane Chapuis * est historienne de l'art de formation et responsable de la mission Recherche de La Manufacture. Elle consacre depuis quelques années ses travaux

à l'analyse des pratiques des arts scéniques. Elle est l'auteure aux éditions Xavier Barral de *Musée Précaire Albinet – Thomas Hirschhorn* (2005) ; *Théâtre Permanent – Cie Gwénael Morin* (2011) ; et co-auteure aux éditions des Presses du réel de *Partition(s)* (2016) et de *Composer en danse* (2019).



Nicolas Doutey * est écrivain de théâtre. Ses pièces sont publiées aux Éditions Théâtre Ouvert. Normalien, il a soutenu une thèse en philosophie du théâtre en 2012

(Paris-Sorbonne). Il a été associé aux projets *Partition(s)* (2014-2016) et *Opérations* (2018-2020) et a conduit avec Jean-Daniel Pignet le projet de recherche *Écrire Partir* (2018), développé en mise en scène à l'hiver 2021.



Isabelle Ginot est professeure au département Danse de l'Université Paris 8 et praticienne Feldenkrais certifiée. Ses recherches portent sur l'analyse

des œuvres en danse contemporaine, la place des artistes vivant avec un handicap sur les scènes de la danse contemporaine, ainsi que sur ce qu'elle nomme PASKE : « projets artistiques socialement et corporellement engagés », sujets sur lesquels elle collabore régulièrement avec Julie Nioche et la compagnie A.I.M.E. Elle a notamment co-dirigé *Ecosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste* (2019), et, avec Philippe Guisgand, *Analyser les œuvres en danse. Partitions pour le regard* (2021).



François Gremaud * est auteur, metteur en scène et comédien. Il a co-fondé avec Michaël Monney l'association 2b company en 2005 qui a produit près de vingt spectacles à ce jour.

Il intervient régulièrement à La Manufacture en Bachelors Théâtre et Danse, Master Théâtre, en formation continue et en recherche.



Marie Jeger est danseuse, diplômée du Bachelor en Contemporary Dance de La Manufacture (2021).



Meriel Kenley est doctorante en études théâtrales et cinématographiques et adjointe scientifique à la mission Recherche de La Manufacture. Ses recherches portent

sur l'usage de la vidéo dans les processus de création en théâtre et en danse (projet de thèse co-dirigé par Gilles Mouëllic et Julie Sermon).



Florian Opillard * est agrégé de géographie, docteur de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, et chercheur associé au CREDA (Université Paris 3). Ses travaux de recherche

portent sur la comparaison des mobilisations citoyennes liées aux processus de gentrification dans les métropoles. Il a conduit deux projets avec Sarah Calcine, *Sociabilités* (2018-2019) et *Tomason* (2021).



Jean-Daniel Pignet * est metteur en scène, diplômé du Master Théâtre de La Manufacture (2016). Il a étudié la philosophie et le cinéma documentaire à Toulouse, Montréal (UdM)

et Paris (Universités Paris 1 et 7). Ses recherches pratiques et théoriques portent sur le potentiel fictionnel du réel. Il a mis en scène trois spectacles, dont *Partir* qui se fonde sur le projet de recherche *Écrire Partir* (2018).



Julie-Kazuko Rahir * est comédienne, diplômée de La Manufacture (2007) et praticienne Feldenkrais certifiée. Liant la méthode Feldenkrais au travail théâtral, elle intervient

à La Manufacture et aux Teintureries, ainsi qu'auprès de compagnies de théâtre. En 2020, elle a mené avec Christian Geffroy Schlittler la première phase de la recherche *Théâtre et Feldenkrais*, dont *Rendre sensible* est le second volet.



Mélissa Rouvinet est scénographe, diplômée du Master Théâtre orientation Scénographie de La Manufacture (2021).



Gregory Stauffer * est performeur, chorégraphe et pédagogue. Il intervient régulièrement à La Manufacture dans le Bachelor en Contemporary Dance, en tant que

professeur référent et enseignant des pratiques performatives in situ. Il mène actuellement le projet *Processus durables en arts vivants*.

* Chercheurs associés à La Manufacture. HES-SO

PARTENAIRES DES PROJETS

Processus durables en arts vivants, dirigé par Gregory Stauffer, en partenariat avec la Compagnie Le Cabinet de Curiosités.

Tomason, dirigé par Sarah Calcine et Florian Opillard, en partenariat avec le Théâtre de Saint-Gervais à Genève.

Écrire Partir, dirigé par Nicolas Doutey et Jean-Daniel Pignet en 2018 et développé en mise en scène à l'Arsenic – Centre d'art scénique contemporain, à Lausanne (2-7 novembre 2021) et au Grütli – Centre de production et de diffusion des Arts vivants, à Genève (3-14 décembre 2021) sous le titre *Partir*.

Rendre sensible, dirigé par Julie-Kazuko Rahir et Christian Geffroy Schlittler, en partenariat avec l'ASF Association Suisse Feldenkrais, l'Association Feldenkrais Genève, l'École Autopoiésis – École d'Art Feldenkrais®, l'Agence Louis-François Pinagot, compagnie de théâtre à Genève, le Théâtre Océan Nord à Bruxelles.

Textographie, dirigé par Stéphane Bouquet et Robert Cantarella, en partenariat avec le Département Arts de l'École normale supérieure de Paris.



La Manufacture © Thomas Jantscher

LA MANUFACTURE

La recherche menée par nos équipes, composées de praticien.nes et de théoricien.nes, est fondée sur les pratiques artistiques et développe des savoirs singuliers au croisements de diverses disciplines.

Ses problématiques et ses objectifs se forment dans l'expérience des arts performatifs ou à partir d'une connaissance fine et approfondie de cette expérience. Elle se définit par sa complémentarité avec la recherche qui s'exerce dans les universités d'une part, et celle que les artistes poursuivent dans leurs processus de création d'autre part.

Cette recherche invente et/ou développe des formats de mise en partage des résultats adaptés à ses spécificités. Ils ne se limitent pas ainsi à la publication de livres ou d'articles, et peuvent se concrétiser dans des conférences dansées ou jouées, des plateformes internet, des objets audio-visuels ou d'autres artefacts, sans pour autant exclure des formes habituelles de publication scientifique. La pluralité de ces modes de valorisation des résultats donne à la recherche en danse et en théâtre une visibilité et une reconnaissance à l'échelle des communautés artistiques et scientifiques locales et internationales, autant que la possibilité de s'adresser à un public plus large.

IMPRESSUM

Numéro conçu et coordonné par

Yvane Chapuis
Marion Grossiord
Meriel Kenley

Relecture

Élodie Blomet

ISSN 2673-8066

Conception graphique

deValence

Impression

Gremper AG

Une publication de

La Manufacture
– Haute école des arts
de la scène
Rue du Grand-Pré 5, CP 160
CH – 1000 Lausanne 16

Hes·so