



INTERPRÉTATION

VERS UN PARADIGME D'INTERPRÉTATION-EN-JEU D'UN TEXTE, AU DOUBLE SENS DU JEU ET DES ÉTUDES LITTÉRAIRES

1. Contexte du projet

Entre 2013 et 2015, lors de son cursus à la Manufacture en Master mise en scène, Nicolas Zlatoff mène une recherche à la fois théorique et pratique sur la représentation du processus silencieux et invisible de la pensée. Ainsi, dans le cadre d'un workshop avec Jean-Yves Ruf (metteur en scène), il élabore un cadre performatif dans lequel deux acteurs reformulent avec leur propres mots un texte de Platon, sans avoir appris ce texte au préalable (Théâtète, 2013). Dans *Assister du dedans à la fission de l'être* (2014), il propose un dispositif multimédia dans lequel un acteur (lui-même) et une philosophe (Lucia Lo Marco, Université de Bologne) formulent à tour de rôle une pensée en cours de construction, à partir de différents documents (images, sons, vidéos, textes) qu'ils manipulent sur scène. À sa sortie de l'école, il poursuit cette recherche dans le cadre de deux projets inscrits au sein de la Mission R&D de La Manufacture.

Le premier projet (ATLAS, 2016-2017) réunissait une équipe de deux acteurs, trois philosophes, une dramaturge et abordait le phénomène de la pensée comme un processus en cours d'élaboration, un flux, une action qui s'improvise au fur et à mesure de sa formalisation : il ne s'agissait pas d'observer la restitution d'une pensée déjà formée en amont mais plutôt sa construction pas à pas (au gré des évolutions, développements, impasses, jaillissements d'idée, etc.), tel que l'avait formulé Heinrich von Kleist dans *L'élaboration de la pensée par le discours* et Michel Foucault dans *Le beau danger*. (Foucault 2011, Kleist 2016). Différents protocoles de jeu ont été proposés à cette fin. Ils consistaient à fournir un ou des documents (écrits, images, enregistrements audio...) à des acteurs. En fonction des protocoles, différentes règles d'action leur permettaient de performer une pensée à partir du ou des documents concernés. Une grande variété de modalités de pensée a ainsi été proposée, depuis une mise en parole sous forme de discours analytique ou de divagations libres, à des pensées silencieuses à travers la manipulation physique de documents ou de prise de notes sur différents supports (écrits à la main, ordinateurs, atlas d'images) (voir Zlatoff, 2017).

Il a ainsi été possible d'observer que chaque acteur possède ses modalités de pensée privilégiées : par son, par image, par écrit, par concepts, par récit, etc. Plutôt que de multiplier les protocoles qui engageraient chacun leur propre modalité de pensée, il fut alors décidé de poursuivre le travail en construisant des protocoles plus ouverts, qui permettraient aux acteurs de convoquer, dans n'importe quelle situation de pensée, les modalités qui leur conviennent le mieux.

Ce fut l'objet du deuxième projet (PENSÉE, 2017) qui a réuni une équipe de deux acteurs et d'une dramaturge. Dans l'optique de rendre visibles les processus silencieux et invisibles de la pensée d'un acteur en jeu, il s'agissait à nouveau de performer une pensée à partir d'un document qui, cette fois, était de nature textuel. De nouveaux protocoles de jeu ont été développés, en adaptant les outils de l'Analyse-Action, forgée par Constantin Stanislavski à la fin des années 30 au Théâtre d'Art de



Moscou, puis développée par Maria Knebel (Knebel 2017) et plus récemment par Anatoli Vassiliev, à Moscou et en France (Vassiliev 2016, voir également les paragraphes 3.1 et 3.2). Ces protocoles conduisent les acteurs à tenter de dire, avec leurs propres mots, le texte qui leur est fourni et ce, sans l'avoir travaillé au préalable, donc sans en avoir une connaissance précise. À l'aide de différents outils de jeu issus de l'Analyse-Action, les acteurs de l'équipe devaient d'une part tenter de jouer ce texte sans le connaître encore, mais d'autre part (et dans le même temps) l'analyser, le comprendre et le documenter avec d'autres références, littéraires ou intimes (voir Zlatoff, 2018).

Puisque cette pensée se déploie directement dans le jeu de l'acteur, elle est très différente d'une pensée qui aurait été produite dans un travail à la table : elle est vive, foisonnante et instable ; elle ouvre des sens multiples ; elle se permet d'être irrévérencieuse et décalée parce qu'elle joue avec les concepts, fait glisser leur sens, et provoque des résultats inattendus : les acteurs sont ainsi souvent surpris eux-mêmes de ce qui est produit.

Nous constatons alors que, dans ce paradigme, la position des acteurs se redouble : ils sont *interprètes* au sens du jeu (ils *jouent*, à des degrés d'engagement divers) mais ils sont également, dans le même temps, en position d'*interprète* au sens de la dramaturgie, ou plus généralement des études littéraires : ils *analysent* le texte en cours de travail, font des hypothèses de sens, et convoquent la mise en jeu pour valider ou invalider leurs hypothèses (voir Zlatoff, 2018). En outre, lors d'ouvertures régulières de la recherche à des spectateurs, l'équipe a pu constater que la pensée déployée par les acteurs se propageait : en assistant au travail des interprètes, les spectateurs progressent dans la compréhension du texte pour en avoir une vision de plus en plus précise. Le théâtre et la mise en jeu opèrent donc à la fois comme un catalyseur de la pensée de l'acteur, mais également comme un révélateur de cette pensée auprès des spectateurs. Ce travail a fait l'objet d'une communication de Nicolas Zlatoff et David Salazar (acteur associé au projet PENSÉE, 2017) lors du colloque *Philosophie et théâtre* à l'Université de Lausanne en octobre 2018. On voit ainsi se dessiner les prémises d'un nouveau paradigme d'interprétation des textes, par le biais d'acteurs en jeu, exposés quotidiennement dans leur travail. Ce paradigme est l'objet du projet INTERPRÉTATION.

2. Objectifs

Le projet INTERPRÉTATION se propose d'explorer un nouveau paradigme d'interprétation de textes, au double-sens du jeu et de la critique simultanée, avec un groupe de six acteurs et quatre dramaturges, sous la direction de Nicolas Zlatoff. Le travail sera conduit sur l'intégralité d'un texte de théâtre. Il cherchera à articuler et confronter les différentes interprétations que pourraient en faire des acteurs en jeu et des dramaturges en analyse, chacun avec leurs propres outils et modalités de pensée. Il se déploie donc autour de ces deux directions complémentaires :

- d'une part, un travail d'analyse et de documentation, mené par une équipe de dramaturges, qui, une fois un texte de travail ayant été choisi, identifie un certain nombre de points d'études à mener et convoque des références pertinentes à ce propos, chacun dans son domaine de compétences.
- d'autre part, la mise en jeu d'une équipe d'acteurs, qui performera, jour après jour, une pensée sur chacune des scènes de ce texte, en utilisant les outils forgés lors des projets ATLAS et PENSÉE. Ils seront plongés dans la situation d'être au travail sur ce texte, un peu comme ils le seraient en répétitions, à la différence qu'ils ne chercheront pas à mettre en place une version scénique définitive du texte. Au contraire, l'objectif est d'explorer



patiemment l'ensemble des voies que le texte semble leur ouvrir : les acteurs mèneront, en jeu, un travail d'analyse du texte (composition, champs lexicaux et sémantiques, sens, etc.) et convoqueront leurs propres références intimes ou littéraires pour aider à la compréhension du texte.

Plusieurs modalités d'interactions entre ces deux directions seront étudiées, aussi bien dans le sens dramaturges vers acteurs que dans sa réciproque :

- Tout d'abord, dans le sens dramaturges vers acteurs : les dramaturges transmettront aux acteurs les références bibliographiques qu'ils auront circonscrits de leur côté, afin que les acteurs puissent eux-mêmes les prendre en charge dans leur processus *d'interprétation-en-jeu*. Notre objectif ici est d'observer comment une référence dramaturgique se trouve déplacée par sa mise-en-jeu par un acteur. Souvent, une analyse dramaturgique a lieu lors du travail de table au cours duquel un dramaturge convoque différentes références. Cette analyse conduit à des postulats scéniques (en particulier de jeu) qui ont plutôt tendance à s'imposer aux acteurs. Ici, nous souhaitons explorer comment un acteur effectue lui-même une analyse des différentes références convoquées, en utilisant des outils propres à sa fonction d'acteur, à savoir le jeu du texte en travail. Comment, en jeu, analyser une référence bibliographique sur un texte ? Quels déplacements cela induit par rapport à une analyse qui aurait été faite à la table ?
- Ensuite, dans le sens acteurs vers dramaturges : comment les dramaturges peuvent-ils s'emparer des différents résultats de l'interprétation-en-jeu produite par les acteurs (aussi bien du texte que des références bibliographiques convoquées par les dramaturges) ? Notre objectif ici est double : d'une part, observer comment des dramaturges peuvent s'emparer d'un matériau hétérogène par rapport aux documents qu'ils utilisent habituellement dans leur pratique (une mise en jeu au lieu de documents écrits issus de références littéraires) et d'autre part d'étudier quelles variations ce glissement peut opérer dans leur travail : comment une mise en jeu peut-elle déplacer le regard d'un dramaturge sur son objet d'étude ? Dès lors, quelle forme donner à cette ré-interprétation de la pensée d'un acteur en jeu ?

On voit dès lors que, une fois un premier travail de recherche bibliographique effectué par les dramaturges, l'acte d'interprétation va se déployer en deux temps : d'une part dans le présent de la scène par les acteurs, et d'autre part lors d'une nouvelle interprétation du texte (augmentée, réajustée, modifiée, etc.), par les dramaturges, à partir de l'interprétation des acteurs. L'enjeu est d'élaborer une forme d'interprétation mixte : là où l'interprétation d'un acteur conduit à une mise en jeu (une pensée en acte) et celle d'un dramaturge à un écrit, ou un exposé analytique (une pensée en mots), le nouveau paradigme d'interprétation propose une hybridation de ces deux interprétations, l'une nourrissant (et réinterprétant) l'autre à chaque étape. Jour après jour, les dramaturges échangent avec les acteurs sur l'interprétation-en-jeu qui vient d'être proposée. Ils font part de leurs découvertes, de leurs doutes, formulent de nouvelles hypothèses et proposent de nouvelles références. Cet échange permet ensuite aux acteurs de proposer une nouvelle interprétation-en-jeu qui, du fait des outils de l'Analyse-Action, fait à son tour émerger de nouvelles hypothèses, à nouveau confrontées aux dramaturges, le processus itérant ainsi interprétation-en-jeu par les acteurs et ré-interprétation par les dramaturges



3. État de l'art

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

INTERPRÉTATION ET HERMÉNEUTIQUE

L'herméneutique, c'est-à-dire l'art d'interpréter les textes, a d'abord concerné l'étude des textes sacrés avant de devenir, au cours du XIXe siècle, la science de l'interprétation de tous les textes. À la fin du XVIIIe siècle, partant du constat qu'une « œuvre d'art, arrachée à son contexte premier perd de sa signification », Friedrich Schleiermacher pose les bases de l'herméneutique moderne en lui enjoignant de retrouver la signification première d'un texte, conçue comme celle que l'auteur projetait au moment de l'écriture (Schleiermacher 1947). Interpréter un texte, « c'est réduire les anachronismes allégoriques et restituer cette origine » (Compagnon 1998). Comme l'écrit Hans-Georg Gadamer, il s'agit de « rétablir le « monde » auquel [l'œuvre] appartient, restituer l'état originel que le créateur avait « en vue » [...] Le savoir historique ouvre la possibilité de restituer ce qui est perdu et de restaurer la tradition [...] Tout l'effort herméneutique est donc de retrouver le « point d'ancrage » dans l'esprit de l'artiste, qui seul rendra pleinement compréhensible la signification d'une œuvre d'art » (Gadamer 1960). Schleiermacher décrit une méthode, appelée plus tard cercle herméneutique, suivant laquelle, « placé devant un texte, l'interprète fait d'abord une hypothèse sur son sens comme tout, puis analyse le détail des parties, puis retourne à une compréhension modifiée du tout ». Cette méthode suppose qu'il est possible de « combler l'écart historique entre le présent (l'interprète) et le passé (le texte) », et de reconstruire ainsi l'intention originelle de l'auteur (Compagnon 1998). Mais cette reconstruction a posteriori de l'intention de l'auteur est-elle seulement possible ?

Après Schleiermacher, Wilhelm Dilthey rabaissera cet objectif en opposant à l'*explication*, que seule pourrait atteindre une méthode scientifique appliquée aux phénomènes de la nature, la *compréhension* (Dilthey 1947). Ainsi, « un texte peut être compris, mais il ne saurait être expliqué, par exemple par une intention » (Compagnon 1998). Plus tard, Edmond Husserl allait substituer à la conscience réflexive du penseur (présence à soi et disponibilité à l'autre du *cogito* cartésien) la notion d'intentionnalité, comme un acte de conscience qui est toujours conscience *de* quelque chose (Husserl 1985). Dans cette perspective, le cercle herméneutique ne peut alors plus s'ériger en méthode mais au contraire conditionne la compréhension d'un objet d'étude (ici : un texte) : toute compréhension suppose une anticipation de sens. L'interprète qui veut comprendre un texte a toujours un projet sur ce texte et son interprétation repose sur ce préjugé. Martin Heidegger montrera ensuite que cette intentionnalité possède un caractère historique : notre précompréhension, inséparable de notre existence ou de notre être-là (*Dasein*), nous interdit d'échapper à notre propre situation historique pour comprendre l'autre (Heidegger 1964).

Les travaux d'Husserl et Heidegger s'inscrivaient dans une perspective métaphysique et ne traitaient pas spécifiquement de l'interprétation des textes littéraires. Néanmoins, Hans-Georg Gadamer a repris, dans la perspective de leurs travaux, les questions traditionnelles de l'herméneutique depuis Schleiermacher. Il fait ainsi remarquer le caractère éminemment projectif de toute lecture (Gadamer 1960) : le lecteur construit différemment la signification en projetant sur le texte à la fois ses connaissances, sa sensibilité et ses affects propres, mais également en opérant, en toute subjectivité tout au long de la lecture, un travail de sélection, « un point de vue mobile » sur le texte, en vue de produire une cohérence d'ensemble (Iser 1985). Ainsi, « le lecteur est condamné, comme tout le



monde, à ne voir le monde qu'à travers ses propres yeux » (Citton 2007) : l'interprétation qu'il fera d'un texte doit reconnaître pleinement son aspect projectif et ne saurait être « réductible à la seule intention de l'auteur ». Bien plus, cette intention originelle pourrait bien avoir totalement disparue et la signification d'un texte dépasse les intentions de son auteur. « Quand le texte passe d'un contexte historique ou culturel à un autre, de nouvelles significations lui sont attachées, que ni l'auteur, ni les premiers lecteurs n'avaient prévues. Toute interprétation est contextuelle, dépendante de critères relatifs au contexte où elle a lieu, sans qu'il soit possible de connaître ni de comprendre un texte tel qu'en lui-même » (Compagnon 1998. Voir également Chartier 1985, 1990, 1997 et de Certeau 1980). Interpréter un texte revient alors à créer une dialectique de question-réponse : l'interprète interroge le texte (depuis le présent de son interprétation) qui lui répond en retour depuis le passé indéchiffrable de son écriture. Cette réponse dépend de la question posée et en particulier du point de vue historique de l'interprète.

INTERPRÉTATION ET RENOUVELLEMENT PERMANENT DE LA PROJECTION

Dans cette continuité, Roland Barthes fait remarquer que l'auteur, au moment de l'écriture, n'est pas dupe de cette dialectique : sans doute ne cherche-t-il pas tant à affirmer quelque chose dans son écriture mais, au contraire, « interroge sous couvert d'affirmer » (Barthes 1963). Dans cette perspective, la dialectique de question-réponse se dédouble, et l'interprète « sous couvert d'interroger » le texte, cherche également à répondre à la question posée en réalité par l'auteur. Ici, l'interprète cherche à affirmer quelque chose face à un « sens tremblé et non un sens fermé » du texte, face à ce « vide » du texte, issu du fait que l'auteur s'est « retenu » de répondre à la question qu'il posait. C'est justement, selon Roland Barthes, ce vide du texte qui définit son appartenance à la littérature : un texte est dit littéraire s'il résiste à l'acte d'interprétation afin de se prêter, en retour, à « une multiplicité de réponses » de la part de l'interprète. Lire et interpréter, c'est finalement rester ouvert à l'altérité du texte et réviser constamment les pré-esquisses qu'en tant que lecteur, l'interprète projette nécessairement dans le texte. Il s'agit d'opérer un « renouvellement incessant de la projection, constitutif du mouvement du sens dans la compréhension et dans l'interprétation » (Gadamer 1960).

C'est à partir de ce « renouvellement incessant de la projection » qu'un lecteur fait sur un texte, que le projet INTERPRETATION s'articule. Au-delà d'un résultat ou d'une conclusion de cette projection, nous souhaitons observer le processus même du renouvellement de la projection. Comme proposé par Yves Citton dans le champ des études littéraires, nous ne nous attacherons pas à « prouver la vérité ou la fausseté de telle ou telle interprétation », mais bien plutôt à multiplier les propositions de « nouveaux plans de référence qui permettent de relire un auteur en y découvrant des pertinences inédites » (Citton 2007). Il s'agit de « reclasser, resyntaxer, surcoder, multiréférencier les signes, les percepts, les affects et les comportements » qui se projettent inévitablement dans un texte lors de sa lecture, afin que chaque nouveau plan de lecture agisse comme un « processus reconfigurateur ». Yves Citton appelle ainsi à prendre le risque du « bavardage » ou du « papillonnage » en multipliant les points de vue et surtout leur collisions réciproques. Ainsi, si cette méthode fera effectivement appel à différents « experts » afin de multiplier les points de vue, elle n'est pas pour autant qualifiée d'interdisciplinarité. En effet, cette dernière « se contente de faire dialoguer des experts en tant qu'experts », chacun s'exprimant en tant que « savant » dans son domaine propre. Au contraire, Yves Citton appelle à une *indiscipline* des points de vue, c'est-à-dire « savoir comment articuler entre eux analyse rationnelle et résonances affectives, dilemmes éthiques et positionnements politiques, attention esthétique et calculs économiques, jugement et empathie, discours public et conviction intime ». C'est la raison pour laquelle le projet



INTERPRETATION entend faire travailler acteurs et dramaturges sur des matériaux-croisés, les acteurs s'emparant des matériaux proposés par les dramaturges et réciproquement. Ce croisement des compétences (ainsi que leur déplacements mutuels) sera au cœur d'une « gymnastique mentale » qui permettra aux acteurs et aux dramaturges de « manier avec beaucoup plus de souplesse les divers types de catégorisations » avec lesquels ils opèrent habituellement.

INTERPRÉTATION ET JEU D'ACTEUR

Ces propositions sont formalisées dans le champ des études littéraires. Néanmoins, il est saisissant de constater que, en français, le mot *interpréter* renvoie aussi bien à la question de la signification et de l'herméneutique que de l'activité de l'acteur : hermeneutikè en grec (ἑρμηνευτική, littéralement « art d'interpréter ») signifie d'abord « parler », « s'exprimer » (Ndeh 2008). Yves Citton avait déjà noté l'analogie très forte qu'un lecteur-interprète entretient avec un acteur : il joue en permanence à des prises de rôles au sein des figures proposées par l'écrit. Il joue à être les différents personnages et figures du texte, à devenir celles-ci, à entrer et sortir d'une « cabine d'essayage », à « enfileur successivement le rôle (le masque, le costume) de différents personnages », « à se contempler dans le miroir de ces différentes images et à se sentir plus ou moins à l'aise ou à l'étroit » dans chacune, autant de processus qui participent de l'élaboration d'une interprétation. Réciproquement, Michel Corvin fait remarquer qu'une partie du travail de l'acteur relève d'une herméneutique : l'acteur « comble les lacunes du texte », « débusque les intentions secrètes de l'œuvre ». Il suit « le mouvement du sens vers la référence ouverte devant le texte » (Ricoeur 1965) et n'est donc pas qu'un simple exécutant des herméneutiques préalables d'un metteur en scène et d'un dramaturge. Sa position est en revanche particulière car, non content de réaliser une partie de cette recherche herméneutique, il est aussi le « médiateur direct » de cette recherche (ainsi que de celles du metteur en scène et du dramaturge), « entre la fabrication des signes » (du texte et de la mise en scène) et « leur réception par [...] le spectateur » (Corvin 1995). L'acteur est donc à la fois celui qui réalise une partie de la recherche herméneutique et le médium par lequel cette recherche est rendue visible. Sans parler d'herméneutique, Oscar Gomez Mata constate que cette capacité à penser et jouer (agir) dans le même temps constitue la spécificité des acteurs, c'est-à-dire qu'ils sont capables d'activer « un réflexe qui leur permet de faire et de penser ce qu'ils font en même temps », de penser leur jeu (y compris le rapport au texte et plus généralement les contraintes comme le temps, l'espace, le partenaire, etc.) en même temps qu'ils jouent « comme s'ils créaient un double d'eux-mêmes qui leur décrivait l'action en même temps qu'ils la réalisent » (Gomez Mata 2016). Le projet INTERPRETATION entend pointer et explorer cette capacité de l'acteur à *faire* (jouer) et à *penser* simultanément, afin de proposer un processus d'interprétation au double sens simultané du jeu et de l'analyse de textes. Il s'agit donc de donner à l'acteur des outils qui lui permettent, dans le même temps, d'interpréter un texte au sens d'une herméneutique et au sens du jeu.

Dans *L'amour Fou* (1969), Jacques Rivette filme une équipe d'acteurs qui répètent *Andromaque* de Racine en vue d'une représentation : les acteurs engagent ainsi un travail herméneutique sur le texte, font des hypothèses de jeu, les testent sur scène, recommencent, changent de direction, etc. comme si le film était « le documentaire de son propre tournage » (Frappat 2001). Mais comme Jacques Rivette demandent également aux acteurs d'improviser des scènes dans d'autres espaces-temps que celui de la répétition de théâtre (au domicile des acteurs, lors d'une pause dans un café, etc.), les acteurs convoquent alors leur travail en cours sur *Andromaque* pour nourrir leurs improvisations. Ils jouent ainsi à improviser une nouvelle fiction d'eux-mêmes au travail, fiction calquée et développée d'après l'avancée de leur travail sur le texte. Dans un habile jeu de « complot avec le réalisateur », les acteurs s'engagent progressivement dans un processus de déclinaisons



permanentes en jeu du texte de Racine, comme s'ils cherchaient à sur-interpréter, « surcoder, multiréférencier » le texte à travers de multiples niveaux de réalités (au travail, dans une fiction, etc.). Si l'on observe bien ici le processus qui peut amener une herméneutique à nourrir une interprétation au sens du jeu, il est, en revanche, impossible de savoir dans quelle mesure la réciproque (re-injecter le jeu dans l'herméneutique) peut advenir. En effet, au cours du tournage, l'équipe choisit finalement de ne plus se consacrer qu'au film de Rivette et d'abandonner le travail de répétitions d'*Andromaque*.

Quelques années plus tard, dans *Catherine* (1975), d'après *Les cloches de Bâles* d'Aragon, Antoine Vitez proposait lui aussi une esthétique dans laquelle les comédiens étaient placés en situation de répétitions, en lecture, autour d'une table de travail. Ils mangeaient, lisaient, discutaient comme on le ferait en répétitions. Au fur et à mesure du spectacle, ils allaient peu à peu se théâtraliser pour faire oublier cette image de répétition et « faire théâtre de tout » (le même principe a été repris dernièrement par Christian Schiaretti dans *Electre* (2015) et *Antigone* (2016), réécriture d'après Sophocle par Jean-Pierre Siméon). Il est important de noter qu'ici, lors des représentations, les acteurs sont interprètes uniquement en terme de jeu et pas en terme herméneutique. Plus précisément les acteurs ont réalisé un travail herméneutique en amont, pendant les « vraies » répétitions et nous voyons le résultat de ce travail en représentation, non pas le processus en tant que tel. La « répétition » exposée sur scène n'est qu'une image de ce que peut être une répétition, qui ne permet pas de rendre visible un travail herméneutique effectivement à l'œuvre.

A l'extrême inverse, dans *Les héros de la pensée* (2012), Massimo Furlan et Claire de Ribeaupierre exposent huit penseurs (philosophes, historiens, anthropologues) qui débattent ensemble, sans préparation aucune. Sur le modèle du banquet grec (ivresse comprise), ils enchaînent, sur 26 heures, 26 thèmes différents (un par heure) que leur soumet le metteur en scène. Dans les premières heures, parce que les protagonistes sont des universitaires, cette pensée se déploie naturellement sous la forme d'une pensée analytique (*logos*) : ils cherchent à définir le thème en tant que concept, et proposent des schémas logiques d'implications, de généralisations, etc. Mais, au fur et à mesure que le temps, l'ivresse et l'épuisement gagnent, les héros glissent du *logos* à une forme de parole plus intuitive et imagée, qui tient souvent du récit : ils racontent des expériences personnelles, rapportent celles d'autres personnes, voire relaient des fragments de récits en tant que tels (ils les *jouent*). Bref, les penseurs glissent peu à peu d'une pensée analytique à une interprétation-en-jeu. Il reste néanmoins délicat de parler ici d'herméneutique puisque les penseurs performant à partir d'un mot et non pas d'un texte.

Les séries *This Situation* (2007-2011) de Tino Seghal, dans lesquels universitaires, acteurs et danseurs performant, dans des espaces de galeries d'art et de musées, une pensée à partir de différentes citations est un dispositif comparable.

Dans son *Théâtre Permanent* (2009), Gwenaël Morin a également exploré des schémas performatifs dans lesquels une équipe d'acteurs travaille à flux tendus (Chapuis 2009) : pendant une année à raison de 5 jours sur 7, elle crée l'après-midi la pièce qui sera jouée le soir en représentation publique (6 au total : *Lorenzaccio*, *Tartuffe*, *Bérénice*, *Antigone*, *Hamlet* et *Woyzeck*) et transmet le matin la partition du spectacle en atelier pour spectateurs. Si l'acteur est encore en travail lors des représentations (et acquiert par là même un état de présence saisissant), il n'est pas, à strictement parler, exposé dans son travail herméneutique sur le texte. Plus radicalement, à Lyon, Gwenaël Morin a proposé une série sur *Andromaque* (2017), dans laquelle les acteurs (tirés au sort chaque soir) connaissent peu ou mal leur texte et sont dirigés en direct par le metteur en scène. S'il est possible de voir, dans le corps des acteurs, les multiples pensées qui les assaillent face à cette tâche impossible à accomplir, le dispositif se concentre néanmoins volontairement sur leur travail de jeu et



refuse de donner accès directement (par exemple à travers un discours oral) aux réflexions en cours des acteurs sur le texte.

INTERPRÉTATION ET ANALYSE-ACTION : VERS DES ACTEURS DOUBLEMENT INTERPRÊTES

Dans des contextes de présentations de travaux en cours, Anatoli Vassiliev a proposé de nombreux formats dans lesquels les acteurs ne connaissent qu'une partie de leur texte (par exemple *Six personnages en quête d'auteur* (1990), *La République de Platon* (1995), *Amphitryon de Molière* (1997)). S'appuyant sur une technique issue de l'Analyse-Action, forgée par Constantin Stanislavski, à la fin de sa vie, puis prolongée par Maria Knebel, les acteurs tentent de jouer un texte de théâtre avec leurs propres mots, tout en ne connaissant pas encore « par cœur » ce texte. En élaborant au fil des exercices de jeu une « composition », un plan ou canevas peuplés d'images sensibles et personnelles, « un chemin intérieur » qu'eux seuls connaissent, ils apprennent à suivre cette composition « comme une partition invisible », pour se rapprocher peu à peu les mots de l'auteur et du personnage (Lupo 2006, Vassiliev 2007). Parce que l'acteur joue, avec ses propres mots, un personnage d'un texte qu'il ne connaît pas encore, il développe une aptitude à « penser et vêtir ses pensées des mots que l'auteur lui a donnés » (Knebel 2006).

Comme son nom l'indique, l'Analyse-Action alterne des moments à la table d'analyse du texte, d'un point de vue dramaturgique, avec des moments de jeu (« action »). L'analyse, de type dramaturgique (« exploration intellectuelle » du sens, mais aussi des champs lexicaux, sémantiques, etc.) permet ainsi d'élaborer une hypothèse de composition qui est ensuite testée en jeu. Puis les acteurs « reviennent à la pièce et à l'analyse de la scène qui vient d'être jouée » pour « contrôler à l'aide du texte de la pièce tout ce qui a été accompli [sur scène] », et ainsi élaborer ou affiner la composition et formuler de nouvelles hypothèses, qui seront ensuite de nouveau testées en jeu. On le voit, l'Analyse-Action est déjà une méthode qui propose de placer l'interprétation dramaturgique du texte au cœur de la pratique de l'acteur, tout en segmentant volontairement les phases de jeu et d'analyse du texte.

Prolongeant cette pratique, Anatoli Vassiliev remarque que l'Analyse-Action peut se travailler sur deux plans : celui de la situation de jeu entre les personnages (systèmes psychologiques) ou sur celui des idées, du sens du texte (systèmes ludiques) (Vassiliev 2006). Dans le premier, les acteurs étudient en analyse « les circonstances proposées par l'auteur » à chaque personnage d'une scène, c'est-à-dire l'ensemble des relations (de conflit, d'amour, de haine, etc.) que chaque personnage entretient avec les autres. En jeu, les acteurs convoquent cette situation (y « plongent ») et improvisent les différentes conséquences possibles de la situation de départ. Dans le second système, les acteurs se focalisent, lors de la phase d'analyse, sur les « idées », les « concepts » que pourraient défendre chaque personnage. En jeu, les acteurs cherchent à « mettre en dialogue » ces idées, « maniant ces concepts dans l'intellect à travers le langage, usant et définissant avec précision le sens des mots » (Lupo 2006), afin de faire émerger la conclusion de la scène (baptisée « événement principal »). Les systèmes ludiques consistent donc en une opération scénique dans laquelle les acteurs jouent avec les concepts du texte, les mots, les « valeurs ultimes confondues avec les mots qui servent à les exprimer ». Sans l'avoir explicitement formulé, les acteurs cherchent donc à « adopter provisoirement le vocabulaire final » des différents personnages (Rorty 1989) : un ensemble irréductible de mots « qu'ils emploient pour justifier leurs actions, leurs croyances et leur vie ». Richard Rorty notait que cette opération était déjà à l'œuvre lors de toute lecture d'un texte. Si, pour Vassiliev, cette méthode n'a pas vocation à être présentée au public (« elle n'en a pas la force : éphémère, elle n'est qu'une méthode »), nous avançons au contraire que, sous certaines conditions,



il est possible de la reprendre et de l'adapter afin d'élaborer un cadre de travail pour les acteurs (expérimenté dans la recherche PENSÉE, voir paragraphe suivant). C'est à partir du développement de ce cadre, notamment dans son exposition publique (voir le paragraphe 5 – méthode) que s'articule la méthode du présent projet INTERPRETATION.

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

Lors du projet PENSÉE (2017) réunissant 2 metteurs en scène, 2 acteurs et une dramaturge, Nicolas Zlatoff a travaillé sur différents outils de l'Analyse-Action, en collaboration avec Pierre Heitz, qui a expérimenté cette technique auprès d'Anatoli Vassiliev durant 7 ans. Reprenant dans un premier temps la dialectique habituelle qui consiste à alterner des phases d'analyse avec des mises en jeu au plateau (« action »), l'équipe constate que ces deux phases peuvent très facilement avoir lieu simultanément : durant la phase d'analyse, les acteurs sont presque déjà en jeu. Il est alors proposé de fusionner ces deux phases : les acteurs, assis autour d'une table, lisent le texte d'une scène, puis parlent entre eux, débattent de la scène. A ce moment, ils sont encore en analyse : ils ont un objet de travail (le texte) devant eux, au centre de la table, et cherchent à le comprendre, depuis l'extérieur. Ils parlent, par exemple, d'un personnage de la scène à la troisième personne (l'acteur dit : « le personnage fait cela » ou « le personnage dit cela »), puis se mettent graduellement en jeu et endossent la première personne (« je dis cela »). Ainsi, tout se passe comme s'ils convoquaient le théâtre afin de valider ou d'invalider les hypothèses qu'ils font sur le texte. Le théâtre agit comme un révélateur d'hypothèses ; le jeu permet de vérifier ou de contredire la pensée en cours au sein même de la phase d'analyse (Zlatoff 2018).

La dialectique à l'œuvre chez l'acteur lors de cette alternance entre analyse et jeu est complexe et multiple. Parfois, la bascule est volontaire, afin de vérifier une hypothèse d'analyse, d'autres fois, l'acteur laisse simplement dériver sa pensée : aspiré par la mise en jeu, il « pense à autre chose » que ce à quoi il était occupé précédemment. Roland Barthes avait déjà remarqué « ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi ». Il affirmait que c'est ainsi que viennent « les meilleures pensées », que l'on « invente le mieux ce qui est nécessaire à [son] travail ». Le texte parvient alors à « se faire écouter indirectement » si, le lisant et l'analysant, l'acteur est « entraîné à souvent lever la tête, à entendre autre chose » par la dynamique de mise en jeu (Barthes 1973).

En outre, nous insistons sur le fait que la pensée ainsi produite est très différente que si elle avait été provoquée lors d'une lecture à la table. Les acteurs remarquent en effet que c'est la mise en jeu qui active leur pensée : si, souvent, avant de commencer une analyse-action, ils disent craindre de ne rien avoir dit ou à penser, le jeu finit toujours par ouvrir la pensée. Nous avançons que cette fusion des phases d'analyse et de jeu, que nous avons proposée, est une forme « d'écriture à haute voix » que Roland Barthes disait pourtant difficile (impossible ?) à pratiquer (Barthes 1973). Julia Kristeva (reprenant les travaux de Šaumjan Soboleva) distinguait en effet deux niveaux dans un texte : le phéno-texte (le texte tel qu'il se présente à nous, notamment sur le plan de la grammaire et de la syntaxe) et le géno-texte (le niveau où le texte est produit, écrit. Voir à ce sujet Kristeva 1969 et Saumjan-Soboleva 1963). Reprenant cette distinction, Barthes remarque que le théâtre au sens de la rhétorique, de l'expression, de l'inflexion dramatique est justement le lieu du phéno-texte. Au contraire, l'écriture à haute voix se place du côté du géno-texte, du lieu de structuration et d'élaboration du phéno-texte, où, par le « grain de la voix », les « incidents pulsionnels » de la « patine des consonnes », de « la voluptés des voyelles » créent une « stéréophonie de la chair



profonde » et parviennent paradoxalement à « déporter le signifié » pour « jeter [...] le corps de l'acteur dans mon oreille », permettant ainsi à la signifiante de mieux apparaître, c'est-à-dire « le sens en ce qu'il est produit sensuellement ».

Les différents acteurs du projet font également remarquer qu'en jeu, ils convoquent leurs propres connaissances (théoriques, affectives, sensibles, etc.) afin de les extrapoler pour venir nourrir leur rapport au texte. L'équipe note alors que ceci correspond exactement au cadre fixé par Yves Citton pour l'interprétation au sens des études littéraires, à savoir que « lire consiste pour le lecteur à projeter sa connaissance du monde (actuel) sur le texte (fictif) ». Ce n'est ainsi qu'avec les « images (possiblement illusionnées) du monde actuel » que l'acteur peut « construire le monde fictif décrit par le texte ». En retour, le monde de la fiction permet de « recombinaison ces images de façon à faire émerger de nouvelles imaginations ». En effet, une fois les connaissances personnelles des acteurs projetées dans le texte de fiction, les acteurs se surprennent à jouer avec, à les transformer graduellement en les « poussant » dans la fiction, ils jouent à « affabuler » tel que décrit par Marc Escola (Escola 2003) c'est-à-dire, qu'ils rapportent « chaque fable à un complexe de fables possibles ». Ils provoquent des « relances des effets de suggestions dont sont porteurs les textes » (Citton 2007). Ce mécanisme d'interprétation-en-jeu se trouve alors « à mi-chemin entre l'analyse et la réécriture, entre la critique et l'adaptation ». Il permet de questionner, d'étonner, d'éclater, bref de suggérer des interprétations (cette fois au double sens simultané du jeu et de la critique littéraire) mais ne pas donner des vérités : « il n'y a jamais d'accès direct à la vérité, mais seulement à des interprétations ». L'interprétation-en-jeu n'est plus « exhumation » mais « réinvention », « affabulation ». Les acteurs-interprètes se trouvent alors dans la position décrite par Stanley Fish, à savoir qu'ils cherchent moins à « comprendre » le texte qu'à « construire » quelque chose de nouveau : « les interprètes ne décodent pas les poèmes : ils les font » (Fish 1980).

Dans « Qu'est-ce que la philosophie ? », Gilles Deleuze et Félix Guattari proposaient la notion de personnage conceptuel, personnage fictif que crée un philosophe, afin de l'aider à forger ses propres concepts : en dialoguant avec son personnage conceptuel, ou en jouant à l'être à travers différents « traits » (pathiques, relationnels, etc.), le philosophe s'oriente dans le plan de sa pensée et peut développer ses concepts. Le philosophe n'est plus vraiment lui-même, mais plutôt « une aptitude de la pensée à se voir et se développer à travers un plan qui [le] traverse en plusieurs endroits ». Or, en pratiquant l'analyse-action sur un texte de théâtre, l'acteur entretient exactement la même dialectique, mais cette fois avec le personnage (de théâtre) qu'il est censé étudier : parfois il parle de lui, ou bien il lui parle, comme à un objet placé à distance, d'autres fois, il le joue et c'est cette relation multiple qui enclenche la pensée de l'acteur. Ainsi, ce personnage (de théâtre) que l'acteur ne sait pas encore jouer, mais qu'il cherche à circonscrire, devient, pour l'acteur, un personnage conceptuel.

L'analyse-action permet de transformer un personnage de théâtre en personnage conceptuel pour chaque acteur engagé dans une Analyse-Action. Tout comme le « destin du philosophe » sera de « devenir son personnage conceptuel », l'acteur deviendra son personnage au fil du travail. Mais avant cela, durant l'exégèse de texte, l'acteur entretiendra une dialectique avec son personnage (conceptuel), et il sera donc possible de voir l'acteur dans son action de pensée. Ce processus est une action dramatique car, à la différence du philosophe, l'acteur utilise les moyens du théâtre (le jeu) pour entrer en relation avec son personnage conceptuel.

Nicolas Zlatoff a réalisé une mise en partage de cette recherche auprès de 19 élèves-acteurs de l'école Arts-En-Scène (Lyon, France). Après leur avoir transmis les outils de recherche, issu de



L'Analyse-Action, sur le texte *Andromaque* de Jean Racine, cinq présentations ont été ouvertes au public (théâtre de l'Elysée, Lyon) : chaque soir, les acteurs appliquaient cette méthode sur une sélection de scènes du texte de Jean Racine, esquissant ainsi une tentative d'interprétation-en-jeu du texte, jour après jour, représentation après représentation. L'équipe constate alors que, si le travail d'interprétation (au double sens du jeu et de la critique) est bien à l'œuvre (les acteurs progressent dans leur compréhension), il n'aboutit jamais à une version définitive. Au contraire, la dynamique même de la méthode, centrée sur l'improvisation des acteurs, conduit les différentes propositions à « trouver leur propre accomplissement (ou leur propre fin) en elles-mêmes, sans s'objectiver dans une œuvre pérenne, sans se déposer dans aucun "produit fini" ou dans un objet qui survive à l'exécution » (Virno 2002). Tout se passe comme si les interprètes-acteurs travaillaient à « actualiser quelque chose [Andromaque] qui a été écrit par un autre [Jean Racine], à le faire être dans et pour le public du présent », dans une production éphémère, jamais fixée, sans cesse en renouvellement.

Deux limites sont alors pointées par Nicolas Zlatoff : tout d'abord, le risque de l'épuisement de l'acteur, qui peine parfois, d'un jour à l'autre, à renouveler son point de vue sur un texte qu'il pratique quotidiennement. Il est alors évoqué la possibilité de pouvoir convoquer de nouvelles sources ou références, en écho au texte en cours de travail, pour pallier à cette limitation (par exemple des sources pointées par un dramaturge), afin de multiplier « la collaboration imprévisible entre virtuoses » (Citton 2007) et alimenter sans cesse le processus d'improvisation. La deuxième limitation avait trait à la publication ou plus précisément à la trace de cette aventure de la critique. En effet, si le paradigme quotidien d'interprétation-en-jeu n'a pas vocation à produire un résultat figé et définitif, il reste néanmoins possible de chercher à conserver une trace du présent du jeu. Plus tard, l'équipe proposera de tenir un « journal de bord » des différentes mise-en-jeu effectuées : dans les sessions de la Manufacture, un spectateur identifié notera ainsi, en toute subjectivité, des paroles élaborées par les acteurs en jeu. La conservation de ces notes, en regard des scènes du texte étudié, pourrait constituer un outil pour une publication future d'une telle recherche.

En tant que telle, l'exposition quotidienne de l'interprétation-en-jeu constitue déjà un mode de publication de la recherche, auprès d'éventuels spectateurs. Bien plus, ces derniers sont de fait plongés eux aussi en situation d'interprétation du texte. Critiquant la position apparemment passive d'un spectateur, Jacques Rancière avait déjà montré qu'un spectateur « agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète [...] Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui ». Le paradigme d'interprétation-en-jeu renforce cette prise d'activité en transformant le spectateur en « interprète actif du spectacle qui [lui] est proposé » (Rancière 2008). Puisqu'il ne s'agit plus de présenter un objet fini (un spectacle) mais bien un processus toujours renouvelé d'interprétation, le spectateur n'apprend pas quelque chose que les acteurs sur scène connaissent déjà et cherchent à transmettre. Au contraire acteurs et spectateurs sont engagés au sein d'une recherche « dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens » et chacun traçant son « propre chemin dans la forêt des choses, des actes et des signes qui leur font face ou les entourent ». Au final, chacun apprendra quelque chose que l'autre ne connaît pas encore lui-même.

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

Nicolas ZLATOFF: issu d'une formation scientifique (Ingénieur de l'Ecole Centrale et Docteur-ès-Sciences de l'INSA), il est comédien et metteur en scène depuis 2004. Son travail articule des éléments autofictionnels à des textes (théâtraux ou non), vidéos, images, musiques, mouvements, dispositifs... pour créer des formats performatifs variés, de l'installation au théâtre, de la conférence



à la performance et au concert, qui questionnent les codes de chacun de ces modes de représentation. Entre 2013 et 2015, il suit le Master Mise en Scène de la Manufacture, afin de mener une réflexion sur sa pratique, notamment sur les questions de représentation de la pensée. Il travaille à Lausanne, Sierre (TLH), Lyon (NTH8, Elysée), Paris (Maison des Métallos, théâtre de l'Aquarium) ainsi qu'en Amérique Latine (Mexique, Colombie).

Cécile GOUSSARD et Arnaud HUGUENIN : comédiens issus de la Manufacture, promotion H. Ils ont déjà pratiqué la plupart des outils de l'Analyse-Action avec Nicolas Zlatoff, dans le cadre de précédentes recherches (Cécile Goussard sur PENSEE, 2017) ou de créations (Arnaud Huguenin dans *Et qui m'entendrait si je criais*, d'après *Les élégies de Duino* de Rainer Maria Rilke, 2017, mise en scène Nicolas Zlatoff, TLH-Sierre).

4 comédiens issus de la Manufacture

Danielle CHAPERON : Professeure à la faculté des Lettres de l'Université de Lausanne (UNIL) depuis 1998, le théâtre occupe actuellement une place centrale dans son activité d'enseignement et de recherche. En 2013, elle participe à la mise en place, d'un programme de spécialisation en *Dramaturgie et histoire du théâtre* de niveau Master, commun aux quatre universités de Suisse romande. Elle contribue à la création, en 2017, d'un Centre d'études théâtrales à l'UNIL.

Elle dirige le CAS (certificat de formation continue) en *Dramaturgie et performance du texte*, une formation annuelle conjointe à l'UNIL et à La Manufacture, créée en 2003. Elle participe à l'enseignement du Bachelor et du Master Théâtre orientation Mise en scène de la Manufacture et intervient à l'Ecole des Teintureries (Lausanne) et dans la formation pré-professionnelle du Conservatoire de Genève. Elle contribue également au CAS en médiation culturelle d'Eesp (HES-SO).

Ses publications récentes sont :

Le théâtre est-il pensable ? Acta fabula, vol. 18, n° 8, « Les Conditions du théâtre : un état de la recherche », Octobre 2017.

Le Travail de la lecture, Metteur en scène aujourd'hui - identité artistique en question ? Izabella Pluta (dir.), Rennes, PUR, 2017, pp. 84-96.

Fragilité et solidité des œuvres théâtrales, dans Les Nouveaux Matériaux du théâtre, Florence Naugrette et Joseph Danan (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle (Registres), pp. 43-52, 2018.

Littérature et études théâtrales : ombres au tableau et perspectives, Conférence de l'Académie, Cahier XXVII, Académie des sciences humaines (SAGW), Berne, 2018.

Entrer – Sortir, contribution à une poétique de l'espace dramatique coctalien, Cahiers Jean Cocteau, Paris, Classiques Garnier/Minard/Lettres modernes, Création et Intermédialité, 2018 – 4, p. 221-243.

Eric EIGENMANN : Professeur au Département de langue et de littérature françaises modernes de l'Université de Genève, il enseigne la dramaturgie et la théorie littéraire. Ses recherches portent sur la littérature dramatique, la théorie du théâtre et les arts de la scène. Auteur de *La Parole empruntée. Sarraute, Pinget, Vinaver : théâtres du dialogisme* (Paris, L'Arche, 1996), de *Poétique de Michel Soutter, cinéaste écrivain* (Genève, Zoé, 2008) et de nombreux articles de revue, sur Beckett et Koltès notamment, il a édité *L'Histoire dans la littérature* (Genève, Droz, 2000, avec Laurent Adert) et *Textes en performance* (Genève, MetisPresses, 2006, avec Ambroise Barras).

Marc ESCOLA : Professeur de littérature française de l'âge classique et de théorie littéraire à l'Université de Lausanne, il est l'auteur de plusieurs essais sur les rapports entre morale et fiction au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles : dans les *Caractères* de La Bruyère (*Brèves questions d'herméneutique et Rhétorique du discontinu*, Champion, 1999), les *Fables* de La Fontaine (*Lupus in*



fabula, Presses Universitaires de Vincennes, 2004), ou les *Contes* de Perrault (Gallimard, 2005). Il a également donné pour les éditions GF-Flammarion une série d'éditions de textes dont une *Anthologie de nouvelles galantes du XVIIe siècle* (2004), *les Trois Discours sur le Poème dramatique* de Corneille (1999), les *Journaux* de Marivaux (2010) ou encore les *Pensées sur la justice* de Pascal (2011).

Il a supervisé plusieurs ouvrages de théorie littéraire (*Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, PUV, 2003 ; *Théorie des textes possibles*, CRIN n° 57, 2012), et a récemment publié un essai sur les formes du commentaire et les pratiques de réécriture : *Littérature seconde ou la Bibliothèque de Circé* (Kimé, 2015, avec Sophie Rabau). Il est aussi directeur de la collection d'essais anthologiques de théorie littéraire « GF-Corpus » (Flammarion) et l'un des animateurs du site www.fabula.org.

Lise MICHEL : Ancienne élève de l'ENS, agrégée de Lettres classiques, docteur en littérature française (Université Paris-Sorbonne), elle est professeure suppléante de littérature française à l'Université de Lausanne et coordinatrice du Centre d'Etudes Théâtrales. Ses recherches portent sur le théâtre français du XVIIe siècle. Elle a participé à l'édition des *Œuvres complètes* de Molière dans la Bibliothèque de la Pléiade ainsi qu'à l'élaboration du site *Molière 21*. Elle a dirigé de 2013 à 2017 (avec C. Bourqui) le projet *Naissance de la critique dramatique* subventionné par le Fonds National suisse de la Recherche Scientifique, et a également été co-responsable du domaine français pour le projet ANR *Les idées du théâtre* (dir. M. Vuillermoz).

Publications récentes : *Des Princes en figures. Politique et invention tragique en France, 1630-1650* (PUPS, 2013) ; *L'Idée d'un théâtre originaire dans la théorie et la pratique dramatiques (XVIIe-XXIe s.)* (*Revue d'Historiographie du Théâtre* n°3, 2017, dir. avec E. Eigenmann) ; *Faire œuvre d'une réception. Portraits de spectateurs de théâtre : textes, images, films, spectacles*, L'Entretemps (à paraître en mars 2019, dir. avec D. Abrecht) ; Molière, *Les Femmes savantes* (GF-Flammarion, 2018).

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

Le projet INTERPRETATION se donne comme cadre méthodologique d'étendre à l'acteur les propositions formulées par Yves Citton dans le champ des études littéraires, afin de mener un processus d'interprétation-en-jeu d'un texte de théâtre. En particulier, nous chercherons à convoquer la dynamique de l'improvisation (à travers les outils de l'Analyse-Action) dans une perspective de multiplications des points de vue, non pas au sens de leur simple juxtaposition mais dans leurs interactions réciproques, au sens de *l'indiscipline* (Citton 2007). L'objectif n'est pas d'aboutir à une (ou des) interprétation(s) définitive(s) mais bien d'explorer leurs potentialités et d'étudier le processus même des renouvellements de points de vue.

SESSION 1 (5 jours répartis entre juillet et octobre 2019) / La Manufacture (Lausanne) – délimitation d'un corpus

La première session regroupera 4 dramaturges en collaboration avec Nicolas Zlatoff. L'objectif de cette session est triple : 1/ identifier un texte de théâtre qui sera ensuite mis en étude tout au long du projet, 2/ constituer un corpus de documents références qui viendront alimenter le processus d'interprétation-en-jeu, 3/ formuler des hypothèses de dispositifs qui permettront aux dramaturges de conserver une trace des différentes interprétations-en-jeu des acteurs.

– Identification d'un texte de travail : à strictement parler, le travail pourrait se déployer sur n'importe quel texte de théâtre. Cependant, en renversant le paradigme classique de



l'interprétation, nous avons vu que Roland Barthes proposait de qualifier un texte de « littéraire » justement par sa capacité à résister à toute interprétation ou, plus précisément, à supporter une multiplicité de d'interprétations. Nous souhaitons ainsi mener une réflexion afin de choisir un texte le plus susceptible d'ouvrir à des interprétations. En particulier, nous mènerons une recherche bibliographique afin d'identifier les textes de théâtre les plus lus ou étudiés.

– Délimitation d'un corpus de documents-références : une fois identifié le texte à étudier, chaque dramaturge proposera une série de documents susceptible d'aider à son analyse, dans l'optique de proposer ensuite ces documents aux acteurs, lors des phases d'interprétation-en-jeu. Cette recherche sera réalisée en fonction des domaines de recherche respectifs de chacun des dramaturges (dramaturgie, littérature, littérature française du XVIIe et du XVIIIe, critique, histoire du théâtre et histoire des idées politiques), puis présentée à l'ensemble de l'équipe afin d'aider à l'ouverture de pistes de recherche. Nicolas Zlatoff mènera un travail de classement de ces documents (typologie, domaine d'étude, questions posées, etc.) afin de pouvoir ensuite décider de présenter ces documents aux acteurs à un moment opportun.

- Formulation d'hypothèses quant au dispositif de prise de notes : lorsque les dramaturges assisteront à la phase d'interprétation-en-jeu des acteurs, il s'agira de noter l'ensemble des hypothèses d'interprétation du texte que feront les acteurs en jeu (par associations libres, formulation d'interrogations, etc.) à partir de leur propre compréhension et du corpus de documents qui leur aura été transmis. Ce dispositif de prises de notes relève de plusieurs objectifs : 1/ conserver une trace des résultats de l'interprétation-en-jeu ; 2/ permettre de les discuter collectivement avec les acteurs en vue de l'interprétation-en-jeu à venir ; 3/ permettre de les collecter pour élaborer de nouvelles analyses dramaturgiques.

Cette session aura lieu à raison de 2 jours par mois environ, ceci afin de donner le temps aux dramaturges de mener leurs propres recherches de documents entre chaque jour de travail.

SESSION 2 (4-16 novembre 2019, 10 jours) / La Manufacture (Lausanne) – formation d'une équipe référente d'acteurs

Une équipe de 6 acteurs sera formée par Nicolas Zlatoff aux outils de l'interprétation-en-jeu (à partir de l'Analyse-Action, voir § 3.1 État de l'art), lors d'une session unique de 10 jours. Les acteurs apprennent à appliquer ces outils spécifiquement sur le texte de théâtre identifié en session 1, ainsi que sur des textes plus théoriques et analytiques, issus d'une partie du corpus de références bibliographiques proposées par les dramaturges en session 1 (et qui sera augmenté en session 3, voir paragraphe suivant).

Au sein de l'équipe, deux acteurs (Cécile Goussard et Arnaud Huguenin) ont déjà pratiqué avec Nicolas Zlatoff la plupart des outils de l'Analyse-Action, dans le cadre de projet de recherche (PENSÉE) ou de créations. La présence de ces acteurs facilitera la transmission aux quatre autres acteurs.

SESSION 3 (25 novembre – 15 décembre 2019) / Théâtre St Gervais (Genève)

Pendant 3 semaines (15 jours), sous la direction de Nicolas Zlatoff, les acteurs pratiqueront quotidiennement l'interprétation-en-jeu à l'aide des outils de l'Analyse-Action. Ils appliquent ces outils aussi bien sur le texte de théâtre identifié en session 1 que sur les documents références qui ont été circonscrits par les dramaturges. Le projet PENSÉE a en effet permis d'identifier que les



outils classiques de l'Analyse-Action sont applicables aussi bien à un texte de théâtre qu'à des sources plus analytiques ou théoriques. En outre, des outils spécifiques ont été forgés afin de croiser et de nourrir ces deux types de sources dans un processus commun d'interprétation-en-jeu par les acteurs. C'est donc en appliquant les outils de l'Analyse-Action directement sur les références circonscrites par les dramaturges, et en lien avec le texte de théâtre en cours de travail, que s'effectue le travail d'appropriation par les acteurs du corpus de références bibliographiques. Deux approches seront utilisées : parfois, le dramaturge ayant proposé une référence la présentera oralement aux acteurs, avant que ces derniers n'appliquent les outils de l'Analyse-Action dessus. Dans ce cas, la transmission de sens sera relativement guidée par le dramaturge. D'autre fois, les acteurs appliqueront l'Analyse-Action directement sur une référence, sans que personne ne leur ait présentés cette référence en amont. Dans ce cas, la transmission de sens sera nettement plus intuitive, partielle, ouverte voire désordonnée et incomplète. Néanmoins, le projet PENSEE a montré que cette approche est également révélatrice de sens et de jeu.

Chaque jour, une partie des dramaturges sera présente et assistera au travail. Ils prendront en notes les résultats de l'analyse-en-jeu selon les dispositifs définis en session 1. Régulièrement, ils exposeront aux acteurs (sous forme d'une courte présentation orale) l'état de leurs interprétations en cours (ce qu'ils découvrent, valident ou invalident, mettent en doute, etc.). En fonction des résultats des interprétation-en-jeu, les dramaturges pourront également proposer une nouvelle référence bibliographique aux acteurs, qui viendra enrichir le corpus et dont les acteurs s'empareront ensuite, avec les outils de l'Analyse-Action.

Chaque jour, les sessions seront ouvertes au public (nous imaginons une latitude horaire 16h-21h). La présence de spectateurs aide les acteurs à déclencher les différents outils de l'Analyse-Action, d'autre part, il s'agit également d'observer comment le dispositif permet à un spectateur de progresser lui-même dans sa propre interprétation du texte en travail. Plutôt que d'étudier cette progression post-exposition, nous proposons que les différents protocoles d'interprétation-en-jeu ménagent une place pour le spectateur, et qu'il puisse s'il le souhaite prendre part à l'interprétation et tenter une interprétation-en-jeu avec les acteurs.

SESSION 4 (10 jours du 2 au 13 mars 2020) / SONDE, La Manufacture (Lausanne) – Mise en partage

Nicolas Zlatoff transmettra aux élèves-comédiens de La Manufacture les différents outils de l'interprétation-en-jeu, sur la base de l'Analyse-Action. Il s'agira en premier lieu de mettre en partage les différents outils et résultats développés dans le cadre de la recherche. Il sera assisté dans cette tâche par un acteur de l'équipe.

Il s'agira par ailleurs, puisque cette étape s'articule dans un cadre pédagogique où l'ensemble des outils seront à nouveau transmis à un groupe d'acteurs, d'une excellente situation d'observation-description des différents outils. Une attention particulière sera ainsi portée aux éléments de langage qui présentent, décrivent, contextualisent et référencent ces outils et leurs objectifs. Elle sera prise en charge par un des dramaturges de l'équipe.

SESSION 5 (2 à 3 jours en mars 2020) / Préparation de l'analyse scientifique, La Manufacture, Lausanne

Les dramaturges se réuniront avec Nicolas Zlatoff pour mettre en commun les différentes notes prises lors de la session 3. Il s'agira de structurer les perspectives de publications scientifiques dans des revues, collectives et individuelles.



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

La Manufacture-Haute école des arts de la scène (Lausanne) met à disposition ses locaux pour les sessions 1 et 2. Elle propose également un cadre pédagogique avec ses étudiants comédiens de 2^{ème} année pour la session 4 de mise en partage des résultats. Elle coordonne le projet.

Le théâtre St Gervais (Genève) met à disposition une salle et un accueil technique pour la session 2 d'ouverture de la recherche au public, à laquelle il invitera son réseau de spectateurs.

L'UNIL (Lausanne) met à disposition Danielle Chaperon, Marc Escola et Lise Michel pour les sessions 1, 3 et 5. L'Université de Genève met à disposition Eric Eigenmann pour les sessions 1, 3 et 5.

Nicolas Zlatoff dirige l'ensemble du travail. Il réalise la synthèse des références bibliographiques convoquées par les dramaturges en session 1, transmet aux acteurs les outils issus de l'Analyse-Action en session 2, observe et dirige jour après jour le travail des acteurs en session 3. Il réalise une mise en partage de la recherche auprès des élèves-comédiens de la Manufacture en session 4. Il participe à la publication des résultats et rédige un rapport de recherche présentant l'ensemble des travaux.

Les dramaturges décident conjointement, lors de la session 1 avec Nicolas Zlatoff, du texte sur lequel les acteurs travailleront. Ils apportent également des références bibliographiques permettant d'aider à l'interprétation du texte en travail, chacun depuis leur domaine de compétences. Ils transmettent oralement aux acteurs une partie de ces références. Ils assistent au travail des acteurs de la session 3, confrontent avec les acteurs leurs différentes hypothèses d'interprétations en cours (à partir des interprétations-en-jeu), proposent de nouvelles références bibliographiques à intégrer, par les acteurs, dans l'interprétation-en-jeu. Ils conservent une trace écrite de cette session qu'ils utiliseront ensuite en session 6, pour une publication des résultats.

Les acteurs utilisent les outils issus de l'Analyse-Action et transmis par Nicolas Zlatoff (session 2) afin de les appliquer sur le texte et les références bibliographiques convoqués par les dramaturges (session 3).

La compagnie A.M.P.O.U.L.E. Théâtre (Lyon, France) met à disposition un dispositif numérique qu'elle a développé, dans le cadre d'une publication des résultats (voir paragraphe 8- Valorisation du projet).

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

Cette recherche présente plusieurs intérêts :

- Elle s'appuie sur une technique d'improvisation et de jeu (issue de l'Analyse-Action et augmentée d'outils spécifiques) qui est en prise directe avec les questions qui traversent au premier plan la pratique de l'acteur, autour des notions de présence, de performances de la représentation et des



capacités créatrices et d'autonomie de l'acteur-créateur. Les résultats de cette recherche sont précieux pour certains des enseignements fondamentaux de cette filière de la Manufacture. Les retombées sur l'enseignement, à travers l'atelier SONDE avec des étudiants seront immédiates.

- Elle participe activement à la formation de la relève en permettant à Nicolas Zlatoff (metteur en scène diplômé de la Manufacture en 2015) de poursuivre sa recherche impulsée pendant son travail de Master et mené dans le cadre du programme d'« impulsion à la recherche » en 2017 et 2018. Le passage au niveau supérieur, avec l'inscription de ce projet dans le programme d'« envergure », témoigne de sa progression et de l'efficacité des dispositifs en place. En outre, le projet associe deux assistants HES.

- Menée par une équipe dont les membres appartiennent à la Manufacture, l'Université de Lausanne et l'Université de Genève, elle est l'occasion d'une collaboration resserrée entre ces institutions mais aussi, tel que le projet est construit, d'une articulation prometteuse entre pratique et théorie.

- Le projet donne lieu par ailleurs à un partenariat avec un théâtre pour une exposition publique en continue d'importance (théâtre Saint Gervais, Genève) qui contribuera à rendre la recherche accessible à un large public.

8. Valorisation du projet

Le paradigme d'interprétation-en-jeu proposé dans cette recherche possède cette spécificité qu'il contient, en lui-même, une part de sa publication. En effet, l'exposition du travail des acteurs au théâtre St Gervais (Genève), durant les 3 semaines de la session 3, constitue une première publication des résultats, sous la forme d'une recherche-crédation ouverte au public. Il est ainsi possible de suivre, jour après jour, les différentes étapes du processus. Une fois cette étape achevée et dans un deuxième temps, les dramaturges publient leurs ré-interprétations sous la forme d'articles scientifiques, collectifs et individuels, tout en présentant de cadre de recherche dans lequel leurs travaux s'inscrivent. Ces publications adresseront donc des questions de dramaturgie, de direction d'acteurs et de recherche basée sur la pratique. Nicolas Zlatoff participera à ces publications.

Une mise en partage des techniques de jeu utilisées et de leurs objectifs scéniques sera réalisée à la Manufacture, dans le cadre de l'atelier Sonde avec les élèves-comédiens de deuxième année.

Enfin, Nicolas Zlatoff travaille actuellement sur un dispositif numérique (le théâtrophone), dans le cadre d'un projet soutenu par les dispositifs SCAN des DRAC et Région Auvergne-Rhône-Alpes et DICRéAM du CNC (France). Ce dispositif consiste en une application informatique, capable de mener des discussions par écrit (SMS) avec des utilisateurs. Cette intelligence artificielle, développée par deux informaticiens de la compagnie A.M.P.O.U.L.E. Théâtre (France), analyse les messages des utilisateurs et leur répond en piochant dans un réservoir de textes théâtraux. L'application se comporte comme un (des) personnage(s) de théâtre dialoguant (par écrit) avec les utilisateurs. La compagnie A.M.P.O.U.L.E. Théâtre mettra à disposition cet outil numérique pour une publication des différentes prises de notes des dramaturges effectuées lors de la session 3. Des utilisateurs pourront dialoguer par SMS (et/ou *chat*) avec les différents personnages du texte étudié, ces derniers s'exprimant aléatoirement depuis le texte original ou depuis des interprétations que les acteurs auront élaborées en jeu lors de la session 3.

9. Bibliographie et références

BARTHES Roland, *Avant-Propos*, in *Sur Racine*, Paris, le Seuil, 1963



- BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, le Seuil, 1973
- CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser*, Paris, Les Belles Lettres, 2017 (2007)
- CHAPUIS Yvane, MORIN Gwenaël, *Le théâtre permanent*, Paris, Editions Xavier Barral, 2009
- CHARTIER Roger, *Pratiques de lecture*, Paris, Payot 1985
- CHARTIER Roger, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, 1990
- CHARTIER Roger, CAVALLO Guglielmo (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001 (1997).
- COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Point, 1998
- CORVIN Michel, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Larousse, 1995
- CERTEAU (de) Michel, *Lire : un braconnage* in *L'invention du quotidien 1. Arts de faire* (1980), Paris, Gallimard, 1990 (1980)
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Editions de Minuit, 1991
- DILTHEY Wilhelm, *Le monde de l'esprit*, Édition Aubier-Montaigne, Paris, 1947
- ESCOLA Marc, *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2003.
- FISH Stanley, *Is there a text in this class. The authority of interpretative communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.
- FOUCAULT Michel, *Le beau danger*, Paris, Editions EHESS, 2011
- FRAPPAT Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Paris, Cahiers du Cinéma – auteurs, 2001
- GADAMER Hans-Georges, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, trad. P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio, Paris, Le Seuil, 1996 (1960)
- GOMEZ MATA Oscar, RIBAUPIERRE (de) Claire, *Le jeu théâtral et les processus d'improvisation, in Pratiques de l'improvisation*, Lausanne, A contrario campus, 2016
- HEIDEGGER Martin, *Être et Temps*, trad. R. Boehm et A. de Waelhens Paris, Gallimard, 1986, (1964).
- HUSSERL Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. Paul Ricoeur, Gallimard, 1985
- ISER Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. E. Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1995 (1985)
- KLEIST (von) Heinrich, *L'élaboration de la pensée par le discours*, trad. J. Decour, Paris, Allia, 2016
- KNEBEL Maria, *L'analyse-action*, trad. N. Struve et S. Poliakov, Paris, Actes Sud-Papier, 2006
- KRISTEVA Julia, *L'engendrement de la formule, Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969
- LUPO Stéphanie, *Anatoli Vassiliev, au cœur de la pédagogie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps, 2006



- NDEH Dominique, *Religion et éthique dans les discours de Schleiermacher*, Paris, L'harmattan, 2008
- POLIAKOV Stéphane, *Anatoli Vassiliev, l'art de la composition*, Paris, Actes Sud, 2006
- RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008
- RICŒUR Paul, *De l'interprétation*, Paris, Seuil, 1965
- RORTY Richard, *Contingence, ironie et solidarité*, Paris, Armand Colin, 1993 (1989)
- SAUMJAN-SOBOLEVA Sebastian, *Le modèle génératif applicatif et les calculs des transformations dans la langue russe*, Moscou, 1963
- SCHLEIERMACHER Friedrich, *Herméneutique. Pour une logique du discours individuel*, Paris, Le Cerf, 1987
- VASSILIEV Anatoli, *Sept ou huit leçons de théâtre*, trad. M. Néron, Paris, P.O.L., 2007
- VIRNO Paolo, *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vies contemporaines*, Paris, Editions de l'Eclat, 2002
- ZLATOFF Nicolas, RIBAUPIERRE (de) Claire, *Atlas de pensée pour une autobiographie mythique (ATLAS) – Rapport d'activité*, La Manufacture-Haute école des arts de la scène
- <http://www.manufacture.ch/download/docs/c6ouo4b5.pdf/Atlas%20de%20pens%C3%A9e%20-%20Rapport%20d'activit%C3%A9%20.pdf> (consulté le 3.09.2017)
- ZLATOFF Nicolas, RIBAUPIERRE (de) Claire, *L'exégèse de texte est-elle une action dramatique ? (PENSEE) – Rapport d'activité*, La Manufacture-Haute école des arts de la scène
- <http://www.manufacture.ch/download/docs/cg837jzh.pdf/Rapport%20d'activité.pdf>

Spectacles, performances, films

- Andromaque* de Jean Racine, mise en scène de Gwenaël Morin, production: Le Point du Jour, première le 3.01.2017 au théâtre du Point du Jour (Lyon)
- Antigone* de Jean-Pierre Siméon, mise en scène Christian Schiaretti, production: TNP, première le 8.10.2016 au TNP (Lyon)
- Catherine*, mise en scène Antoine Vitez, production: Théâtre Ouvert, première le 30.07.1975 au Festival d'Avignon
- Ce soir on improvise* de Luigi Pirandello, mise en scène Anatoli Vassiliev, Parme, 1990
- Dialogues* de Platon, mise en scène Anatoli Vassiliev, production : Ecole des Maîtres, Fagagna (Italie), 1995
- Electre* de Jean-Pierre Siméon, mise en scène Christian Schiaretti, production: TNP, première le 8.10.2015 au TNP (Lyon)
- L'amour Fou*, réalisation Jacques Rivette, production: Georges de Beauregard, sortie le 15.01.1969 (France)



Les Héros de la pensée, projet de Massimo Furlan et Claire de Ribeaupierre, production : Numéro23Prod, première le 21.01.2012 au Centre d'Art de Neuchâtel

Six personnages en quête d'auteur de Luigi Pirandello, mise en scène Anatoli Vassiliev, production : GITIS (Moscou), Festival d'Avignon (France), 1987-1990

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