

Annexe 2 : Théâtre et Feldenkrais - Répertoire analytique des outils

Chaque outil est défini selon la méthode Feldenkrais puis suivi d'un exemple de ce qu'il permettrait à l'acteur d'investiguer durant son travail d'interprétation.

La réversibilité

Dans la pratique Feldenkrais, un mouvement est réversible « s'il est possible de l'interrompre et de l'inverser à n'importe quel moment, de le reprendre dans la même direction qu'au début, ou de décider de faire à sa place un mouvement totalement différent »¹.

Dans la pratique de l'acteur, si, par exemple, l'objet d'étude est d'incarner le désir pressant qu'a Alceste de s'approcher de Célimène tout en lui signifiant l'inverse, on pourrait proposer à l'acteur-Alceste d'explorer la réversibilité de ses mouvements dirigés vers Célimène. Chercher l'action et la contre action serait une possibilité de jeu : dans sa recherche spatiale, Alceste pourrait tenter d'instaurer constamment une distance spatiale avec Célimène, tandis qu'à l'aide du texte (de son articulation, de sa volonté de persuasion), il chercherait à la rejoindre. Ou encore : le « geste mental »² d'Alceste s'efforcerait à tout prix de signifier à Célimène son éloignement et le désintérêt, tandis que ses pieds, comme aimantés, avanceraient irrémédiablement vers elle.

La réversibilité pourrait aussi s'incarner par l'exploration de l'aller mais aussi du retour d'un même geste actoral (mental ou physique). Réajustant en continu la direction de ce geste et son intention, le misanthrope serait ainsi amené à réactiver ses choix au moment présent et alimenter la tension envers Célimène par ce jeu du mouvement bidirectionnel : est-ce qu'il continue de s'engager dans son mouvement en sa direction ou choisit-il de revenir sur ses pas ?

Le délai

Le délai est « la possibilité de retarder l'acte, c'est-à-dire de prolonger la période s'écoulant entre l'intention et la mise en acte, [et c'est cela qui] permet à l'homme de se connaître »³.

Utiliser le délai comme outil de jeu, consiste à se donner la possibilité de s'arrêter dans un mouvement – à un moment défini en amont ou choisi en fonction de l'instant présent du jeu - et d'explorer ce qu'il crée comme béance pour s'engager dans une dynamique différente. La tradition du *lazzi* dans la *commedia dell'arte* autorisant l'acteur à improviser un intermède en plein milieu d'une scène est un exemple extrême de délai, mais cela peut être aussi une simple respiration appuyée entre deux mots, ou s'octroyer une pause dans la narration, ou encore suspendre son geste en pleine action.

¹ Moshe Feldenkrais, *Energie et bien-être par le mouvement*, Escalquens, Editions Dangles, 1993, p.103.

² Jean-Philippe Lachaux définit nos actions mentales comme étant des « gestes mentaux » : « la plupart de nos pensées qui évoquent des mouvements du corps sont aussi des actions ». Voir Jean-Philippe Lachaux, *Le cerveau funambule. Comprendre et apprivoiser son attention grâce aux neurosciences*, Paris, Odile Jacob, 2015, p. 31.

³ Moshe Feldenkrais, *op.cit.*, p. 61.

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 ne 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 acteurs pour signifier l'écoute ou l'intérêt. Au lieu de demander à l'élève d'arrêter de regarder fixement son 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'il 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 intéressé », 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 ».

Le voyage attentionnel⁴

Selon Feldenkrais, pour qu'il y ait prise de conscience pendant une action, il faut qu'il y ait concentration sur : « 1) chaque élément de l'action, 2) ce qui est ressenti pendant l'action, 3) l'image corporelle tout entière et l'effet de l'action sur celle-ci »⁵. Ce voyage au travers les différentes strates de l'action est entrepris à l'aide des informations sensorielles, récoltées grâce à différentes modalités, en particulier les sens kinesthésiques et proprioceptifs. Sens dont nous avons peu ou pas conscience, ils nous permettent cette perception du mouvement⁶ essentiel à notre survie mais aussi développent notre capacité d'apprentissage

⁴ Expression inspirée par le « voyage intentionnel » d'Yvan Joly employée durant la formation Feldenkrais à l'Institut de Formation Feldenkrais à Lyon (IFELD III).

⁵ Moshe Feldenkrais, *Image-Mouvement-Acteur*, op. cit., p. 26.

⁶ Dans *Le sens du mouvement*, Alain Berthoz étudie l'ensemble des capteurs (cachés sous la peau, dans les muscles, dans les articulations) qui constituent notre « sens du mouvement » ou kinesthésie. Selon lui, il n'y aurait pas 5 sens, mais 8 ou 9 sens (sens de l'équilibre, de l'orientation dans l'espace, de la position et de la vitesse, de l'effort). Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, Odile Jacob, Paris, 1997, p. 11.

et d'autonomie⁷. En portant attention aux sensations kinesthésiques et proprioceptives, nous pouvons nous entraîner à ajuster nos mouvements à tout moment pendant l'action, améliorant ainsi ce qui se fait d'habitude de manière inconsciente ou automatique⁸.

Sur scène, l'acteur pourrait entraîner sa capacité à explorer son action à partir du voyage de son attention. Celui-ci connaît tout d'abord des phases préliminaires nécessaires à l'observation : l'acteur y prend conscience de ce qui l'empêche d'agir et de penser en éliminant le superflu et les tensions, en recherchant le confort, en valorisant son point de vue subjectif et égocentré, au lieu de vouloir correspondre à un modèle imposé.

Les phases suivantes consistent à jouer avec les modes d'attention⁹ en observant le passage d'un élément à un autre et l'effet que cette observation induit sur le jeu ; mais aussi en étant capable d'avoir plusieurs objets d'attention simultanément ; en faisant varier le regard particulier et panoramique, ou encore l'intensité et les rythmes de l'attention. Loin de tendre la concentration de l'acteur, le voyage attentionnel permet plutôt de développer la fluidité du mouvement de l'attention et sa capacité au réajustement constant en exploitant le jeu des points de vue et une meilleure connaissance de son ressenti. Paré de cette grille somatique, l'acteur pourra réinventer lui-même sa manière de s'observer en train de faire.

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...¹⁰ De la même manière, seule la réduction de la tension musculaire permettra de pouvoir observer autre chose que le « bruit »¹¹ 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'acteur peut avoir l'impression de pesanteur et de surcharge d'éléments à investir. Souvent, l'acteur se dit « avec un peu d'entraînement,

⁷ Christine Barrat, « comment se construit l'image de soi », *Corpus (30 ans : éclairages)*, 2017, p.11.

⁸ Voir à ce propos certaines recherches scientifiques contemporaines (par exemple celle d'Edith Ribot-Siscar chercheuse INSERM, LNC, Aix-Marseille Université) relatées dans le documentaire de Vincent Amouroux, *Notre véritable sixième sens*, ARTE France, Mona Lisa Productions, Fauns, CMN, 2019.

⁹ Je reprends les expressions « phases préliminaires » et « modes d'attention » de Claire Petitmengin quand elle décrit les « gestes intérieurs » pour déployer « l'expérience intuitive ». Claire Petitmengin, *L'expérience intuitive*, Paris, L'Harmattan, 2001.

¹⁰ 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.

¹¹ 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.

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 consignes 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'acteur, 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 son 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'acteur inversement de porter son attention sur ce qu'il 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'acteur 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'acteur 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.

Transformer toute consigne, toute contrainte en mouvement

Dans une *Prise de Conscience par le Mouvement* (leçon collective Feldenkrais), l'intention du mouvement doit être claire, mais le mouvement lui-même est plus important que le but de l'action. On ne privilégie ni le but ni la cause, mais le processus du mouvement lui-même.

Ces outils proposent à l'acteur de s'inscrire au sein d'une recherche dynamique au présent, se concentrant plus sur cet endroit du milieu¹² – là où il peut y avoir une exploration et là où se loge le potentiel de transformation – plutôt que sur un point de départ ou un point d'arrivée. De cette manière, la recherche de l'acteur pour correspondre à un résultat précis demandé ou celle qui consisterait à chercher un point de départ à partir duquel il pourrait enfin commencer à jouer une scène seraient deux démarches de travail que nous considérons comme étant statiques, à la différence de cette recherche dynamique. De la même manière, plutôt que de caractériser un personnage par des adjectifs, ou le définir par des sentiments ou une notion psychologique, qui sont autant de manières de figer une image du rôle et de la scène à jouer¹³ mais qui dominent encore dans les salles de répétition, il s'agira de proposer des consignes de jeu qui provoquent chez l'acteur des impulsions créatrices de mouvements, afin qu'il se concentre davantage sur ses possibilités de transformation, sur les passages d'un état à un autre, s'attachant au « comment faire » plutôt qu'au « vouloir être ».

¹² En référence à Erin Manning introduisant sa conférence sur le thème de l'immédiation par cette phrase : « Ca arrive toujours au milieu ». Voir Brian Massumi et Erin Manning, *Pensée en acte. Vingt propositions pour la recherche-création*, Dijon, Les Presses du Réel, 2018, p. 7.

¹³ Voir à ce propos la distinction qu'opère Vassiliev entre « sensation de soi » et « sentiment », in Maria Knebel, *L'analyse-action*, adaptation d'Anatoli Vassiliev, Arles, Actes Sud, 2006, [1959], p. 305.

Acture

Pour éviter de penser la posture comme étant séparée de l'action, Feldenkrais a préféré créer un néologisme, *l'acture*, afin d'explorer une posture continuellement en mouvement s'inscrivant dans l'espace et dans le temps, s'adaptant en fonction de chaque situation et de l'environnement. Elle ne correspond ni à des critères extérieurs de justesse à atteindre, ni à un modèle anatomique universel. La seule justesse à prétendre est celle du confort à partir duquel émergera l'aisance du mouvement, les seuls guides à suivre, les sensations récoltées pour permettre l'ajustement.

Auprès des élèves acteurs, la posture est souvent un sujet sensible qui les confronte à un dilemme : devenir des acteurs souples, sans tensions, toujours disponibles et inventifs, mais en même temps investis du devoir de chercher à correspondre à ce qu'ils croient être l'« unique » manière de bien se tenir sur scène (par exemple : avoir les pieds parallèles, leur écartement correspondant à la largeur du bassin), pour paraître « droits » et « universels », afin que la personne qui les engagera pourra remplir de sens comme elle l'entend cette forme actorale épurée. Flirtant avec l'idéal du neutre et la croyance qu'un acteur est capable de ne rien exprimer pour pouvoir endosser tous les rôles grâce à son seul travail de composition, cette recherche implique plus de fermeture que de disponibilité. Durant leur travail, les élèves acteurs occupent beaucoup de leur temps à se corriger, à tenter de limer leurs caractéristiques (relever la tête, tirer les épaules en arrière, etc). Outre le fait qu'ils oublient qu'ils ont d'autres caractéristiques bien visibles et singulières (âge, longueur des jambes, volume des seins, couleur de cheveux, visage, musicalité de la voix, etc), toute leur attention est occupée par cette volonté musclée, engendrant tensions, inconforts, douleurs. La pensée obnubilée et le corps tendu (caractéristiques bien visibles par ceux qui les regardent) les empêchent de ressentir quoi que ce soit pendant le jeu et d'interagir avec l'environnement. Ils deviennent alors des images figées dans le temps, non vivantes, non disponibles. L'idée de posture implique aussi parfois que l'acteur se retrouve à segmenter sa partition pour aller d'une « bonne » posture à l'autre, passant inévitablement par des mouvements intermédiaires où il ne peut que « relâcher » son idéal postural, impossible à garder dans toutes les situations.

Plutôt que de chercher à acquérir une bonne posture qui serait définitive et juste pour chaque représentation, chaque rôle, chaque spectacle, il s'agit, avec *l'acture*, de l'adapter en permanence à la situation et de l'envisager tout au long du déroulement de l'action. *L'acture* n'est pas un idéal à atteindre, c'est un jeu d'interactions et d'ajustements, c'est un va-et-vient entre ce que l'acteur propose comme action, les effets de son action qu'il perçoit sur lui-même et sur les autres, et l'écriture de son corps dans l'espace. C'est un outil qui permet à l'acteur de travailler dans le concret du présent, qui agit sur la continuité du travail de composition et permet la possibilité de transformation durant l'incarnation.

La variation

L'objectif de la méthode Feldenkrais n'est pas d'apprendre à faire quelque chose qu'on ne sait pas faire, mais plutôt d'apprendre à faire ce qu'on sait déjà faire, de différentes manières.

Ses outils peuvent s'appliquer à l'effectuation de n'importe quelle partition théâtrale, qu'elle soit très écrite ou qu'elle offre un cadre pour improviser. Ils permettent d'investiguer les

différentes possibilités d'une action qu'il s'agit de répéter d'une représentation à l'autre, mais aussi d'aborder une scène à partir de plusieurs axes dramaturgiques. Par exemple, en faisant varier le point sur lequel il porte son attention chaque fois qu'il entre sur scène, l'acteur remarquera la modification de l'intention de son action. Il sera alors doté de nouvelles possibilités pour réaliser son entrée.

L'amplitude de l'action

En Feldenkrais, faire un mouvement en « imagination » est une proposition fortement suscitée. A 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 ? Tout observateur averti 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 (« 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 cortex »¹⁴. De plus, le simple fait de percevoir une chaise par exemple implique que nous portons en nous un « schème perceptif », c'est-à-dire l'acte de s'asseoir d'une manière particulière sur cette chaise¹⁵. Ainsi, « la plupart de nos pensées qui évoquent le mouvement du corps sont aussi des actions »¹⁶.

Dans la pratique théâtrale, il nous semble que l'acteur 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 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.* »¹⁷.

La recherche de l'amplitude de l'action permet à l'acteur cette ligne continue dont parle Knebel, d'être toujours vivant, de faire toujours coexister la possibilité de faire exister ou de ne pas faire exister une action, jusqu'au bout du geste. Puisque c'est une composition, une

¹⁴ Jean-Philippe Lachaux, *op. cit.* p. 31.

¹⁵ Alain Berthoz, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶ Jean-Philippe Lachaux, *ibidem*.

¹⁷ Maria Knebel, *L'Analyse-action*, Arles, Actes Sud, 2006, [1959], p. 48.

partition est le résultat des nombreux choix qu'a faits l'acteur. Mais pour être vivant, un acteur doit toujours revivre ses choix, les questionner. Être dans le mouvement de l'écriture pour un acteur, c'est revivre ce qu'il a diminué, ce qu'il a amplifié, réinvestir les mouvements qu'il rend intérieurs, ceux qu'il rend extérieurs. Un acteur qui prend conscience que c'est lui 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'acteur de jouer avec toutes les amplitudes possibles de ses gestes, pour définir ensuite quels sont les gestes du rôle qu'il choisit de représenter à l'aide d'une amplitude généreuse, quels sont ceux qu'il choisit de réduire, quels sont ceux si petits qu'ils ne seront plus visibles par un tiers, mais deviendront impulsion, désir.

De cette manière, la pensée s'anime et devient « pensée-geste »¹⁸, action potentielle, force désirante. La pensée de l'acteur 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) plutôt que comme un ordre qu'il se donnerait à lui-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.

Le mouvement intentionnel

En Feldenkrais, chaque leçon de prise de conscience par le mouvement (PCM) s'initie à partir d'un cadre précis, que l'on pourrait comparer aux fondations d'une maison. C'est par exemple une position précise : « asseyez-vous par terre, genoux fléchis, plantes de pieds au sol. Posez les mains sous les rotules. » A partir de cette position de départ sera échafaudée une structure sur laquelle l'élève et le praticien pourront improviser. L'enseignant décrira alors un « mouvement intentionnel » précis avec des contraintes : « allongez les bras sans bouger les mains des rotules. » C'est à partir de cette position de départ, de ce mouvement intentionnel et des contraintes, que la recherche va pouvoir se déployer, et que l'élève explorera toutes les variations possibles dans ce cadre.

Au théâtre, cette pratique du mouvement intentionnel propose à l'acteur de chercher un point de vue à partir duquel le jeu pourra se déplier, c'est à lui que l'acteur se référera durant l'exploration, c'est à lui qu'il reviendra s'il est perdu. Partir d'un mouvement intentionnel permet à l'acteur de ne pas devoir penser à un résultat qu'il s'agirait d'obtenir, ni à un objectif à atteindre. C'est le point de départ à étirer, à partir duquel il s'agit d'oublier l'arrivée afin de pouvoir s'impliquer dans chaque étape, l'une après l'autre, sans présupposer de l'endroit d'arrivée. L'acteur pourra alors, à partir du mouvement intentionnel, porter son attention sur les différentes variations et s'intéresser au processus, au chemin, à la manière de faire et non à ce qu'il s'agirait de faire. Le cadre proposé par ce mouvement initial et les différentes variations du processus permettent à l'acteur de se déployer dans des zones de jeu que personne ne peut prévoir au préalable (ni lui, ni le metteur en scène), cette quête si souvent investiguée dans le travail des répétitions : la

¹⁸ 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.



IRMAS Institut de recherche
en musique et arts de la scène

recherche d'un cadre de création qui permettra le surgissement d'un potentiel créatif
imprévisible, offrant au collectif le plaisir de la surprise, hors de toutes habitudes.

Hes-so

Haute Ecole Spécialisée
de Suisse occidentale
Fachhochschule Westschweiz
University of Applied Sciences and Arts
Western Switzerland