

## Avis au lecteur-trice

Le travail que vous vous apprêtez à lire requiert un mode d'emploi. Il ne se présente pas comme un seul document développant une problématique et finissant par une conclusion mais comporte différents textes abordant chacun à leur manière un aspect ou un autre de la pièce *Palette(s)*.

Comment faire ? C'est très simple. Choisissez d'abord un titre qui vous plaît parmi les PDF proposés dans le dossier « *Palette(s)* », cliquez dessus et commencez la lecture ! L'ordre dans lequel vous choisissez de lire ces textes dépendra de vous. Vous remarquerez rapidement que certains textes vous renverront à d'autres par des renvois sous la forme de « (lire : ...) ». Ils signifieront simplement qu'une partie du développement se réfère à un autre texte. Lorsque vous les verrez vous pourrez soit, sauter à l'autre texte et revenir quand bon vous semble au premier, ou continuer la lecture du texte jusqu'à sa fin. Pas d'inquiétude, que vous choisissiez de lire ces textes dans un ordre aléatoire ou au contraire en suivant les liens proposés entre eux, vous aurez l'occasion de suivre mes réflexions, mes recherches et mes questionnements concernant la pièce.

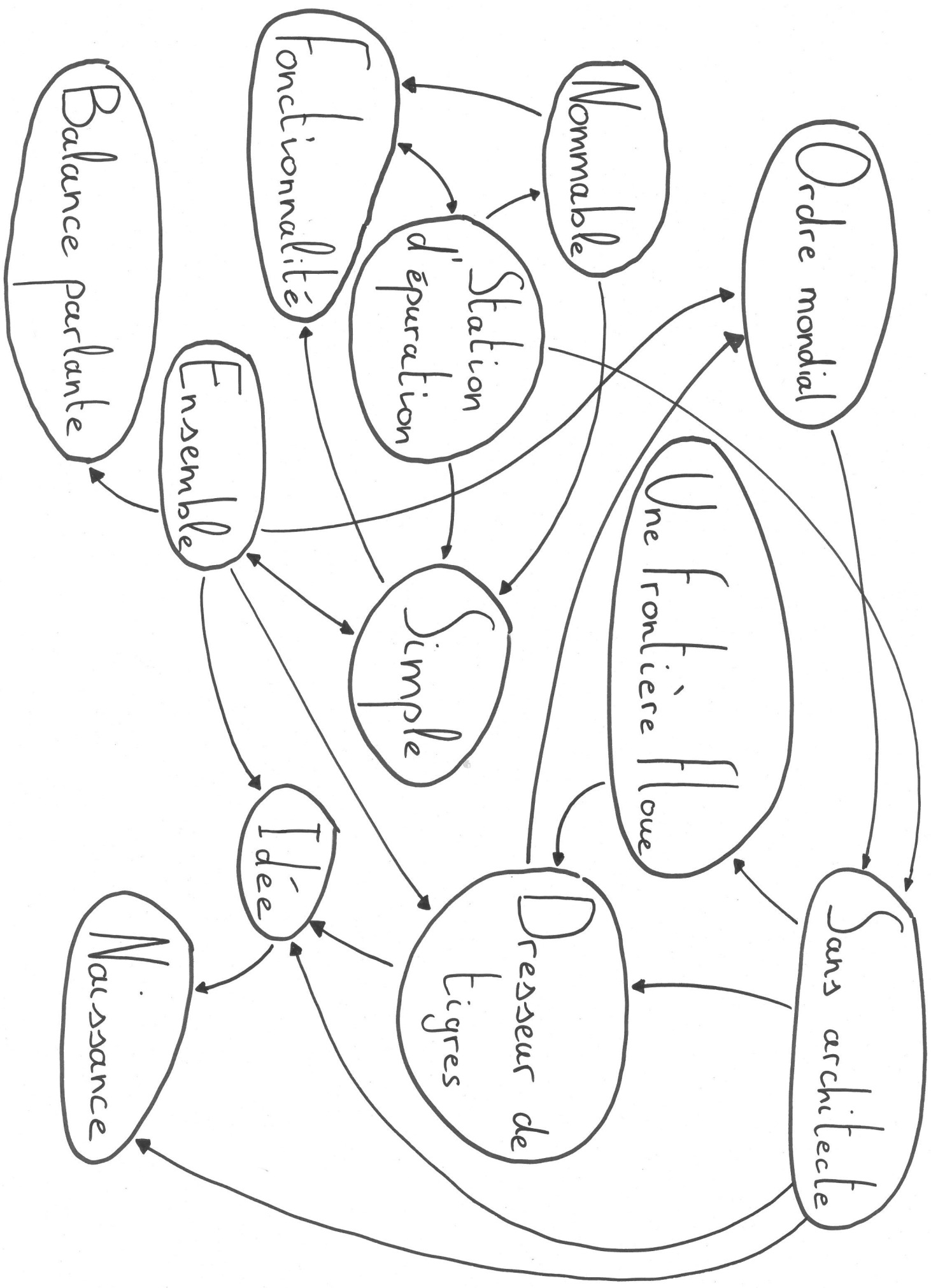
Vous trouverez également un PDF nommé « [Plan](#) » retraçant les liens entre les différents textes afin de vous aider à vous perdre dans votre lecture.

En espérant que cette lecture vous fasse découvrir de nouvelles facettes de *Palette(s)* et que vous y prendrez plaisir, je vous souhaite de tout coeur une agréable lecture.

Bien à vous,

Marc Oosterhoff

Promo A



## La balance parlante

Définition du Larousse: « Équilibre : État de repos, position stable d'un système obtenu par l'égalité de deux forces, de deux poids qui s'opposent »<sup>1</sup>

Les rares jours où je ne pouvais plus voir Cédric – ceci dû aux trop nombreuses heures passées ensemble –, réaliser ces équilibres sur les palettes (surtout le dernier, le plus délicat) était beaucoup plus difficile que les jours où nous avons une bonne complicité.

Pour nous, nos jeux d'équilibre sont surtout des jeux d'écoute qui nécessitent une grande sensibilité. Chaque micro-mouvement a une répercussion directe sur tout le système mis en place. Quand nous sommes debout sur le sol nous ne cessons de réajuster instinctivement notre équilibre pour ne pas tomber. Mais dans le cas d'un système instable à deux personnes nous ne pouvons pas nous permettre de faire ce genre de réajustements. Nous sommes bien entendu obligés de corriger sans cesse nos appuis afin de rester stables, mais nous devons le faire consciemment alors que nous sommes habitués à le faire de manière automatique. Bien que la définition que nous donne le Larousse parle d'état de repos, nous avons dû au contraire intégrer qu'un équilibre n'est jamais statique, il bouge en permanence. Il est possible de diminuer ces ajustements perpétuels (comme le moment où nous sommes couchés sur les palettes disposées en "T"), mais simplement par le fait que nous sommes vivants, l'immobilité est inatteignable.

Pour réussir ces équilibres, comme nous ne sommes pas spécialistes en la matière, nous avons dû développer certaines stratégies. D'une part la pratique régulière et de l'autre la communication.

La communication peut être subdivisée en trois catégories. La communication visuelle, la communication tactile et la communication verbale. Voilà comment je vis ces différents types de communication.

- La communication visuelle :

Si je vois Cédric se mettre en mouvement d'un côté ou de l'autre je dois réagir en faisant le mouvement inverse afin de garder le point d'équilibre. Et par la même occasion, si ma vision m'indique que le monde bouge, c'est qu'en réalité c'est moi qui suis en train de bouger et il faut que je m'adapte.

- La communication tactile :

Par le bois que nous partageons sous nos pieds, je reçois une multitude d'informations qui voyage

---

1 [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr)

de mes chaussures aux muscles de mes jambes et finalement dans mon corps tout entier. La pression changeante sous mes pieds modifie la tension musculaire requise pour rester debout et me donne des indications sur ce que doit sentir Cédric au même moment.

- La communication verbale :

Nous utilisons la communication verbale pour deux raisons distinctes. La première, est une utilisation complémentaire aux autres modes de communication, nous parlons pour être sûr que ce que nous percevons est partagé ou si au contraire nous sentons des choses différentes. La parole nous permet de clarifier les deux autres modes de communication et les divergences qu'elles peuvent instaurer. Quand tel est le cas, nous devons nous accorder rapidement sur la façon de rétablir la situation. Car sinon, nous tombons dans les prochaines secondes. La deuxième utilisation que nous faisons de la parole : « on va à gauche », « on descend », etc., permet de prendre des décisions improvisées sur le moment.

Cette communication verbale, nous l'avons gardée dans la forme finale non seulement pour les équilibres, mais également tout au long de la pièce pour communiquer en cas de nécessité. Elle a servi à maintenir l'atmosphère de recherche et d'expérimentation utilisée durant la création de la pièce elle-même. À tout moment nous pouvions décider de proposer quelque chose de nouveau ou de clarifier une action déjà en cours. Cette liberté de pouvoir prendre la parole et parler de manière quotidienne l'un avec l'autre (le public n'étant pas pris en compte dans ces échanges verbaux) a contribué à rendre présente la relation d'amitié sincère entre Cédric et moi et rendre ces tableaux plus humains.

## Dresseur de tigres

« [...]la manière dont les êtres humains construisent le monde ne repose pas sur ce qu'ils sont, mais sur leurs propres conceptions et possibilités existentielles. Et ces possibilités ne sont limitées que par le pouvoir de l'imagination. »<sup>1</sup> Tim Ingold

Une palette est lourde, elle fait 80 sur 120 cm, pèse entre 22 et 27 kg selon son bois<sup>2</sup> est son humidité. (lire : « [Orde mondial](#) ») Bien qu'elles soient normalisées, aucune palette n'est vraiment égale à une autre. Elles ont toutes leurs particularités. Elles sont difficiles à transporter seul mais à deux elles deviennent maniabiles. Sur une de leurs faces elles offrent une surface sur laquelle nous pouvons marcher sans problème. Mais une fois pieds nus ou allongé dessus elles deviennent pointues et très inconfortables. Certaines palettes sont stables sur leurs tranches et d'autres, au contraire, très instables.

Voici quelques raisons qui illustrent le fait que les palettes, par leur essence même, nous ont offert un cadre de travail assez précis. Avec elles tout n'est pas possible et nous l'avons compris (bien que non verbalisé) dès notre première session de travail : rien ne sert d'avoir des idées trop définies sur ce que nous voulons faire avec elles. Elles nous le dicterons quand nous essaierons. Ou plutôt, nous essaierons d'avoir un dialogue et de bien écouter.

Au lieu de pré-concevoir des actions avec les palettes, nous les avons essayées. L'idée (voir : « [Idée](#) ») était toujours là, mais seulement comme un guide expérimental plutôt que comme un outil chorégraphique. « Essayons de faire un château de cartes avec ces palettes ! » Nous savions que ce genre d'idées n'avaient pas de valeur tant qu'elles n'avaient pas été essayées et réessayées.

Grace aux contraintes imposées par le matériau, nous n'avons eu que très peu besoin de structurer nos heures de recherche. Nous avançons toujours en suivant les possibilités que nous offraient les palettes. Vous ne réussirez jamais à faire jongler un tigre, mais commencez par le faire courir ou sauter et vous verrez d'autres possibilités s'offrir à vous. Un dresseur de fauve est obligé de suivre les prédispositions de l'animal s'il veut pouvoir lui apprendre des tours.

---

1 Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, Zones Sensibles, 2013, p.157

2 [www.palettes-europe.com](http://www.palettes-europe.com)

## Ensemble

« [Les animaux sociaux] coopèrent pour accomplir ce qu'ils ne peuvent faire seuls. »<sup>1</sup>

Richard Sennett.

Selon Sennett, la coopération est donc simplement une action qui ne pourrait être accomplie seul. Dans le cadre d'une création artistique, la coopération agit comme un échange actif d'idées ou d'actions d'une personne à l'autre. Comme au ping-pong où la balle sort du jeu si l'un des joueur arrête de jouer. Si l'un refuse de coopérer l'autre se retrouve comme une balle magique qui, sans le sol n'aurait rien contre lequel rebondir et flotterait là.

Dans le cadre d'un duo, la coopération est intrinsèque au processus de création. Chaque action ou idée est le résultat de ce travail commun que nous pourrions séparer en deux types: la coopération directe et celle indirecte. Lorsque c'est de manière directe, c'est par un choix conscient que l'une des personnes reprend l'idée de l'autre pour continuer à l'exploiter, la pervertir ou se l'approprier. Comme une conversation active dans laquelle les arguments sont écoutés, discutés, enrichis par les expériences différentes des deux parties. Ce type de coopération nous amène parfois à une symbiose dans laquelle les actions naissent du travail ensemble sans que l'origine des idées soit claire (lire : « **Idée** »). Leurs créations n'est alors possible qu'à deux, de la même manière qu'une balance a besoin de deux poids pour être en équilibre.

Dans le cas d'une coopération indirecte, c'est la simple présence de l'autre qui modifie notre manière de travailler. Nous avons tous vécu, un jour ou l'autre, une situation dans laquelle nous pensions être seul. Et au moment où nous réalisons que quelqu'un d'autre est présent nous changeons radicalement la manière d'aborder notre action. Cette situation est valable autant en danse qu'en passant le balai. Ainsi, durant la création nous nous sommes influencés même durant les moments où nous travaillions de manière individuelle. Un jour, comme je n'étais pas satisfait de la première partie que nous pratiquions normalement toujours à deux, j'ai demandé à Cédric que nous la fassions l'un après l'autre. L'un fait et l'autre regarde. Et alors que quand nous le faisons en même temps il y avait quelque chose de mou, d'imprécis, lorsqu'un de nous le faisait seul ça devenait intéressant. Pourquoi ? L'action d'interagir, de bouger avec les accroches des palettes ne nécessite pas d'entraide. Elle peut aussi bien se faire seul qu'à deux. Quand je jouais ce jeu des accroches avec Cédric à mes côtés, je me déresponsabilisais partiellement de l'action en cours. Je n'étais pas aussi précis dans ce que je faisais. Comme si mon cerveau ne marchait pas à plein régime. Alors que sous le regard de l'autre, que ce soit Cédric ou moi, nous étions pleinement dans l'expérimentation de

---

1 Richard Sennett, ENSEMBLE pour une éthique de la coopération, 2012, p.16

manière active. La coopération (faire une action qui ne peut être réalisée seul) n'était plus là lorsque nous faisons la même chose. Le fait que l'un de nous prenne le rôle de regard extérieur redonnait un sens à cette collaboration.

Au fil des répétitions, nous nous sommes rendu compte que "le faire ensemble" devenait le noyau de notre pièce.

Le simple fait de se préparer au travail, nous a forcé à coopérer dès le premier jour. Nous devons sortir les palettes, aller chercher le transpalette, le monter par le monte-charge et installer les palettes dehors. Souvent dans le froid. Les palettes sont lourdes, grandes, pas pratiques à bouger seul (lire : « [Ordre mondial](#) » et « [Dresseur de tigres](#) »). Nous commençons donc chaque séance de travail par ce rituel d'installation et à chaque fois que nous voulions essayer une nouvelle disposition de palettes nous devons la faire ensemble. Bien que nous ne l'ayons jamais verbalisée, cette entraide nécessaire est vite devenue la base de notre travail. J'ajouterai que le fait de répéter dehors dans le froid, ou tard dans la nuit a également joué un rôle dans cette collaboration. Quand les conditions sont dures, il faut s'unir pour tenir le coup.

Cette coopération s'est manifestée de différentes manières dans la forme finale de la pièce. Au début, nous choisissons ensemble comment aborder les mouvements avec les points d'accroches offerts par les palettes. Nous prenons les décisions à la manière d'enfants discutant des nouvelles règles de leur jeu. Plus tard dans la pièce, après la prise de contact avec le bois et après la course durant laquelle nous courions au même rythme, nous arrivions aux jeux d'équilibre. Durant ces équilibres, la question n'était plus de se demander si nous coopérions efficacement, car si ce n'était pas le cas nous tombions. Là, la définition de Sennett prend tout son sens car seul, l'équilibre serait impossible. (lire : « [Balance parlante](#) ») Nous voulions également mettre en scène cette collaboration de base consistant à manipuler les palettes et jouer avec les limites de celle-ci. Lorsque nous déplaçons les palettes pour les disposer en damier nous avons exploré jusqu'où nous pouvions aller dans cette manipulation, jusqu'où nous pouvions les lancer, les faire danser, jusqu'où cette action pouvait aller à deux.

Le jeu est aussi une action qui se fait généralement à deux. Lorsque nous faisons la course en utilisant les transpalettes comme trottinettes par exemple. Ces courses sont, il faut l'avouer toujours plus belles à deux que seul.

Je finirai en disant que la concession fait aussi partie de la coopération. Comme le spectacle se crée à deux et qu'il appartient aux deux personnes, il est parfois difficile de se parler en cas de désaccords. Comme exemple, durant la première j'avais l'impression que Cédric en faisait trop - pas beaucoup trop, mais trop -, qu'il cherchait le rire du public en ajoutant une intention supplémentaire

non nécessaire à l'action propre. Peut-être était-ce de manière inconsciente. Mais à la fin de la représentation, comme il paru satisfait, il m'a semblé que pour lui, le "niveau de jeu" avait été le bon alors que moi je n'en étais pas satisfait. J'avais l'impression d'avoir raison. Je me disais que comme la pièce entière se joue sur le fait que l'action est primordiale, si le rire du public doit venir, il doit naître de l'action elle-même et non de notre volonté de faire rire, pleurer ou réfléchir (lire : « [Simple](#) »). C'était un "niveau de jeu" que j'avais déjà expérimenté dans un solo (*Take care of yourself*) et je pensais qu'il était de mon droit de lui dire que la direction qu'il prenait n'était pas la bonne. Donc je me retrouvais dans un dilemme : comment parler de cela sans donner l'impression de mieux savoir les choses que lui. Il avait certainement ses raisons d'agir de la sorte et tout comme moi, il devait penser avoir raison. Nous en avons finalement parlé mais je ne me suis pas exprimé clairement et je pense que lui non plus. Nous mettions un peu d'eau dans notre vin pour que notre duo reste uni. Chacun a dû faire de petites concessions quant à ce qu'il pensait être le bon chemin.



## Fonctionnalité

Durant la création de *Palette(s)* nous avons beaucoup parlé du caractère fonctionnel de ce que nous exécutions. Nous utilisons les mots "fonctionnalité" et "simplicité" pour parler d'une esthétique, d'un mode de faire que nous voulions retranscrire durant la pièce. Mais en quoi se distingue la fonctionnalité de la simplicité ?

La simplicité est une idée générale qui implique un processus d'épuration, alors que la fonctionnalité est un moyen d'analyse concret des actions présentées sur scène. La simplicité est une idée philosophique alors que l'analyse fonctionnelle est un outil. C'est donc au travers la fonctionnalité que nous avons approché la simplicité. (lire : « [Station d'épuration](#) »)

## Frontière floue

Je vais parler ici de comment la danse s'inscrit dans la pièce. Mais avant, je crois devoir préciser ce que j'entends par "danse" dans ce contexte. Je vais donc tenter de définir ce que je veux dire quand je parle de danse sans me lancer dans une tentative de définition universelle ou générale de ce qu'est la danse. Ce serait une tentative vide de sens qui serait comparable à essayer de définir ce qu'est l'"art" en arrivant à une conclusion du type : « Ceci est de l'art. Cela n'est pas de l'art ». Je vais donc me limiter à expliquer ce que j'entends par "danse" dans ce contexte-ci.

Comme la frontière est floue entre ce qui sépare le mouvement quotidien du geste dansé, je vais commencer en me concentrant sur les moments où je peux affirmer que je suis en train de danser. Dans ces moments, j'ai remarqué qu'il y a une constante: la musicalité. Ou disons plutôt, une certaine conscience de la musicalité. Je n'entends pas par "musicalité" un rythme clair ou une mélodie reconnaissable dans le corps mais simplement un autre type d'approche du rythme des mouvements. Cela peut se traduire par une sorte de musique abstraite dans la tête, par un rapport physique à la musique environnante s'il y en a, ou encore par un "mind-set", un état de corps et d'esprit qui nous éloigne de la quotidienneté, de nos habitudes de mouvement.

Un autre élément que je retrouve lorsque je me sens danser est : "l'intention". Parler de cette intention n'est pas une tâche facile car les mots viennent à manquer. Toutefois je vais essayer d'être clair. "L'intention" peut être vue comme la raison qu'on se donne pour danser. Sur le moment. Comme une transposition des émotions qui nous traversent en permanence. Nous pourrions dire que si la musicalité est la partie physique, palpable, visible de la danse, l'intention en serait la partie interne, invisible (bien que perceptible par le public).

Je rajouterai que la danse a également à mes yeux un caractère "inutile", sans réelle fonction. On peut difficilement danser en coupant du bois ou en faisant la vaisselle sans que cela ne devienne un frein à l'activité elle-même. Bien sûr, l'action de couper du bois peut être vue comme une danse. On peut affirmer que cette dernière a un rythme reconnaissable, qu'elle s'éloigne des mouvements quotidiens de la plupart des gens et qu'une certaine beauté se dégage de ce geste engageant le corps tout entier dans cette même action. Le bûcheron peut apprécier son geste pour ce qu'il est et peut même espérer être regardé dans son activité. Se mettre en scène. On peut aussi reconnaître une danse dans certains agissements animaux. Comme le pigeon en période de reproduction qui tourne sur lui-même en roucoulant pour attirer l'attention des femelles, ou l'abeille qui danse de manière très précise afin d'expliquer à ses partenaires ouvrières où se trouve le précieux nectar<sup>1</sup>. Bien sûr,

---

1 Richard Sennett, *ENSEMBLE pour une éthique de la coopération*, Albin Michel, 2012, p.95

ces manèges leurs sont dictés par leurs codes génétiques<sup>2</sup>, mais est-il pour autant judicieux d'affirmer que ces activités n'aient rien de culturelles, d'artistique ? J'ajouterai que la danse peut être absolument partout si nous choisissons de lui donner cette place. La démarche d'un tel, le sommeil d'un autre, un chien qui joue, un arbre dans le vent, tout peut être vu comme une danse si la personne qui regarde décide de le voir ainsi. Malgré tout, dans ce texte lorsque je parle de danse ce n'est pas à cette danse là à laquelle je fais référence, mais de la danse comme j'ai tenté de la définir précédemment.

Dans *Palette(s)*, les moments durant lesquels nous "dansons" sont rares, il y en a un à la fin du premier tableau, avant la course et un autre quand les palettes sont disposées en damier. C'est tout. Le reste du temps nous jouons sur la frontière entre l'action fonctionnelle et la danse. Durant ces deux moments, notre objectif n'est rien d'autre que de danser sous certaines contraintes. Dans le premier tableau, une fois debout, nous nous regardons et nous chantons différentes chansons dans notre tête guidant ainsi nos mouvements alors que nous essayons de nous déplacer sur le bord extérieur des palettes en restant symétriques par rapport au centre du plancher. Dans la disposition en damier nous devons danser de manière fluide en essayant de voyager dans l'espace malgré le plancher irrégulier que nous offre les palettes. Nous finissons ce tableau en chantant à nouveau dans nos têtes et en dansant à deux sur une seule palette, échangeant régulièrement de place sur celle-ci. Qu'en est-il de tous les autres moments en mouvement de la pièce ? Ils se situent dans cette frontière entre la danse et l'action fonctionnelle. Comme nous avons créé cette pièce en se basant sur l'utilisation des palettes (lire « [Dresseur de tigre](#) »), nous étions en permanence dans des actions concrètes qui nous dictaient le vocabulaire corporel à utiliser. Par exemple, durant la première partie, lorsque nous sommes allongés sur les palettes, nous avons décidé de bouger à travers les accroches que nous offraient les palettes, ce n'est donc pas une danse (musicale, intentionnelle et inutile) mais une action physique simple et limitée. Idem pour les équilibres, nous devons d'abord rester en équilibre puis essayer de bouger nos corps dans l'équilibre. Là encore nous sommes à la frontière entre le mouvement fonctionnel (rester en équilibre) et la danse (ces autres mouvements ne nous servant pas à nous maintenir en équilibre).

Cette frontière floue nous permet d'évoluer dans ce monde défini en passant d'une chose à l'autre sans être bloqués dans une esthétique particulière. Toutes les transitions entre les diverses actions de la pièce sont basées sur cette ambiguïté. Quand sommes-nous dans la réalisation d'une tâche concrète ? Ou au contraire ? Quand sommes-nous dans une expérience physique de recherches abstraites ? Nous même ne le savons plus vraiment. Il semblerait que la ligne qui sépare l'utile de l'inutile ne soit pas si claire.

---

2 Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, Zones Sensibles, 2013, p.153

## Idée

Idée : « Représentation abstraite élaborée par la pensée. » Larousse<sup>1</sup>

Si j'entends par « idée » une action (ou une séquence d'actions) encore non réalisée, imaginée par l'intellect et sans lien direct avec l'action physique du corps, alors je serais tenté de dire que nous avons créé *Palette(s)* sans avoir d'idée.

(lire : « [Naissance](#) »)

---

1 [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr)

## **Naissance de matériel**

- 1 – Mettez une palette sur la tranche en position "paysage".
- 2 – Montez par curiosité sur la tranche, testez sa stabilité et la vôtre par divers jeux.
- 3 – Comme après quelques heures l'étape 2 devient facile, montez-y à deux personnes.
- 4 – L'étape 3 fonctionnant, essayez de placer une seconde palette sur la première créant ainsi une forme de "T" et répétez l'étape 2 et 3.
- 5 – Comme après un peu de pratique l'étape 4 devient aisée, tournez la palette de terre pour créer une forme de "T" plus haute et découvrez les possibilités que cette nouvelle configuration vous offre.
- 6 – Après quelques semaines si l'étape 5 est maîtrisée, ajoutez une troisième palette perpendiculaire à la terre sur le "T" le plus bas et essayez de monter en haut de la structure.
- 7 – Si vous réussissez l'ascension et la descente de la configuration de l'étape 6, continuez la recherche et augmentez la difficulté.

## Nommable ?

« On aurait bien voulu ne pas avoir de costume. Mais littéralement ça veut dire être à poil, et ça on voulait pas non plus... En tout cas c'était pas l'idée quand on disait qu'on voulait pas de costume. Mais c'était quoi l'idée alors ? Ben ça voulait dire porter un truc normal, quoi ! Pas un truc trop comme ci ou trop comme ça. On avait dit qu'on ne voulait rien de nommable, non ? Ça ressemble à quoi un pantalon pas nommable ? Parce que ces pantalons d'électriciens, ils sont vachement nommables. Et puis la salopette, je sais pas, ça fait un peu clown ou début de film porno je trouve et je crois pas que notre pièce parle de ça... Bon, j'ai un pantalon beige à la maison que j'utilise pour bricoler, je crois qu'il est assez normal. Je le prend demain. Et pis pour le haut, je sais pas moi, j'imagine bien un truc comme des tank-tops. Ça fait un peu ouvrier mais pas trop directement. Comme ça on voit nos muscles et c'est pas mal parce que notre travail parle un peu de la masculinité, non ? Ou en tout cas de la relation entre deux mecs. Et puis, ça fera un bon contraste avec les trucs plus sensibles qu'on fait.

Tu sais, ce truc de la masculinité qui se dégage de la pièce? Ce dont tous les gens qui nous ont vu parle ? Moi ça me fait rire parce que si on montre notre pièce à mes potes garagistes plein de tatouages, ben je suis pas sûr qu'ils diraient que c'est très masculin ce qu'on fait. Franchement s'allonger sur des palettes et mettre nos doigts dans les trous pour créer des petits mouvements qui voyagent dans le corps. Où est la testostérone ? Mais bien sûr, dans le cadre d'une école de danse ça peut avoir l'air d'un turc de bonhommes par moment. Le risque, la transpiration, les échardes, le bois, tout ça...

Ça me fait penser, tu trouves pas que c'est drôle que l'idée même du "bois" soit à connotation masculine dans l'inconscient collectif ?

En fait, je pense que ton pantalon de travail va bien finalement, il est moins reconnaissable que le mien. J'espère que les gens ne penseront pas à nos costumes durant la pièce. Hé, tu sais que ces chaussures que je t'ai filé et qu'on utilise viennent de Chine ? La semelle est convexe et bien molle, c'est génial comme on sent les palettes à travers ! J'en avais acheté dix paires quand j'étais en Chine dans cette école de kung-fu. Là, c'est les dernières paires. Elles sont cool, non ? Ici, c'est les circassiens et les kung-fu fans qui les trimbalent fièrement partout alors qu'en Chine, c'est les vieux qui les portent à la campagne.

Bon, on parle des lumières ? Non ?! Ok, on verra avec Robin, mais bon, c'est clair qu'on veut des lumières simples. Pas trop de changements. Genre hangar ou entrepôt. Peut-être qu'on peut aller chercher des lampes de chantier. Mais on garde la même idée que pour les costumes. Il faut que ça serve la pièce quoi ! Juste renforcer ce qui est déjà là sans rien rajouter. Simple.<sup>1</sup> »

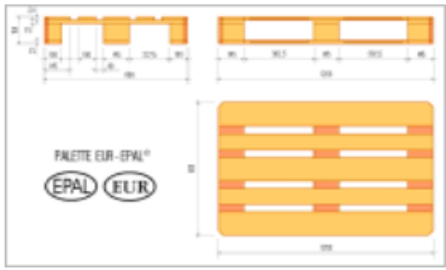
---

1 Lire : « [Simple](#) » et « [Fonctionnalité](#) »

## Ordre mondial

1

### Spécifications palette EPAL

<b>Désignation</b>	Palette en bois eur epal à quatre entrées.
<b>Essences de bois</b>	Pin, peuplier.
<b>Dimensions</b>	800 x 1200 mm
<b>Epaisseur plateaux</b>	22 mm
<b>Epaisseur totale</b>	166 mm
<b>Dimension dés extérieurs</b>	145 x 100 x 100 mm
<b>Dimension dés intérieurs</b>	145 x 145 x 100 mm
<b>Poids</b>	entre 22,5 et 27 kg
<b>Plan</b>	 <p>cliquez pour agrandir</p>

Rares sont les objets qui nous entourent qui n'ont pas été à un moment de leur vie transportés sur une palette. La majorité de ce que nous mangeons, des habits que nous portons, ou du mobilier que nous avons a été transportée sur une palette, réduisant ainsi drastiquement le coût de son transport et par la même occasion son coût final. Tom Vanderbilt nous raconte, dans un article nommé *The single most important object in the global economy*, que selon un article de 1931 il fallait trois jours de travail pour décharger un wagon contenant 13'000 boîtes non-palettisées. Aujourd'hui, décharger la même quantité de matériel rangée sur palettes ne prend plus que quatre heures.<sup>2</sup>

Il est aisé de comprendre dans ces conditions le rôle majeur qu'ont joué les palettes dans la

1 [www.palettes-europe.com](http://www.palettes-europe.com)

2 Tom Vanderbilt, *The single most important object in the global economy*, [www.slate.com/articles/business](http://www.slate.com/articles/business)

mondialisation. Le transport devient moins cher et l'exportation de marchandise plus rentable, même pour certains produits de base comme la nourriture. Les pommes d'Afrique du Sud de nos supermarchés ne seraient pas systématiquement moins chères que les pommes suisses si elles devaient être transportées en cartons déplaçables qu'à la force des bras. Pour avoir une idée de l'importance du commerce de la palette, on peut noter que rien qu'en France, 60 millions de palettes sont fabriquées chaque année et 600 millions y sont chargées, représentant ainsi 10 palettes par habitant du pays !<sup>3</sup> Malgré cela, la palette reste toujours un objet en second plan. Un objet dont on ne parle pas, comme laissé pour compte, qui dort sous la pluie derrière les magasins et dont personne ne connaît la valeur. Dans ces conditions, on pourrait comprendre que la palette puisse avoir de sérieux problèmes d'égo, elle qui transporte le monde sur son dos et dont personne ne reconnaît la place majeure qu'elle a dans notre société.

Nous voulions que ces différents ne soient pas totalement absents de notre pièce bien que notre approche n'ait rien de similaire à l'histoire ni à la réelle utilisation de la palette. C'est pourquoi nous avons choisi d'exposer l'histoire suivante dans le programme de salle :

"Des entreprises comme Ikea ont littéralement conçu des produits autour des palettes : sa tasse "Bang" a eu trois remaniements, chacun non pas pour l'esthétique, mais pour s'assurer que plus de tasses rentreraient sur une palette. Après les changements, il était possible de charger 2 204 tasses sur une palette, plutôt que 864 à l'origine, ce qui a entraîné une réduction de 60% des coûts de transport." Tom Vanderbilt - *L'objet le plus important de l'économie mondial*<sup>4</sup>

Le rapport entre l'utilisation marchande de cet objet et notre pièce *Palette(s)* s'arrête à ce "funny fact". Comme expliqué dans le texte « [Sans architecte](#) », nous nous sommes concentrés sur la palette en tant qu'objet sans histoire, en faisant fi de son utilisation première.

Un de ses aspects que nous avons cependant utilisé et qui est encre dans la pièce est sa connotation industrielle. L'atmosphère à laquelle elle est associée : le monde du travail ouvrier – souvent masculin –, le monde de la rue, des zones industrielles, des entrepôts. Mais je vais vous parler d'un autre aspect de la palette qui fût important pour moi lors de cette création.

Durant mon enfance et mon adolescence, vivant dans un quartier accolé à une zone industrielle, les palettes firent parties de mon terrain de jeux durant des années. Elles représentaient pour moi un monde sans adultes, sans règles. Un monde où tout est possible. Je passais une partie de mon temps

---

3 [www.wikipédia.org/Palette\\_de\\_manutention](http://www.wikipédia.org/Palette_de_manutention)

4 Tom Vanderbilt, *The single most important object in the global economy*, [www.slate.com/articles/business](http://www.slate.com/articles/business)



libre avec deux de mes amis à me promener dans ces Z.I. Nous y faisons des photos vêtus d'habits des années 80 de nos parents, ou ce que nous appelions du « land-art industriel » en construisant des sculptures de choses et d'autres que nous trouvions là. Plus tard, nous avons également construit des rampes pour le skate, la trottinette et le BMX à partir de palettes que nous "empruntons" durant la nuit. La plus grande rampe que nous avons construite était composée d'une trentaine d'entre elles. Les palettes se cachent, elles ne se trouvent jamais sur notre chemin si on ne les cherche pas. Elles sont rangées derrière les magasins, ou au fond des parkings, dans tous ces endroits difficilement accessible à pieds. Comme elles n'ont pas de fonction en elles-mêmes, une fois déchargées elles sont systématiquement mises là où elles ne dérangent pas. Dans des lieux que nous ne sommes pas amener à croiser dans nos vies quotidiennes, à moins de les chercher. Et il nous faudra toujours passer par dessus un petite barrière ou marcher le long de camions de transport pour les trouver. C'est pourquoi les palettes sont encore pour moi synonymes d'un monde qui comporte ces propres règles, un monde invisible aux gens ayant peur des chemins de traverses. Ce sont ces souvenirs qui m'ont donnés envie de travailler avec ce matériau pour en faire un spectacle.

## Sans architecte

En ce moment, je suis en train de rénover une vieille ferme avec mon frère. Nous passons des heures à planifier les travaux. Quel type de chauffage serait le plus judicieux ? Faut-il isoler les murs depuis l'intérieur ou l'extérieur ? Si nous voulons un deuxième poêle à bois, ajoutons-nous une autre cheminée ou tirons-nous un tube qui rejoint la cheminée déjà en place ? Comment renforcer la charpente du toit à tel endroit ? Nous connaissons avec précision nos besoins, les possibilités qu'offre ma maison et nos moyens financiers. Comme notre objectif est clair – un garage mécanique, deux ateliers, un studio de danse, une partie habitable, un accueil pour artistes ou artisans de passage – nous devons prévoir au mieux les travaux pour que ce rêve puisse voir le jour sans perdre trop de temps et d'argent. Rien ne sert de peindre un mur qui sera détruit ou de poser un plancher si on doit faire passer des tuyauteries sous celui-ci. Chaque détail doit être pensé dans l'ensemble du projet: si les choses sont vues de manière isolées elles entreront en conflit avec le reste.

À l'opposé, dans le cas d'une création artistique les besoins sont vagues, subjectifs et les moyens sont illimités dans la mesure où des choix clairs ont été pris en aval (dans notre cas, ce fût la décision de travailler avec des palettes). L'art, lui, peut se permettre de ne pas être rentable, d'être inutile (lire : « [Frontière floue](#) »), je pense donc qu'en tant que créateur il est tout à fait possible de travailler sans plan ni architecte ou notion de rentabilité.

Nous avons donc commencé à travailler sans aucun plan préconçu, à la manière des Frères Chapuisat<sup>1</sup>, de manière empirique, découvrant le résultat de notre collaboration à la fin de chaque jour de travail. Les frères Chapuisat, ses artistes/artisans suisses aux constructions de bois rocambolesques, commencent toutes leurs oeuvres de la même manière : avec une planche, puis une autre et encore une autre sans vraiment savoir où ils iront. Ils savent bien sûr que leur construction remplira tel ou tel espace et qu'ils ont un temps limité de création. Ils se basent sur leur expérience passée pour construire mais ne savent pas exactement à quoi ressemblera cette oeuvre-ci à la fin du processus. Le parallèle est presque direct entre leur méthode de construction et notre mode de création.

Nous avons également choisi la voie de l'exploration, même si je devrais plutôt dire que l'exploration comme méthode de travail s'est imposée à nous. (lire : « [Dresseur de tigres](#) »)

Nous avons décidé de voir les palettes pour ce qu'elles sont – des planches et des plots de bois cloués ensemble – sans s'arrêter sur leur usage premier de stockage et de transport. De manière très naïve (comme nous pouvons l'être) nous avons commencé à interagir avec elles. Nous les avons

---

1 Les Frères Chapuisat, *In Wood we Trust*, TATSA, 2014

étalées au sol, montées en tas, empilées pour en faire des escaliers, disposées de manière chaotique chacune de manière différente, retournées, mises en damier, en murs ou en parcours d'obstacle. Sur toutes ces dispositions et sur bien d'autres nous avons dansé, sauté, couru, mangé, parlé, écouté la radio, bu, nous nous sommes couchés, nous avons été d'accord, nous nous sommes faits mal stupidement, nous avons été en désaccord, nous avons eu des échardes et des griffures, nous avons fait des choses super, d'autres chiantes, nous avons été à nouveau enfants.

Dans *Marcher avec les dragons*, Ingold nous rappelle à travers Grove & Sabater Pi la capacité humaine à « visualiser les objets dans des configuration nouvelles, et à donner naissance à ces configurations sur la base de cette image mentale »<sup>2</sup>. Dans ce processus de travail nous avons tenté d'exploiter cette capacité dans notre pratique quotidienne afin de développer du matériel qui sera ensuite mise en scène pour la création de la pièce proprement dite. Un jour Cédric m'a dit que lorsque qu'il parlait de la création qu'il faisait avec moi à des gens extérieurs au projet il disait « Avec Marc on travaille pas, on s'amuse ! ». Cette simple phrase en plus de m'avoir fait plaisir, résume bien l'approche que nous avions du travail. Nous mettions la radio – radio que nous avons d'abord pensé laisser pour la forme finale de la pièce – enfilions des vêtements chauds et expérimentions des choses qui nous intéressaient. Tout le matériel présent dans *Palette(s)* est venue de ce type de fonctionnement. (lire : « [Idée](#) » et « [Naissance](#) »)

---

2 Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, Zones Sensibles, 2013, p.170

## Simple

J'aime cette définition du Larousse de la **simplicité** : « Caractère de ce qui se présente sous une forme dépouillée, qui est sans luxe. »

Aussi loin que je puisse me souvenir, j'ai toujours été plein d'admiration pour les personnes ayant choisi de vivre une vie sans luxe. Encore aujourd'hui je suis fasciné par la débrouille des manouches en France, par les aventures biographiques de Christopher MacCandless retracées par Jon Krakauer dans *Voyage au bout de la solitude*<sup>1</sup>, par les écrits de David Thoreau, par les agriculteurs chez qui j'habite, par cet ami de 70 ans vivant encore dans la maison qu'il a construit dans un arbre alors qu'il n'avait que 25 ans.

Toutes ces influences m'accompagnent encore dans la vie - bien que je ne compte pas tout de suite partir vivre dans la forêt pour le reste de ma vie, je crois que ces influences sont quand même là quelque part - . Mais qu'est ce que pourrait bien signifier la simplicité sur scène ?

Pour moi, elle signifie juste : **faire une action pour ce qu'elle est**. Soulever une palette sans prétendre qu'elle est froide, qu'elle est mon amie ou qu'elle représente le capitalisme. Soulever une palette signifie juste : soulever une palette. La personne (danseur, acteur, performeur, au diable ces noms!) doit être pleinement dans ce qu'il a choisi de faire sans ajouter un sens à l'action qu'il exécute.

En agissant de la sorte, on pourrait penser que le spectateur ne verrait l'action que pour ce qu'elle est, comme dans l'art conceptuel de Joseph Kosuth<sup>2</sup> où la chaise n'est précisément rien d'autre qu'une chaise. Je pense qu'au contraire le dépouillement d'intention laisse la place à l'imagination de chacun pour voir ce qu'il veut dans les actions se déroulant sur scène. Nous proposons un contenant vide que le spectateur peut remplir avec ce que bon lui semble.

J'aurais voulu que ce travail sur la simplicité soit plus abouti qu'il ne l'a été. Nous devrions continuer d'analyser notre travail à travers la fonctionnalité de chaque instant pour arriver à un résultat plus épuré, plus précis. (lire : « **Fonctionnalité** » et « **Ensemble** »)

---

1 Jon Krakauer, *Voyage au bout de la solitude (Into the wild)*, Random House, 1996

2 Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965

## Station d'épuration

Comme décrit dans le texte intitulé « [Sans architecte](#) », Cédric et moi avons abordé la création de *Palettes(s)* de manière expérimentale et empirique en nous basant sur l'interaction directe avec notre matériau de travail, les palettes. Ce faisant, nous avons accumulé du matériel chorégraphique durant notre premier mois de création sans trop juger si ce matériel pouvait être utilisable pour notre projet final ou pas. Nous sortions les palettes sur le parking côté Est de la Manufacture quand il ne pleuvait pas et sous la passerelle reliant les deux bâtiments de l'école quand il pleuvait, mettions la radio (souvent « GRRIF » une radio associative jurassienne que j'écoute pour bricoler), enfiliions des habits chauds et expérimentions chaque jour de nouvelles choses avec les palettes. Notre procédé de travail par accumulation était très simple. Nous installions les palettes dans une disposition nouvelle, explorions les possibilités offertes par cette configuration jusqu'à la panne d'inspiration, l'ennui ou la nuit.

Je me rappelle d'un jour où un agriculteur m'a dit « Dans le temps, ça n'existait pas le stress. Comme de toute façon il y avait trop à faire, on avançait dans ce qu'on avait à faire jusqu'au soir et on s'y remettait le lendemain, c'est tout ! ». Sans vouloir me faire défenseur du "bon vieux temps" ou tout était mieux – cette magnifique époque d'avant la mondialisation et les émoticônes – je dois avouer que cette phrase a fait raisonner quelque chose en moi. Pourquoi vouloir faire autrement que dans le "bon vieux temps" ? Pourquoi, quand je dis ne pas être stressé dans mon travail, ai-je l'impression que les autres pensent que je ne prends pas ma création au sérieux ? Si j'ai choisi de faire ce métier dans les arts vivants, ce n'est pas pour vivre des journées de travail stressantes et aller me coucher en ayant peur du jour suivant ! Nos conditions de travail sont déjà assez dures ! Sans parler des sacrifices à faire dans notre vie privée et sentimentale. J'ai donc consciemment décidé que je voulais apprécier mon travail et faire passer le plaisir – ou du moins l'intérêt – du travail avant le désir d'un résultat époustouflant. C'est pourquoi ce premier mois de travail, basé simplement sur l'accumulation de matériel et l'expérimentation sans pression du résultat, a été pour moi un moment crucial de la création.

La prochaine étape fût de lier différents éléments. De tout notre matériel ainsi accumulé, nous avons choisi de mettre bout-à-bout certains moments qui nous semblaient intéressants. L'ordre des actions de ce premier filage a été défini simplement selon la logique voulue par le déplacement des palettes. Nous placions les palettes dans une configuration puis évoluions au milieu de celle-ci avant de passer au tableau suivant. Cette étape fût la première des différentes phases d'épuration qui nous menèrent à la pièce elle-même. Suite à cela, il était temps pour nous de regarder d'un oeil plus critique le matériel que nous avons créé. Nous nous sommes d'abord concentrés sur la clarification des différents moments de notre forme en essayant de comprendre où se situait l'intérêt de chacun

de ces tableaux. Nous avons donc "filé" ces différents tableaux de jours en jours en essayant de définir toujours plus ce que nous y faisons. Nous accompagnions nos filages avec la musique de la radio, riche d'une multitude de chaînes offrant un large panel musical. Ainsi avons nous procédé jusqu'au jour de La Grande Epuration.

Après un filage en présence de Claire de Ribaupierre, nous nous sommes rendu compte qu'il était temps de faire des choix drastiques quant à la suite de la création. Les jours suivants nous avons, Cédric et moi, délaissé nos planches et passé de nombreuses heures à discuter essayant de comprendre ce que nous voulions monter de cette pièce. C'est là que nous avons décidé de travailler à travers la simplicité. (lire : « [Simple](#) ») Nous avons regardé des captations vidéos de différents artistes travaillant dans ce sens, Yoann Bourgeois, Claudio Stellato ou encore Camille Boitel, (tous venant des arts du cirque) et nous avons décidé de montrer notre travail en silence, ou pour le moins sans musique. Nous avons donc évincé la radio de la scène et décidé que nous ne voulions rien présenter de nommable durant la pièce (lire : « [Nommable](#) »). Nous avons également supprimé les tableaux qui utilisaient des disciplines trop précises comme le Parkour ou le breakdance et en avons seulement gardé quelques principes. Nous voulions une pièce non-démonstrative, non-narrative, basée sur notre relation et notre interaction avec les palettes. Une sorte de présentation de notre travail semblable à son processus de création, dans lequel la parole est permise et l'expérimentation toujours présente. Nous avons tenté de ne garder que l'essentiel par analyse fonctionnelle de chaque action (lire : « [Fonctionnalité](#) »).

## **Remerciements**

Je voudrais remercier Claire de Ribaupierre pour ces conseils avisés, sa présence tout au long de ce processus, ses encouragements et son intérêt toujours présent envers notre travail. Mes remerciements vont également à Caroline Christinaz, Pauline Castelli et Christian Scherrer pour leurs précieuses relectures et leurs observations pertinentes. Sans eux, ce mémoire n'aurait jamais vu le jour sous cette forme.