

Manufacture  
HETSR- Hes-so  
Lausanne

Master théâtre  
Orientation mise en scène

Naïma Arlaud  
Promotion Master 14

# ENTRE FORME ET INFORME, DONNER À VOIR L'IDENTITÉ



*Paul Klee, Masque de (Jeune)=Comédien, 1924*

Mémoire de Master  
Mai 2016



*Nulle part ni jamais la forme n'est résultat acquis, parachèvement, conclusion. Il faut l'envisager comme genèse, comme mouvement. Son être est le devenir et la forme comme apparence n'est qu'une maligne apparition, un dangereux fantôme. Bonne donc la forme comme mouvement, comme faire, bonne la forme en action. Mauvaise la forme comme inertie close comma arrêt terminal. Mauvaise la forme dont on s'acquitte comme d'un devoir accompli. La forme est fin, mort. La formation est vie.*

Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*

Remerciements :

Stéphane Bouquet, Robert Cantarella, Laurent Berger, Heike Fiedler, Blaise Arlaud



## **Préambule**

### **Un processus d'écriture à l'épreuve de la forme**

Il faut que je parle avant tout de la façon dont j'ai écrit ce mémoire, pour vous préparer à sa lecture, mais aussi parce que ça va déjà éclairer ma problématique. Ce que j'ai fait, c'est que j'ai défini les grands axes dont je voulais parler, j'ai pris mes fiches de lecture, et ensuite, un enregistreur, et j'ai parlé. Et puis j'ai retranscrit.

Alors bien sûr, pendant que je retranscrivais, j'ai « triché ». L'emploi du passé dans la phrase précédente en est la preuve. J'ai préparé mes séances d'enregistrement. J'ai fait des prises multiples. Ensuite, j'ai coupé, j'ai retouché, j'ai corrigé, j'ai fait des montages.

La réalité de ce que j'ai enregistré, ce n'est pas ce qui est important. Ce n'est pas le réel en tant que tel qui m'intéresse, mais la façon dont il se constitue, devient identité, et si pour donner à voir cela il faut s'éloigner du réel, tant mieux. Là, j'aimerais injecter dans le mémoire, l'objet fini, un peu du mouvement de ma pensée, et ça se passe justement là, dans cette tension entre la forme (le texte écrit, travaillé, pensé) et l'informe (ici, l'oralité), à travers le travail de la retranscription : à partir de la parole, mettre des mots sur une page.

Donc, ces mots, avant de les écrire, je les ai dits, et parce que je les ai dit avant de les écrire, ils changent de nature. Ils sont moins précis que des mots que j'aurais choisis pour l'écriture directement, ils ont vocation à être moins précis, ou plutôt, plus fuyants, ils sont aussi moins élégants, mais je les aime justement pour ça, parce qu'ils sont un peu inappropriés, ils doivent tourner un peu autour du pot, et le contenu tout en se formant reste un peu insaisissable, parce qu'il y a des phrases trop longues, des dérives, des contournements. Même, des fois, sûrement, des contresens.

Si habituellement, dans un mémoire, on les enlève, j'ai décidé de les laisser, parce que c'est le cœur de ma recherche. L'endroit qui m'intéresse, au théâtre, mais aussi dans l'écriture, et aussi dans la vie, c'est justement cet endroit qui persiste en-dehors de la forme mais qui en est en même temps sa condition. Comme si l'identité n'était pas au cœur de l'objet ni dans ses contours, parce que les contours ne sont pas fixes et que le cœur est introuvable ; mais dans les échappées, les manquements, les débordements.

Donc, à la fin de ce mémoire, ce qu'il en restera, la pensée qui surgira, sera dans le même temps la trace d'une réflexion qui a précédé l'énonciation et une pensée nouvelle née de l'énonciation même. C'est très important, pour moi, de garder quelque chose de cette nature double. Une identité vivante, c'est du présent, fait de passé, et qui s'inscrit dans l'avenir.

Et puis il y a aussi cette tension qui m'intéresse, entre l'idée qu'on se fait d'un modèle et la réalité. Un mémoire académique, j'ai un peu l'impression que c'est une écriture qui est du côté de la mort, c'est comme une stèle, la pierre tombale de ma vie d'étudiante, c'est une écriture-trace, qui clôt une formation. Un bon mémoire est un mémoire fini. Autant dans sa fonction que dans sa forme, il est monument: il faut le construire, l'ériger, avec de solides fondations et de belles finitions. Je n'aime pas les monuments, c'est aussi politique, il y a assez de héros. Plutôt que les monuments, j'aime les choses qui s'écoulent, qui s'infiltrent, qui fuient. De l'eau plutôt que de la pierre. S'il y a trace, que ce soit plutôt comme une empreinte dans le sable : si la pluie la nettoie, ce ne sera pas grave – si elle perdure, ce sera un miracle. Le désordre, l'inabouti, de la pensée dans son mouvement, l'inabouti de l'écriture, d'une personne, d'un spectacle, d'une chambre aussi, c'est une petite lutte contre la disparition, contre la mort.

Alors, avec ce procédé d'écriture, à travers la retranscription, ce que j'essaie de faire, c'est créer du jeu, dans le moment de la lecture, mettre cette forme attendue un tout petit peu en tension, y injecter de l'informe, dans son sens double, c'est-à-dire à la fois quelque chose de pas encore formé, et quelque chose qui a pour fonction de mettre à mal la forme. Pour me souvenir que le mémoire ce n'est pas qu'une fin, c'est aussi le début d'un après.

## **Introduction**

### **Problématique**

Explorer la tension entre la forme et l'informe, c'est aussi ce que j'essaie de faire sur la scène.

D'abord, parce que ce que je veux saisir de la vie, j'ai l'impression que ça disparaît dès que je fais des formes trop rigides et fermées. Et aussi, parce que la forme, c'est plein de choses dont je me méfie, et qui m'attirent en même temps, c'est paradoxal. C'est ce qu'on connaît, qu'on reconnaît, c'est ce qui nous rassure, et en même temps, c'est la norme, la morale, l'autorité, l'idéologie.

Je vois bien l'objection : mettre en forme sa pensée c'est aussi la faire aboutir, il n'y a pas de discours sans forme. C'est vrai, bien sûr, mais c'est aussi précisément l'endroit qui m'interroge. Pour mettre en forme, il faut faire des choix et faire des choix, c'est à la fois beau et à chaque fois une petite mort. Ce sont toutes les possibilités qu'on tue, et sans m'en rendre compte, la chose que je cherchais a disparu dans les contours que j'ai créés.

Or c'est bien ma question, la question de l'identité. Quand est-ce qu'elle apparaît ? Jusqu'où on la construit, à quel moment elle se fige ? La mienne, ou celle des autres ; l'identité individuelle, ou l'identité collective. Or, une identité, c'est bien une forme : en tous cas, sans forme, on ne peut pas identifier.

Alors, bien sûr, mener une recherche sur le dépassement de la forme par l'informe, c'est finalement une forme en soi, et en réalité, la forme, on ne la dépasse probablement jamais. Mais la contradiction n'est pas un problème, la contradiction est belle, elle est l'endroit où

se loge la beauté: on ne peut jamais être rien, mais on peut introduire de la tension, ou au contraire du flottement, on peut interroger la forme, chercher à la dépasser, quitte à aboutir à une autre forme qui connaîtra à son tour peut-être sa propre dissolution.

Pourtant, c'est vrai : pour rendre un mémoire, c'est comme pour fabriquer un spectacle: il faut générer de la matière, il ne s'agit pas de simplement reproduire le processus de la pensée, ou de la vie, mais de le donner à partager. C'est l'enjeu de ce mémoire, de trouver des processus pour donner à voir et à sentir l'impalpable.

### **Mouvement du texte**

Puisque je veux briser la forme, on va commencer par essayer de comprendre ce que c'est qu'une forme, comment elle se crée dans notre regard. On va s'intéresser à la psychologie de la forme, et à la phénoménologie de la perception. Ensuite, on va s'intéresser plutôt aux enjeux politiques de la forme, de la norme, et suivre les traces de Gilles Deleuze pour interroger la représentation. Et enfin, on va aller voir du côté de Florence Dupont comment les questions de forme et d'informe peuvent habiter le langage, à travers l'oralité et l'écriture.

Après, j'aimerais faire un détour par le jazz, parce qu'il me semble qu'il y a dans le jazz des choses à prendre, des réponses possibles à mes questions.

Pour finir, je vais revenir sur trois expériences de mise en scène que j'ai faites pendant mon parcours à la Manufacture, pour essayer de dégager des principes, des mécanismes, peut-être les prémisses d'une esthétique qui serait la mienne.



## Faire forme

### Gestalt

Tout d'abord, qu'est-ce qu'une forme, comment advient-elle ? Qu'est-ce qui fait qu'une unité peut se dégager de la réalité, que quelque chose, ou quelqu'un, peut prendre identité ?

J'ai l'impression que si je comprends les mécanismes qui me permettent d'identifier ce qu'il y a autour de moi, je pourrais peut-être imaginer, à partir de ça, des mécanismes pour travailler la question de l'identité au plateau.

La forme, c'est tout à la fois les contours, l'organisation intrinsèque, et la permanence, l'identité. En allemand, il y a un mot qui recoupe ces différents aspects, c'est *Gestalt*. En allemand, *Gestalt* veut dire à la fois forme et personnage, individu. Les concepts de forme et d'identité sont rattachés au sein d'un même concept.

Je me suis tournée, donc, vers ce courant de la psychologie né en Allemagne dans les années 1920, la *Gestaltpsychologie*, qui a pour vocation de former une « *théorie universelle des formes et des organisations*<sup>1</sup> ». En français, on traduit par "psychologie de la forme", mais on pourrait tout aussi bien traduire par psychologie de l'individu, parce que la recherche des gestaltistes, c'est bien de comprendre l'individu, à travers la manière dont il s'empare du monde pour en faire des formes.

En fait, le courant gestaltiste est né de la critique des deux courants dominants dans la psychologie à l'époque : l'introspectionnisme, qui se base sur la pure perception, le pur ressenti, et le behaviourisme, qui se base sur les comportements.

---

1 ROSENTHAL Victor et VISETTI Yves-Marie, *Köhler*, Éd. Les Belles Lettres, coll. "Figures du savoir", Paris, 2003, p.13.

L'introspectionnisme est du côté du solipsisme absolu, c'est-à-dire qu'il n'existerait pas de monde objectif, pas de réalité en dehors de nos perceptions. Pour comprendre ce qui nous constitue, notre humanité, les introspectionnistes ne s'intéressent qu'à notre monde intérieur. Ce serait le seul digne d'être étudié, puisque c'est le seul auquel nous avons accès.

Le behaviourisme, à l'inverse, se méfie de l'introspection, du monde intérieur, pas observable, pas calculable, et croit en un monde objectif qui nous serait accessible par l'observation. Pour saisir quelque chose de notre humanité, les behaviouristes ne se basent que sur le comportement, et cherchent à établir un système qui explique celui-ci sans faire intervenir la subjectivité.

Ces deux attitudes, les gestaltistes les rejettent, en premier lieu parce qu'elles sont contre-intuitives. Dès les premières lignes de son ouvrage *Psychologie de la forme*, Wolfgang Köhler dit qu'il ne peut y avoir « *qu'un seul point de départ : le monde tel que nous le percevons, naïvement et sans esprit critique<sup>2</sup>* ». Or, quand on perçoit le monde *naïvement et sans esprit critique*, on perçoit instinctivement certaines choses de façon subjective, par exemple les émotions, et d'autres, de façon objective.

Par exemple, une table, je sais qu'elle existe devant moi, et ça, les introspectionnistes le nient, l'émotion et la table seraient sur le même plan, le plan de la subjectivité. Les behaviouristes aussi, à leur façon, placent le monde objectif et le monde subjectif sur le même plan, mais eux tirent tout vers l'objectivité, en pensant pouvoir penser les sujets de la même façon que des objets. Mais, disent les gestaltistes,

La distinction entre « objectif » et « subjectif » n'est [...] pas toujours tranchée : non seulement elle est fonction du point de vue adopté sur une expérience qui mêle toujours ces deux aspects, mais en certains cas elle peut devenir fondamentalement incertaine, affaire de degrés et de transitions.<sup>3</sup>

Pour penser mon rapport au monde, je dois prendre acte du fait que j'en fais partie au même titre que ce que j'observe. Le coup de force des gestaltistes, c'est d'affirmer que « *nous sommes, d'un seul et même mouvement, jetés au monde et conscients d'y être<sup>4</sup>* », que notre subjectivité est notre seule et unique porte d'entrée dans le monde objectif, et que

---

2 KÖHLER Wolfgang, *Psychologie de la forme*, Éd. Gallimard, coll. "Idées", 1964, p.7.

3 ROSENTHAL Victor et VISETTI Yves-Marie, *Köhler*, Éd. Les Belles Lettres, coll. "Figures du savoir", Paris, 2003, p.32.

4 *Ibid.*, p.31.

donc, il y a, entre mon intériorité et mon extériorité un aller-retour permanent.

*Gestalten*, en allemand, ça veut dire donner forme, donner sens, donner une structure signifiante. La *Gestalt*, c'est donc la forme signifiante que je donne aux éléments épars que je perçois. Par exemple, quand je vois ça :

\*\*\*\*\*  
\*\*\*\*\*  
\*\*\*\*\*

C'est une succession d'astérisques, mais je perçois aussi, automatiquement, un carré. Je complète les espaces vides : le tout est plus que la somme de ses parties. Et cela, je ne le fais pas par déduction, d'abord je verrais les astérisques et ensuite je comprendrais le carré, non, ça se fait dans l'instant, le monde objectif et mon monde subjectif se rejoignent dans cette forme, cette *Gestalt* qu'est le carré. Un autre exemple très concret c'est la perception des visages. On comprend automatiquement un visage comme un visage, comme appartenant à une personne. On ne perçoit pas des lèvres charnues, des yeux écartés, des joues rouges d'abord et à partir de ces informations on synthétise de qui il s'agit. Et ainsi de suite, on peut aller vers des formes toujours plus complexes, mais ce qu'apportent les gestaltistes, c'est l'idée d'une *Gestalt*, une forme qui se crée dans notre subjectivité, qui est notre façon de saisir l'objectivité du monde. Il se crée « *un certain type de symbiose, une certaine manière qu'a le dehors de nous envahir, une certaine manière que nous avons de l'accueillir*<sup>5</sup> »

## **De la phénoménologie**

Ces derniers mots sont de Maurice Merleau-Ponty, qui revendique sa filiation avec les penseurs de la Gestalt. Je me tourne vers lui, parce que, si les gestaltistes posent ces prémisses passionnantes et prometteuses, leurs ouvrages sont très techniques, ardues, et pour une lecture scientifique, c'est très intéressant, mais ça ne m'ouvrirait pas tellement une perspective poétique qui pourrait m'aider à penser ma pratique théâtrale. Cette perspective

---

5 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Éd. Gallimard, Paris, 1945, p.373

poétique, et aussi philosophique, je l'ai trouvée chez Maurice Merleau-Ponty.

Dans son ouvrage *Phénoménologie de la perception*, il reprend les postulats de base du gestaltisme : partir du monde phénoménologique, autrement dit le *monde tel que nous le percevons* des gestaltistes, toujours renouvelé dans notre expérience, pour réfléchir à la façon dont s'articule la relation entre moi et le monde. « *Il s'agit de comprendre comment une forme [...] peut se montrer devant moi, se cristalliser dans le flux de mes expériences, en un mot, comment il y a de l'objectif* ».

Pour Merleau-Ponty, le monde objectif, ce n'est pas quelque chose qui serait là, présent en dehors de moi, et par mes perceptions je pourrais en saisir des fragments, non, la réalité c'est l'accumulation de mes perceptions, rien ne leur préexiste, rien n'est là, caché, que je devrais découvrir, et en fait, je crée la réalité en même temps que je la perçois. « *La réalité [...], c'est l'armature de relations auxquelles toutes les apparences satisfont*<sup>7</sup> ». Toutes mes expériences sont bel et bien uniques, mais pas solitaires, détachées les unes des autres, et c'est en les combinant toutes ensemble que je peux saisir la réalité.

Et là où ça devient intéressant, complexe et mystérieux, c'est que si je peux faire cette combinaison, ce n'est pas par un processus analytique, je ne déduis pas la réalité de mes multiples expériences, non, si je peux faire cette combinaison, c'est parce que la réalité est pour moi dès le moment où je la perçois une « *évidence*<sup>8</sup> », qui fait modèle.

Si je n'avais le monde que comme une somme de choses et la chose comme une somme de propriétés, je n'aurais pas de certitudes, mais seulement des probabilités, pas de réalité irrécusable, mais seulement des vérités conditionnées. Si le passé et le monde existent, il faut qu'ils aient une immanence de principe, - ils ne peuvent être que ce que je vois derrière moi et autour de moi, - et une transcendance de fait, - ils existent dans ma vie avant d'apparaître comme objets de mes actes exprès<sup>9</sup>.

Même si la réalité ne préexiste pas ma perception, il n'en reste pas moins qu'elle me dépasse, me transcende. Cette dimension transcendante reste, chez Merleau-Ponty, assez mystérieuse. Il dit qu'il existe une « *distance optimale d'où [l'objet] demande à être vu, une orientation sous laquelle il donne davantage de lui-même*<sup>10</sup> ».

---

6 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éd. Gallimard,, 1945, p.353.

7 *Ibid.*, p.353

8 *Ibid.*, p.355.

9 *Ibid.*, p.422.

10 *Ibid.*, p.355.

Cette orientation idéale, ce pourrait être l'endroit où se cache l'identité de l'objet. On ne perçoit jamais, ou presque, cette identité directement, et pourtant, l'objet *demande à être vu*.

Tout repose sur cette intuition, cette évidence de la réalité : « *La distance de moi à l'objet n'est pas une grandeur qui croît ou décroît, mais une tension qui oscille autour d'une norme*<sup>11</sup> ».

Il y aurait donc en nous une tendance vers la norme, un désir permanent de donner une identité fixe à tout ce que nous percevons, mais nous n'y arrivons jamais tout à fait. Nous sommes éternellement frustrés, en quelque sorte, toujours en quête, et c'est ce qui nous rend humains, c'est ce qui donne le mouvement, engendre la pensée, la pensée en mouvement.

### **Et dans ma pratique ?**

Il m'arrive parfois quelque chose de cet ordre, de la frustration, pendant que je mets en scène, en répétition, ça arrive toujours à un moment de flottement, un moment où j'ai l'impression qu'il n'y a rien sur le plateau, et une seconde avant, je me dis quelque chose comme, il y a quelque chose à régler, ça ne prend pas, ça ne ressemble pas à un spectacle, c'est pas clair, il manque quelque chose... Et soudain, la sensation surgit, bouleversante, ce que je vois entre intimement en résonance avec moi-même, contre toute attente, je m'identifie à ce qui se passe sur le plateau, je me reconnais. Ça n'a rien à voir avec une question de goût : je n'aime pas forcément ce qui se passe devant moi dans ces moments-là. Ça n'a rien à voir non plus avec l'identification à un personnage ou à une situation particulière. C'est plutôt une espace-temps que je reconnais comme mien qui se met à exister au plateau, et ça me bouleverse. Et, en réalité, je ne pense pas que ça ait un rapport avec moi, une ressemblance, c'est plutôt qu'une connexion se forme entre le plateau et moi, entre ma subjectivité et l'objectivité du plateau, une tension assez forte pour devenir tangible. C'est la symbiose entre moi et le monde dont parle Merleau-Ponty qui se manifeste.

---

11 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éd. Gallimard, 1945, p.356.

Je pense que c'est là, dans cette tension entre nous et le monde, que se cache notre identité, une identité qui se cherche mais ne se trouve pas.

J'aimerais bien, dans mon travail sur l'identité, plutôt que de représenter la chose même, essayer de représenter le mécanisme de la perception, tel que le décrit Merleau-Ponty : donner à voir des phénomènes hétérogènes, pour que surgisse une forme, une *Gestalt*, de manière évidente, mais dans le même temps, toujours incomplète.

Par exemple, plutôt que de demander aux comédiens d'incarner une identité, de la représenter, je préfère imaginer qu'ils seront, avec tous les autres signes au plateau, une des multiples variations qui oscillent autour de la norme. Non pas la représentation d'une identité, mais une des variations possibles.

## Enjeux de pouvoir de la forme

### *Gestalt* et représentation

Mais, finalement, pourquoi ne pas représenter directement, essayer de forger une identité claire, définie, tenter d'actualiser au plateau cette norme vers laquelle nous tendons ? C'est que le propre de cette *évidence* dont parle Maurice Merleau-Ponty, de cette norme qui nous transcende, qui s'inscrit mystérieusement entre nous et le monde, c'est de ne pas exister dans la réalité, de ne s'actualiser que dans ses variations. C'est en cela qu'elle est belle. Créer une représentation fixe, ce serait la figer, l'inscrire dans le monde comme modèle, et en ce sens, la dénaturer. Comme le dit Jacques Rancière, « *le pouvoir le plus pervers des poètes [...] est d'introduire la confusion entre les productions divines et les fabrications artisanales, de mettre à disposition de la foule cette musique où se prennent les modèles de l'ordre et du désordre dans la cité*<sup>12</sup>. » L'immanence et la transcendance ne se rejoignent que dans notre regard : les faire se rejoindre dans le monde, c'est un acte de pouvoir.

Quand je perçois le monde, si la distance entre ce que je perçois et la norme est trop grande, je vais simplement percevoir autre chose, une autre norme. Au théâtre, je peux perturber ce jeu des perceptions, parce que ce que le spectateur perçoit, ce n'est pas la vie même, c'est un espace-temps qui est annoncé comme étant une représentation. Tout ce qui est sur scène est investi de quelque chose d'autre. Pas forcément d'une signification précise, mais rien que le fait d'être donné à voir, donné en représentation, crée une attente, un flou, on a appris, culturellement, à chercher une forme au-delà de la forme. Il y a une suspension de la perception. Le spectateur reste en tension dans l'attente qu'une forme se dégage, il ne se détourne pas tout de suite vers autre chose. C'est dans ces moments que je peux être bouleversée, parce que l'*oscillation autour de la norme* dont parle Maurice Merleau-Ponty

---

<sup>12</sup> RANCIERE, Jacques, *Le philosophe et ses pauvres*, Paris, Éd. Fayard, 1983, p.74.

a une longueur d'onde plus grande, en quelque sorte, et en devient perceptible.

En tant que metteuse en scène, je peux jouer sur cette attente de forme. Je peux essayer de la déjouer, en essayant de retrancher toute signification en-dehors du signifiant. C'est ce à quoi s'appliquait, par exemple, Guillaume Béguin dans *Le théâtre sauvage*, et c'était très perturbant, fascinant : créer une situation scénique qui se dérobe sans arrêt à une signification.

Je peux aussi déjouer, non pas l'attente de sens, mais le sens attendu, pour créer dans le spectateur « *une désorientation soudaine qu'il [l'oblige] à se réorganiser, à quitter sa coquille rassurante*<sup>13</sup> ».

Si je veux interroger une norme précise au théâtre, il faut que je crée une attente, une attente que je puisse déjouer. Il faut, dans le même temps, donner à voir la norme et son contraire, faire de l'informe un moment qui s'immisce au cœur du préalablement convenu, qui offre des instants d'une sorte de laisser-aller, de liberté et interroge le modèle attendu. Il y a un double mouvement : créer de la forme, quelque part, donner à voir, représenter, et à l'intérieur de cette forme, injecter de l'informe.

### **Problèmes de la représentation**

Cette double question de l'identité et de la représentation, Gilles Deleuze la pose dans *Différence et répétition*, dès l'introduction : « *Le primat de l'identité, de quelque manière que celle-ci soit conçue, définit le monde de la représentation. Mais la pensée moderne naît de la faillite de la représentation, comme de la perte des identités[...] Le monde moderne est celui des simulacres*<sup>14</sup>. ».

Le problème de la représentation, dit Deleuze, c'est qu'elle est un acte de pouvoir, doublement : d'une part, parce que celui ou celle qui représente, moi metteuse en scène par exemple, a ce pouvoir de choisir ce qui sera représenté, excluant de fait le reste, et d'autre part, parce que « *le représentant se situe en-dessous du représenté (le premier vaut moins*

---

13 BARBA Eugenio, *Le canoë de papier*, Lecture, Éd. Bouffonneries, 1993, p.131.

14 DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Éd. Presses Universitaires de France, 1968, p.1



que le second)<sup>15</sup> »

Une autre façon de dire cela serait que le représenté est majeur par rapport au représentant. Ces notions de majorité et de minorité sont centrales chez Gilles Deleuze.

La majorité ne désigne pas une quantité plus grande, mais d'abord cet étalon par rapport auquel les autres quantités, quelles qu'elles soient, seront dites plus petites. Par exemple, les femmes et les enfants, les Noirs et les Indiens, etc., seront minoritaires par rapport à l'étalon constitué par l'Homme blanc chrétien quelconque-mâle-adulte-habitant des villes-américain ou européen d'aujourd'hui.<sup>16</sup> »

Donc, en ce qui concerne le premier pouvoir de la représentation, celui de choisir ce qu'on représente, on peut déjà faire un choix, un choix politique, vers le mineur, ce qui est considéré mineur.

Et justement, moi, l'endroit qui m'émeut dans le monde, c'est chacune de ces petites parties, c'est chaque personne qui peuple le monde, j'adore l'anecdote triviale, je n'en ai pas grand chose à faire des héros, je veux dire des gens qu'on a érigé en héros, je trouve ça beaucoup plus intéressant de s'intéresser aux ratés, aux timides, aux pudiques, aux opprimés, à ceux qui décident d'être à l'écart ou qui le sont par nécessité ou par décret, c'est ces gens-là qui m'intéressent. Mais, bien sûr, on est toujours mineur par rapport à une majorité. Pour représenter ces figures, je vais être obligée de représenter aussi la norme majoritaire, et alors je vais reproduire le schéma de pouvoir auquel je prétendais renoncer. Ou alors, le risque, en donnant à représenter ces figures de la minorité, c'est de les ériger en norme, de constituer un étalon, de les transformer en héros. Ce n'est pas ce qui m'intéresse, puisque c'est justement dans leur être-minoritaire qu'ils m'émeuvent.

Là, le deuxième pouvoir de la représentation intervient, celui qui dit que le représentant vaut moins que le représenté, le comédien *vaut pour* un personnage, par exemple, l'étalon c'est le personnage. La représentation classique est donc une opération qui majore. « *Il s'agit d'étendre la représentation jusqu'au trop grand et au trop petit de la différence*<sup>17</sup> », autrement dit, de construire une forme qui soit fermée, qui englobe tout, qui fasse oublier la multiplicité du monde, la *répétition des différences*, pour utiliser des termes deleuziens.

---

15 CHEVALLIER Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre*, Éd. Les solitaires intempestifs, Paris, 2015, p.54.

16 DELEUZE Gilles, « Un manifeste de moins », in BENE Carmelo et DELEUZE Gille, *Superpositions*, Éd. Les solitaires intempestifs, 1979, p.124.

17 DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Éd. Presses Universitaires de France, 1968, p. 337

La représentation, en fait, cherche à faire oublier que la norme n'existe pas dans la réalité : « *Car si la majorité renvoie à un modèle de pouvoir, historique ou structural, ou les deux à la fois, il faut dire aussi que tout le monde est minoritaire, potentiellement minoritaire, pour autant qu'il dévie de ce modèle*<sup>18</sup>. »

Donc, le risque, si je représente sur scène des minorités du monde, c'est que je vais les transformer en héros, ériger une nouvelle norme, et je l'ai dit, je n'en ai pas grand chose à faire des héros. Que faire, alors ?

### **Devenir minoritaire**

Gilles Deleuze propose de substituer à cette opération de majoration qu'est la représentation classique une opération de minoration, « *pour dégager des devenirs contre l'Histoire, des vies contre la culture, des pensées contre la doctrine, des grâces ou disgrâces contre le dogme*<sup>19</sup> », un devenir-minoritaire qui deviendrait notre but.

Ce devenir minoritaire, il passe par le principe de la *variation continue*, « *le devenir minoritaire de tout le monde, par opposition au fait majoritaire de Personne*<sup>20</sup> ». La *variation continue* consisterait à répéter la différence, encore et encore ; à multiplier les points de vues, les instances d'une même chose, etc. ; de toutes les façons, à perturber le fait majoritaire, à s'y dérober. Ça me fait penser à la définition de l'informe par Georges Bataille : « *Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme*<sup>21</sup>. ». L'informe, ce ne serait pas une qualité, mais un usage, une « *besogne*<sup>22</sup> ». Le mot même, informe, est politiquement actif, performatif, c'est un mot qui minore.

---

18 DELEUZE Gilles, « Un manifeste de moins », in BENE Carmelo et DELEUZE Gille, *Superpositions*, Éd. Les solitaires intempestifs, 1979, p.124.

19 *Ibid.*, p.97.

20 *Ibid.*, p.124.

21 BATAILLE, Georges, « Informe », in BATAILLE Georges (dir.), *Documents* (Vol.1), Paris, Éd. Documents, 1929, p.382.

22 *Ibid.*, p.382.

Ce principe de variation, de briser la forme, la continuité, on retrouve ça partout dans le théâtre contemporain. C'est un des principes de base, voire le principe de base, du théâtre postdramatique. « *Une histoire du théâtre nouveau, voire même du théâtre moderne, devrait être écrite comme la description des perturbations entre le texte et la scène*<sup>23</sup>», ou, puisqu'il n'y a pas toujours de texte, entre le représenté et le représentant.

Mais ce que j'aime dans la façon dont Gilles Deleuze parle du devenir-minoritaire, comme un but, et comme une opération, c'est que ça me permet de le penser vraiment comme un outil, un outil politique, plutôt que comme une esthétique dans laquelle je m'inscrirais ou que je rejetterais.

Alors, je me demande : quand est-ce que cette opération de prendre les choses par le milieu, de varier, pour rendre informe, minorer, est intéressante, pas seulement esthétiquement, mais aussi, surtout, politiquement ? Je pense que c'est principalement pour traiter des objets majeurs. Soit l'Histoire, la morale, les lieux communs. Et, bien sûr, l'Identité, le fait de se penser comme Un. Peut-être que, plutôt que de représenter des minorités, c'est plus intéressant de représenter un fait majoritaire, et de le perturber, de le minorer, pour révéler ce qu'il y a de mineur en lui.

De toute façon, on peut minorer tout ce qu'on veut, et ce sera fantastique, c'est un acte de liberté, un choix, une affirmation dans le monde, ça n'empêchera pas la forme phénoménologique de surgir, une identité de se dégager. Il s'agit de détériorer la forme en ce qu'elle impose une norme, pas en ce qu'elle fait surgir une identité. « *Nous pouvons bien désagréger une forme en la regardant à contresens, mais parce que la liberté utilise le regard et ses valorisations spontanées. Sans elles, nous n'aurions pas un monde*<sup>24</sup>. » Mais le fait que nous remplacions toujours une norme par une autre, ou que nous ne puissions en réfuter une que parce que nous la percevons, n'enlève en rien la nécessité de minorer.

Mais il s'agit de savoir à quel endroit on veut que le devenir-minoritaire agisse, au sein de quelle majorité.

---

23 LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, Éd. de L'Arche, 2002, p. 236.

24 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éd. Gallimard, 1945, p.504.

## ***Schubladen*, de She She Pop**

Un spectacle où je pense avoir vu ça à l'œuvre, c'est *Schubladen*, du collectif She She Pop. Le thème de la pièce, c'est l'Histoire, la séparation entre l'Allemagne de l'Est et l'Allemagne de l'Ouest.

Sur scène, six femmes assises sur trois tables se remémorent leur enfance. Trois ont grandi en Allemagne de l'Est, et les trois autres en Allemagne de l'Ouest. Sur les tables, il y a un fouillis indescriptible d'objets tirés de leurs histoires respectives. Et c'est à travers ces objets que va se raconter la séparation et la réunification des deux blocs, mais aussi que vont se raconter les identités de ces six femmes. Il s'agit, bien sûr, d'objets qui ont été choisis par chacune des performeuses pour leur valeur symbolique, parce que pour elles, ils racontaient l'Est ou l'Ouest, mais la mise en scène s'applique, justement, à ne pas les laisser devenir des symboles, à minorer tout ce qui pourrait participer à ériger la séparation de l'Allemagne en grand moment d'Histoire. Il ne s'agit pas là ni de glorifier, ni de critiquer le Mur, mais plutôt de permettre un déplacement de regard, de le penser d'un point de vue mineur, de donner à voir dans les performeuses les minorités prises dans une Histoire majeure. Plusieurs mécanismes contribuent à ça :

Déjà, un jeu sur le langage, la langue. Les récits majorants que font les performeuses des objets qu'elles ont choisis, pour expliquer à quel points ils sont symboliques, sont sans arrêt interrompus, soit par la parole d'une autre, soit par la musique, ou encore par une sonnerie de téléphone. Au bout d'un moment, elles se mettent même à parler toutes en même temps, et la langue devient musique, énergie.

Elles ont aussi des accents différents, des dialectes, mais ces dialectes ne sont pas juste "de l'Est" ou "de l'Ouest", ils racontent aussi le milieu social, le niveau culturel, l'âge, etc.

Il y a aussi un jeu sur les objets eux-mêmes. Chacun de ces objets, unique dans l'histoire individuelle de chaque performeuse, a son équivalent (ou sa variation) dans l'histoire de l'autre. Ainsi multipliés, ils retrouvent leur statut minoritaire.

Enfin, il y a un travail sur le mouvement. Durant le spectacle, les performeuses essaient de se rassembler en plusieurs groupes en fonction de leurs affinités. Évidemment, ça crée une attente très vite : celle de voir les deux blocs, Est et Ouest, se former sur le plateau. Mais plus le spectacle avance, plus elle se déplacent vite, les alliances et les mésalliances se font de plus en plus rapidement, on en perd le fil, et plus le spectacle avance, plus les déplacements sont nombreux : les deux blocs, finalement, ne se font jamais. Au contraire, le positionnement identitaire devient bientôt une sorte de danse, une pure énergie. Là, on atteint ce que Gilles Deleuze appelle de ses vœux :

Il s'agit [...] de produire dans l'œuvre un mouvement capable d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation ; il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition ; de substituer des signes directs à des représentations médiates ; d'inventer des vibrations, des rotations, des tournoisements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit<sup>25</sup>.

Mais, pour moi, ce qui fait que ça fonctionne tellement bien, ce n'est pas seulement cette dissolution de la norme, c'est la tension qui se crée tout au long du spectacle. Cette opération de minoration génère de la frustration chez les performeuses. À chaque perturbation, des conflits se mettent en place, chacune veut que sa norme, son histoire, fasse Histoire. Elles sont prises pleinement dans ce désir, elles tentent de s'incarner, mais sont toujours déplacées par une perturbation. Et tout l'enjeu est là, la mise en scène révèle le besoin ou le désir que l'on peut avoir à forger une représentation de nous-même, une identité fixe, mais aussi le fait que, pourtant, elle est mouvante. Et, dans cette tension, dans cette mise en danger de leur situation, j'ai l'impression que quelque chose se révèle de leur humanité. Je ne veux pas dire, forcément, d'elles en tant que personnes, de leur "vraie nature", cela ne m'intéresse pas, je n'arrête pas de dire que ça n'existe pas d'ailleurs, mais en tous cas, une présence intense mais pas autoritaire, qui m'émeut, que je trouve délicate. On pourrait l'appeler une présence mineure. Ce sera un endroit que je vais chercher à retrouver dans mon travail de mise en scène.

Donc, en renonçant à la représentation classique, on a renoncé à un certain type d'identité, à une identité figée, une identité qui fait norme, qui serait comme un titre qu'on appose sur quelqu'un ou quelque chose. Mais la nouvelle identité, l'identité post-moderne, celle d'après la « *faillite de la représentation* », elle est peut-être plus proche de la *Gestalt*, de

---

25 DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Éd. Presses Universitaires de France, 1968, p. 16.

cette forme qui est à la fois une évidence et une construction, fragmentaire et mouvante. Et c'est bien comme ça qu'il faut penser l'identité, c'est un impératif politique, il faut penser l'identité comme mouvante en même temps qu'on la perçoit comme pleine et évidente. Non seulement l'identité personnelle, qui évidemment, si elle se fige, c'est qu'on est mort, mais aussi et surtout l'identité collective, parce que si l'identité collective, notre définition, notre mémoire, se fige dans une définition finie, alors c'est le début du totalitarisme, puisque ça veut dire que les exceptions, ceux qui ne rentrent pas dans la définition, les minoritaires, sont exclus, et alors ils doivent disparaître; mourir ou être cachés.

## Culture chaude, culture froide

### Écriture et oralité

Cette idée de Gilles Deleuze de la critique de la pensée dominante par la valorisation de ce qui est mineur, on la retrouve aussi, quelque part, chez Florence Dupont, quand elle s'intéresse à l'écriture et à l'oralité. Ce qui me plaît dans la démarche de Florence Dupont, c'est qu'elle aborde les questionnements post-modernes d'un point de vue décalé, puisqu'elle est une spécialiste de la littérature antique. Du coup, c'est une façon de penser un déplacement du regard autrement que comme une rupture, plutôt comme un glissement. Passer par Florence Dupont, c'est une manière d'aborder le problème du langage par ses marges.

Dans son ouvrage *L'invention de la littérature*, Florence Dupont fait la distinction entre une *culture chaude* et une *culture froide*<sup>26</sup>.

Du côté de la culture froide, il y a la littérature. C'est à dessein que Florence Dupont utilise le terme froid, « *une culture froide comme la pierre tombale, le livre-monument où s'inscrit le nom du poète*<sup>27</sup> ». Froid, c'est un mot *informe* au sens de Georges Batailles, un mot qui déclasse, et Florence Dupont, là, veut déclasser, parce qu'évidemment c'est un monument qu'elle renverse, c'est l'idée même du monument, de la littérature comme monument. La littérature, c'est la culture de l'écriture qui fait parler des gens qui ne sont pas là. Dans la culture froide, quand le texte est écrit, le lecteur est absent ; et quand il est lu, l'auteur est absent. Et Florence Dupont dit que depuis le XIX<sup>e</sup> siècle toute la culture occidentale se base au départ sur cette idée qu'il existe un auteur qui écrit pour écrire, une écriture "en soi", déconnectée de sa mise en voix, et qui est destinée à un lecteur silencieux, et solitaire,

---

26 DUPONT Florence, *L'invention de la littérature*, Paris, Éd. La Découverte, 1994, p.21.

27 *Ibid.*, p.21.

lui aussi. À l'opposé, il y a la culture chaude, qui s'intéresse à l'événement, au présent de l'énonciation, à l'oralité, qui, par essence, fait parler des gens qui sont là, pour des auditeurs qui sont là aussi.

L'oralité est donc du côté de la *culture chaude*, de la vie, c'est l'événement, la fête : c'est une mémoire sans mémoire, c'est-à-dire une mémoire qui ne serait pas pensée comme inscription, archivage. À travers l'oralité se partage un « *savoir éphémère et musical [qui] ne peut se thésauriser comme une marchandise*<sup>28</sup> ». C'est une mémoire toujours réinventée. Dans l'oralité, chaque version annule toutes les précédentes. Les variations ne forment pas un corpus, elles sont une redéfinition permanente, elles ne s'accumulent pas mais se substituent les unes aux autres. C'est comme des couches sédimentaires, l'une recouvrant la précédente qui n'existe alors plus que comme un souvenir, comme une ruine. En ce sens, la mémoire orale, c'est un peu comme la *Gestalt*, la forme phénoménologique, qui s'établit et se renouvelle sans cesse.

Mais l'oralité, c'est aussi une mise en application du processus de la *variation* chez Gilles Deleuze. La majorité qui est remise en cause, c'est celle de l'autorité, au sens d'être auteur, d'avoir la paternité, ou la maternité d'une œuvre (j'aime bien me dire que j'ai la maternité de mes spectacles, que je les élève jusqu'à leur indépendance, et que je peux bien essayer de les encadrer, mais qu'ils m'échapperont toujours). Si l'oralité réinvente en permanence, aucun modèle dominant ne peut se dégager. Florence Dupont donne comme exemple « *la pratique américaine du remake*<sup>29</sup> » au cinéma. Selon elle, si le *remake* est décrié par ceux qu'elle appelle les « puristes<sup>30</sup> » c'est qu'ils se situent dans la perspective de la culture froide, c'est-à-dire qu'un *remake* est sans valeur seulement si on considère l'existence de l'original comme étant un original, le vrai, la source. Sous cet angle, le *remake* serait au pire de l'imposture, du vol, au mieux, un hommage.

La culture du *remake* existe, a valeur seulement dans une perspective de l'événement, une perspective de l'oralité : il faut penser que l'œuvre n'existe que pour les gens qui la voient au moment de sa création, qu'elle est faite pour un temps, un groupe de personnes, un lieu déterminés, et donc que le *remake* est la seule façon valable de continuer à faire exister un

---

28 DUPONT Florence, *L'invention de la littérature*, 1994, Paris, Éd. La Découverte, p.10.

29 *Ibid.*, p.276.

30 *Ibid.*, p.276.



récit, une histoire, une mémoire, une identité. Ce qui compte c'est le récit pour lui-même, en temps que don, partage, et ce don, ce partage se doit d'être réinventé en permanence, puisque tant celui qui l'offre que celui qui le reçoit changent en permanence. En ce sens, la culture chaude est du côté de la vie, du mouvement. Ou, plutôt, du côté de la performativité : dans l'oralité, c'est *le fait de dire* qui acte l'identité, l'histoire, et non *ce qui est dit*.

Alors, bien sûr, Florence Dupont ne dit pas que *tous les textes* sont du côté de la culture froide et que *tout ce qui est oral* est du côté de la culture chaude. Il y a des écritures chaudes, par exemple la retranscription, « *qui sert à enregistrer des paroles vives et à les conserver*<sup>31</sup> », et des lectures froides, par exemple quand dans certaines pièces de théâtre, « *le spectacle devient une forme de célébration d'un monument*<sup>32</sup> ». La culture chaude, c'est une posture, une valorisation de l'événement.

## La culture chaude aujourd'hui

Aujourd'hui, dans la post-modernité, il y a un retour de cette performativité, qui ne s'inscrit plus du tout seulement dans l'oralité. Dans son ouvrage *Performativität*, Erika Fischer-Lichte pose le postulat d'une « performativité<sup>33</sup> » intrinsèque au texte, faite d'une multitude de possibilités que le lecteur (l'auteure parle ici d'une lecture à voix haute, publique) active, met en œuvre, éprouve. Et on va voir que c'est un endroit qui m'intéresse, que j'ai voulu éprouver dans ma mise en lecture du texte *Je pars deux fois* de Nicolas Doutey. Mais ce retour de la culture chaude ne se fait pas que dans l'art. On peut aussi parler de l'ère digitale, avec Internet, les forums, les chats, les mails, les SMS, aujourd'hui on multiplie les écritures, sur des supports toujours plus nombreux mais de moins en moins pérennes, c'est le grand paradoxe de notre rapport à l'écriture aujourd'hui. D'ailleurs le problème aujourd'hui c'est que cette écriture-internet, écriture-événement, reste archivée, il n'y a

---

31 DUPONT Florence, *L'invention de la littérature*, 1994, Paris, Éd. La Découverte, p.11.

32 *Ibid.*, p.276.

33 « *Literarische Texte unter der Perspektive des Performativen zu betrachten, heißt also, ihre Verfahren offenzulegen, mit denen sie eine neue, ihre eigene, Wirklichkeit konstituieren, und den Möglichkeiten nachzuspüren, wie sie durch diese Wirklichkeit auf ihre Leser einzuwirken vermögen, und vermittelt über die Leser ein kulturelles Wirkpotenzial zu entfalten* » FISCHER-LICHTE, Erika, *Performativität*, Bielefeld, Éd. Transcript Verlag, 2012, p. 145.

qu'à regarder tous les scandales autour du Big Data, c'est parce que ce n'est pas sa fonction, c'est une écriture chaude, une écriture de l'événement.

Tout cela indique un changement de paradigme. Il y a cette anecdote qui me revient, qui me plaît, qui illustre bien ce retour, cette revalorisation de l'oralité, le fait qu'aujourd'hui on peut à nouveau conceptualiser la mémoire, l'histoire ou la science, autrement que comme une suite de traces d'inscriptions, même dans notre société occidentale : C'est l'histoire de l'expédition Franklin, cet équipage qui a voulu traverser pour la première fois le passage du Nord-Ouest dans Arctique en 1845 et qui a disparu. Aucune trace des marins et des navires. Il y a eu des recherches, très scientifiques, à différentes époques, on a cherché des traces, des indices qui auraient été laissés sur la route. On a retrouvé deux lettres, quelques objets : pas d'épave. Pendant deux siècles, c'est resté inexplicable, malgré les avancées des méthodes scientifiques et historiques. Et puis récemment, en 2014, les chercheurs se sont intéressés au récits et aux contes des inuits, qui sont leur mémoire, quelque part, leur Histoire. Et il s'avère qu'il y avait des contes qui parlaient de navire pris dans la glace, qui se racontaient à des centaines de kilomètres de l'endroit où cherchaient les scientifiques, et en effet c'est là qu'on a retrouvé une des épaves. C'est une belle revanche de cette mémoire orale, narrative, de cette mémoire performative, qui se dit sans s'inscrire dans le marbre.

L'écriture n'est plus forcément littérature ou inscription, l'oralité n'a plus le monopole du fugace. Et le défi, quelque part, c'est de revaloriser cette mémoire-là, mouvante. De ne plus la craindre comme une perte d'identité, voire une perte des valeurs, ou de notre sens de l'humanité, mais plutôt comme une redéfinition de celle-ci, peut-être plus jubilatoire, plus émancipatrice. « *Nous vivons aujourd'hui un retour de l'oralité et de l'éphémère qui n'est pas la fin du monde*<sup>34</sup> », dit Florence Dupont.

---

34 DUPONT Florence, *L'invention de la littérature*, Paris, Éd. La Découverte, 1994, pp.24-25.

## **L'informe et le jazz**

*Quand tu ne sais pas ce que c'est, alors, c'est du jazz (A. Baricco, Novecento)*

### ***Live at the Seeds***

Avant d'aborder ma propre pratique théâtrale, j'aimerais faire un dernier détour par le jazz. Il me semble dans que le concert de jazz, le concert *live* de jazz, je trouve beaucoup d'éléments que j'aimerais réussir à transposer au théâtre, une application presque parfaite des différents éléments discutés jusqu'ici :

Un devenir-mineur dans la présence des musiciens, qui s'acte à travers une pensée musicale qui s'inscrit dans la culture chaude, et de laquelle se dégage une *Gestalt* qui serait celle d'un dialogue toujours réinventé, l'image de la pensée en collectif.

Je vais en parler à partir d'une expérience, un concert que j'ai vu à New York en février 2016, avec le batteur Tom Rainey et la pianiste Angie Sanchez. C'était un concert d'une heure, principalement improvisé, à partir de quelques thèmes très simples, très courts.

Il y avait donc une forme, qui se matérialisait dans les partitions, un champ d'exploration bien défini. C'est quelque chose d'important, que je retiens : si je veux injecter de l'informe, surtout si c'est sous forme d'improvisation, c'est important de bien délimiter le terrain, d'une part parce que c'est un endroit qui sera mis en tension, d'autre part parce que c'est une sécurité pour les interprètes, un point de chute qui leur permettra d'être d'autant plus libres.

Pendant le concert, j'ai été fascinée, tout d'abord, par la façon dont Tom Rainey, le batteur, bougeait. C'était fantastique. Une concentration intense. Il était parfaitement détendu, le

visage impassible, ou plutôt, extrêmement concentré, mais calme. Et pourtant, quelle réactivité, quelle rapidité! Il avait une technique hallucinante, une vitesse ahurissante, mais en rien spectaculaire, parce qu'organique. Je veux dire par là que le corps n'était jamais en difficulté – et à le regarder j'étais impressionnée, mais pas surprise. Le point de départ de ses gestes paraissait provenir des profondeurs de son corps – mais plus trivialement, je le situerai quelque part entre les omoplates. L'impulsion était si puissante qu'elle paraissait presque visible, et chaque mouvement paraissait plus grand que nécessaire pour frapper la batterie. Je ne pense pas qu'il l'était vraiment, mais l'interprète avait une telle attention au présent de la musique, qu'il se fondait en elle. C'était son corps à lui, indubitablement, et en même temps il était déjà autre chose.

Il en allait de même pour la pianiste qui, de son côté, gardait le regard rivé droit devant elle, les yeux écarquillés, fixés sur un point imaginaire. J'avais l'impression que c'était la musique même qu'elle regardait. Et elle faisait sur son siège des petits bonds, ses mains sur le clavier étaient spasmodiques. Ses mouvements étaient toujours parfaitement logiques – étranges, certes, mais toujours utiles à la musique, et dans le flux de l'improvisation. Ils transformaient la musique : chaque son existait déjà empli d'une histoire, la musique devenait théâtre, on pouvait « *saisir le moment où le soupir de quelqu'un plus un autre son, plus un troisième son fabriquent à la fois un espace musical et un espace théâtral tellement liés entre eux que cela donne une émotion*<sup>35</sup> ».

## La présence des musiciens

On ne voit pas souvent ce genre de chose dans la musique classique, un tel abandon du corps. C'est que, lorsqu'on apprend à jouer d'un instrument classique, traditionnellement une grande partie des leçons est consacrée à apprendre la *bonne façon* de tenir l'instrument, les techniques pour obtenir le *bon son*. C'est parce qu'il y a toute une habitude, ensuite, de considérer la partition classique comme un monument, comme si « *les œuvres musicales de la tradition écrite [affirmaient] leur être indépendamment de toute exécution*

---

35 APERGHIS Georges, « Un théâtre musical sans les règles de l'opéra », in ROSTAIN Michel et RIO Marie-Noël (dir.), *Aujourd'hui l'opéra*, Paris, revue "Recherches", n°43, janvier 1980, p.104.

*effective*<sup>36</sup> », et que le rôle des interprètes était de reproduire parfaitement cette norme posée. En revanche, dans le jazz, dès les premières leçons, on demande au musicien de chercher son "son", sa manière propre de s'approprier l'instrument. Le corps n'est pas au service d'une norme fixe, mais se prépare à donner naissance à ce que lui suggérera le présent de l'improvisation. Historiquement, la musique classique tendrait vers la culture froide, le jazz, vers la culture chaude<sup>37</sup>.

Quand on regarde le concert, du coup, ce qu'on voit, c'est un musicien extrêmement concentré sur son instrument, au service d'une transcendance, la musique, qui lui est extérieure, mais en même temps, son identité propre n'est pas dissolue. Au contraire, elle se révèle autrement. C'est une présence qui n'a rien à voir avec celle d'un comédien en représentation. Dirigée ailleurs, loin du public, elle se révèle entière, mais comme observée de biais, comme si nous étions témoins d'un moment secret. C'est une présence que je qualifierais de délicate, de tendre. Et aussi, de présence mineure, au sens de Deleuze, parce qu'elle ne s'affirme pas mais se devine, reste toujours insaisissable tout en étant bien réelle.

### **Philippe Quesne**

Il y a un metteur en scène chez qui je retrouve le même type de délicatesse, une présence que je qualifierais du même ordre, *mineure*, c'est Philippe Quesne. C'est intéressant, parce que lui n'utilise pas du tout la musique, il passe par un tout autre chemin. Par contre, il utilise aussi une stratégie qui consiste à dévier la concentration des interprètes sur une tâche précise, tout comme l'attention des musiciens est dirigée vers l'instrument ; et à mettre en place une forme très fermée à un endroit, pour la laisser totalement ouverte au hasard, au chaos, à l'informe à d'autres endroits, tout comme en jazz on a une grille dans laquelle la musique peut se déployer.

Chez Philippe Quesne, qui est plasticien à l'origine, tout commence par une scénographie, un espace dans lequel il fera évoluer ses interprètes selon un schéma défini avec une grande précision. Pendant le workshop qu'il a donné à la Manufacture en avril 2015, il

---

36 BETHUNE Christian, « Le jazz comme oralité seconde. », *L'Homme* 3, n° 171-172, 2004, p. 443-457

37 J'ai conscience que cette lecture est quelque peu caricaturale et réductrice pour la musique classique. Elle me sert surtout pour dégager des principes qui me serviront dans ma pratique.

nous a parlé par exemple de *L'effet de Serge*. Dans ce spectacle, la forme est extrêmement fermée du point de vue de l'enchaînement des actions, des déplacements. Les interprètes, professionnels comme amateurs, savent exactement quelles actions ils doivent effectuer, et quand. Ils ont pour cela des signaux très précis, des top sonores ou visuels, voire des minuteriers. À l'intérieur de ce cadre presque coercitif, un aspect est laissé totalement libre ; c'est celui de l'interprétation, du jeu, de la présence. Et alors, comme quand les musiciens sont concentrés sur la musique, là les comédiens sont concentrés sur les actions à effectuer, et il me semble qu'il y a quelque chose qui se révèle à ce moment là, pour le spectateur, une rencontre intime avec la beauté d'un corps pris dans une action simple, mais précise. C'est très doux.

Un des exercices que nous avons fait quand nous avons suivi avec Philippe Quesne à la Manufacture, c'était de créer d'abord un espace, une scénographie, puis d'enregistrer une bande sonore sur laquelle nous décrivions les actions à effectuer dans cet espace : « *alors, tu entres dans la pièce, tu fais deux pas, tu t'arrêtes... tu regardes à gauche... lentement, tu lèves la main droite et tu fais un signe à la personne devant toi...* » etc. Ensuite, un comédien, avec des écouteurs dans les oreilles, jouait la scène en découvrant dans l'instant présent les actions qu'il avait à faire sur le plateau. Le résultat, c'était une présence très étonnante, parce que le comédien était tout entier concentré à la tâche difficile de reproduire ce qu'il entendait, sans manquer une information, alors même que ce n'était pas toujours évident de comprendre exactement ce qui était attendu de lui. Il était concentré sur autre chose que sa présence, là, sur le plateau, sur autre chose que son rapport avec le public, et pourtant il était totalement partie prenante de ce qui se passait sur le plateau. Ça donnait une sorte d'impression qu'il était étranger à sa propre présence, comme témoin de ses propres gestes. Mais en même temps, on sentait quelque chose de son identité, quelque chose qui lui était propre, son "son" en quelque sorte, sa façon très personnelle de s'approprier la contrainte, la façon unique de son corps de réagir à l'instrument qu'était cette bande sonore. Et, de nouveau, j'y voyais une grande beauté, une grande délicatesse.

C'est cette présence-là, délicate, sur le fil, très personnelle, et en même temps totalement investie, que je découvrais chez Tom Rainey et Angie Sanchez, à New York. Mais l'intérêt n'était pas seulement dans l'interaction entre leur corps, leur instrument et la musique. À travers l'improvisation se jouait aussi leur rapport au groupe. Ils étaient de magnifiques

improvisateurs, et ce qui se voyait dans leurs corps, ce n'était pas seulement le travail vrai sur l'instrument, c'était aussi et surtout cet état d'écoute et de présence inouï: toujours au présent, ils ne s'accrochaient à aucune idée, même aux meilleures, car au-delà de leur propre pensée musicale, il y avait l'attention au groupe.

### **Individu et collectif**

C'est aussi ce qui m'a donné envie d'établir un lien entre le jazz et le théâtre : les deux formes contiennent la dimension de l'individu et du groupe. Or, il y a dans la musique, me semble-t-il, des pistes pour mettre en jeu l'identité collective. Et toute ma quête, mon utopie, serait de réussir à casser cette hiérarchie entre le groupe et l'individu, la forme et le chaos, sans que l'un fonctionne contre l'autre. Ni individualisme égoïste, ni effet de masse. Dans le groupe, on essaye de se comprendre, d'être ensemble, de fonctionner. Chez les individus, on trouve ce qui n'est pas prévisible, ce qui est contingent, ce qui nous reste de liberté. Il y a là dichotomie entre le collectif et l'individuel, et ce que j'aime dans le jazz, c'est que j'ai l'impression qu'un équilibre se forme entre les deux.

Ce qui me touche en voyant des musiciens au travail, surtout dans l'improvisation, c'est de voir des individus en train de s'accommoder pour être ensemble. Et parfois, ça ne marche pas, parfois, il y a des faux pas qui sont drôles, mais ça passe quand même, parce que la musique, pour qu'elle puisse fonctionner, se fait de façon joyeuse, à partir d'une énergie partagée, mise en commun, et c'est là que l'harmonie se crée, à partir de cette énergie et non pas à partir d'une idée abstraite de la musique cachée derrière une partition. Ce jeu, cet aller-retour entre collectif et individu, c'est une sorte d'utopie politique et artistique.

### ***Ce qu'il nous reste de la révolution, c'est Simon, du collectif L'Avantage du doute***

Et alors je pense à un spectacle que j'ai vu et qui, pour moi, fonctionnait un peu de cette façon : *Ce qui nous reste de la révolution c'est Simon*, par le collectif L'Avantage du doute, dont j'adore le nom par ailleurs. Ce nom est déjà lui-même un manifeste, c'est un programme qui annonce son refus de la norme, que ce qu'on va voir sur scène ce n'est pas

une synthèse, c'est le travail de la mise en question, le travail de la pensée. Le spectacle se veut une réflexion autour de Mai 68. Pendant l'élaboration du spectacle, chaque comédienne et chaque comédien a apporté des matériaux, et à partir de ces matériaux très divers ils ont construit une forme, qui les montre, eux, à la fois acteurs et personnages, en train de chercher à comprendre *ce qu'il nous reste de la révolution*.

Et l'effet de réel, le rapport à la réalité pour moi c'est là qu'il se situe, c'est là qu'il transparait, à l'intérieur de cette sorte de *work in progress* qui en réalité n'en n'est pas un, parce qu'évidemment la forme est très réglée. Ce qui est réaliste, ce n'est pas tant le jeu des comédiens, c'est surtout la mise en jeu d'une pensée collective. À partir de là, tout le reste peut être totalement hétérogène, les comédiens peuvent passer d'un type de jeu réaliste à un type de jeu grotesque à un type de jeu symboliste, jouer des personnages, incarner, pleurer, se fâcher à certains moments, et puis revenir à la narration, la suite logique des événements peut être brisée, bref, tout est possible. Ce qui fait lien, c'est l'effort pour s'accorder, et puis ça ne marche jamais vraiment, et c'est drôle, c'est émouvant, et c'est comme dans un solo de jazz. On voit les interprètes en train de se tourner autour pendant un moment, et puis complètement rater un tournant, c'est très beau. Mettre en scène le processus de réflexion, c'est comme donner à voir la pensée, ce qui se passe dans le jazz aussi. C'est important.

C'était très clair, quand je regardais Tom Rainey sur sa batterie, vivant la musique, me la donnant à comprendre dans son corps : l'improvisation, c'est de l'idée faite chair. On est en plein dans la culture chaude. Il ne s'agit pas de formuler une idée, mais de faire entendre de la pensée en acte, c'est l'acte de penser qui compte, avant le contenu.

Maintenant, je vais revenir sur quelques expériences de mise en scène que j'ai faites à la Manufacture, pour chercher à comprendre comment j'ai pu, déjà, essayer de mettre en place certains des principes qu'on a décrits. Pour l'instant, consciemment, j'ai surtout exploré une modalité de l'informe : le désordre, j'ai cherché à voir comment je pouvais user du désordre. On va déjà voir comment ça fonctionnait, pour pouvoir, ensuite, dégager des perspectives pour ma pratique future.



## **Je pars deux fois**

### **L'informe dans le texte**

En novembre 2015, j'ai travaillé sur le texte *Je pars deux fois* de Nicolas Doutey, dans le cadre des mises en lecture organisées deux fois par année à la Manufacture pour donner à entendre des textes choisis par le comité de lecture des élèves.

*Je pars deux fois* c'est un texte très particulier, déjà formellement, il n'y a aucune didascalie. Les seuls indices, dans la forme, sont les numéros des actes, numérotés de un à quatre. Il n'y a même pas les noms pour indiquer quel personnage est en train de parler, seulement des passages à la ligne à l'intérieur du texte. À partir de ça, on peut dégager une logique : à chaque passage à la ligne, on change de personnage. C'est donc un dialogue, un dialogue entre un homme et une femme, qui forment un couple. Paul et Pauline. Le seul moyen de savoir qui parle, c'est quand l'un nomme l'autre dans une phrase.

Le texte lui-même, à la lecture, est assez obscur, je veux dire qu'on ne comprend pas vraiment ce qu'il se passe. La première impression que j'ai eue, c'est qu'on se situe dans un monde mental, je ne sais pas, peut-être dans la tête de l'un des personnages. Même s'il y a beaucoup d'évocations de lieux, d'objets, c'est difficile de les relier à des situations concrètes. Par contre, au fil du texte, se dégage une impression de malaise, on sent que tout ne va pas très bien dans ce couple, qu'il est en crise, que la question cruciale dans le texte, c'est celle-la : comment est-ce qu'on existe, à deux ?

Comme Nicolas Doutey travaillait justement à la Manufacture pendant que je répétais, j'ai été le voir et je lui ai demandé de me parler de la pièce, de sa démarche d'écriture. Et ce qu'il m'a dit, c'est que contrairement à mes premières impressions, quand il l'avait écrite, pour lui, on était dans une situation très concrète, et toutes les situations étaient très

concrètes, il imaginait des lieux précis, des durées, des silences, des déplacements. Par contre, à l'écriture, il n'avait gardé de ces situations que les paroles, et délibérément enlevé toutes les informations, qu'elles soient en rapport avec une situation réelle ou avec une situation scénique. Il m'a expliqué que c'était parce qu'il ne voulait pas empiéter sur le travail du metteur en scène. Il avait voulu créer une matière pour le plateau, et non une pièce qui se suffirait à elle-même. En ce sens, il s'inscrit dans la culture chaude, et c'était enthousiasmant pour moi de me saisir de ces mots comme d'un matériau brut, auquel il faudrait faire prendre vie, de savoir qu'il me restait à découvrir toute sa dimension performative.

Suite à ce que Nicolas Doutey m'avait raconté de son processus d'écriture, j'ai quand même relu le texte en essayant de "boucher les trous", de reconstruire le sens. Mais pour moi, le texte perdait de son intérêt. Pour moi, le sujet, c'était l'identité-couple. Et ce qui me plaisait, c'était que dans cette parole pleine de vides, dont on avait retranché tout ce qui était de l'ordre de la représentation pour ne garder qu'une parole minorée, on pouvait mettre la norme couple, qui est majoritaire, en jeu.

Alors, je ne voyais pas l'intérêt de combler les vides, de recréer la logique narrative, la logique de la situation au plateau, à travers un décor réaliste, des accessoires, des actions concrètes<sup>38</sup>. Plutôt que de combler les trous de sens du texte, j'avais envie d'essayer de rendre, au plateau, l'impression de trouble que m'avait laissé le texte à la lecture. J'ai décidé de distribuer le texte à quatre comédiens plutôt qu'à deux, de dédoubler le couple Paul/Pauline. De cette manière, je voulais mettre l'accent sur le fait que le problème, c'est le couple en tant qu'entité, et pas une histoire interpersonnelle entre deux personnages.

Ensuite, avec les quatre interprètes, je voulais qu'on cherche à reproduire le mouvement d'une pensée, mais d'une pensée à plusieurs, une pensée qui passe du coq à l'âne, contient des fulgurances. Je me suis dit que cette écriture me faisait penser à du jazz.

En jazz, ce qui me plaît, ce n'est pas tant le fait d'improviser que le fait d'improviser à l'intérieur d'une grille, autour d'un thème, de tendre vers ce thème. Là, il fallait que je crée

---

<sup>38</sup> D'ailleurs, ce n'est pas du tout ce que me demandait de faire Nicolas Doutey, ce n'est pas ça que je veux sous-entendre, au contraire, il était curieux de voir tout ce qui pouvait être expérimenté à partir de son texte.

la grille à l'intérieur de laquelle le texte pourrait se déployer. Ça s'est concrétisé par des choix très formels au plateau :

D'abord, dans l'espace : un des couples était assis à une table, pendant toute la pièce, et l'autre était debout, face à un pupitre. Il y avait un pupitre par acte, et les déplacements donnaient à voir très prosaïquement le mouvement du texte : à chaque changement de partie, ils changeaient de pupitre. C'était aussi à ces moments-là qu'on changeait d'effet lumière. J'ai aussi choisi d'amplifier, avec une très légère réverbe, les voix du couple à la table, mais pas celles du couple debout. Cette différence de qualité sonore les mettait, en quelque sorte, dans un monde différent. Pour le couple amplifié, on a travaillé à mettre en place une certaine intimité, on a aussi travaillé sur une relation entre eux assez quotidienne, alors que le couple non amplifié devait pousser la voix, ce qui est plus artificiel, et nous avons travaillé à amplifier cette artificialité, en sur-articulant. Enfin, nous avons travaillé sur une différente gestion des regards en fonction du couple. Les deux comédiens à la table ne regardaient jamais le public, ils regardaient soit leurs feuilles (c'était une mise en lecture, les comédiens avaient le texte devant eux), soit l'autre couple, soit se regardaient l'un l'autre. Les comédiens du couple debout regardaient soit leurs feuilles, soit le public. À de très rares occasions, ils se regardaient l'un l'autre : mais ça faisait événement.

À l'intérieur de ce cadre très formel, abstrait, avec les comédiens, j'ai travaillé sur le "sens perdu" de la pièce, pour que la situation soit la plus concrète possible pour eux. Tout le travail était de chercher le concret dans la parole, dans l'oralité, mais de s'en dégager dans le corps, dans l'espace, dans les regards. C'est comme ça que nous avons découvert l'humour qu'il y avait, en fait, dans ce texte. L'impression générale de malaise, d'étriquement qui se dégageait du texte écrit, on l'avait recréée à travers les contraintes du plateau. Du coup, ça nous a beaucoup libéré au niveau du jeu, de tout ce qu'on pouvait expérimenter autour des personnages et des situations, mais aussi à partir du texte lui-même, de ses sonorités, de ses étrangetés.

Pour le troisième acte de la pièce, pendant lequel le couple Paul/Pauline est au bord de l'effondrement, j'ai eu envie de voir jusqu'où je pouvais me permettre d'aller dans l'informe, à l'intérieur de notre forme, si on pouvait se permettre d'improviser, comme en jazz. Si on pouvait se dire que le plateau était la grille, les mots le thème, et qu'on allait varier autour

de ce thème.

La première fois qu'on a essayé, la seule indication que j'ai donnée aux comédiens, c'était de laisser tomber le sens du texte, de ne se concentrer que sur des éléments musicaux, tels que les sonorités et le rythme, un peu dans une optique de poésie sonore : « *le texte d'un poème peut être asémantique, mais sa structure s'articule autour du son : en réalité, sa structure est le son*<sup>39</sup> ». Ils pouvaient répéter des mots, s'obstiner sur des sons, sauter des passages, ne pas respecter l'alternance des dialogues, parler en même temps, faire silence, etc.

Ça a été magnifique : un véritable morceau de musique. Et surtout, lors de cette première improvisation, j'ai senti mieux que jamais les tensions qui traversaient le couple Paul/Pauline. J'ai compris ce que voulait dire Eugenio Barba quand il écrivait :

Ce que le théâtre dit en paroles n'est pas le plus important. Ce qui compte c'est de dévoiler des relations, de montrer à la fois la surface de l'action et son dedans, les forces antagonistes qui sont à l'œuvre, comment l'action oscille entre ses polarités, selon quels cheminements elle se trouve agie ou subie<sup>40</sup>.

En se dégageant du sens, en se rapprochant plus de la dimension sonore, on atteignait une autre dimension, un endroit où se donnaient à voir directement, dans les tensions et les relâchements du son, tout le désespoir et le découragement et l'agacement des personnages.

Il y avait aussi quelque chose qui se jouait dans le fait que les comédiens n'étaient pas totalement dans la maîtrise de ce qu'ils faisaient, d'une part parce que c'était la première fois qu'on tentait l'exercice, et aussi parce que ce genre de travail n'est peut-être pas ce que les comédiens avaient le plus l'habitude de faire : je les mettais en danger, surtout qu'on n'avait pas beaucoup de temps pour se familiariser avec l'exercice avant d'improviser en public.

Mais vraiment, il y avait quelque chose justement dans la non-maîtrise qui me plaisait beaucoup. Une fragilité... Dans la légère perte de maîtrise, j'avais la sensation que se

---

39 HIGGING Dick, « Le golem dans le texte », in BARRAS Vincent et ZURBRUGG Nicolas, *Poésies sonores*, Genève, Éd. Contrechamps, p.24-25.

40 BARBA Eugenio, *Le canoë de papier*, Lecture, Éd. Bouffonneries, 1993, p.140.

dégageait des comédiens une présence différente de celle qu'ils avaient le reste du temps, une présence que je trouvais très belle. J'y trouvais cette délicatesse que je recherche, semblable à celle du musicien de jazz concentré sur sa musique. Cette présence, elle était d'autant plus belle qu'elle arrivait comme un contraste avec ce qui précédait et ce qui allait suivre, comme un suspens en regard du mode de jeu plus affirmé dans la fiction, voire dans une certaine exagération comique, que nous avons trouvée pour le reste de la pièce.

Cela dit, de cette expérience ont surgi plusieurs questions, d'abord pratiques. Comment gérer un spectacle dont la beauté est basée sur la légère perte de maîtrise, sans faire de la perte de maîtrise le centre, sans transformer ce vacillement en concept qui bétonne, comment faire sans faire forme de l'informe, norme de l'exception ? Il me semble que c'est un travail d'équilibriste difficile, à la fois pour les comédiens et pour le metteur en scène, entre un laisser-aller qui laisse la place à l'improvisation, et une certaine rigidité à l'égard des contraintes. Si la perte de maîtrise est trop grande, le vacillement risque de devenir chute, puis chaos. Si les contraintes sont trop fortes, l'exercice devient purement formel, et ennuyeux. Car ce qui est beau, c'est la tension, dans l'acteur, entre un désir de liberté et les contraintes qui lui sont imposées. C'est le désir d'émancipation. Sentir une prise de risque, même infime.

Mais du coup, il y a aussi une question politique : idéologiquement, ça me gêne de mettre mes acteurs dans la perte de maîtrise, de les rendre beaux à leurs dépens. Je veux que la pièce, à la fin, puisse leur appartenir totalement. Je considère, quelque part, que j'ai fini mon travail de mise en scène au moment où je sens que la pièce m'échappe, qu'elle ne m'appartient plus. Ça fait aussi partie de la dichotomie forme-informe : je donne la forme, puis je l'abandonne, je me mets moi aussi en danger avant de reprendre les rênes. Une des comédiennes n'était pas à l'aise avec le moment d'improvisation, et ça m'embêtait de faire preuve d'autorité, de lui dire juste, fais-le quand même, c'est très bien, tant pis si tu te sens mal, quand bien même je trouvais vraiment qu'elle faisait un travail formidable. La prise de risque des comédiens doit être consentie, elle doit être excitante pour eux.

Il doit y avoir suffisamment de règles, mais pas trop. Il doit y avoir juste assez de règles pour permettre aux acteurs de trouver quelque chose de nouveau dans l'instant.[...] Il est prudent de fixer à l'avance ce qui est prévisible et ce qui doit rester imprévisible<sup>41</sup>.

Alors, à la fois pour créer une forme dans laquelle l'informe de l'improvisation pourrait se déployer, et pour permettre aux comédiens d'avoir quand même un minimum d'emprise sur ce qu'ils produisaient, nous avons cherché, ensemble, des motifs, des stratégies, des exercices qui pourraient servir ce moment d'improvisation dans la pièce.

Je me suis à nouveau inspirée du jazz, des différentes stratégies utilisées par les musiciens pour structurer une improvisation, telles que séparer le morceau en mouvements, se mettre d'accord sur des couleurs, utiliser des gammes, des modes, travailler des motifs, utiliser des notes de passages.

C'est ce que nous avons fait. Nous avons déterminé, à l'intérieur du moment d'improvisation, trois "mouvements", et une comédienne a été chargée de donner le signal pour passer de l'un à l'autre. À l'intérieur de chacun de ces trois mouvements, j'ai donné à chaque interprète quelques règles : par exemple, une des comédiennes n'avait le droit qu'à deux phrases, un autre ne devait jamais dépasser le volume du chuchotement, etc.

Et, au final, nous sommes arrivés à recréer, non pas la même chose que la première fois, mais du moins les conditions pour permettre à quelque chose du même ordre de se dégager : à la fois une façon de saisir le texte différente, de l'ordre de l'impression, une impression d'effondrement imminent du couple Paul/Pauline ; et à la fois une grande délicatesse dans la présence de chaque comédien et aussi dans leur façon de travailler à être ensemble.

---

41 « *There should be only enough rules to empower all the actors to see something new in the moment. [...] It is prudent to fix in advance what must be predictable and what must remain unpredictable* » (traduit par moi-même), DONNELLAN Declan, *The actor and the target*, Londres, Éd. Theatre Communications Group, 2006 (éd. révisée), pp.212-213.

## **Black Bloc**

### **La dissolution de l'identité**

En janvier 2016, j'ai fait un petit travail avec deux comédiennes de la Manufacture, dans le cadre de nos Masterbräu, des espaces d'expérimentation que nous organisons chaque mois: ça s'appelait *Black Bloc* – j'avais envie de travailler sur ces groupuscules tout vêtus de noirs qui apparaissent dans les manifestations et, le plus souvent, font "de la casse". Il y avait eu, quelques jours avant que je commence mon travail, une grande agitation dans le milieu culturel genevois. Une "manif sauvage" (c'est le nom qu'elle s'était donnée) avait été organisée de nuit peu de temps après une annonce de coupes drastiques dans le budget de la culture. Au cours de cette manifestation, il y avait eu des déprédations, en particulier sur le Grand Théâtre de Genève, épargné par les coupes budgétaires. Dès le lendemain, les milieux culturels militants se sont désolidarisés de la manifestation de la nuit ; un politicien genevois a appelé de ses vœux une milice urbaine ; des sociologues ont souligné que cela révélait un malaise de la jeunesse ; de rares voix, tout en dénonçant la violence de l'acte, ont affirmé que c'était bien le moment de s'attaquer à l'élitisme et aux faveurs historiques et politiques accordées aux grandes institutions ; etc. En revanche, on n'a rien entendu de la part des premiers concernés, les black bloc en question.

Les Masterbräu étant pensées comme des espaces d'expérimentation, j'ai commencé à travailler sans savoir du tout où j'irai, portée avant tout par mon désir de comprendre le phénomène. J'ai rassemblé différents matériaux : un essai sociologique sur les black bloc, quelques *fanzines* anarchistes, les rares témoignages de membres de black bloc que j'ai trouvés, la pièce *Gênes 01* de Fausto Paravidino et des articles de journaux.

Deux comédiennes ont répondu à l'appel à participation. Deux femmes : ça m'a plu. Déjà, elles échappaient à l'image normée du black bloc, qu'on imagine plutôt mâle – la violence

est traditionnellement associée à la masculinité.

Pour notre première répétition, on a simplement discuté : je voulais les rencontrer, qu'elles me racontent leur rapport à la militance et à la violence. J'avais prévu de parcourir avec elles les documents que j'avais apportés, de regarder des images. Et, alors que je pensais faire un travail presque documentaire sur les black blocs, pour comprendre comment on en vient à vouloir tout détruire, j'ai été finalement touchée par ces deux femmes qui me parlaient de leurs luttes – parce qu'avaient surgi, pêle-mêle, non pas de la rage et de la violence, mais surtout beaucoup de joies. Pendant cette première répétition, ce qu'on a dégagé, avant tout, c'était l'enthousiasme réel à entonner des chants de lutte, les moments à rire en inventant des slogans, un élan politique réel mêlé d'auto-dérision.

Et, moi qui pensait faire une pièce sur la représentation de la violence, voilà que j'avais devant moi deux femmes qui dansaient et riaient sur le plateau. Et je me suis dit : bingo. Le black bloc, c'est ça *aussi*, et c'est beaucoup plus intéressant de montrer ça, cette contradiction entre violence et utopie, énergie créatrice et énergie destructrice, que de reproduire l'idée commune du black bloc exclusivement dans sa dimension violente.

Mais pour travailler sur la contradiction, il fallait bien qu'on passe à la fois par la joie et par la colère. J'ai donc proposé aux comédiennes une longue improvisation. Je leur ai demandé de parcourir la Manufacture pour se préparer à un black bloc : il fallait qu'elles trouvent dans l'école des habits, des objets pour casser les vitrines, de quoi se protéger ou protéger d'autres manifestants des gaz lacrymogènes et des canons à eau, peut-être de la peinture à projeter, tout ce qui leur plairait. Je voulais mettre en place une situation complètement fictionnelle, mais la faire durer vraiment longtemps, pour laisser le temps aux failles, fatiguer le jeu, voir où se créeraient des interstices. Je ne dirigeais presque rien : je les observais, simplement.

Nous étions à la costumerie. Les comédiennes avaient déjà enfilé quelques habits noirs, et, dans l'improvisation, décrivaient par le menu la façon dont elles allaient tout casser, avec un enthousiasme grandissant. Le fait d'être dans un costume uni et large, qui efface toutes les particularités, les formes, et surtout qui cache le visage, faisait que, de toutes mes perceptions, il ne me restait que la qualité de leurs mouvements pour les différencier l'une



de l'autre. Ce qui m'a fascinée très vite, c'est que sous leurs costumes, elles ont, sans y penser, changé leur posture, leur rythme, leur respiration, elles se sont en quelque sorte fondues l'une dans l'autre. Elles sont devenues anonymes.

Si on comprend ce que cela peut avoir de libérateur pour les black bloc de se libérer des contingences de la société en se cachant sous des cagoules, du point de vue extérieur, on pense tout de suite aux foules anonymes des totalitarismes. Se défaire de son identité individuelle, c'est automatiquement entrer dans une nouvelle identité, une identité collective, cette fois. Le risque, c'est de laisser son identité individuelle se dissoudre totalement dans l'identité collective.

Mais là, dans l'improvisation, malgré leur anonymat nouveau, je ne pouvais pas les assimiler à la masse des black blocs qu'on voit à la télévision ou qu'on croise en manifestation, parce que je gardais un souvenir de ce qui avait précédé, des danses, des rires. Et, puisque j'aimais bien le paradoxe qui se créait entre ces deux images, je me suis dit que j'allais conserver ça, d'une façon ou d'une autre, pour la présentation.

Tout d'un coup, au cœur de l'improvisation, l'une d'elles a poussé un cri suraigu : il y avait une énorme araignée sur une chemise. Subitement, chacune a retrouvé son corps, une façon de bouger qui lui était propre. Dans cet espace exigu, la panique s'est vite propagée entre nous et quelques secondes après, nous étions dans le couloir, hilares et honteuses. L'araignée, cette incursion imprévue du monde réel, a désintégré d'un coup la fiction que nous avions construite. Ça m'a fait penser à une chose : si il y a retour en arrière possible, c'est que cette dissolution de l'identité est un jeu, une fiction. Dans le cas présent, pour nous qui improvisons, c'était évident que c'était une fiction, mais je me suis dit à ce moment là que c'était aussi une caractéristique des black bloc dans la réalité, peut-être. Ils choisissent, pour un temps fini, de *se donner comme disparus*, en se cachant sous des vêtements noirs, pour pouvoir se permettre de briser les normes qu'ils ressentent comme aliénantes, mais leur l'identité n'est dissoute que dans la perception d'autrui. J'adore penser qu'on peut ne pas craindre les lacrymos ni la police, *et* être arachnophobe. Qu'être black bloc c'est se dépouiller, seulement pour un temps, de son identité, mais que celle-ci peut ressurgir à tout moment.

Pendant cette première répétition, j'ai compris que la problématique qui m'intéressait, en fait, ce n'était pas de dénoncer ou de glorifier ou de documenter une histoire politique de l'action directe anarchiste, mais de montrer qu'en-dessous de l'image de « bloc », de mouvement, de masse, derrière le but commun de détruire tout ce qui représente le pouvoir capitaliste, il y avait des individus qui, pour toutes sortes de raisons, recherchent un moment d'anonymat.

Il fallait donc que nous trouvions un moyen de représenter le black bloc en ce qu'il est une dissolution d'identité temporaire. Et pour cela, nous avons décidé simplement d'élargir le cadre : ne pas représenter juste des black bloc, mais les montrer aussi *juste avant* d'enfiler le costume, et *juste après* l'euphorie de la destruction. *Surtout* juste avant et juste après.

Mais pas tout le monde ne connaît les black bloc. Si je voulais déjouer la représentation habituelle qui en était faite, contourner l'image fantasmée qui entoure le mouvement, il fallait commencer par "activer" dans l'esprit des spectateurs cette image-là. Ça commençait avec le titre, tape-à-l'œil : BLACK BLOC. Un titre qui définit, tout de suite. Qui impose un sujet. Qui, peut-être, amènerait, dans les jours qui précèdent la représentation, les potentiels spectateurs à se renseigner sur les black bloc. Qui créerait une attente.

Le jour même, avant le début de la présentation, j'ai aussi demandé à deux figurants de déambuler dans la Manufacture vêtus en noir, cagoulés, en silence, d'un rythme assez rapide, à grands pas, avec assurance. J'ai recréé le cliché du black bloc: une silhouette qui dégage une impression de violence. J'ai voulu donner à penser que la présentation serait peut-être un peu *trash*. C'étaient aussi ces figurants qui, finalement, annonçaient le début du spectacle et accompagnaient le public jusque dans la salle.

Mais, quand le public entrait, la lumière était douce, assez basse, et les deux comédiennes étaient en train de se raconter à voix basse leurs histoires d'amour. Vêtement après vêtement, elles se déshabillaient, on entrait de plus en plus dans leur intimité. J'ai voulu étirer ce moment, qui durait presque dix minutes sur les vingt de la représentation, pour laisser au public le temps d'abandonner l'attente créée par les figurants avant le spectacle. Le dispositif était quadrifrontal, et le public était debout, il n'y avait pas de réelle séparation entre les comédiennes et les spectateurs : je voulais vraiment qu'une certaine

intimité se mette en place. Une fois déshabillées, toujours en discutant, toujours dans leur bulle, toujours aussi lentement, elles enfilaient des vêtements noirs. Calmement, avec simplicité, elles allaient chercher des cagettes, des barres de fer, une bâche, des bombes de peinture, et les installaient au centre du plateau. Ce n'est qu'une fois que cela était fait que, avec un dernier regard entre elles, elle mettaient leur cagoule.

À ce moment là commençait soudainement une exubérance, une sorte de fête destructrice. Hurllements, projections lumineuses colorées, cagettes détruites à coups de barres de fer, slogans, musique trop forte. L'idée, c'était de donner l'impression d'un trop plein. Pour représenter la violence qui émane du mouvement black bloc, j'ai choisi de saturer les signes au plateau, de tout superposer, la musique, la lumière, les voix criées, les objets lancés au travers du plateau, jusqu'à faire perdre le sens.

Ce moment ne durait qu'une minute. C'était une façon de signifier que finalement, le devenir black bloc n'était qu'une parenthèse, un jeu, dans la vie des deux personnages.

Ce "moment black bloc" s'arrêtait par un cri aussi soudainement qu'il avait commencé: « *Aaah ! Une araignée !* ». La musique s'arrêtait, la lumière baissait, et les deux comédiennes riaient, puis enlevaient leurs cagoules.

Une des questions qu'on s'est posées, c'est : quand commence le "moment black bloc", quand finit-il ? Doit-il être complètement isolé, ou au contraire se lier avec le reste ? Faut-il mettre les cagoules avant d'apporter les barres de fer sur le plateau ou après ? Faut-il enlever la cagoule avant de rire ou après ? Nous avons fait le choix de laisser la frontière brouillée entre black bloc/pas black bloc : on peut apporter les cagettes dans le moment d'intimité, et rire cagoulées.

Dans la dernière partie, les deux comédiennes étaient assises par terre, et confrontées au discours du monde extérieur sur les black blocs. D'abord, elles trouvaient au sol des feuilles sur lesquelles étaient imprimées une sélection de passages de *Genes 01* de Fausto Paravidino, et elles en faisaient une lecture au public. J'ai sélectionné les passages dans lesquels les actes des casseurs des manifestations de Gênes en 2001 sont le plus glorifiés, présentés comme légitime défense face à une violence encore bien plus grande des

autorités. Une narration qui inscrit le projet black bloc dans l'Histoire, et du côté des héros. Mais à ce moment-là, les comédiennes étaient assises au sol, réellement exténuées, elles devaient reprendre leur souffle pour lire le texte. En plus, la lumière était très basse, et le texte écrit petit, à dessein, pour rendre le déchiffrement plus difficile. Le côté glorieux du texte était minoré par la difficulté de l'énonciation. Je voulais donner une représentation un peu pitoyable de ces black blocs, accentuer le décalage entre la représentation dans le texte et la représentation sur la scène.

À la fin de leur lecture, les comédiennes restaient immobiles, la lumière devenait un peu plus forte, plus crue, et une voix enregistrée énumérait d'une voix blanche plusieurs témoignages de black blocs justifiant leur usage de la violence. Comme dans la toute première partie de la présentation, le temps était étiré. Les comédiennes, pendant ce temps, très lentement, enlevaient quelques couches de leurs vêtements de black bloc, ne se laissant pas perturber par la voix. À nouveau, il s'agissait pour moi de souligner le fait que ces exemples particuliers de paroles de black bloc ne valent rien comme définition, pas plus que le moment de violence, pas plus que le texte de Paravidino.

Donc, on peut dire que je me suis appliquée, dans ce travail, à créer un espace de flottement autour d'une norme posée dès avant début du spectacle. D'abord, en donnant la norme à voir, ici pendant la minute centrale du spectacle, mais en la plaçant à l'intérieur d'un espace-temps qui la dépasse très largement. La norme, alors, devient détail. Ensuite, en *variant continuellement*, selon le principe de Deleuze, les représentations et les définitions autour du concept de base, sans en valoriser une par rapport aux autres. Et finalement, en mettant ces représentations en décalage avec la présence des comédiennes au plateau, qu'on a essayé de réduire à presque rien, de *minorer* : voix basses, gestes lents, pas de mouvements brusques, très peu de regards vers le public.

Là, on touche à ce qui m'intéresse, c'est-à-dire déjouer la représentation, y injecter de l'informe, du devenir-minoritaire, mais dans l'optique que se dessine, dans cette façon de déjouer la représentation, une nouvelle identité possible, pour « *dessiner un paysage nouveau du visible, du dicible et du faisable, [...forger] dans le consensus d'autres formes de "sens commun", des formes d'un sens commun polémique<sup>42</sup>* ».

---

42 RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, Éd. La Fabrique, 2008, p.84.

## **Ce que j'aime dans l'archéologie, c'est le processus scientifique qui consiste à inventer notre histoire à partir de la trace infime et fragmentaire d'une catastrophe passée.**

### **Faire surgir une identité**

Janvier 2015.

On a eu un stage avec le collectif Das Plateau, et j'ai décidé de travailler avec deux musiciens-comédiens sur une matière autobiographique, c'est-à-dire sur mon rapport à l'Allemagne et à la Suisse (je suis binationale), et à l'histoire du nazisme. L'idée n'était pas de me donner à voir, de créer au plateau une image de moi, d'ailleurs, à aucun moment je n'ai indiqué au public que c'était de moi dont il s'agissait. Je voulais, plutôt, me servir de mon expérience du monde pour réfléchir à la façon dont se constitue une identité, une identité prise dans l'Histoire. Tout un programme, annoncé dès le titre: *Ce que j'aime dans l'archéologie, c'est le processus scientifique qui consiste à inventer notre histoire à partir de la trace infime et fragmentaire d'une catastrophe passée*. Il y a déjà, dans ce titre, une volonté de mettre à mal l'identité, celle du spectacle aussi. C'est un titre qui ne se laisse pas englober d'un regard; un titre qui est à l'étroit sur la page de la feuille de salle.

Assez tôt dans le travail, le collectif Das Plateau m'a proposé comme à tout le monde l'exercice de faire une "frise temporelle" qui représenterait le déroulé de notre spectacle, avec les différentes matières qu'on avait pu apporter. L'idée était qu'on commence à imaginer le mouvement de la pièce, l'ordre dans lequel les choses se feraient, qu'on se rende compte si on avait assez de matière, ou pas assez, qu'on décide comment les choses allaient s'agencer, se superposer, etc.

Je n'ai pas pu faire une frise temporelle selon la consigne, une frise qui se déroulerait le long d'un axe qui irait de  $t=0$  à  $t=20$  (notre forme devant durer vingt minutes). Très vite ma frise a pris la forme d'une sorte de tableau avec des spirales, des points, des zigzags, des mots rassemblés, des lettres éparpillées, des notes de musique, des couleurs...

C'était symptomatique d'une chose : je ne ressentais pas ce projet comme une forme qui se construirait avec un début, un milieu et une fin, mais je le voyais plutôt comme un moment suspendu, à l'intérieur duquel différents éléments se rencontrent, s'entrechoquent, se superposent, adviennent, les uns à côté des autres, ou les uns au-dessus des autres. La vie en somme, que je persiste à ne surtout pas vouloir concevoir comme une construction narrative, mais que je préfère imaginer comme une suite de moments présents qui sont, selon les moments, parasités ou enrichis par d'autres personnes, d'autres événements.

Ici il n'y a pas de cause / Il n'y a pas d'effet / Cherchez, ne cherchez pas / Trouvez, ne trouvez pas / Je vous le dis : il n'y a pas de cause, il n'y a pas d'effet / Ce qui est est<sup>43</sup>.

Du coup, ç'aurait été un contresens de construire ma pièce, qui justement devait représenter, en quelque sorte, ma vie, une vision de mon existence, comme quelque chose de fermé, avec une logique, un but, une introduction qui mène à une conclusion.

Ce que j'avais inscrit sur la fresque, c'étaient plutôt les couleurs que je souhaitais donner à chacun des éléments que j'avais apportés, et une idée, ou plutôt une impression des rapports sensibles entre eux. J'avais décidé de travailler avec les matériaux suivants :

- Un documentaire sur la Shoah (dont l'introduction était projetée en vidéo, ralentie et sans le son);
- Le fragment d'un récit autobiographique de ma mère<sup>44</sup> qui parle de son grand-père nazi (enregistré, puis diffusé en même temps que le documentaire);
- Une vidéo d'une chanson pacifiste pour enfants des années septante<sup>45</sup> (projetée);
- Un texte que j'avais moi-même écrit à propos de mes deux passeports (lu par la comédienne)

---

43 MILIN Gildas, *Le triomphe de l'échec* suivi de *L'ordalie*, Paris, Éd. Actes Sud Papiers, 1999, p.87.

44 FIEDLER Heike, « Cinq heures quarante, fragment d'aujourd'hui », in *Hippocampe*, Revue semestrielle n° 11, automne 2014.

45 *Kinder – Sind so kleine Hände*, de la musicienne est-allemande Bettina Wegner.

- Et deux listes:
  - *Où est-ce qu'on doit se taire*, qui rassemblait des situations et des endroits où il faut faire silence, de l'enterrement à la bibliothèque en passant par la salle de spectacle (inscrite au sol par le comédien)
  - *Il y a celui qui/Il y a celle qui*, qui rassemblait des anecdotes sur des gens que j'avais croisés dans ma vie (dite par le comédien)

Ces matériaux, je les ai voulu à la fois assez dissemblables pour ne pas former une logique immédiate, et assez cohérents pour qu'on tende quand même vers une forme, un sens. On a vu, avec Merleau-Ponty, que l'endroit de notre identité se situait peut-être hors de nous-même, dans la tension entre nous et le monde, dans notre désir de faire forme de nos perceptions, de notre expérience du monde culturel et naturel. Pour ce projet, je me suis concentrée sur le monde culturel : la famille (à travers le texte de ma mère), la nation, (le texte du passeport), l'Histoire (la Shoah), la morale (la liste de lieux où se taire), l'entourage (la liste *Il y a celui qui/Il y a celle qui*), l'art (la chanson pour enfants).

À partir de ces différentes matières, j'ai eu envie de créer deux «strates» dans le spectacle, pour, d'une certaine façon, donner à voir notre perception phénoménologique, cette tension entre immanence et transcendance, informe et forme, objectif et subjectif. J'ai eu envie d'essayer de faire surgir de la matérialité éclectique du plateau, une certaine impression de forme, l'intuition d'une identité, une *Gestalt*. De donner à sentir le moment où, dans notre perception, notre subjectivité et le monde rentrent en contact.

Il y aurait une première strate, qui serait la succession sans lien logique des différents matériaux – le monde phénoménologique, en quelque sorte; et une deuxième strate, qui ferait lien entre tous ces éléments, un lien non pas logique, narratif, mais organique, une représentation de cette manière que nous avons de nous saisir du monde en lui donnant forme, tout en laissant toujours la forme nous échapper.

Dans *Ce que j'aime dans l'archéologie...* cette deuxième strate se matérialisait de deux façons : avec la lumière, et surtout avec la musique<sup>46</sup>.

46 La musique est d'ailleurs, pour un des fondateurs de la psychologie de la forme, l'exemple privilégié pour expliquer la *Gestalt* : « *Der Ausgangspunkt von der Lehre über Gestaltqualitäten war der Versuch der Beantwortung einer Frage: Was ist Melodie ? Nächstliegende Antwort: Die Summe der einzelnen Töne, welche die Melodie bilden. Dem steht aber gegenüber die Tatsache, daß dieselbe Melodie aus ganz*

J'ai fait le choix de n'utiliser qu'un seul effet lumière de toute la pièce, une gradation lumineuse de vingt minutes, imperceptible de par sa lenteur, du noir au plein feu. C'était pour ne pas séparer les différents moments du spectacle en entités de sens distinctes, mais les inscrire tous à l'intérieur d'un même espace-temps. À la fin le noir se faisait brusquement, une coupure nette, en même temps que la musique s'arrêtait. Je voulais donner à voir l'arbitraire de finir à ce moment-là : ce n'était pas une nécessité narrative, une façon de boucler la boucle, de signifier que tout avait été dit, mais simplement la fin de cet encart temporel qu'on donnait à voir.

L'autre élément de liant entre les éléments hétérogènes, l'autre aspect de cette "deuxième strate", le principal, c'était donc la musique, qui était présente du début à la fin, jouée en *live* par les deux interprètes, qui jouaient de l'accordéon, de la guitare et de la batterie. Pendant les vingt minutes de la présentation, il n'y avait qu'un seul thème musical, la comptine allemande de Bettina Wegner, que les musiciens faisaient varier au moyen de différents procédés:

- Un jeu sur le tempo, la vitesse, avec des ralentis et des accélérations, des suspens et des chutes;
- Des changements dans l'instrumentation : l'accordéon, la guitare, la batterie, et les deux voix des interprètes jouaient parfois séparément, parfois ensemble;
- La coexistence de différents styles musicaux, jazz, punk, tango, etc;
- Une alternance entre exécution rigoureuse du thème et improvisation libre;
- La contamination: le thème principal était parfois perturbé par d'autres mélodies, des citations, quelques notes intempestives qui venaient perturber le thème;
- la salissure: les musiciens perturbaient la musique en utilisant leurs instruments de manière non conventionnelle, pour créer des bruits, des sons désagréables ou

---

*verschiedenen Tongruppen gebildet werden kann, wie es beim Transponieren derselben Melodie in verschiedene Tonarten erfolgt. Wäre die Melodie nichts anderes als die Summe der Töne, so müßten, weil hier verschiedene Tongruppen vorliegen, auch verschiedene Melodien gegeben sein.* » [Le point de départ de la théorie sur les qualités de la *Gestalt* fut la tentative de répondre à une question : qu'est-ce que la mélodie ? La réponse la plus évidente : la somme des notes isolées, qui forment la mélodie. Mais un fait contredit cette définition: on peut aussi construire cette mélodie à partir d'autres groupes de notes, comme cela se produit dans la transposition d'une mélodie dans une gamme différente. Si la mélodie n'était pas autre chose que la somme de ses notes, il y aurait eu, puisque les notes étaient différentes, plusieurs mélodies] (traduit par moi-même), EHRENFELS Christian Freiherr von, « Über Gestaltqualitäten », in WEINHANDL Ferdinand (dir.), *Gestalthaftes Sehen. Ergebnisse und Aufgaben der Morphologie. Zum Hundertjährigen Geburtstag von Christain von Ehrenfels*, Darmstadt, Éd. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, S. 61-63.



étonnants (larsen et bruits blanc de l'amplificateur de la guitare, grincement d'une baguette sur une cymbale, bruits parasites amplifiés dans le micro, etc)

Cette variation, c'était, je m'en rends compte à présent, une façon de *minorer* le thème pour le dégager de son inscription dans l'Histoire, dans mon histoire de vie, et dans le spectacle en tant qu'élément précis: la musique devait rester cet endroit impalpable du lien, et pour cela il fallait que le thème lui-même ne se dégage pas comme un fait majoritaire<sup>47</sup>.

Il fallait à présent que cette matière sonore ne reste pas extérieure à ce qui se passait sur scène, une simple superposition. Je voulais créer une tension entre la musique et le plateau qui ressemble à celle que Merleau-Ponty décrit quand il parle de notre rapport au monde phénoménologique. Un endroit où le plateau et la musique se révéleraient l'un l'autre, sans rien perdre de leur force, une symbiose, un aller-retour, où « *l'expression globale ne résulte plus de la fusion de plusieurs types de langages visuels et sonores mais uniquement de leur convergence, chacun, dans son registre propre, conservant son autonomie*<sup>48</sup> ».

Je voulais donner l'impression que la musique se dégageait des éléments épars du spectacle en même temps qu'elle leur donnait forme. Il fallait créer un endroit où la musique et le plateau se rejoignent, trouvent un point d'équilibre.

Les musiciens se sont donc emparé aussi des différentes matières textuelles et visuelles. J'ai essayé de penser le jeu comme une interprétation musicale, de leur donner des "instruments" qui seraient l'intermédiaire entre eux et le texte, au même titre que l'accordéon, la guitare, la batterie étaient des intermédiaires entre eux et la musique.

Par exemple, à un moment donné, un comédien se saisissait d'un stylo pour écrire, sur une immense feuille au sol, une liste de différents endroits "où il faut se taire". Nous avons essayé de penser ce stylo comme un instrument de musique. Il a fallu trouver la bonne façon de le tenir, chercher la posture à adopter pour écrire au sol. Notre critère, ce n'était pas de "bien voir" le comédien ou même le texte, le critère, c'était que le mouvement de

---

47 Sauf, évidemment, au moment où la version originale était diffusée en vidéo: mais alors, il ne s'agissait pas de la deuxième strate, mais d'un des éléments de la première.

48 VACCARO, Jean-Michel, « La musique dans L'Histoire du soldat », in *Les voies de la création théâtrale*, vol. 6, Paris, Éd. du CNRS, 1978, p.56.

l'écriture s'inscrive dans la musique, et fluidement, dans la forme du spectacle. Qu'il y ait dans le geste de l'écriture les mêmes suspensions, accélérations, salissures, que dans la musique.

De même, le texte sur les deux passeports était lu dans le micro par la comédienne. Pour le travailler, nous avons annoté le texte comme une partition, avec des signes pour les silences, les accélérations, les arrêts, des accents, les crescendos et decrescendos, etc. Ensuite, nous avons travaillé le rapport au micro : à quelle distance fallait-il se tenir, quel degré d'amplification nous voulions. Je n'ai donné à la comédienne que des indications musicales, nous n'avons à aucun moment travaillé directement sur le sens du texte, ou sur une émotion. Et j'ai choisi à dessein de ne pas lui demander de l'apprendre par cœur, de conserver la concentration de la lecture, de focaliser son attention sur l'interprétation renouvelée des signes sur la partition.

Je voulais retrouver cette présence particulière que j'aime dans les concerts de jazz, quand toute la concentration est dirigée vers l'instrument, pour la musique; cette *présence mineure* qui n'est pas moins intense qu'une autre, mais dont l'énergie se dirige ailleurs que vers le public ou vers les partenaires de jeu. Dans *Ce que j'aime dans l'archéologie*, on l'a vu, la musique c'est le lien entre les différents éléments, une tentative de matérialisation de la *Gestalt*, l'endroit où se révèle une identité. C'est donc vers cet endroit que les musiciens-comédiens étaient tout entiers concentrés. Ainsi, ils paraissent à la fois très lointains, comme s'ils étaient tout entiers dans cette "strate supérieure", et très proches: En tant que spectateurs, on était témoins avec eux de la forme qui était en train de se créer. En quelque sorte, on avait le regard tourné dans la même direction, vers le sens qui se dégagerait peut-être, on était côte-à-côte plutôt que face-à-face.

J'ai été confrontée à un problème : par moments, les interprètes étaient "trop présents" pour le public, et ça perturbait la perception de la forme globale. En scène, la comédienne avait par exemple tendance à se tenir très droite, presque rigidement, sans y penser, à se camper face au public. Nous avons travaillé à assouplir les postures, trouvé, pour chaque moment, la bonne façon d'être assise, ou de tenir le micro. La question des regards aussi était très importante. Nous avons réduit au minimum les regards vers le public, et même les regards entre les deux interprètes. Je voulais qu'ils "regardent la musique".

Il a fallu trouver pour chaque moment l'endroit où le regard de chacun devait être posé pour ne pas perdre cette forme fragile qui était en train de se dessiner au-dessus des actions hétérogènes.

Mais malgré cet effort pour atténuer la présence, paradoxalement les interprètes étaient révélés d'une façon très délicate, très sensible. Leur beauté se révélait dans l'investissement plein pour la musique, la forme. C'était aussi le sujet de la pièce, dire qu'on est forgé par le monde, l'histoire, la culture qui nous entoure, aliénés, parfois écrasés, mais que ça ne nous empêche pas d'exister. Des fois, c'est en montrant ce qu'il reste quand on essaie de disparaître, ou quand on a disparu tout court, qu'on se révèle le mieux.

## Conclusion

Ma question c'était donc de savoir comment est-ce qu'on représente une identité, l'essence de quelqu'un ou de quelque chose. Je préfère le terme identité parce que justement ce n'est pas une essence, c'est cet endroit un peu impalpable où on reconnaît quelque chose ou quelqu'un, mais on l'a vu avec Merleau-Ponty, cet endroit, même s'il me transcende, il ne me préexiste pas. L'identité n'est ni une image, ni une représentation, ni un concept, ni une idée, c'est un instant, l'instant du lien entre moi et le monde, l'instant de la reconnaissance.

Mon intuition, c'était que pour traiter la question de l'identité il fallait passer par la question de la forme. Si on imagine un axe dont les deux extrêmes seraient la forme et l'informe, alors si on est complètement du côté de l'informe il n'y a pas d'identité possible, et si on est complètement dans la forme on est du côté de quelque chose de figé, de mort.

Il y a aussi un aspect politique à cette tension entre la forme et l'informe, parce que du côté de l'informe, il y a la diversité, l'intempestif, ce qui est encore possible, ce qui échappe aux définitions, ce que Gilles Deleuze appellerait les *minorités* et du côté de la forme il y a un acte d'autorité, la forme devient une représentation qui devient une norme, un *fait majoritaire*.

La question, c'est de savoir comment on se place sur cet axe. Dans mon travail, je suis prise par une contradiction. Puisque je cherche à faire surgir une identité, je tends vers la forme (inaboutie peut-être, mais forme quand même) ; mais puisque je veux m'inscrire, politiquement, du côté de la minorité, je tends vers l'informe. Il s'agissait donc pour moi de trouver des pistes pour mettre en scène cette tension.

Les premières que j'ai explorées partent de l'aspect politique : je voulais mettre en difficulté la forme en ce qu'elle est une norme. Partir du fait majoritaire, et révéler les minorités en lui. Utiliser l'informe au sens de Georges Bataille, comme un outil, une besogne. Alors, puisqu'il s'agit là d'empêcher l'ordre de se faire, j'ai surtout utilisé une instance de l'informe qui serait le désordre.

Il y a, d'une part, la possibilité de *fabriquer du désordre*, c'est-à-dire d'ajouter des éléments perturbateurs pour mettre en jeu une norme préétablie. C'est ce que j'ai fait dans *Black Bloc* en multipliant les points de vue, ou dans *Je pars deux fois* en dédoublant les personnages sur scène.

Il y a, d'autre part, la possibilité de *laisser advenir le désordre*, c'est-à-dire de créer les conditions pour que du hasard puisse intervenir au cœur d'une forme rigide. Faire advenir l'informe, cette fois dans le sens de quelque chose qui n'a pas encore de forme. C'est ce que j'ai fait dans le moment d'improvisation dans *Je pars deux fois* par exemple, où c'est le texte qui est mis en désordre.

Mais, pour mettre en scène la tension entre forme et informe, identité et chaos, ordre et liberté, on n'est pas obligé de partir du fait majoritaire pour le briser : on peut aussi partir du mineur et du non identifiable pour faire apparaître une forme. Prendre comme point de départ non pas la forme en ce qu'elle peut devenir une norme, mais en ce qu'elle peut permettre de faire le lien entre le monde et moi, ou les autres et moi. C'est ce que j'ai commencé à explorer dans *Ce que j'aime dans l'archéologie...*

Et cet endroit du lien, je ne veux pas seulement le recréer, créer les conditions d'un lien entre le spectateur et le plateau, en allant le plus loin possible dans l'informe et en laissant le spectateur travailler à faire forme. Ce qui m'intéresse, plutôt, c'est de donner à voir sur le plateau des personnages, ou des individus, ou des musiciens, qui travaillent à faire ce lien, à créer cette identité, des gens qui seront sur le plateau en train de faire exactement le même travail que les spectateurs, c'est-à-dire tout à la fois chercher à recomposer une identité, et l'inventer.

Si nous vivons dans un monde d'après la « faillite de la représentation » et la « perte des identités », comme l'affirme Gilles Deleuze, il doit bien en rester des vestiges quelque part, non, à partir desquels nous pourrions réapprendre à nous définir ? C'est la piste que j'aimerais continuer à explorer, c'est l'idée d'un théâtre archéologique, d'une esthétique de la ruine, non pas la ruine comme monument, mais la ruine comme quelque chose de ruiné, empli de possibles inatteignables.

Dans l'archéologie, on part de fragments parfois infimes qu'on sait porteurs d'un sens qui a pourtant presque totalement disparu. On réinvente une maison à partir des traces de trous de poteaux dans la terre, on reconstitue les habitudes d'une personne à partir de la déformation d'un os de son genou, ou son visage avec un crâne en miettes; on imagine l'histoire d'un peuple à partir des racines des noms des villages...

Et, ce qui est beau en archéologie, c'est que, même si ce sont les couronnes des rois qui finissent à la première place dans les musées, c'est la masse des clous rouillés et des débris de vaisselle entassés dans la réserve qui auront été le plus déterminants pour ceux qui tentent au quotidien de reconstituer une humanité passée. La plupart du temps, l'archéologue fouille les poubelles, littéralement, c'est dans les dépotoirs que se dessine, couche après couche, une humanité.

Une esthétique de la ruine, c'est aussi une esthétique de la reconstitution. Tournée vers le passé lointain, la reconstitution finalement parle surtout du présent. On reconstitue parce qu'on a envie de découvrir une vérité, une identité réelle, en est tout entiers tendus vers ce but, mais on a la conscience que c'est une quête impossible. Ou, plutôt, on a conscience que la vérité, l'identité réelle, ne sont pas des formes entières, cachées, à trouver, mais des réactualisations, à chaque instant, de notre rapport au monde. On rejoint là la culture chaude, Florence Dupont, l'idée d'une mémoire vivante, mouvante, d'une identité qui pour se souvenir doit oublier, et réinventer.

Les deux pistes qui se sont ouvertes dans ma recherche et qui me paraissent le plus prometteuses pour moi, c'est la *présence mineure* et l'usage de la musique comme *Gestalt*, forme à la fois objective et subjective, immanente et transcendante, matérielle et mentale. La présence mineure, ce serait une présence au plateau ruinée, réduite à presque rien,

fragile, et pourtant porteuse d'une identité insaisissable. La ruine de quoi ? Ruine de personnage, ruine du théâtre, souvenir vague d'un moment où on avait confiance dans le pouvoir de la représentation. Et, pour atteindre à cette présence mineure, j'ai trouvé comme stratégie au plateau celle d'utiliser des *instruments*, pour déplacer l'attention en direction d'une *musique*.

Cette *musique*, ce serait la deuxième chose d'importance : une musique qui ne cherche pas à illustrer, ni à l'inverse à créer du décalage, mais plutôt à être la matérialisation de ce que l'on rechercherait tous ensemble, une identité ; et donc, la représentation réinventée chaque instant d'un lien entre ce qui se passe au plateau, les interprètes, et les spectateurs.

# Bibliographie

## Livres

- APERGHIS Georges, « Un théâtre musical sans les règles de l'opéra », in ROSTAIN Michel et RIO Marie-Noël (dir.), *Aujourd'hui l'opéra*, Paris, revue "Recherches", n°43, janvier 1980.
- AUSTIN John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Paris, Éd. du Seuil, coll. Essais, 1991.
- BARBA Eugenio, *Le canoë de papier*, Lectoure, Éd. Bouffonneries, 1993.
- BARICCO Alessandro, *Novecento*, Paris, Éd. Mille et une nuits, 1999.
- BATAILLE, Georges, « Informe », in *Documents* (Vol.1), Paris, Éd. Documents, 1929.
- BETHUNE Christian, « Le jazz comme oralité seconde », *L'Homme* 3/2004 (n° 171-172).
- BETHUNE Christian, *Adorno et le jazz, Analyse d'une déni esthétique*, Paris, Éd. Klincksieck, 2003.
- CHEVALLIER Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre*, Éd. Les solitaires intempestifs, Paris, 2015.
- DELEUZE Gilles, « Un manifeste de moins », in BENE Carmelo et DELEUZE Gille, *Superpositions*, Éd. Les solitaires intempestifs, 1979.
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Éd. Presses Universitaires de France, 1968.
- DESHAYS Daniel, *Pour une écriture du son*, Paris, Éd. Klincksieck, 2006.
- DONNELLAN Declan, *The actor and the target*, Londres, Éd. Theatre Communications Group, 2006 (éd. révisée).
- DUPONT Florence, *L'invention de la littérature*, Paris, Éd. La Découverte, 1994.
- EHRENFELS Christian Freiherr von, « Über Gestaltqualitäten », in WEINHANDL Ferdinand (dir.), *Gestalthaftes Sehen. Ergebnisse und Aufgaben der Morphologie. Zum Hundertjährigen Geburtstag von Christain von Ehrenfels*, Darmstadt, Éd. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Performativität*, Bielefeld, Éd. Transcript Verlag, 2012.



- HIGGING Dick, « Le golem dans le texte », in BARRAS Vincent et ZURBRUGG Nicolas, *Poésies sonores*, Genève, Éd. Contrechamps, 1993.
- KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Éd. Gallimard, 1998.
- KÖHLER Wolfgang, *Psychologie de la forme*, Éd. Gallimard, coll. Idées, 1964.
- LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, Éd. de L'Arche, 2002.
- LEVITIN Daniel, *De la note au cerveau*, Paris, Éd. Héloïse d'Ormesson, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éd. Gallimard, 1945.
- MILIN Gildas, *Le triomphe de l'échec suivi de L'ordalie*, Paris, Éd. Actes Sud Papiers, 1999.
- ONG Walter Jackson, *Orality and literacy*, New York, Éd. Routledge, 2002.
- RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, Éd. La Fabrique, 2008.
- RANCIERE, Jacques, *Le philosophe et ses pauvres*, Fayard, 1983.
- ROSENTHAL Victor et VISETTI Yves-Marie, *Köhler*, Éd. Les Belles Lettres, coll. "Figures du savoir", Paris, 2003.
- VACCARO, Jean-Michel, « La musique dans *L'Histoire du soldat* », *Les voies de la création théâtrale*, vol. 6, Paris, Éd. du CNRS, 1978.

### **Spectacles cités**

- Ce qui nous reste de la révolution c'est Simon*, collectif L'Avantage du doute, vu au théâtre St-Gervais, Genève, en mars 2015.
- L'effet de Serge*, mise en scène Philippe Quesne, vu en captation vidéo.
- Le théâtre sauvage*, mise en scène Guillaume Béguin, vu au Théâtre de Vidy, Lausanne, en janvier 2015.
- Schubladen*, collectif She She Pop, vu au Forum Freies Theater, Düsseldorf, novembre 2012.
- Tom Rainey et Angie Sanchez at the Seeds*, vu à Seeds, Brooklyn, en février 2016.

## Table des matières

Préambule, un processus d'écriture à l'épreuve de la forme.....	1
Introduction.....	3
Problématique.....	3
Mouvement du texte.....	4
Faire forme .....	5
Gestalt.....	5
De la phénoménologie.....	7
Et dans ma pratique ?.....	9
Enjeux de pouvoir de la forme.....	11
Gestalt et représentation.....	11
Problèmes de la représentation.....	12
Devenir minoritaire.....	14
Schubladen, du collectif She She Pop.....	16
Culture chaude, culture froide.....	19
Écriture et oralité.....	19
La culture chaude aujourd'hui.....	21
L'informe et le jazz.....	23
Live at the Seeds.....	23
La présence des musiciens .....	24
Philippe Quesne.....	25
Individu et collectif.....	27
Ce qu'il nous reste de la révolution, c'est Simon, du collectif L'Avantage du doute.....	27
Je pars deux fois, l'informe dans le texte.....	29
Black Bloc, la dissolution de l'identité.....	35
Ce que j'aime dans l'archéologie, c'est le processus scientifique qui consiste à inventer notre histoire à partir de la trace infime et fragmentaire d'une catastrophe passée, faire surgir une identité.....	41
Conclusion .....	48
Bibliographie.....	52
Livres.....	52
Spectacles cités.....	53