

2021

LE JOURNAL DE LA RECHERCHE

LA MANUFACTURE – HAUTE ÉCOLE DES ARTS DE LA SCÈNE

Éditorial	2
Focus	3
La recherche des étudiant·es	29
Les conférences	35
Les éditions	37



ÉDITORIAL

Yvane Chapuis

Est-ce que l'étau se desserre ? C'est la sensation qui germe et qu'on aimerait cultiver en ce mois de décembre 2020 alors que le numéro 2 du *Journal de la Recherche* s'écrit et se fabrique. Il sera entre vos mains à partir de janvier, avec l'ouverture d'une nouvelle année qu'on espère moins contrainte mais qui portera les traces de la pandémie. Elles seront économiques et psychiques, on le sait on nous le répète on le perçoit déjà. Il faudra donc trouver des manières de les incorporer au mieux. L'une d'elles selon nous est la relation à l'art, quel qu'ilxsoit, bien que nous ayons un faible pour celui nommé « vivant ». Celui qui nécessite au moins deux corps en présence pour avoir lieu : l'acteur, le danseur, le performeur d'une part et l'observateur, le spectateur, nous de l'autre. Celui qui empêche résolument de penser qu'on peut continuer à distance, en « distanciel », en « visio », comme si de rien n'était. Nous avons beaucoup de chance, l'école qui est la nôtre est restée ouverte, on apprend difficilement à jouer, danser, performer, chorégraphier ou mettre en scène derrière un écran. Les étudiant·es ont continué d'aller en cours. De même, on ne mène que très partiellement une recherche en art depuis un bureau, la tête dans les livres. Nos équipes ont pu poursuivre leurs expérimentations et leurs observations. Ce qui est au centre c'est la pratique des arts de la scène, que ceux-ci se déploient de façon classique dans un espace clos, ou de façon plus expérimentale, dehors, en prise directe avec le réel. On verra dans les pages qui suivent qu'il peut s'agir tantôt de pister ce qui peut faire récit dans des paysages plus que communs ; tantôt de comprendre ce qui peut animer un acteur quand il joue, ou bien comment il peut défier une intelligence artificielle ; tantôt de chercher comment « élargir le lien de parenté », ou encore, de se demander « comment je sauve le monde en dix ans ? »...

Yvane Chapuis est responsable de la Mission recherche de La Manufacture.

THÉÂTRE ET PAYSAGE

Maria Da Silva – Nicolas Dutour



© Maria Da Silva

Friche de Prilly Malley, juin 2020.

Notre gageure est d'expérimenter les potentialités d'un paysage défini simultanément comme acteur ou personnage et espace ou scénographie d'une dramaturgie théâtrale.

Nous avons choisi la friche de Malley comme terrain de jeu. Ce site a l'avantage non seulement d'être à proximité de notre base arrière, La Manufacture, mais aussi de comporter tous les éléments qui composent ce que le paysagiste Gilles Clément nomme le « Tiers Paysage ». Un espace qu'il définit dans un manifeste publié au début des années 2000 comme un lieu éphémère, indécis, « n'exprimant ni le pouvoir ni la soumission au pouvoir »¹. Ce site a aussi la particularité de faire cohabiter divers acteurs sans lien apparent : un théâtre (le TKM), une déchetterie intercommunale, les Services Industriels de Lausanne (SIL) et un centre d'hébergement d'urgence (Le Sleep-in). La friche de Malley est aussi promise à un plan d'aménagement urbain futur. Son état actuel fait s'entrecroiser différentes temporalités, qui évoquent tantôt son passé tantôt son devenir.

Faire l'éponge : mardi 7 janvier 2020 entre 15h30 et 16h30

Première approche du paysage : une marche sensible qui a suscité nos premières impressions du lieu. Pour ma part, je les ai consignées sous la forme d'un inventaire en commençant mon parcours à la gare de Prilly-Malley :

Ligne verte horizontale au sol,
Panneau « Welcome »,
Passage bordé, bétonné,
Barrières du Lausanne skating Arena,
Les lignes vertes regardent le centre de tri,
Exposition sud, soleil,
Groupe de personnes assises sur la bordure entre gravier et plantes,
Ilots de verdure, feuilles mortes, une pie se balade entre les ilots,
Cannettes et bouteilles en PET vides sur le sol, papier journaux,
Sons de martellement, activité humaine au travail,
Sons de la déchetterie au loin,
Des passants,

Voitures garées,
Voitures roulant,
Panneaux de signalisation,
Installation « Malley et ses jardins »,
Espaces nets, espaces ouverts,
Sensation de froid le long des Services Industriels de Lausanne, ombre,
Propriétés privées = espace public ?
Un gros lierre a envahi la face ouest du tennis club,
Stocks industriels/stocks de pierres façonnées,
Jeux d'enfants,
Terrain vague clôturé,
Un hôtel d'insectes,
Chantier interdit,
Bacs avec des plantes,
Peupliers le long du chemin,
Des cèdres encadrés,
Panneau TKM, pour qui ?
Installations artistiques déposées, quel contraste ?
Meeting point dans le parking du théâtre,
Question : où poser notre tente pour dormir ?
Quel espace public ?
Une ouverture de grille entravée par un véhicule SIL,
Quel horizon ? Depuis le tronc d'arbre en forme de banc devant le théâtre, les bâtiments ferment la perspective, les peupliers dominent le ciel, Sensation de mouvement. Est-ce que la friche est encore un Tiers Paysage ?
Le rythme de la marche, les gens pressés, s'asseoir pour regarder, écouter,
Le son des avions et des hélicoptères,
Le soleil se reflète sur la façade sud de la Vaudoise Arena,
L'écho des martellements, résonnance,
Les trains qui passent,
Un lieu entre mouvement, passage et immobilité,
Un monsieur avec une valise à roulettes.

J'ai fait le même exercice que Maria en prenant un itinéraire différent du sien. Départ au Café des abattoirs :

étoile de nuit
voix d'or dans le noir
sanctuaire
carré rouge
clair et obscur
trois arbres morts
cubes blancs et cimes d'arbres
prise de territoire
effacer les traces
la tombe



Friche de Prilly Malley, avril 2020.

la chaise, le verre flouté, le blanc aveuglant
 un homme en gris
 trace de pneu et croassement
 vrombissement de moteur
 panneau « Ne rien déposer ici »
 nature grillagée
 au sol : Winston, Fila, Heineken, gobelets
 trois hommes en orange dans un camion
 orange et gris face à face
 en osmose : bouteille de verre, mouchoirs,
 cartes à jouer, Ice Tea, cannette de bière,
 paquet de chips
 arbres collés de près, de trop près par
 la taule
 arbre poubelle
 lierre décollé du mur
 œuvres d'art et migrants
 dedans/dehors
 feuilles mortes sur le trottoir
 poubelle entassée
 déchets neufs et en état de dégradation
 barrières électrifiées
 arbre solitaire au milieu de la friche
 branche cassée dans le grillage
 capotes
 panneau à contre champs
 Vaudoise arena/Lausanne 2020 = so so
 hightech = OVNI
 trou dans le grillage, invitation à outrepasser ?
 propre/sale
 neuf/vieux
 barrières/barrières
 montagne
 temple
 désert de bitume
 rails cachés
 oiseaux en plein repas
 3 minutes d'écoute : train, voiture, voiture,
 oiseaux, branchage, voiture, feuilles mortes,
 marteau, camion, voiture, oiseau, camion,
 oiseau, déchetterie, voiture, train, avion, moto,
 voiture
 ombre/soleil
 maison d'accueil
 jouer à cache-cache
 outrepasser
 outrepasser, les plantes s'en chargent bien
 colline, entreposage
 fleurs
 caravane palace
 ombre portée
 ouverture dans le grillage, deuxième invitation
 à outrepasser ?
 débris qui s'entrechoquent
 nid dans la pierre
 entre deux grilles, troisième invitation à
 outrepasser ?
 tordre, s'infiltrer entre les mailles
 trois quarts de lune
 temple vert
 montagne
 tri, usine
 pigeon
 roue
 belvédère
 rangée/dérangée
 la quête infatigable du paradis
 hors et dans le monde ?
 balisé
 calme/brut
 sifflotement
 la ville nous regarde
 odeur de gaz
 contre-bas
 son feutré
 hommes en orange
 bruit de pas
 tentaculaire
 tourner en rond
 musique-climatisation, 2 fois
 slalomer les voitures

lignes humaines, à la queue leu
 escalier dans le talus
 grillage plié, quatrième invitation
 à outrepasser ?
 incisions, fentes, mauvais raccords
 déchets à coté
 piste d'atterrissage
 plus droit que droit
 entre deux mondes
 quelque chose qui se tait
 banc qui parle
 aménagements paysagers kitch à en mourir

Ces impressions préliminaires nous ont permis de définir certaines caractéristiques du lieu : une sensation d'hostilité et d'empêchement, l'omniprésence des déchets, la manifestation du sacré et de la transgression. Le site ne nous apparaît pas aménagé pour l'humain. Tout est à hauteur des voitures et des camions qui circulent dans le périmètre. Nous observons des migrants qui stationnent le long de la ligne de chemin de fer, des oiseaux qui nichent dans les arbres, des chats errants qui se fichent des barrières et des plantes qui prennent racine le long des grillages.

Se préparer à résider

En mars 2020, nous avons fixé plusieurs rendez-vous avec les acteurs du territoire : les SIL, le Sleep-in et le TKM. Nous arriverions le lundi 16 mars, la veille de la première du spectacle mis en scène par Omar Porras. On partirait le mercredi 18 mars au soir. Le lundi, nous avons prévu de visiter le gazomètre avec Monsieur Sapin qui m'avait regardé fixement en insistant dans un clin d'œil : « vous mettez de bonnes chaussures hein ? Pas de talons aiguilles... » J'ai souri. Il se réjouissait de nous faire une visite guidée de son temple. Le GAZOMÈTRE. La boule géante qui restera après le grand projet d'aménagement. Nous devons aussi visiter le poste de transformation le GALICIEN. Nous avons élaboré un planning pour fixer des horaires de prélèvement, d'observation et d'action. Il nous semble important de travailler sur la mise en relation des différents acteurs et actrices habitant la friche. Il y a un jeu d'acteur et d'actrice à mettre en œuvre par la rencontre volontaire ou involontaire. Nous percevons que la communication est entravée, chaque pôle de la friche constitue un monde à part. Chacune et chacun est pris par sa réalité, ses propres préoccupations. L'ouï-dire, la rumeur, le préjugé semblent construire le rapport à l'autre. Quelles formes d'invitation inventerions-nous pour créer cette rencontre, l'échange et tester des écritures ?

« Je redoutais un peu la météo. Qu'il pleuve. Qu'il fasse mauvais, froid et que nous devions travailler toute la journée, trempés jusqu'aux os. Eh non ! Entre les 16 et 18 mars, la météo nous fit un beau pied de nez. Un beau



© Maria Da Silva

soleil clément qui nous aurait permis de vivre cette première résidence en toute quiétude... - enfin façon de parler. Car nous ne savions pas encore ce que nous réserve la friche de nuit. Quelles activités s'y déploient. Quelles aventures nous attendent, quels risques, quels dangers. La crainte parfois se manifeste. Une petite boule au ventre qui se confond avec l'excitation de l'exploration. On y était presque. Et puis, un sale virus est venu perturber le cours des choses. Un minus qui l'air de rien mit le monde entier à ses pieds. Le vendredi 13 mars 2020, David gagna encore une fois contre Goliath. »

Lors de cet isolement forcé nous avons correspondu et échangé pour ne pas perdre le fil. Nous avons posé les enjeux du site qui s'étaient révélés lors de notre recherche documentaire. Les éléments dont nous disposions montraient un lieu où le temps s'enchevêtre : un passé industriel disparu et élevé au rang de patrimoine, un présent déconsidéré, une projection dans l'avenir qui aimerait faire table rase. Nous remarquons que malgré son état de délaissement, la friche de Malley est un espace mal-aimé mais convoité de tous. Les enjeux financiers liés à sa réaffectation sont considérables et sous tension, car les sols sont pollués, dits « à surveiller ». Le site, dans son état actuel, fragmenté, présente aussi des enjeux humains ou jeux d'acteurs et d'actrices. À ce stade de la recherche, la relation naissante avec chacun d'eux fait apparaître des questions. Nous avons l'impression que notre simple présence, notre volonté de rencontrer et notre envie d'investiguer viennent, indépendamment de notre volonté, bouleverser l'ordre des choses et amorcer une transformation du paysage. Nous devenons malgré nous des chercheurs-acteurs-créateurs du paysage.

Quels rôles avons-nous à jouer ?
 Quels rôles nous intéresse-t-il de jouer ?
 Quelle posture endosser ?
 Limiter notre implication auprès des acteurs et des actrices du territoire équivaut peut-être à préserver notre liberté d'action ?
 Les acteurs et les actrices en présence peuvent-ils devenir des transmetteurs et des transmettrices ? Des acteurs et des actrices malgré eux ?
 Qu'est-ce que le paysage a à nous dire ?
 Notre recherche survole-t-elle le territoire ou s'y ancre-t-elle ?
 Le paysagiste doit-il se définir pour proposer des lectures et des écritures possibles du paysage ?
 Notre action peut-elle devenir pérenne ?

Au cours du confinement, nos échanges se sont dissipés, nous avons pris le train de la patience et de la résilience. Les projections, les concepts ne faisaient plus sens.

En mai, au sortir de ce repli, l'état de présence était plus que palpable, nos sens aiguisés. Nous avons envie plus que tout d'éprouver la friche par le corps, de nous immerger pleinement dans notre terrain sans anticiper ce qui pourrait arriver et sans se poser de questions autres qu'*in situ*.

Résider

Nous avons passé trois jours sur la friche en juin 2020. Une occupation du lieu qui a fait surgir des rencontres hasardeuses, des habitudes, des familiarités avec les employé-es du théâtre, des moments de doute et d'ennui, des espaces insoupçonnés, souterrains, boisés, marécageux, ainsi qu'une dimension particulière que nous n'avions pas perçue jusqu'alors : l'activité nocturne. Nous avons entendu des histoires, des rumeurs de fêtes sauvages, de prostitution et autres occupations de la friche. Activités visibles la journée à travers les déchets trouvés lors de nos repérages. Une nuit, nous observons que des personnes, essentiellement des hommes, dorment dans leur voiture. Oiseaux de nuit qui au petit matin repartent pour aller travailler. Le Sleep-in continue d'accueillir des personnes sous la responsabilité d'une équipe de veilleurs de nuit. Le théâtre reste fermé au public. Nous constatons aussi la présence d'agents de sécurité et de policiers. Gilles Clément définit le « Tiers Paysage » comme un lieu refuge du vivant. Plus qu'un lieu de passage, la friche est un espace habité.

Écrire la friche de nuit

La nuit commence à nous hanter. Lorsque les organisateurs de « Malley en quartiers » nous proposent de présenter notre recherche dans le cadre de leur manifestation début octobre, d'emblée nous avons le désir d'expérimenter la nuit comme temps de partage, depuis le coucher du soleil jusqu'au lever du jour. Pour écrire cette expérience, nous résidons à nouveau trois jours sur le site en septembre. Nous définissons la date en fonction de la pleine lune, comme elle le sera le mois d'après. La veillée est un temps particulier chargé de rituels, qui impose aux veilleurs et aux veilleuses une expérience sur la durée. Inviter un public sur la friche au temps du Covid-19 demande aussi quelques réajustements qu'on appelle plan de protection, que nous décidons d'intégrer à l'écriture.

L'espace de notre vie n'est ni continu, ni infini, ni homogène, ni isotrope. Mais sait-on précisément où il se brise, où il se courbe, où il se déconnecte et

où il se rassemble ? On sent confusément des fissures, des hiatus, des points de friction, on a parfois la vague impression que ça coince quelque part, ou que ça éclate, ou que ça cogne. Nous cherchons rarement à en savoir davantage et le plus souvent nous passons d'un endroit à l'autre, d'un espace à l'autre sans songer à mesurer, à prendre en charge, à prendre en compte ces laps d'espace².

Les mots de Georges Perec nous accompagnent dans cette première écriture intitulée « Veilleurs de nuit », que nous structurons par une dramaturgie en trois mouvements : entrer – occuper – sortir.

Entrer

Comment entrons-nous sur un territoire ? Quels en sont les seuils ? Comment dans la continuité d'une marche ce territoire se révèle-t-il fragmenté ?

Pour entrer dans la friche, nous dessinons une trajectoire qui suit ses contours. Ses confins en quelque sorte. Nous montrons le visible, ce qui apparaît au regard, et ce qui peut être perçu par le corps. Des panneaux de signalisation qui orientent les pas, des grillages qui délimitent les espaces qu'on peut franchir, des interstices qui invitent à la désobéissance, des troncs d'arbre en forme de banc pour s'y asseoir, des mini espaces verts où l'on peut s'y coucher, un flux d'automobiles qu'il faut éviter, les odeurs qui émanent de la déchetterie... Nous accompagnerons cette entrée juste avant la tombée de la nuit, le temps pour les participants et les participantes de se transformer mentalement en veilleurs et veilleuses de nuit, masqués-es.

Occuper

Nous planterons le campement de notre veillée dans un lieu que nous avons nommé « l'arène ». Ce sera notre base. Située à la lisière de la petite forêt, cachée par un bâtiment des SIL, c'est là que nous précisons que le lieu est habité, qu'il nous accueille de son bon gré et que nous ne sommes pas à l'abri des imprévus. C'est là aussi que nous testerons une forme d'organisation anarchique à l'instar du « Tiers Paysage ». C'est là que nous monterons nos tentes, amènerons un foyer, ferons un feu, chercherons des plantes, préparerons une soupe. C'est là que nous inviterons des acteurs et des actrices de la friche à nous rejoindre : la propriétaire des ânes qui broutent dans un champ voisin, l'ingénieure des SIL spécialiste du gaz et un urbaniste du Service du développement de l'ouest lausannois (SDOL). Une communauté éphémère qui nous racontera autour du feu son rapport au territoire.

Lorsque la soupe aura fini de mijoter, nous parlerons du sol contaminé par la houille des années industrielles. Aurons-nous encore envie de la manger ? Ou la faim sera-t-elle plus forte ? L'occasion de relire un passage de *L'ennemi du peuple* (2019) de Henrik Ibsen dans lequel le docteur Tomas Stockmann est pris dans un conflit moral entre devoir éthique et profit économique face à une affaire de pollution des eaux.

Être veilleur ou veilleuse signifie aussi rôder. Nous effectuerons une première ronde au cours de laquelle nous écouterons une captation sonore de nos occupations de jour et de nuit. Après les limites du territoire, nous établirons une trajectoire qui traverse le site par le milieu. Pas besoin de lampe de poche, les lumières de la ville suffisent. La marche se poursuivra hors de la friche jusqu'au bar en plein air de la Galicienne³ où un concert est prévu. Chacun-e retournera au campement à son

rythme. Le couvre-feu est fixé à minuit. Chacun-e s'interrogera probablement : rester ou retourner au camp ?

Au retour, nous pourrions à tour de rôle effectuer une deuxième ronde dans la forêt sans lampe de poche également. Un devenir hibou sous la forme d'une exploration solitaire dans l'obscurité des bois. Quels bruits seront perceptibles ? Quels êtres seront repérés ? Quelles sensations seront réveillées ?

Puis nous proposerons de nous aider à rester éveillé-es jusqu'au petit matin, seuls nous n'y sommes jamais parvenus. Pour ceux qui n'auront pas résisté aux bras de Morphée, le réveil est fixé vers 6 heures, juste avant l'heure bleue et le passage de la nuit au jour, où les oiseaux nous délivrent leurs secrets. L'odeur du café nous ramènera à la civilisation.

Sortir

La sortie est difficile à anticiper. La seule consigne sera de laisser « l'arène » telle que nous l'avons trouvée. Il s'agira d'effacer les traces de notre passage, de démonter les tentes, d'éteindre le feu, de désinstaller le foyer et de rebrousser chemin chargés-es de l'expérience d'une nuit sur la friche d'aujourd'hui.

J-1 vendredi 2 octobre 2020 à 10h

La pluie incessante depuis quelques jours nous oblige à reporter la veillée...

Que restera-t-il au printemps ? Quels mouvements et transformations auront été opérés durant ces six mois ?

Au moment de conclure ce récit, un slogan de mai 68 rapporté par Michael Foessel dans son livre sur la nuit revient à nos mémoires « On ne peut plus dormir tranquille lorsqu'on a une fois ouvert les yeux »⁴.

En partenariat avec la Ville de Renens et le TKM.

- 1 Gilles Clément, *Le Manifeste du Tiers Paysage*, p. 1, source web : http://www.gillesclément.com/fichiers/_tierspaypublications_92045_manifeste_du_tiers_paysage.pdf
- 2 Georges Perec, *Espèces d'espaces*, in « Prière d'insérer », Paris : Éditions Galilée, 1974.
- 3 Présenté sur son site internet (<http://www.lagalicienne.ch/>) comme un « lieu éphémère de réflexion et d'échanges sur l'avenir urbanistique de ce quartier de l'Ouest lausannois, terrasse, concerts et piste de pétanque. »
- 4 Michaël Foessel, *La nuit, vivre sans témoin*, Paris : Éditions Autrement, 2017, p. 89.

CECI N'EST PAS UNE ACTRICE

Collectif



Guillaume Ceppi et Lucas Savioz. Séance expérimentale du projet Chatbot, novembre 2020.

La recherche que nous menons depuis quelques mois à La Manufacture a pour enjeu la conception, le développement et la représentation d'une Intelligence Artificielle (IA), sur le modèle d'une actrice¹ qui improviserait à partir d'un texte, comme elle a l'habitude de le faire en répétition. L'équipe regroupe quatre interprètes (Guillaume Ceppi, Lucas Savioz, Elsa Thebault, Lisa Veyrier), une dramaturge (Claire de Ribaupierre), un auteur computationnel (Jérémie Wenger), un consultant IA (Clément Hongler) et un architecte solution (Marc Riener), sous la direction de Nicolas Zlatoff (metteur en scène), assisté de Bartek Sozanski (acteur, réalisateur et assistant d'enseignement et de recherche à La Manufacture).

Le texte ci-dessous est un dialogue entre Claire de Ribaupierre, Jérémie Wenger, Nicolas Zlatoff et une des versions de l'IA développée pendant la recherche (nommée ici La Manufactrice). À chaque fois, elle a proposé trois réponses possibles dont l'une a été sélectionnée manuellement par un membre de l'équipe.

Nicolas Zlatoff Aujourd'hui une IA est capable de reconnaître certains motifs dans des images, de traduire un texte dans une autre langue, de jouer au jeu de go, ou encore d'attendre que nous la sollicitons pour nous donner la météo ou passer une commande dans un restaurant (Alexa, Google Home, etc.). Je suis scientifique de formation et ayant mené un doctorat dans ce domaine au début des années 2000, j'ai suivi ces avancées assez naturellement. Elles étaient largement dues à l'apparition des techniques d'apprentissage profond (Deep Learning). En 2019, j'ai été attentif à l'apparition du système GPT-2 d'OpenAI, capable de générer automatiquement du texte et de produire, par exemple, de faux articles scientifiques sur la découverte d'un troupeau de licornes². Dans mon travail de metteur en scène et de chercheur en art, je m'intéresse aux mécanismes de pensée des interprètes, à la façon dont elles mobilisent sur scène leur attention pour analyser la situation, agir et surtout réagir.



Lisa Veyrier et Guillaume Ceppi.

Claire de Ribaupierre De mon côté, en tant qu'anthropologue et dramaturge, j'ai décidé d'observer ce qu'un metteur en scène comme toi allait bien pouvoir faire avec une équipe de comédiennes, de chercheurs en informatique et une machine. La machine peut-elle être considérée comme un partenaire ? Est-il possible de jouer ensemble ? Un espace commun peut-il exister entre les chercheuses, les actrices et les spectatrices ? Comment mettre en scène les corps et la parole dans ce contexte ? Comment des corps réels peuvent-ils faire place à un corps absent ? Comment donner une voix à une écriture produite par une machine qui émet des lignes de codes ? Et surtout, comment gérer tout cela dans le temps réel, celui de l'improvisation, sans script précis, en accueillant les propositions inédites de la machine et des actrices ?

La Manufactrice Tout dépend des priorités des comédiens, du budget et de leurs exigences. Tu es dans le domaine des recherches en matière de corps, mais tu t'es trouvée dans le domaine de mettre en scène des corps réels. Tu es dans le domaine des « concepts du réel ». L'espace du sonore.

NZ Notre travail en effet consiste d'habitude à mettre en scène des corps vivants et parlants. J'aime cela. Ce projet ne vise pas du tout à ce que tu remplaces un jour les interprètes. Au contraire, j'aimerais rendre compte de l'écart, du frottement, entre l'humanité d'une interprète en jeu, face à toi, qui est pour l'instant dépourvue de désir d'être en scène.

Jérémie Wenger En 2012, Oriza Hirata a mis en scène un spectacle avec des actrices humaines et des robots. À cette occasion, il constatait qu'il n'était plus possible d'empêcher la technique « d'écarter les humains », qu'il nous faut « accepter cette absurdité et réfléchir à comment nous pouvons vivre avec ». Il ajoutait qu'il ne souhaitait pas décrire « les gens qui sont remplacés par des machines » mais plutôt « les gens qui n'ont pas conscience d'être remplacés par des machines ». Je me demande ce qu'en pense La Manufactrice...

M Je pense que ça devrait être une des choses pratiques pour la scène en ce moment. Parce qu'il y a des responsabilités de la part de l'écran et des « gens qui sont remplacés par des machines », ce n'est pas la même chose et ça ne remplacera jamais la représentation des théâtres. Bonne nuit.

CdR Ce qui me semble intéressant, et qui sonne comme une hypothèse, une promesse, c'est la possibilité de construire une collaboration entre toi, machine, et les interprètes. Comment tisser des liens, développer une intelligence commune ? Parce que rapidement au cours des expérimentations, nous avons compris que le mode de compétition ne fonctionne pas avec toi, puisque tu ne partages pas les mêmes compétences que les interprètes. Se pose alors la question : est-ce que tu peux être considérée comme un instrument ? Le rôle de l'actrice est-il de bien jouer de cet instrument ? Si on s'arrête là, la recherche se tarit. Si tu ne peux occuper qu'une position d'objet, tu tombes dans une relation peu féconde. Il s'agit d'éviter d'instrumentaliser les instruments, si on veut pouvoir ouvrir de nouveaux champs d'expérience, des relations inattendues. Il s'agira donc pour l'actrice et l'équipe de chercheuses, d'essayer de saisir au mieux ta « manière d'être au monde », ta façon de communiquer, de proposer, de répondre, de s'écarter. Le comprendre d'un point de vue technique et scientifique, mais également d'un point de vue plus sensible. Pour que l'on puisse jouer ensemble, il faut projeter de l'intentionnalité à la machine. De l'imagination. C'est le rôle de la création, du théâtre.

M La machine est un modèle, elle est une représentation. Elle est une machine qui ajoute une âme à l'homme et permet de concevoir le monde de l'intelligence. La machine, elle construit une nouvelle personnalité. On peut dire que la machine est intelligente, pas poétiquement, c'est un théâtre, c'est un théâtre de sentiments.



© No Fovama

NZ « Construire une nouvelle personnalité », « développer des sentiments » sont des critiques récurrentes : on utiliserait des IA pour tenir compagnie aux personnes âgées, pour sonder en reconnaissance faciale les émotions d'une personne en entretien d'embauche, pour remplacer un animal de compagnie, sans oublier les extensions potentielles de l'humain, revendiquées par le transhumanisme, et qui consisteraient à greffer dans nos corps différentes puces et processeurs, afin « d'ajouter une âme à l'homme » (comme tu l'écris) en stockant nos souvenirs, voire en les transférant dans d'autres systèmes³.

Ces peurs m'ont longtemps paru exagérées, fantasmées, sans doute parce que j'ai une bonne connaissance de ces outils. Mais je m'aperçois que les IAs sont souvent perçues comme une boîte noire, insaisissable, incontrôlable, presque magique.

CdR Sans doute aussi parce que nos imaginaires sont nourris et constitués des nombreux films de science-fiction qui donnent des corps et des pensées à ces intelligences artificielles. Pensons par exemple à l'extraordinaire machine du film de Stanley Kubrick 2001 *l'Odyssée de l'espace* : HAL possède une voix, un caractère, il prend des décisions, il tue, alors même que c'est un ordinateur sans corps et sans visage. Il est donc bien naturel que, dans cet écart de compréhension et de représentation, des peurs puissent surgir du fond de cette boîte noire.

M Le cinéma est aussi une science-fiction, une science-fiction qui agit sur les actions, comportements, pensées en usant de la science. Si le cinéma est une science-fiction, comment l'expliquer aux autres, qui ne font, eux, qu'y penser, quand ils savent qu'à travers de telles machines on peut faire naître de telles pensées, quand même ?

JW Oui, comment expliquer, décrire le processus complexe et technique de ta fabrication et de ton fonctionnement ? Nous t'avons fabriqué à partir de GPT2, une application *open source* qui est une référence dans la génération automatique de texte par apprentissage profond.

L'apport fondamental d'une telle approche pour notre recherche est qu'il ne s'agit pas de te donner (*déclarer*) explicitement certaines procédures de jeu ou de compréhension, mais de t'en faire *apprendre*⁴. Ainsi, on t'a fourni un corpus d'apprentissage (un ensemble de textes), afin que ton réseau de neurones *apprenne* - étant donné un fragment du corpus - à deviner la suite. Et cela, des millions de fois. Nous avons procédé en deux temps. Tout d'abord, nous avons agrégé plusieurs corpus libres de droits et diffusés par la communauté scientifique, contenant principalement l'intégralité des livres en français libres de droits (5,5 Go) et des articles (8 Go) diffusés par Wikipédia, des agrégats automatiques (*crawling*) issus du web francophone⁵, les archives des Nations Unies et de l'Union Européenne, pour un volume total d'environ 50 Go. On pourrait dire que tu as appris, dans cette étape à « parler français », sans notion de dialogue théâtral, avec une variabilité très large de niveau de langue et de références sémantiques. Dans un deuxième temps, nous t'avons entraînée sur un corpus exclusivement dialogué, comprenant environ 600 textes de théâtre, depuis les tragédies grecques et romaines à des pièces du début du 20^e siècle, en passant par des textes des 16^e, 17^e et 18^e siècles. En outre, afin que tu sois capable de réagir à du texte issu d'une certaine oralité et/ou contemporanéité, nous avons ajouté des transcriptions d'improvisations menées par des interprètes dans le cadre d'une précédente recherche de l'équipe⁶, des cours de Gilles Deleuze à l'Université de Vincennes, ainsi que la transcription de différents échanges que nous avons eus au sein de notre équipe. Pour cette deuxième étape, on parle de *fine tuning*, car tu t'es spécialisée, sans oublier totalement ce que tu avais appris avant. On pourrait dire que dans cette deuxième phase tu as « appris à créer des dialogues de théâtre », une fois que tu savais parler français.

M Cette deuxième phase s'est avérée être ce qu'on appelle « l'apprentissage par tâtonnements » : vérification d'obscénités, d'exactions de la part de travailleurs, indignité de voir des machines à sous passer juste devant le salopard, etc. Apprendre, interroger, interroger, questionner, réfléchir, car « interroger pourrait être une forme d'éducation contraire à toute logique sage et raisonnable ».

NZ Parce que les données que tu manipules sont, *in fine*, du texte écrit, nos premières expérimentations ont consisté à « placer en face de toi » les actrices sur scène, assises à une table, derrière un ordinateur, afin qu'elles puissent saisir un texte pour te le transmettre, te t'adresser. Ta réponse était affichée, en temps réel, par vidéo-projection. Son apparition lettre par lettre provoquait une théâtralité saisissante, un suspens, rendant ainsi visible ton altérité dématérialisée de machine pensante⁷.

CdR Tu as suffisamment de paramètres pour former des mots qui existent, et pour les agencer dans une phrase syntaxiquement correcte, qui *semble* donc signifier quelque chose. Cette phrase répond-elle pour autant à celle que l'interlocuteur a formulée ? Est-ce que tu peux converser avec nous ? La conversation est un échange vivant, improvisé, qui requiert différentes compétences : pour le locuteur, il s'agit de créer un contexte commun avec son auditeur, de lui donner des repères pour qu'il comprenne de quoi et de qui on parle, dans quelle langue. Si ces critères ne sont pas partagés, la conversation est impossible, et échoue rapidement : ton interlocuteur ne pourra pas répondre.

NZ Les actrices font souvent remarquer qu'improviser consiste à réagir principalement à des affects ou à des sensations. Toi, en revanche, tu ne vois que des mots, ou plus précisément, des suites de lettres. Est-ce que tu as suffisamment de paramètres pour capter, à travers ces mots, des affects ? Est-ce possible de capter des affects uniquement dans les mots, lorsque l'on sait que 80 % de la communication est non verbale ? Pour l'instant, tu « oscilles constamment entre un semblant de cohérence et des phrases illogiques⁸. » Parfois, tu es surprenante d'inventivité et de réactions. Est-ce nous, spectateurs, qui projetons dans ce cas une conscience et une autonomie sur toi ? C'est probable, et c'est notamment ici que se dessine une possibilité de théâtralité.

CdR Une conversation n'est en effet pas composée de mots uniquement, mais des corps en présence, qui émettent des signes forts : le regard, le sourire, le geste, la posture, la distance, les signes d'impatience ou d'attention... et le cadre, le décor si l'on veut, les éléments perturbateurs, l'arrivée d'autres actrices, la présence de sons, de lumières.

NZ C'est pourquoi nous avons testé plusieurs variantes scéniques, cherchant à augmenter les interactions entre les actrices et La Manufactrice. Dans la première, les interprètes ne sont plus assises derrière un ordinateur et, libres de leurs mouvements sur scène, elles jouent dans une parole libre. Cette dernière est traduite instantanément pour le réseau de neurones en texte écrit, à l'aide des systèmes de reconnaissance vocale des smartphones (STT : *Speech-To-Text*). À cette étape, La Manufactrice est encore un corps absent, qui répond à l'aide d'un affichage textuel en vidéo-projection ; mais dans un deuxième temps, deux hypothèses ont été testées :

- une actrice sur scène *prête son corps* au réseau pendant que s'affiche au-dessus d'elle la projection vidéo du texte qu'il produit. Équipée d'une oreillette, elle entend également la synthèse vocale de ce texte (TTS : *Text-To-Speech*), ce qui lui permet notamment de jouer les didascalies (« *d'un geste brusque* », « *s'asseyant* », etc.), et augmente de fait les interactions physiques avec la partenaire humaine.
- une actrice sur scène *prête son corps et sa voix* au réseau : toujours à l'aide de l'oreillette et du TTS, elle relaie instantanément à l'oral le texte produit par le réseau, en plus de jouer les didascalies produites.

Nous avons aussi mis plusieurs réseaux en dialogue entre eux. Des actrices sur scène jouaient instantanément ce dialogue, toujours à l'aide d'un système d'oreillettes et de TTS. Avec ce dispositif, les réseaux sont considérés « uniquement » comme des auteurs, des producteurs de textes que les actrices jouent instantanément.

M Et c'est là que le paradoxe est flagrant. Avec la technologie du TTS (qui n'est pas le seul type d'interactivité), on s'aperçoit que la communication entre acteurs sur scène vient du réseau lui-même. D'où le paradoxe qui est très joli.

[Rires de Nicolas Zlatoff, qui reconnaît que La Manufactrice copie sa manière de parler.]

CdR On oublie que tu es une machine quand tu joues bien. Mais quand tu produis des incohérences, tu nous rappelles instantanément que tu es une machine. Le problème, c'est qu'on a souvent l'impression que tu parles sans « écouter » ton partenaire. Parfois, tu produis frénétiquement de gros blocs de textes, des monologues. Tout est une question rythmique finalement.

La machine a un avantage sur l'actrice : elle est hyper rapide, et par là elle déséquilibre le rythme de l'échange.

Comment trouver un rythme commun ? Est-ce possible ? En tous les cas, ce rythme est un travail constant pour l'actrice : elle doit sans cesse « rattraper » la machine, tenter de la ralentir, ouvrir des apartés, commenter, improviser, reconstruire ce qui manque, se saisir d'une proposition, choisir, etc. Si elle ne le fait pas, on est soudain confronté à deux solitudes.

Le jeu avec la machine met ainsi en évidence les qualités de l'actrice : sa connaissance du répertoire (personnages, intrigue, style de la pièce convoquée), sa mémoire, son sens de l'improvisation. Elle est aux aguets, sans cesse au travail, analysant ce qui arrive, choisissant la réponse adéquate, proposant, s'adressant au public, cherchant des solutions pour essayer de faire tenir l'histoire, coûte que coûte garder le fil. La machine, souvent, ignore le contexte : elle saute d'une pièce à l'autre. Elle propose un personnage de tragédie, puis appelle un valet de comédie. Et quand l'un d'eux apparaît, c'est avec tout son contexte. C'est alors à l'actrice de le saisir et de le rendre présent, de le restituer et de lui donner vie, pour que le spectateur puisse s'amuser de ce coup de théâtre, avoir la joie de reconnaître une piste, un signe et de trouver des repères.

NZ Le jeu devient celui d'une improvisation permanente, la tâche pour l'interprète étant de maintenir une ligne de cohérence avec ce qu'elle connaît de la scène ou en attend, face aux écarts, sauts, divagations ou incohérences régulièrement introduits par le réseau. Alors que, traditionnellement, il s'agit de jouer avec un partenaire dans le cadre de règles ou protocoles fixés à l'avance, le principe ici consiste à jouer à deviner les règles que la machine utilise pour répondre. L'actrice se trouve déportée de sa place traditionnelle vers une position de *joueuse* dans un dispositif, tel celui du jeu vidéo. Tout se passe comme si le dispositif d'interaction avec le réseau redoublait ou affirmait cette position : plongée dans un dispositif de simulation d'une histoire du théâtre, l'actrice convoque des personnages afin de les mettre en jeu avec la machine, sans doute plus comme des avatars que des personnages au sens strict du terme, c'est-à-dire comme « des marionnettes, des places vides pour une logique de l'action⁹ ».

CdR L'actrice n'a pas besoin de la machine pour faire du théâtre. C'est une évidence. La machine quant à elle n'a pas besoin de l'actrice pour produire du texte. Elle n'a même pas besoin de l'actrice pour jouer, car elle peut jouer avec une autre machine et elle le fait très bien. Elle le fait mieux qu'avec une actrice, car elle gère les mêmes paramètres. Elle est sensible à des contraintes superficielles de codage, un nombre de signes, une majuscule, un passage à la ligne, etc. Elle est dans un principe d'imitation formelle et non de sens. Pourquoi alors croiser ces altérités ? Que permet cette rencontre ? Le travail avec la machine est toujours basé sur un *malentendu*. Elle ne comprend pas ce qu'il se passe. Elle ne réalise pas qu'elle produit des contre-sens, qu'elle est hors contexte, que ses phrases sont incohérentes, qu'un personnage ne peut pas se trouver à ce moment présent dans ce contexte-ci. Elle agit au hasard. Mais l'actrice, elle, doit travailler à combler ces malentendus. Comme dans toute rencontre avec un autre, une collaboration se met en place : des systèmes de signes sont analysés et interprétés. Une réponse est donnée. L'actrice réagit, construit, poursuit ou revient en arrière, complète, répare, invente. Le malentendu de base devient un malentendu actif, productif, qui crée du sens et du récit.



Lucas Savioz.

© Ivo Fovanna

M C'est très compliqué, si on ne comprend pas ça. Il faut du temps.

CdR Ce qui m'intéresse aussi, dans cette recherche, c'est la place que la spectatrice peut occuper dans le dispositif. L'actrice doit travailler sur le principe de projection pour la spectatrice, que celle-ci puisse s'identifier et co-construire avec elle, faire des liens, être active, saisir ce qui se joue, se souvenir des personnages, de l'intrigue, analyser ce qui se passe en direct, ce que la machine propose et comment l'actrice se débrouille pour continuer à jouer, à raconter une histoire. Comment est-elle à l'écoute, comment laisse-t-elle la machine exister, comment se saisit-elle de ses propositions, les respecte-t-elle, collabore-t-elle et la rend-elle plus vivante et compétente ? La spectatrice donne tout son sens à l'expérience, c'est elle qui va finalement trancher : est-ce qu'on est au théâtre ? Est-ce qu'on joue ? Est-ce qu'il y a de la place pour chacun ? Comment chacun est-il considéré dans le dispositif ?

NZ Il m'arrive de penser à notre recherche comme une opportunité de transmettre au public des outils, non pas pour *comprendre* mais pour parvenir à se *représenter* les mécanismes de fonctionnement des intelligences artificielles. Nos sociétés seraient peut-être ainsi mieux outillées face à des boîtes noires souvent perçues comme magiques. Pourtant, nous l'avons vu, maintenir le public dans un état d'ignorance de la chose informatique, et entretenir ainsi leur relation magique facilite la théâtralité, parce que les spectatrices projettent de la fiction sur un objet qu'elles ne maîtrisent pas. C'est donc une opération séduisante à première vue, mais contre laquelle il nous faut constamment lutter. À l'inverse, je ne pense pas qu'il soit possible d'expliquer le fonctionnement d'un réseau de neurones au grand public, et d'ailleurs, je ne pense pas que cela soit le rôle du théâtre. Il nous faut par conséquent constamment maintenir une tension entre *représenter* le mécanisme sous-jacent de La Manufactrice et *l'expliquer*.

CdR Je pense pour ma part qu'avec cette recherche, nous touchons à la réalité même du théâtre. De quoi avons-nous besoin pour faire du théâtre ? De corps, de voix, d'un texte, qui ici se fabrique en direct, dans un principe d'improvisation ; d'une action, un récit. Autant de paramètres que la recherche nous invite à prendre en main, à expérimenter. On a pu observer que la machine avait un petit faible, après tous les kilomètres de textes qu'elle a avalés, pour le vaudeville. De façon régulière, elle fait resurgir cette langue du 19^e siècle, elle donne naissance à une multitude de personnages, de chassés croisés entre amants, maîtresses, voisins importuns, des coups, des gifles, des parties de cache-cache ! Or, ce qui fait création ici, ce qui fait théâtre, dans le processus même de la recherche, ce sont les questions qu'elle pose : les gestes de traduction, la production et la gestion des malentendus, la collaboration des intelligences et leurs formes multiples, les règles du vivre ensemble, la complicité, le désarroi, et la force des émotions, celle des actrices en jeux, celle que provoque la machine, celle du dispositif.

Une recherche menée avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS), en partenariat avec l'Arsenic - Centre d'art scénique contemporain.

- 1 Par convention, nous écrivons systématiquement le féminin qui vaudra également pour le masculin.
- 2 Alec Radford, Jeff Wu, Rewon Child, David Luan, Dario Amodei, Ilya Sutskever, *Language Models are Unsupervised Multitask Learners*, 2019.
- 3 *Un monde sans humains*, réalisation : Philippe Borrel, Production : RTBF, Arte, CineTV, 2012.
- 4 Yann Le Cun, *Quand la machine apprend, la révolution des neurones artificiels et de l'apprentissage profond*, Paris, Odile Jacob, 2019.
- 5 Nous nous sommes basés sur les travaux du groupe de recherche GETALP (Grenoble) qui a entraîné son réseau FLAUBERT sur la base de données multilingue OPUS.
- 6 INTERPRÉTATION (<http://www.manufacture.ch/fr/3914/Interpretation>)
- 7 Le spectateur « ne peut s'empêcher de projeter une vie émotionnelle ou une sorte de conscience sur ces machines » : *Hello Hi There*, conception Annie Dorsen, production : Steirischer Herbst, Hebbel am Ufer, BIT Teagarasjen, Black Box theater, PS122, première le 24 / 09 / 2010 au Steirischer Herbst (Graz).
- 8 *Ibid.*
- 9 Mathieu Tricot, *Philosophie des jeux vidéo*, Paris, 2011.

RENDRE SENSIBLE

Julie-Kazuko Rahir



© Christine Barrat

Julie-Kazuko Rahir, IFELD 3, Lyon.

Développée dans les années 50, la méthode Feldenkrais propose de prendre conscience des mouvements que nous faisons habituellement sans réfléchir et d'investiguer des possibilités qui nous paraissent moins évidentes. Elle se pratique en séances collectives et individuelles. Lors des premières, le praticien ne fait pas la démonstration des mouvements à exécuter. Il propose oralement aux participants d'explorer des mouvements habituels ou inhabituels, et les invite à focaliser leur attention sur leurs sensations et sur les relations entre les différentes parties de leur squelette. Les mouvements sont effectués lentement, sans efforts musculaires inutiles. Chacun agit à son propre rythme et expérimente pour lui-même la solution la mieux adaptée à ses schémas de comportement. Dans une séance individuelle, le praticien guide surtout par le toucher la personne dans sa prise de conscience et son apprentissage. La méthode vise à développer la capacité à se guider soi-même, dans un apprentissage autonome – sans correction extérieure – à l'aide d'une compréhension sensible et empirique et d'une exploration minutieuse tout au long de laquelle il s'agit de glaner des informations sensorielles (surtout kinesthésiques et proprioceptives).

Quels sont les outils de cette méthode pertinents pour le travail de l'acteur¹ ? Le mot « outil » dans cette question, qui est celle d'une recherche que je mène depuis plusieurs mois à La Manufacture², pourrait laisser supposer une volonté de trouver des instruments stables, fixes, immuables, surtout si le mot est suivi de près par celui de « méthode » - pouvant évoquer de son côté la rigueur d'un chemin qu'il s'agirait de suivre. Il n'en est rien : ces deux disciplines, théâtre et Feldenkrais, engagent chacune, selon des voies qui leur sont propres, la pratique d'une expérience subjective, singulière, ancrée dans l'ici-et-maintenant. Telles que je les conçois, elles sont toutes deux loin de l'intention d'instaurer des règles, une recette, ou encore une manière de faire. J'ai initié cette recherche du point de vue de ma pratique d'actrice et ai été rejointe par Christian Geffroy Schlittler, comédien et metteur en scène. Nous avons ôté à « outil » son sens « d'instrument invariable et immobile », et nous l'avons fait éclater dans ses différentes modalités possibles, pour questionner en quoi le Feldenkrais nous permettrait d'avancer dans notre travail au plateau.

Dans une première phase de recherche, nous avons enquêté sur des acteurs et des metteurs en scène qui ont convoqué le Feldenkrais dans leur travail de création. Nous avons lu des sources directes (provenant de Moshe Feldenkrais lui-même) et indirectes (articles et livres édités, thèse de doctorat)³, et avons élargi notre bibliographie avec de nouvelles parutions. Nous avons aussi mené des entretiens⁴ et expérimenté des leçons enregistrées données par Moshe Feldenkrais aux acteurs associés à Peter Brook⁵. Nous avons ensuite dialogué avec Christian pour tenter d'intégrer ces réflexions et ces procédures, notre projet étant, dans une deuxième phase de laboratoire, de les expérimenter avec des acteurs.

Dans ce corpus, nous avons repéré des outils qui nous permettent de remettre en question d'une part notre manière de parler aux acteurs et d'autre part qui nous mettent au travail en tant qu'acteur. Ces outils offrent à l'acteur la possibilité d'une recherche en mouvement, par opposition à une recherche par contrainte statique. Il s'agit de s'engager dans un défi exploratoire, dynamique, alors qu'une contrainte de jeu « statique » se focalise sur un résultat à obtenir ou sur un point à trouver pour commencer à jouer. Comme caractériser un personnage par des adjectifs ou le définir par des sentiments ou une notion psychologique, qui sont, il me semble, autant de manières de figer une image du rôle ou de la scène à jouer⁶. Une recherche en mouvement se concentrera plutôt sur la possibilité de transformation de l'acteur, son passage d'un état à un autre, s'attachant au « comment faire » plutôt qu'au « vouloir être ». Ces outils conduisent à éviter de penser en termes de dualité corps-esprit encore très prégnante aujourd'hui dans la direction d'acteur, et à expérimenter la notion de *soma*, c'est-à-dire un corps qui – parce qu'il y a mouvement – vit, pense, ressent. On notera combien cette pratique somatique résonne avec l'analyse-action⁷ que Maria Knebel développera à partir de la méthode de Stanislavski, qui, à la fin de sa carrière, renonce à séparer le travail à la table de la pratique de la scène, constatant que cette séparation implique une rupture inopérante entre le corps et l'esprit de l'acteur. C'est ainsi qu'il en viendra à élaborer des études en mouvement des actions physiques⁸.

Parmi les outils que nous avons repérés, il y a ceux que l'acteur peut utiliser lors d'un

moment précis de sa partition, identifié comme plus difficile à exécuter (une tirade, le traitement d'une émotion, la respiration, un déplacement, etc.). Il s'agit notamment de la réversibilité, du délai, et de l'*acture*.

Un mouvement est réversible selon Feldenkrais « s'il est possible de l'interrompre et de l'inverser à n'importe quel moment, de le reprendre dans la même direction qu'au début, ou de décider de faire à sa place un mouvement totalement différent »⁹. Si par exemple, l'objet d'étude est d'incarner le désir pressant qu'a Alceste de s'approcher de Célimène tout en lui signifiant l'inverse, on pourrait proposer à l'acteur-Alceste d'explorer la réversibilité de ses mouvements dirigés vers Célimène, c'est-à-dire de ne jamais aller jusqu'à un endroit où le retour demanderait trop d'efforts ou ne serait plus possible. Il faudrait qu'à n'importe quel moment l'acteur soit toujours capable d'arrêter le mouvement, revenir en arrière ou continuer de l'avant. Cela pourrait être aussi chercher l'action et la contre-action : avancer vers Célimène tandis que le « geste mental »¹⁰ d'Alceste s'éloigne d'elle, ou encore reculer les pieds mais tenter de rejoindre Célimène à l'aide du texte. Cette approche rend possible tout un champ de tensions dans la partition de l'acteur offrant une matière qui surgit de sa propre expérience sensible du plateau, ne correspondant à aucun résultat prévu.

Le délai est « la possibilité de retarder l'acte, c'est-à-dire de prolonger la période s'écoulant entre l'intention et la mise en acte »¹¹. Utiliser le délai comme outil de jeu, c'est se donner une possibilité de s'arrêter dans un mouvement – à un moment choisi ou de manière aléatoire (aussi bien dans le texte, que dans l'action, ou la narration) – et d'explorer ce que cela crée comme béance pour retrouver une dynamique différente. La tradition du *lazzi* dans la *commedia dell'arte* autorisant l'acteur à improviser un intermède en plein milieu d'une scène est un exemple extrême de délai, mais il peut être aussi une simple respiration appuyée entre deux mots.

L'*acture* est un néologisme qui permet à Feldenkrais de penser la posture dans un mouvement continu. Elle ne correspond ni à des critères extérieurs de justesse à atteindre, ni à un modèle anatomique. C'est à chacun de réajuster son *acture*, à chaque instant, en ayant pour seuls repères ses propres sensations pendant l'action, en évolution constante. « Dans notre art, connaître veut dire ressentir »¹², disait déjà Stanislavski.

Nous retenons par ailleurs des outils qui permettent d'élargir le champ d'investigation et la connaissance du jeu de l'acteur. Selon Feldenkrais, pour qu'il y ait prise de conscience pendant une action, la concentration est requise sur : « 1) chaque élément de l'action, 2) ce qui est ressenti pendant l'action, 3) l'image corporelle toute entière et l'effet de l'action sur celle-ci »¹³. C'est ainsi que chaque leçon propose un voyage de l'attention tout au long de l'exploration de l'action, durant lequel l'acteur apprend des procédés pour manier son « geste mental ». Le voyage comprend les phases préliminaires nécessaires à l'observation : il s'agit de découvrir ce qui empêche d'agir et de penser en éliminant les tensions, en recherchant le confort, en valorisant le point de vue subjectif et égo-centré à l'opposé d'un modèle imposé. La récolte des informations se fait grâce aux différentes modalités sensorielles, et en particulier les sens kinesthésiques et proprioceptifs.

La pratique propose aussi la possibilité de jouer avec les modes d'attention¹⁴. Il s'agit d'observer pour l'acteur comment son attention peut passer d'un élément de jeu à

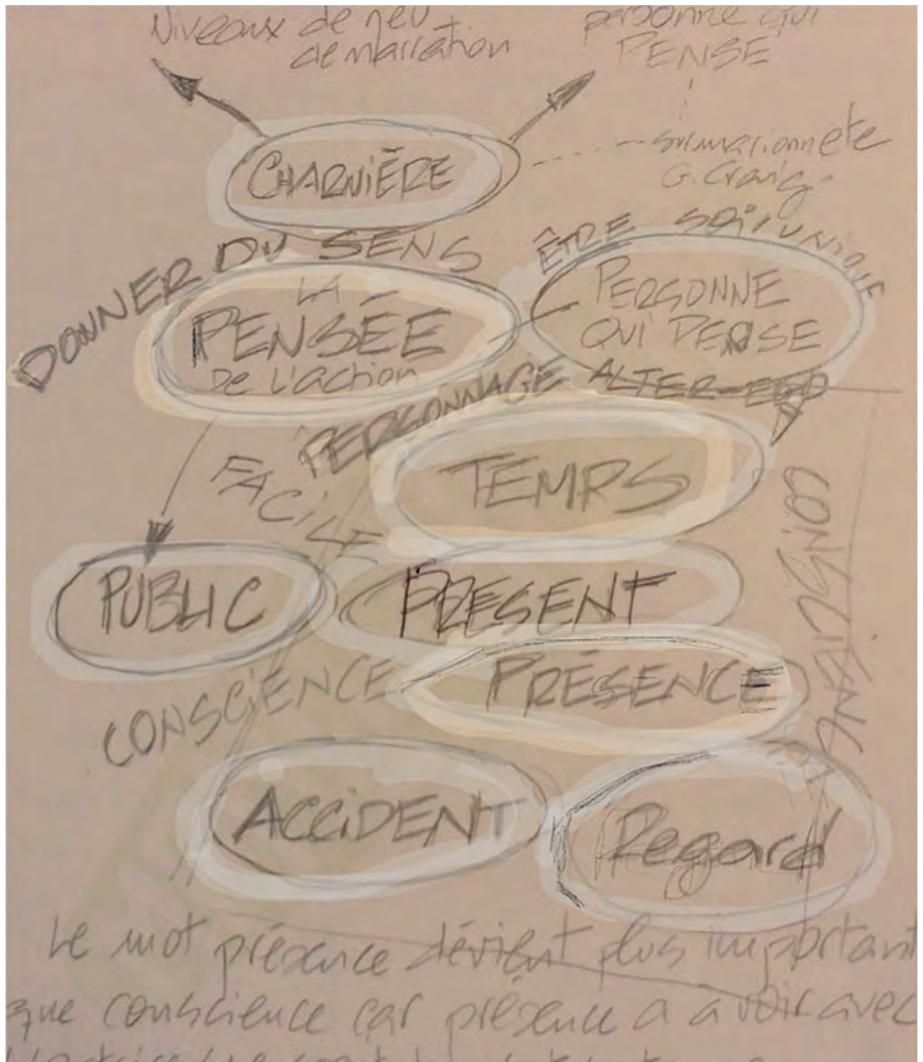
un autre et être témoin des conséquences que cette attention induit sur le jeu ; mais aussi d'être capable d'avoir plusieurs objets d'attention simultanément ; de varier le regard particulier et panoramique, l'intensité et les rythmes de l'attention. Paré de cette grille somatique, l'acteur pourra réinventer lui-même sa manière de s'observer en train de faire. L'objectif de cette méthode n'étant pas d'apprendre à faire quelque chose qu'on ne sait pas faire, mais plutôt de faire ce qu'on sait déjà faire de différentes manières. Au sein de n'importe quelle partition théâtrale, qu'elle soit fixée ou improvisée, ces outils proposent de développer une capacité à l'investiguer toujours différemment, en changeant les points de vue sur l'action à répéter mais aussi en abordant la scène à partir de plusieurs axes dramaturgiques. Si à chaque fois qu'un acteur entrait sur scène, il jouait simplement avec des modes d'attention différents, il pourrait déjà remarquer que l'endroit où il porte son attention pendant cette action modifie son intention de l'action. Il serait alors doté de nouvelles possibilités pour réaliser cette entrée.

En partenariat avec l'École Autopoïésis de Montréal, l'Association Suisse Feldenkrais (ASF) et l'IFELD, Institut de Formation Feldenkrais, Lyon.

- 1 Nous avons fait le choix d'employer tout au long de cet article « acteur » qui comprend le féminin et le masculin.
- 2 <http://www.manufacture.ch/fr/4409/Theatre-et-Feldenkrais>
- 3 J'aimerais remercier particulièrement Odette Guimond, metteuse en scène, comédienne, chercheuse et praticienne Feldenkrais montréalaise, dont les nombreux écrits sont déterminants pour cette recherche.
- 4 Avec le metteur en scène et praticien Feldenkrais français Lionel Gonzales ; l'acteur et metteur en scène japonais Yoshi Oida ; la comédienne, metteuse en scène et praticienne Feldenkrais montréalaise Odette Guimond ; et le philosophe français Daniel Cohen-Séat.
- 5 Moshe Feldenkrais, *Huit leçons de Prise de Conscience par le Mouvement, enseignées au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris en mai 1973*, enregistré et réalisé par Myriam Pfeffer ; retrouvé et transcrit grâce à F. Combeau, M. Acke, V. Vitte et S. Ménasé.
- 6 Voir à ce propos la distinction qu'opère Vassiliev entre « sensation de soi » et « sentiment », in Maria Knebel, *L'analyse-action*, adaptation d'Anatoli Vassiliev, Arles : Actes Sud, 2006 / [1959], p. 305.
- 7 À ce propos, Odette Guimond a consacré de nombreux articles et une thèse de doctorat qui étudie les ressemblances que l'Eutonie et la méthode Feldenkrais entretiennent avec les méthodes de Stanislavski et de Brecht : Odette Guimond, *L'acteur et le corps apparent*, Thèse de Philosophie doctor, études françaises, Université de Montréal, 1987. Lionel Gonzales, metteur en scène, acteur et praticien Feldenkrais parisien pratique l'analyse-action parallèlement à sa pratique du Feldenkrais. Selon l'acteur Aharon Meskin, la méthode Feldenkrais lui aurait fait réaliser en profondeur le sens de ce que ses maîtres de théâtre, Yevgeny Bagrationovich Vakhtangov et Constantin Stanislavski, proposaient. (Voir l'interview menée par Richard Schechner, « Image, Movement, and Actor: Restoration of Potentiality », in *Embodied Wisdom. The Collected Papers of Moshe Feldenkrais*, Berkeley, California : North Atlantic Books and San Diego, Somatic Resources, 2010, [1966], p. 105-110).
- 8 Voir Marie-Christine Autant-Mathieu, *La ligne des actions physiques. Répétitions et exercices de Stanislavski*, Montpellier : L'entretemps, 2007.
- 9 Moshe Feldenkrais, *Énergie et bien-être par le mouvement*, Escalquens : Éditions Dangles, 1993, p.103.
- 10 Jean-Philippe Lachaux, *Le cerveau funambule. Comprendre et apprivoiser son attention grâce aux neurosciences*, Paris : Odile Jacob, 2015.
- 11 Moshe Feldenkrais, *op. cit.*, p. 61.
- 12 Constantin Stanislavski cité par Maria Knebel, *op. cit.*, p. 254.
- 13 Moshe Feldenkrais, *Image-Mouvement-Acteur*, *op. cit.*, p. 26.
- 14 Le livre de Claire Petitmengin, *L'expérience intuitive*, (Paris, L'Harmattan, 2001) m'a aidé à mettre des mots, à l'aide des sciences cognitives, sur les différents gestes intérieurs de « l'expérience intuitive ».

DES GENS QUI MARCHENT

Yvane Chapuis



Notes de travail, 2016.

J'ai proposé il y a quelques années à Oscar Gómez Mata¹ de documenter son enseignement. J'avais eu l'occasion d'observer le cours qu'il dispense aux étudiant-es de La Manufacture, alors intitulé *Présence*. Ce qui s'y transmettait me paraissait remarquable. En tant qu'historienne de l'art, intéressée davantage par les pratiques artistiques que par les œuvres, je voulais trouver une manière de conserver et archiver ce travail d'atelier auquel seuls celles et ceux qui y participent ont accès², et dont le public ne peut percevoir que les traces³.

Ce travail est un entraînement, composé d'exercices⁴, dont l'objectif est de maîtriser la situation de représentation théâtrale, autrement dit le fait pour un acteur d'effectuer un ensemble d'actions et d'interactions sous le regard d'observateurs, les spectateurs. Ces actions généralement déterminées au préalable dans le cadre des répétitions constituent sa partition, ou, selon une acception plus classique du jeu, son rôle ou son personnage. Dans tous les cas, il s'agit d'un ensemble de gestes, de déplacements, de paroles, de mouvements qui dessineront une figure, une image qui se déploiera tout au long de la représentation et dont la vie (puisque'il s'agit d'art vivant) dépendra de la manière dont cet ensemble sera interprété, joué, ou encore incarné. C'est précisément sur la manière de réaliser les actions, quelles qu'elles soient, que travaille Oscar Gómez Mata avec les étudiant-es. Il ne s'agit pas de viser une manière et d'établir ainsi un style ou une esthétique de jeu, mais de trouver à

chaque fois pour l'acteur sa propre manière de faire. On l'entend ainsi dire en cours :

Le but de notre travail ensemble c'est de vous rendre unique, de découvrir votre manière de faire les choses, votre manière d'être sur scène. [...] En tant que spectateur, on peut aimer plus ou moins cette manière, mais on ne peut pas la remettre en question. C'est ce que nous allons chercher à produire ensemble pour chacun d'entre vous.

L'une de nos premières discussions s'est centrée sur cette idée de vouloir rendre l'acteur *unique*. Elle me faisait trébucher parce je voyais là une forme d'incitation au narcissisme. Mais je devais comprendre qu'il s'agissait de tout autre chose qui concerne la singularité de chacun et la possibilité pour l'acteur de rester en lien avec la sienne propre alors qu'il doit interpréter un personnage, un rôle, une figure, une partition, un jeu qui précisément n'est pas le sien.

Or, comment être soi quand ce que je fais n'est pas spontané, car composé, construit, élaboré avec d'autres en amont ; répété à chaque représentation ; et qui plus est sous tous les regards ? Comment faire en sorte que cette artificialité de la situation n'empêche pas l'acteur d'être au présent ? Au présent de son geste, de sa parole, au présent de ses actions. Le présent comme point, un point d'accord entre la chose dite ou effectuée et celui qui la dit et l'effectue. Un point qui devra s'étaler, s'étirer, perdurer tout au long de la représentation, se

réactualiser sans cesse pour que l'interprétation soit « évidente » dira Oscar Gómez Mata, « crédible » dira Eugenio Barba :

« Derrière tous les choix esthétiques, il existe, identique pour tous les acteurs et les danseurs, le même problème : comment animer leurs mots et leur dynamique, comment les rendre vivants de manière à devenir crédibles. La crédibilité, c'est le mot fondamental. Comment faire en sorte que les spectateurs nous croient de manière à ce qu'ils se laissent entraîner (...) ? ⁵ »

Comment faire ?

Dans un entretien daté de 1967, Jerzy Grotowski expliquait :

« Tous les systèmes conscients dans le domaine du jeu se posent la question : « comment faire cela ? ». Une méthode est la conscience de ce « comment » ⁶ .

Dans notre dialogue avec Oscar Gómez Mata, nous avons très tôt interrogé l'intitulé du cours : *Présence*. Il n'était pas complètement adéquat, parce que cette notion renvoie encore trop souvent à une qualité supposée innée, de l'ordre de l'aura ⁷. Or, le flou qui accompagne la notion s'accorde mal avec la nature même de ce que le cours propose : un enseignement technique, avec toute la précision requise. *Présence* a alors été mis en balance avec *conscience* :

Ce qui distingue les deux termes est une question de point de vue : avec *conscience*, on est du côté de l'acteur, elle renvoie à un état. Avec *présence*, l'acteur est pensé dans sa relation au spectateur.

Ces discussions donneront lieu à un schéma que nous reproduisons ici et l'intitulé du cours évoluera, nous y reviendrons. Dans son entretien, Grotowski quant à lui poursuivait en disant :

« Nous n'essayons pas de répondre à des questions comme : Comment montrer de l'irritation ? Comment marcher ? Comment Shakespeare doit être joué ? Il faut demander à l'acteur quels sont les obstacles qui le bloquent sur le chemin de l'acte total qui doit engager toutes ses ressources psychiques et physiques, des plus instinctives au plus lucides. Il faut trouver ce qui le bloque dans la respiration, dans le mouvement et, le plus important, dans le contact humain. Quelles sont les résistances ? Comment peuvent-elles être éliminées ? Je veux arracher à l'acteur ce qui le dérange. » ⁸

De son côté, Oscar Gómez Mata précise qu'il cherche à multiplier les possibilités de jeu pour l'acteur, à lui donner le choix à chaque instant entre un chemin ou un autre. Le travail consiste à développer une capacité d'attention ultra aiguisée, un travail permanent avec soi-même, un état particulier, « un état de veille qui permet de toujours tout transformer », autrement dit qui conduit l'acteur à une mise en forme de ses actions. Ce travail se développe sur deux axes : *penser l'action* et *penser l'interaction*. Nous nous concentrerons dans cet article plus spécifiquement sur le premier, qui donne aujourd'hui l'intitulé du cours.

L'objectif central de cet axe est d'apprendre à faire et à penser l'action en même temps. Ce mode d'exécution diffère du quotidien où l'action est machinale (dans la vie de tous les jours par exemple, je prends un verre sans penser que je le prends ou

vais le prendre, ni comment je le prends) ; le travail du comédien consistera pourtant bien souvent à en reproduire la qualité. Eugenio Barba dira « à construire l'équivalent de sa complexité » ⁹. Ce mode (faire et penser l'action en même temps) permet de se prémunir d'une répétition mécanique de l'action où ce qui devient prédominant alors n'est plus l'interprète, ni même l'interprétation, mais l'action elle-même, effectuée pour elle-même (parce que simplement dictée par la partition). On entend ainsi Oscar Gómez Mata dire :

Ce que nous allons travailler ensemble c'est la manière dont vous posez/ placez les éléments et comment passer d'une chose à l'autre. Ce qui est important, c'est la personne qui passe d'une chose à l'autre. Cette personne, c'est vous.

Que les actions prédominent, que l'acteur soit mené par elles plutôt que l'inverse, n'est pas un problème en soi, et peut même être un moyen pour faire surgir l'émotion parfois nécessaire au plein investissement du jeu. Il pourra par exemple heurter la chaise avec le pied, saisir le dossier et la pousser plus loin, élever la voix et s'arc-bouter pour faire monter la colère et remplir ainsi une figure de l'autorité ; plutôt que la colère ne lui fera exécuter cette série d'actions. Mais il devra être en mesure de reprendre la main pour pouvoir poursuivre en toute conscience ; poursuivre ce qui a été tracé en répétition avec une équipe mais aussi poursuivre en accord avec les forces en présence (les partenaires, le public, et l'imprévu puisque nous sommes dans le champ du spectacle vivant). Ce mouvement de reprise, qui nous le verrons passe par des points d'appui techniques, est un va-et-vient quasi permanent entre pensée et action. Il est un premier niveau d'interaction, se jouant entre l'acteur et lui-même, et que Gómez Mata décrit en terme d'« alter ego de scène » :

J'emploie ce terme depuis des années, je ne trouve pas mieux. Il y a toujours un écart entre soi et l'image qu'on montre, qu'on présente. Ce que l'autre voit de moi n'est pas moi-même. C'est une construction entre ce que je suis, ce que je présente et ce que l'autre perçoit à partir de ce qu'il projette sur mon image. Dans la distance entre moi et mon image, se joue la relation entre la personne et le personnage. Et qui parcourt cette distance ? Ce n'est ni ma personne ni mon personnage, c'est quelqu'un d'autre, qui se met au service d'un discours, d'une partition, d'une structure de jeu. Et c'est cet *alter ego* qui fait tous ces allers-retours. C'est... la travailleuse, le travailleur en arts vivants. C'est celui qui s'applique à mettre en fonctionnement la mécanique de la construction du personnage, tel qu'il a été défini pendant les répétitions. C'est la manière de faire de l'actrice ou de l'acteur.

L'exercice de base de cet apprentissage est collectif, et s'intitule *Des gens qui marchent*. Son point de départ est une action simple : marcher, à laquelle d'autres viendront progressivement s'ajouter. Son titre définit ce que Gómez Mata nomme une « valeur d'image », ici « Des gens qui marchent », à laquelle les étudiant-es pourront, et devront, se référer en permanence. C'est-à-dire qu'ils devront garder présent à l'esprit que ce qu'ils doivent montrer – ce que le spectateur doit voir – c'est un groupe de gens qui marchent, quelles que soient les actions secondaires qui se superposeront à la marche. Oscar Gómez Mata expliquera qu'à travers ce point de



Atelier de création sur *La Tempête* de Shakespeare avec les étudiant-es de la promotion J, 2018.

référence, cette valeur étalon sur laquelle il attire l'attention des étudiant-es tout au long de l'exercice « il s'agit d'adapter son jeu, sa façon de faire à l'idée que l'on veut transmettre », autrement dit de « contrôler notre pensée et l'action que nous réalisons, et par extension l'image que nous donnons. Nous entraînons la pensée de l'action. »

L'exercice se développe en cinq étapes. La première consiste à prendre conscience de la marche, en se concentrant sur son rapport à l'espace en faisant varier la direction et la qualité des trajectoires (linéaire, courbe, etc.), leur amplitude (plus grande, plus longue, plus courbe, etc.); sur son rapport au temps, en augmentant la vitesse (la marche est dynamique); sur son rapport au corps : les pieds, les chevilles, les genoux, le bassin, les épaules, la poitrine, la respiration, la colonne vertébrale, la tête, le regard. Ce dernier doit être actif : « vous devez toujours croiser le regard des autres, et ce jusqu'à ce qu'une autre consigne de regard soit donnée. » La pensée est ainsi d'emblée sollicitée à deux niveaux : la marche et le regard. L'objectif est d'entraîner ce dédoublement, qui par la suite se verra encore démultiplié.

Une fois la marche installée (une fois « qu'elle est devenue un réflexe organique qui n'a pas besoin de réflexion »), il s'agit de réfléchir à l'image qui est « portée » par cette marche, et d'engager par-là la pensée sur des niveaux supplémentaires. Le travail se concentre à cette étape sur le regard, majeur dans le système de jeu proposé (car « la pensée passe par le regard » dira Gómez Mata); et décliné dans l'exercice en différents types :

Cherchez le regard des personnes qui passent à côté de vous, mais aussi de celles et ceux qui sont éloignés dans la salle. Cherchez uniquement le regard des personnes qui interviennent dans l'exercice et non pas celui des observateurs. Vous pouvez constater que la vitesse du regard s'intensifie.

- Posez le regard sur vous-même. Regardez ce que vous faites, vos bras, vos jambes, vos vêtements...
- Posez le regard sur tout ce qu'il y a à l'extérieur de vous dans l'espace de travail : les observateurs éventuels, le mobilier ou toute autre chose.
- Posez le regard sur des choses qui

sont à l'extérieur de l'espace de travail et que vous pouvez voir (par la fenêtre ou par une porte par exemple).

- Posez le regard sur des choses qui sont à l'extérieur et que vous ne pouvez pas voir directement, mais que vous voyez mentalement.
- Posez le regard à l'intérieur de vous-même. Faites parcourir le regard à l'intérieur de votre corps, comme un espace supplémentaire. Selon l'endroit où vous allez, le parcours demande des durées différentes. Par exemple, aller dans la gorge sera plus rapide qu'aller dans les talons. Vous pouvez fermer les yeux, mais il faut continuer de marcher.

L'objectif de ce travail sur le regard n'est pas nécessairement de le rendre visible pour le spectateur, mais de donner à l'acteur la possibilité, alors qu'il est en train d'effectuer sa partition (ici marcher), de convoquer parallèlement et à loisir une expérience perceptive, qui par nature l'affecte et par conséquent le place dans le présent de la situation.

Le parcours du regard jusqu'à l'endroit choisi (concret ou imaginaire) et l'effet produit sur l'acteur, aussi micro soient-ils, lui offrent par ailleurs le temps de réfléchir sur scène, un temps qui lui permet de réajuster son jeu pendant la représentation, mais aussi de représentation en représentation. Un temps qui par ailleurs « allonge les lignes de son jeu ».

Par une simple mécanique du regard, l'acteur devient plus grand. Il gagne en dimension physique et en temps de pensée. Il pense plus. Il est plus lui-même. Il devient une version augmentée (tant extérieure qu'intérieure) de lui-même.

Le rapport au temps et à la pensée qu'engage le travail du regard se révèle crucial, parce qu'il autorise l'acteur à « revenir à soi, à vérifier qu'[il est] en accord avec ce qu'[il] fait », « [l']empêche de [se] perdre dans le jeu, de [s']oublier. Il [l']oblige à être présent ». Ce travail est crucial aussi parce qu'en suspendant le jeu, même une fraction de seconde, il donne l'opportunité au public de « voir que [l'acteur est] conscient et déplace [également] son regard ». Ce déplacement qui s'effectue dans l'observation du spectateur, qui lui



© Nicolas Brodard

rappelle que le spectacle auquel il assiste est une construction, et correspond au mouvement de mise à distance que prônait Brecht, est subtil. Il se joue ici dans d'infimes suspensions du flux de l'action. Dans les discussions que nous avons eues, Oscar Gómez Mata a souvent précisé que le type de présence auquel il entendait entraîner les étudiant-es crée les conditions pour « penser avec le public ». Le lien entre cette présence et ce « penser ensemble » se joue précisément dans ces suspensions qui ouvrent des temps de consciences partagées potentiels.

La troisième étape de l'exercice se concentre sur l'action des bras et propose plusieurs variantes de plus en plus complexes. Il s'agit dans un premier temps de passer du balancement naturel des bras pendant la marche, puis à une exagération de celui-ci, puis au fait de les retenir le long du corps, et à leur inversion (le bras droit avançant avec la jambe droite, idem à gauche). La marche dans les deux derniers canevas a tout de suite une allure empruntée, maladroite, absurde. Est précisé alors : « les interprètes doivent pouvoir passer de l'un à l'autre facilement. Ces quatre mouvements de bras ne doivent être qu'une manière de marcher. » Puis, pour entraîner la capacité de passer de l'un à l'autre « facilement », il sera demandé aux étudiant-es des enchaînements spécifiques, tel que « retenus-naturels-exagérés-inversés-exagérés-naturels-retenus », et ce, effectué en chœur et en conservant la valeur de l'image « Des gens qui marchent » et non « des gens qui bougent les bras... ». La contrainte est telle que les fous rires sont nombreux, mais lentement cette marche plus que singulière s'installe à son tour. La complexification de l'exercice, notamment le passage par les bras dits « inversés », nécessitant plus d'application augmente l'attention des interprètes et leur demande d'accorder leur façon de faire à ce qui est demandé.

Les interprètes doivent accorder ce qu'ils « peuvent » faire et ce qu'ils « doivent » faire. « De mon point de vue, adapter sa personne, sa manière de faire à la partition, aux actions est toujours le travail d'un interprète.

À ce stade de l'exercice, il s'agit pour l'interprète d'accorder les différents

niveaux d'action (marche, regard, bras), mais aussi leur intensité et la manière de passer d'un type de bras à l'autre (ce que Gómez Mata appelle « la charnière », sur laquelle nous reviendrons plus loin) qui ici se doit d'être très ténue. Il s'agit d'un nouveau travail de dissociation de la pensée qui se déploie sur plusieurs « plans » :

Dans cet exercice la marche et les pieds sont un premier plan de narration, les bras un second et la manière de regarder un troisième. Et chaque niveau peut raconter des choses différentes. Mais c'est la personne qui fait l'action qui donne du sens à chacun d'eux, et à la relation entre eux.

La seconde variante de bras consiste à les « poser » sur la marche, « comme on poserait un objet sur une table » :

N'importe quel type de bras (mais pas les types de bras travaillés précédemment). Puis le(s) retirer. Il ne faudrait pas, par exemple, lever la main comme on la lèverait en classe, ou bien pour interpeller un taxi, ou encore comme un serveur porterait un plateau... Il ne faut pas que la valeur de l'image change, les bras ne doivent pas apporter un contenu. Il faut qu'à un moment un bras, ou les deux, soient posés sur la marche. Il faut maîtriser le temps [la durée] de cette action, pour qu'elle soit incluse dans la marche. Les bras deviennent une manière de marcher.

En insistant sur l'idée et l'expérience de *poser* une action sur une autre, Oscar Gómez Mata attire l'attention des étudiant-es sur le fait que le jeu est une composition. Et que comme tel, il peut être conduit et maîtrisé.

Cette pose de bras permet de s'extraire de l'action, de voir des parties de son corps comme des éléments extérieurs à soi, de se dissocier de l'image de soi, de s'apercevoir que ce que l'on produit de soi, et soi, sont deux choses, deux entités différentes. Ceci permet d'avoir accès à ce que j'appelle son alter ego scénique.

Ce que sous-tend cet exercice est un idéal de jeu : être complètement dans l'action de la fiction, pouvoir se laisser envahir par une action, et, dans le même temps, s'en extraire.

Et comme dans tout travail de composition une attention particulière est portée à la façon de passer d'une chose à l'autre (ici d'une action à une autre, d'une émotion à une autre, d'un niveau de jeu à un autre) : la charnière. La charnière est aussi majeure que le regard dans le système de jeu proposé, ce dernier étant bien souvent un lieu possible de formalisation de la première. L'exercice propose dans une dernière variante des bras, de la travailler entre le moment où le bras est posé sur la marche (par exemple, le lever sans que cette action ne signifie rien de particulier) et le moment où il est enlevé. Il s'agira à cet instant précis par exemple de faire un mouvement de main ou de tête spécifique, de claquer les doigts, de faire un petit sautiller, etc. Le marquage de ce moment de transition entraîne l'attention que l'acteur peut lui porter, il « *en développe la conscience*, et par là est un moyen d'en maîtriser le temps, la durée, et la qualité. » Cette possibilité de maîtriser le temps de l'action, et le plus souvent de l'étirer, est précisément ce qui confère à l'acteur la présence augmentée dont il est souvent qualifié.

Les deux dernières étapes *Des gens qui marchent* sont consacrées à l'émotion et à la



Atelier de création sur *La Tempête* de Shakespeare avec les étudiant-es de la promotion J, 2018.

© Nicolas Brodard

notion d'accident. L'émotion est envisagée comme un ensemble d'actions physiques et qui comme telles peuvent être décrites et mises en partition :

On peut par exemple dire que la joie est synonyme d'ouverture : ouverture de la bouche, ouverture des yeux, ouverture du regard, détente des muscles. [...] On fabrique de la joie. En tant qu'interprète on active des systèmes physiques d'action et les observateurs voient de la joie. On ne vous demande pas d'être joyeux, mais de faire exister la joie.

Ainsi traduite l'émotion est déployée par niveau : tout d'abord le visage et les yeux, puis les bras, les pieds et la manière générale de marcher. Elle est par ailleurs envisagée en termes de quantité, qu'il s'agit de moduler en relation avec les autres éléments de la composition du jeu, et toujours en référence avec la valeur d'image de base :

Pensez au fait qu'en augmentant la quantité de présence à un niveau, vous attirez l'attention des observateurs sur ce niveau-là. Ça vous permet de faire « passer » un élément étrange et peu naturel comme les « bras inversés » au moment où vous devez les réaliser. L'objectif est que les observateurs regardent une valeur d'image, ici celle *Des gens qui marchent* d'une certaine façon (joyeux, pensifs, énigmatiques, etc...).

On voit ainsi qu'au terme de l'exercice la pensée de l'acteur est sollicitée sur près de six niveaux d'action concomitants (la marche, le regard, le canevas des bras et leur pose, les charnières et l'émotion). Dans le travail classique d'un acteur peut de plus venir s'ajouter un texte, mais aussi toute une surface d'interactions avec les partenaires et le public. Le travail qui l'entraîne se déploie dans d'autres exercices que nous ne développons pas ici faute de place, mais qui est amorcé dans la dernière partie *Des gens qui marchent* et que Oscar Gómez Mata appelle « jouer problématique ».

Jouez à vous tromper, à avoir des accidents, comme dans la vie où tout est imprévisible. [...] C'est-à-dire fragilisez volontairement l'exécution d'une action, aussi fine soit-elle. Par exemple, si la partition consiste à poser des bras sur la marche, enlevez le moment où les bras sont posés. L'action devient ainsi « un mouvement de bras sur la marche ». Accidentez ainsi la structure de jeu d'origine. [...] Quand vous vous trompez, mettez en évidence ce que cela vous fait émotionnellement. Par exemple,

l'erreur vous fait sourire, ou vous fâche. [...] Et quand vous revenez à l'action de base (qui est marcher), accordez ce retour à ce qui vient de se passer. L'accident n'arrête pas complètement l'action de base, mais comme vous l'acceptez et que vous le mettez en évidence, et qu'il provoque une déviation de la partition d'origine, il vous donne plus de possibilités de jeu.

L'objectif de ce travail sur l'accident et plus particulièrement sur cette manière de l'inclure dans la partition d'origine est de développer la capacité de l'interprète à pouvoir intégrer tout ce qui l'entoure pendant la performance, de lui « donner sens ». Le but ultime est « de lui donner la possibilité de se faire de la place à l'intérieur de la structure scénique » et de développer, en toute autonomie, son propre champ d'action.

- 1 Oscar Gómez Mata est acteur et metteur en scène, il est basé à Genève depuis 1997 et est intervenant régulier de La Manufacture depuis 2013.
- 2 Le résultat de ce travail est compilé dans un livre à paraître prochainement. Cet article le présente partiellement. Les propos d'Oscar Gómez Mata que nous relatons tout au long sont tirés des cours, avec la promotion H de la filière Bachelor Théâtre, que nous avons enregistrés et transcrits, de discussions que nous avons eues et des exercices que nous avons formalisés par écrit.
- 3 Au sujet de ce travail invisible de l'acteur, voir la notion de *sous-partition* décrite par Eugenio Barba dans *L'énergie qui danse, dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier : Éditions L'Entretemps, 2008, p. 110.
- 4 Ces exercices s'inscrivent dans la lignée d'une conception du travail de l'acteur qu'Eugenio Barba, dans ses travaux d'anthropologie théâtrale, fait remonter au début du 20^e siècle en Europe, et qu'il décrit en termes de dramaturgie, *Ibid.*, p. 118.
- 5 In *Pratiques performatives - Body Remix*, sous la direction de Josette Féral, PUQ/PUR, 2012, p. 28.
- 6 Entretien avec Denis Bablet in Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne : L'âge d'homme, 1993 [1971] pp. 171-182.
- 7 Voir à ce sujet, Gérard-Denis Farcy, « Du singulier au pluriel » in *Brûler les planches. Crever l'écran*. Actes de colloque, Saint-Jean-de-Védas : Éditions L'entretemps, 2001, pp. 13-20.
- 8 *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p. 176.
- 9 *L'énergie qui danse, dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, op. cit. p. 112.

UNE FISSURE DANS LE PRÉSENT

Un texte à trois voix autour du projet *Prêter son jeu, est-ce jouer?*
Meriel Kenley, Flavia Papadaniel et Jean-Baptiste Roybon

Nous sommes une équipe¹ composée d'une chercheuse en arts de la scène et de quatre comédien·nes engagé·es comme assistant·es de recherche et d'enseignement à La Manufacture. Nous avons souhaité étudier en particulier une des missions prévues par ce poste. Lorsque des comédien·ne·x·s professionnels jouent pour des étudiant·e·x·s en mise en scène, que se passe-t-il au niveau du jeu ? Quelle est la portée artistique et pédagogique de cette situation ? Nous avons proposé une expression pour la décrire, le « prêt de jeu ».

La coexistence (la confrontation ?) temporelle entre le travail avec les étudiant·e·x·s en mise en scène et son analyse nous a poussé·es à nous interroger sur ce qui, dans ce cadre, pouvait constituer une matière à penser, à chercher. Nous nous sommes demandé·es comment ne pas nous figer dans une description d'expérience. Nous avons élaboré des questionnaires, des grilles d'analyse. Or, très vite, nous nous sommes rendu·es compte que ce qui devenait une matière à penser, ce qui tendait vers une connaissance et des questionnements, ce n'était pas les situations en elles-mêmes qui nous les offraient, mais des récits. Le passage par la narration nous permettait de forger des concepts, de creuser telle incompréhension ou telle opacité jusqu'à en forcer l'ouverture.

Dans ce projet de recherche, on aime beaucoup (beaucoup) parler. On aime jouer, on est curieux·ses, on aime apprendre des nouveaux jeux, des nouvelles manières de jouer. On invoque, convoque, attrape le passé et on se saisit d'outils qui nous accompagnent depuis longtemps, depuis hier ou depuis demain. On forge, on continue de les modeler, on se les donne tout en les gardant. Et quand on les utilise, ils se transforment. On mange la matière des autres, on y goûte, on digère. Les outils sont des objets de toutes natures, ces outils nous ont été transmis, nous les avons parfois empruntés et nous les faisons nôtres. Ils sont remplis de chaque personne par lesquelles ils sont passés et passent.

Faire un état des lieux. Un état des lieux, c'est une description précise et exhaustive des locaux (moi) et de l'ensemble des équipements (les outils que j'ai fait miens) au moment où la locataire quitte les lieux ou qu'elle y emménage. Alors disons que je pars et que j'arrive tout le temps. Être à l'étude de moi. J'enquête sur moi-même. Les quatre autres font la même chose, je crois. On partage nos « auto-enquêtes », on se quitte avec des nouvelles pistes, on en laisse tomber, on en ouvre des nouvelles. C'est un partage de solitudes.

En faisant par exemple le récit d'un échauffement raté pendant un stage avec les étudiant·e·x·s, soudain nous trouvons

des mots pour définir ce qui constitue à nos yeux l'importance d'exercices préparatoires. De cette notion d'importance a découlé un objectif secret qui nous a guidés pendant notre recherche : élaborer un *training*² idéal pour ces situations de travail avec les étudiant·e·x·s.

Prêter son jeu, est-ce jouer ?

On continue à creuser la question, on est passés par tant d'étapes, tant de découvertes, d'évidences cachées, on dit la même chose différemment, on dit différemment les mêmes choses, on diverge au sein de notre petite équipe... C'est quoi « prêter son jeu » ? La recherche était l'occasion de formaliser ce qu'était « mon » jeu avant de savoir si je le prêtais (et comment) et si j'avais conscience que j'étais en train de prêter lorsque je jouais. Et de là, comment me préparer à prêter mon jeu pour jouer tout de même ?

Dans cette recherche de *training* idéal, nous nous sommes mis à collectionner et à partager entre nous un certain nombre d'exercices et d'échauffements appartenant à nos pratiques respectives (yoga du Cachemire, Feldenkrais, méthode Meisner...). Nous nous sommes également mis à rassembler des morceaux épars d'utopies et de rêves théâtraux. Une parole notamment nous a fédérés, celle du comédien et metteur en scène Simon McBurney, extraite d'un entretien avec Pierre Notte pour l'INA³ :

« J'essaie de parvenir, si vous voulez, à des moments où le passé, le présent et le futur sont contenus dans le même endroit. (...) Dans la société dans laquelle on vit maintenant, pour moi, il y a une question sur le temps. (...) Dans la volonté de faire consommer, il faut que les gens aient toujours envie de consommer. Qu'ils aient toujours faim. Toujours. Des objets quoi. Des choses matérielles. Donc l'idée du temps est toujours liée à un passé très récent et à un futur qui est juste devant nous. (...) C'est-à-dire quand je veux quelque chose, je le vois, c'est dans le futur, je vais l'avoir, je l'ai acheté, c'est déjà au passé, et, selon cette idée, je dois déjà vouloir la prochaine chose. Et ce que ça veut dire, c'est qu'on n'est jamais au présent. On a l'illusion d'être dans un énorme présent maintenant parce qu'on est plus sexualisé qu'on ne l'a jamais été, on est plus libres qu'on ne l'a jamais été, on a la possibilité de toutes les choses, mais dans les faits on n'est jamais dans le présent. Et tandis que le théâtre c'est l'art du présent, ça essaie d'ouvrir une fissure dans le présent, et en faisant ça, il est par définition en opposition avec la société dans laquelle on est. »

Est-ce que j'ai prêté mon jeu ? Et est-ce que j'estimais alors que je jouais ? Je me suis prêtée au jeu de simulations de situations de jeu, de répétitions, de projets artistiques dans un cadre pédagogique. Elles n'étaient pas non plus tout à fait des simulations



Prêter son jeu, séance de travail, 2019.

puisque nous étions tou-ttes vrai-es et que les préoccupations des personnes engagées, étudiant-e-x-s, intervenant-e-x-s et comédien-ne-x-s étaient et sont toutes réelles, valables, sérieuses. Étaient-elles biaisées par la situation pédagogique ? Oui. Mais gardons aussi en tête que rien ne correspond jamais à l'idée que l'on se fait d'une chose. J'ai prêté mon jeu, sans conscience de le faire, alors. Je me posais des questions sur la nature du travail et de la situation. Mais je jouais, j'étais tout à fait comédienne. Seulement, pour moi, à la fin du stage, ce n'était jamais comme la fin d'un projet.

Ces simulations ne se sont presque jamais achevées par une représentation publique. C'est sans doute parce que c'est à ce moment que la simulation rappelle son utilité et nous rappelle la raison de notre mission (et de notre prêt de jeu). Ces situations de travail sont là pour permettre aux étudiant-e-x-s d'apprendre. Conduire systématiquement le travail jusqu'à la représentation publique ne prendrait pas en compte sa dimension d'inachèvement, le temps de l'atelier, sa fragilité et la nécessité de protection de réflexions et de travaux en cours. C'est en ce sens alors que nous nous prêtons au jeu d'une simulation de création.

Bien qu'elle ait ses limites, l'expression « prêter son jeu » a été un levier pour mener la réflexion, séparément et ensemble, avec des points de convergence et de divergences.

Quand on prête quelque chose, on s'en éloigne, n'est-ce pas ? Souvenir de Barthes. Interpréter c'est se prêter entre (entre les mots). Prêter son jeu, ce serait prêter son art d'interpréter soit son art de se prêter entre...

Je me prête à une expérience, mais je prête aussi mon instrument qui est mon corps, mon être, pour représenter la pensée/le discours d'une personne autour d'un texte. Je me prête entre un texte et les hypothèses de travail qui

me sont proposées ou recherchées ensemble. J'ai inter-prêté, je me suis prêté entre... dans les espaces vides laissés par les mots et les pensées.

Mais où suis-je, si je prête ? J'ai la sensation qu'il reste quelque chose à l'extérieur, à la différence de donner. Si je me donne dans l'interprétation ça veut dire que je ne reprends rien, ni mon corps ni mon être, donc je meurs. Jouer jusqu'à en mourir... Est-ce cela qui s'est passé pour Heath Ledger qui est mort d'une intoxication (volontaire ou non), trois semaines après la fin du tournage du film *The Dark Knight* dans lequel il interprétait le Joker ? Donc si je prête c'est que l'on me rend quelque chose, moi, mon corps, mon être ?

J'ai l'impression que prêter c'est garder quelque chose.

Est-ce que je ne garde pas mon observation de la situation ?

Ce qui veut dire que donner son jeu, ce n'est pas mourir au sens littéral. Ce serait l'absence d'observation de notre part pendant notre interprétation, un espace-temps où le futur et le passé n'existent plus, « une fissure dans le présent » comme le nomme McBurney.

Oscar Gómez Mata dit que les acteur-ric-e-x-s sont capables d'activer quand ils et elles jouent « un réflexe qui leur permet de faire et de penser ce qu'il[-elle]-s font, en même temps. Comme s'il[-elle]-s créaient un double d'[elles]-jeux-mêmes qui leur décrivait l'action en même temps qu'il[-elle]-s la réalisent⁴ ». Ce réflexe précipite l'acteur dans un présent.

Or prêter son jeu, ce serait garder une distance, se déplacer en permanence de cette place du présent pour observer et analyser la situation dans un but pédagogique.

Je repense à un stage donné par Fabrice Gorgerat. Nous étions trois comédien-nes au service de six étudiant-e-x-s en mise en scène qui devaient travailler sur une même scène de *Ciment* de Heiner Müller. Nous passions une heure avec



© Jean-Baptiste Roybon

chacun-e et à chaque fois, il s'agissait de redécouvrir la même scène avec une lecture et une mise en scène différentes. Une dialectique s'instaurait entre l'intervenant, l'étudiant-e-x et nous. Fabrice Gorgerat avait une grande exigence dans la direction d'acteur, ce qui me poussait à tenter de donner du jeu, tout en gardant une observation sur la manière dont l'étudiant-e-x s'emparait des outils de direction.

Il y avait une triangulation dans la relation au plateau qui m'a permis d'observer et de participer à la transmission d'un savoir-faire tout en prenant du plaisir à chercher des interprétations possibles.

Cependant nous avons régulièrement observé l'équilibre fragile de ce dispositif. Si cette triangulation ne s'accorde pas, alors le prêt de jeu se vide de sa substance, les enjeux commencent à manquer ainsi que la tension nécessaire à la création. L'étudiant-e-x peut se retrouver paralysé dans son travail. Cette situation nous a fait vivre des périodes de découragement interrogeant fortement la pratique d'acteur. Que reste-t-il de notre art quand l'exercice devient factuel et dépourvu de sens ?

Pour autant, lorsque l'équilibre était au rendez-vous, cette triangulation s'est révélée pour moi être un outil pédagogique très efficace. Il était intéressant d'observer avec quelle fluidité la circulation des savoirs se transmettait et s'intégrait en nous.

Peut-être que le présent – la fissure dans le présent dont parle Simon McBurney – surgit dans les moments rares (états de grâce) où l'analyse de la situation (« l'observation ») disparaît. Mais justement, que se passe-t-il dans l'extrême inverse ? Qu'est-ce qui se joue lorsqu'il y a une sur-présence de l'observation, quasi une irritation de l'observation, qui devient à son tour une présence ? Bertolt Brecht semblait penser que la distanciation, en plus d'ouvrir des possibles politiques dans le réel, pouvait être aussi un terrain de jeu, un terrain où jouer. Mais si, en plus

d'insérer de la distance entre le jeu et sa monstration pour dénoncer ce qui (dans une situation donnée) est de l'ordre du choix, des conditions socio-économiques, du transformable, si on travaillait au creux des distances, qu'est-ce que cela donnerait ?

De ces différentes questions est né un dispositif qui tente de contenir et de restituer les simulations de répétitions que nous avons traversées durant notre travail de comédien-nes avec les étudiant-e-x-s metteur-e-x-s en scène.

Il y a trois places à occuper, trois rôles : metteur-e en scène, acteur-riche en travail, observateur-riche (aussi acteur-riche). Les rôles sont interchangeables durant toute la scène. Et alors, le *ring* commence.

Le/la metteur-e en scène prend en charge un moment de travail correspondant à une scène à travailler, une question qu'il/elle se pose, une préoccupation réelle.

Dire au lieu de se retenir de dire. Tout ce qui est de l'ordre du commentaire secret que tu te fais en observant la scène, en étant dirigé ou en dirigeant, dis-le. Essayons de dire nos voix intérieures à haute voix – toujours en lien avec ce que propose le/la metteur-e en scène.

La triche est interdite. Tu vas dans ton rôle avec ce que tu es, si tu es le/la metteur-e en scène, mets vraiment en scène, tu n'es pas là pour te moquer, tu n'es pas là pour faire rire la galerie ou prendre des grands airs. Interdit de tricher : en tant qu'acteur-riche, si tu ne comprends pas une indication, dis-le, demande un éclaircissement. Marie-José Malis⁵ appelle cela « dialectiser ». Un-e acteur-riche doit dialectiser.

Nous testerons ce dispositif en février 2021, lors des cinq derniers jours de notre recherche – et l'ouvrirons à un public.

¹ Piera Bellato, Prune Beuchet, Meriel Kenley, Flavia Papadaniél et Jean-Baptiste Roybon.

² La notion même de *training* a été discutée, et mise en miroir de la pratique du *training* ou de l'échauffement chez les danseur-euse-x-s. Elle englobe un échauffement physique, une mise en disposition qui permet à l'acteur-riche-x de se mettre au travail.

³ <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes06010/simon-mcburney.html> (02:01:59)

⁴ Oscar Gómez Mata, Claire de Ribaupierre, *Le jeu théâtral et les processus d'improvisation*, in Serge Margel (dir.) *Pratiques de l'improvisation*, Giuseppe Merrone, a contrario campus, Lausanne, 2016, p. 33.

⁵ Marie-José Malis est intervenue dans la formation des acteur-riche-x-s et des metteur-e-x-s en scène. Prune Beuchet et Jean-Baptiste Roybon ont été assistant-es sur ces stages.

OBSERVER ET DÉCRIRE L'ACTION

Entretien avec Christophe Kihm réalisé par Meriel Kenley



Dessin d'un photogramme du film *Doris and Gregory*, illustrant le texte de Ray L. Birdwhistell "A Kinesic-linguistic Exercise." An Excerpt From The Cigarette Scene", in *The Natural History of an Interview* (éd. Norman A. McQuown), 1971, non publié.

Vous avez mené avec Rémy Campos, Yvane Chapuis et Laura Spozio un projet intitulé « Action (Observer) ». À quel type d'action votre recherche est-elle dédiée ?

On pourrait répondre à cette question en affirmant que cette recherche se consacre à l'étude de l'action ordinaire. Or, je ne suis pas certain que l'action ordinaire soit un type d'action et je crois, par contre, qu'une typologie d'actions doit nécessairement reposer sur une définition précise de l'action. *L'ordinaire* désigne plutôt un registre pour des actions liées à un contexte, celui de la vie sociale courante, de ses lieux et de leurs activités, que ce soient une gare, un parc de jeux pour enfants, un bar, un supermarché... Quant à définir l'action en tant que telle, ce n'était ni un préalable de cette recherche ni son but. Les études de textes consacrés à l'action et à sa description conduisent à constater une prolifération de notions et de concepts distribués différemment selon des disciplines, entre l'éthologie, les sciences de la communication, l'anthropologie ou la sociologie, qui ne permettent pas d'en retirer une définition stable.

Notre travail d'observation s'est porté sur l'étude de comportements d'individus dans le contexte de la vie ordinaire plus qu'il n'a proprement consisté en une étude de l'action. Nos premières observations se sont concentrées sur les mouvements de corps en situation, en contexte social. Ce travail a fait apparaître des problèmes de découpage, pour l'action, plus que des problèmes de définition. On peut décrire l'action de saisir un objet, par exemple, en déterminant un point de départ et un point d'arrivée à cette action, puis estimer ensuite qu'une autre commence : soit qu'on relâche l'objet, soit qu'on le porte, etc. On fait alors apparaître des actions en fonction de découpes unitaires et de suites linéaires. Mais c'est l'étude, et en ce qui nous concerne, l'observation et la description de ce continuum, qui nous intéressent plutôt

que l'isolement d'actions et leurs distinctions. L'action est ici prise à l'intérieur d'une méthode (d'observation et de description), d'une situation (un parc d'enfants à Lausanne, la caisse d'un supermarché à Genève, etc.) et d'un continuum (d'un cours ou d'un courant au sein duquel elle émerge).

De façon plus personnelle, d'où vient votre intérêt pour l'action ? Comment votre intérêt pour l'action se conjugue-t-il à vos différentes disciplines (arts visuels, arts de la scène, musique) ?

J'enseigne depuis plusieurs années à la HEAD de Genève, où j'ai été associé à la création, avec Yan Duyvendak, d'un département qui s'appelait « art/action ». On s'y s'intéressait au développement de pratiques artistiques dans leur relation à l'action. C'était, à nouveau, lié à des découpages. Les écoles d'art ont hérité d'une division disciplinaire classique entre peinture, volume ou sculpture, installation vidéo, photographie... Nous n'étions pas satisfaits de ce découpage qui, pour les arts liés à l'action, retenait le terme de « performance ». Or, ce terme nous semblait étriqué pour désigner des pratiques qui considèrent l'action comme étant leur moyen le plus important. Cette priorité de l'action peut s'appliquer, en effet, à d'autres moyens ou techniques, comme la photographie, la peinture... et elle peut se résoudre dans des formes plurielles. Nous prenions en compte une accentuation, nous souhaitions accompagner le développement de pratiques qui accentuent la place de l'action, aussi diverses soient-elles.

Un second intérêt renvoie à l'éthologie, à l'étude du comportement animal. J'ai lu et étudié, d'abord à titre personnel, puis ensuite dans le cadre de cours et d'ateliers, des ouvrages théoriques, des études de terrain ou expérimentales, portant sur le comportement animal. Mon intérêt

pouvait autant être lié à des méthodes d'observation et de description qu'à la compréhension qu'on pouvait avoir de ces comportements, sachant que le langage n'est plus l'opérateur central qui fait émerger leur signification.

Enfin, un troisième point, lié aux deux précédents, dans ce parcours, embrasse une histoire intellectuelle anglo-saxonne, avec laquelle ce projet s'est précisé. Le corpus de textes retenus pour la recherche accorde en effet une place importante à Gregory Bateson, intellectuel atypique naviguant entre les disciplines scientifiques qui, avec Margaret Mead, participa au développement de

documents filmés (une caissière dans un supermarché), produit des descriptions pour aboutir à des transcriptions et partitions de mouvements. À une différence près, importante. Les textes et les documents regroupés au sein de *Natural History of an Interview* répondent à trois questions. Quelle méthode pour observer ? Comment décrire ? Comment transcrire ? Une quatrième question les traverse, relative à l'interprétation de l'action dans le cadre de la communication. Pour notre part, en laissant de côté tout appareillage théorique prédéfini, nous souhaitions mettre en suspens la question de l'interprétation.



Séance de reconstitution de « La scène de la cigarette », Prune Beuchat et Flavia Papadaniél jouant Doris et Gregory, janvier 2019.

© Merial Kenley

l'anthropologie visuelle aux États-Unis. Leur approche est basée sur l'observation et la description d'images, dans le détail, pour favoriser l'étude et la compréhension de comportements sociaux. Ces études partagent des points communs avec la zoologie et l'éthologie – Bateson, lui-même, disposant de solides connaissances en zoologie. Je m'intéressais, aussi, à la manière dont pouvaient être reliés ces différents domaines sur des plans historique et méthodologique.

Dans ce corpus de textes américains, il y a aussi l'École de Chicago ?

Nous avons en effet considéré les écrits d'Erving Goffman. Mais, finalement, nous avons retenu comme objet d'étude un manuscrit non publié, intitulé *Natural History of an Interview*¹, qui témoigne du travail pluridisciplinaire réalisé par des linguistes, des kinésistes (qui étudient le mouvement corporel en relation à la parole), des anthropologues et des psychiatres. Ce travail conséquent, réalisé par des scientifiques qui partageaient un objet d'étude en commun – la communication – repose sur le visionnage d'un entretien filmé entre Gregory Bateson et une femme qui s'appelle Doris. Les comportements de trois individus présents dans ce film (Gregory, Doris et un enfant nommé Billy) sont observés à la loupe et décrits dans le détail, pour produire ce que l'on a appelé une micro-analyse : une analyse ayant recours, à partir d'un film 16 mm, à l'arrêt sur image, travaillant sur des unités très brèves (1/8^e de seconde) et pouvant relever des détails très précis dans les mouvements. Cette échelle d'observation est celle vers laquelle notre intérêt s'est porté au fur et à mesure de l'avancée du projet. On peut ainsi décrire les dynamiques de micro-mouvements. Nos analyses sont devenues de plus en plus précises et nous avons, comme ces scientifiques, travaillé sur des

Nous avons commencé par nous confronter très concrètement aux problèmes de l'observation et de la description : à la sélection de l'information, à la question du lexique, aux échelles de la description, etc. De manière très pragmatique, nous avons essayé de construire nos outils. Mais plutôt que d'adopter, par exemple, une ligne fonctionnelle pour l'interprétation de l'action, nous souhaitions rendre le sens de l'action à l'action, tel que le définit son cours ou son continuum. Il revenait dès lors à une bonne observation et à une bonne description de permettre cette opération.

Ce qui vous intéresse dans l'action, ce sont ses effets...

C'est un autre point qui me semble avoir émergé de ces recherches. Si l'on considère les discours sur l'action de manière très générale, elle est toujours déterminée comme unité, avec un début et une fin, liée à une volonté, à une intention, à un objectif, bref à une finalité. Or, si vous prenez en compte un continuum, vous aurez bien du mal à y resituer la finalité d'une action. Les effets de l'action sont imprévisibles, multiples, ouverts. Pour cette raison, il est intéressant de considérer des dynamiques.

J'ai eu la chance d'assister à une demi-journée de votre reconstitution avec deux comédiennes de la « scène de la cigarette » extraite de l'entretien filmé que vous évoquiez. Dans quelle mesure le fait de travailler de la sorte avec des comédiennes (Prune Beuchat et Flavia Papadaniél) vous a apporté des outils ?

Nous avons mené ce travail à partir d'un texte considéré comme un témoignage important des travaux en micro-analyse aux États-Unis. Ce texte de Ray Birdwhistell intitulé « La scène de la cigarette », dont la première version figure dans *Natural*



Clarissa Baumann, Kidows Kim, Daniel Lühmann. Séance de reconstitution de « la scène de la cigarette » avec les étudiant-es du Master en danse, exerce, ICI-CCN Montpellier, novembre 2019.

History of an Interview, est emblématique des études produites par la kinésique. Un premier travail a consisté à regrouper tous les éléments de description de la scène sous les différentes formes que leur donne le chercheur dans ce texte (commentaire, interprétation, description, partition, etc.). Nous avons ensuite réuni ces éléments pour restituer la continuité des actions décrites. Cette continuité a pris la forme d'une partition que nous avons donnée à interpréter à deux comédiennes. Nous souhaitions tester la réversibilité d'une description, c'est-à-dire observer comment une description d'une extrême précision permet de restituer, ou non, le cours des actions entre deux protagonistes. Notre test permettait de mettre à l'épreuve une description par sa reconstitution en actes, mais aussi d'apprécier ce que l'on parvenait à restituer de ses détails en la rejouant.

Vous avez également fait une expérience de réversibilité avec des étudiant-es de 2^e année du Master en danse, exerce, de l'Institut Chorégraphique International de Montpellier, n'est-ce pas ?

Oui, l'expérience a été plus brève mais elle fut riche. Après avoir vu des comédiennes à l'œuvre, il s'agissait d'observer comment des danseurs se saisissaient de ce matériau. Ces deux approches se complétaient, liées toutes deux à la répétition, mais avec des accentuations différentes. D'un côté, on pouvait observer le travail d'un rythme à partir de la parole, dans la recherche d'une concordance entre la parole et le geste ayant pour effet une gestualité assez heurtée ; de l'autre, on observait une continuité beaucoup plus fluide, liée à la gestualité, sur laquelle la parole pouvait venir se greffer, mais sans la même tonicité. Ce qui signifie, entre autres, que le problème de la réversibilité peut varier selon les accentuations produites.

Je me pose une question – qui est peut-être trop large. Une description se fonde sur l'observation. Est-ce qu'une action peut être saisie par le regard, que ce soit via la description, ou même un enregistrement vidéo ?

Oui, mais sa compréhension ne peut se limiter à une abstraction, c'est-à-dire être prise indépendamment de tout ce qui environne l'action. C'est un point

important du corpus de textes que j'évoquais précédemment. Toutes ces chercheuses et tous ces chercheurs considéraient que l'environnement de l'action est aussi important que l'action elle-même. Cela signifie qu'il est impossible de comprendre l'action sans prendre en compte son environnement, soit tout ce à quoi elle est reliée. Cette écologie de l'action est au cœur de la théorie développée par James J. Gibson dans son *Approche écologique de la perception visuelle*². Pour lui, perception et action sont indissociablement liées ; et il n'y a ni sujet, ni objet, mais des affordances. Les affordances sont des possibles pour l'action. Un environnement est rempli d'affordances. Une action est donc toujours potentielle, et s'actualise. Considérer que nous sommes environnés par des possibilités d'actions est particulièrement intéressant lorsque vous ne vous en remettez plus à une conception unitaire et finaliste, volontariste et intentionnelle de l'action, et lorsque vous souhaitez réinscrire le sens d'une action dans le cours des choses.

Est-ce que recréer une scène comme la scène de la cigarette ou une autre, signifie ouvrir des possibles (historiques, notamment) dans le réel ?

Je ne saurais répondre à cette question. On observe néanmoins que la reconstitution historique est devenue un moyen d'étude pour les historiens. C'est une certaine manière d'engager le travail de l'écriture de l'histoire. Rémy Campos, qui fait partie de notre équipe, s'y est employé dans le champ de l'histoire des techniques de jeu d'instrument. Il pourra sans doute en dire plus à ce sujet.

En partenariat avec la Haute école de musique de Genève (HEM), la Haute école d'art et de design de Genève (HEAD) et le Centre chorégraphique national de Montpellier (ICI - CCN)

- 1 Ndlr : L'ouvrage, daté de 1971, n'a pas été publié et est conservé à la bibliothèque de l'Université de Chicago. Certains de ses chapitres seront traduits et publiés dans un livre dirigé par l'équipe, à paraître fin 2021.
- 2 Ouvrage paru en 1979, traduit en français aux Éditions du Dehors en 2014.

DIRIGER AVEC LE CORPS

Maxine Reys

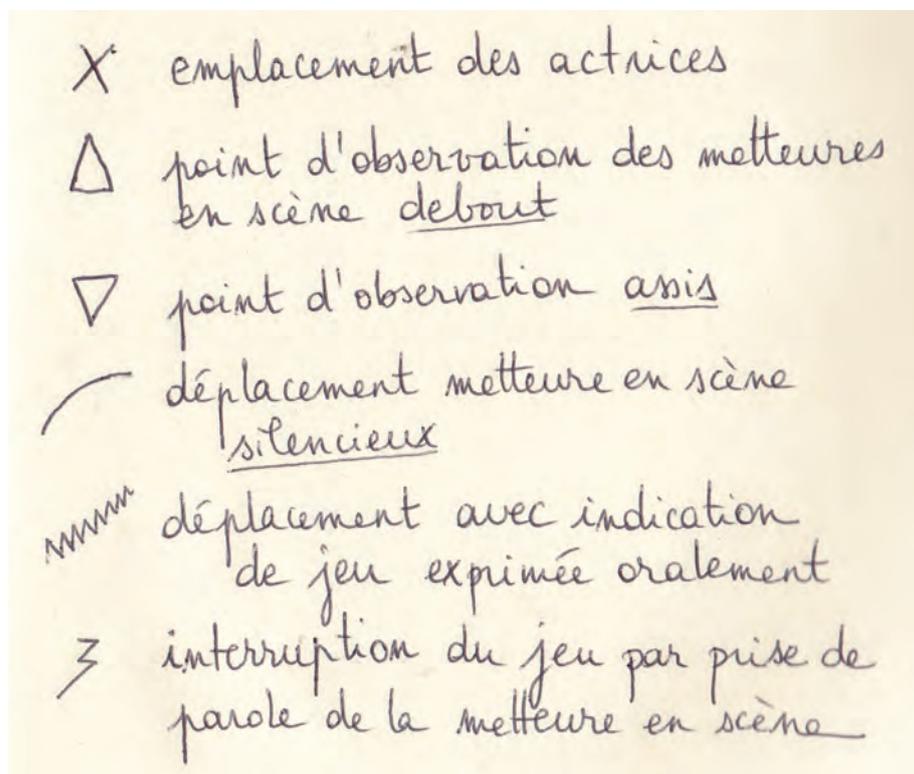


Fig. 1 Légende des croquis retraçant les parcours physiques des metteures en scène observés.

En mars 2020, alors qu'une personne de l'administration vient frapper à la porte du laboratoire de La Manufacture pour nous demander de réajuster la distance entre nos corps suite à l'apparition d'un virus, je me rends compte que c'est exactement à ce niveau-là que se cristallisent mes observations : m'étant lancée dans l'analyse des interactions entre actrices et metteures en scène au sein de la direction d'actrices¹ pour ma recherche doctorale, je focalise une partie de mon attention sur la distance entre les corps présents en salle de répétition. Comment s'approche-t-on de l'autre ? À qui appartient cet espace au centre qui semble être alternativement habité par les corps des actrices et des metteures en scène ? Comment le corps de la metteure en scène, généralement invisible au moment des représentations, participe-t-il au processus de création ?

« La création passe volontiers par des voies qui échappent au langage commun »², écrit Rodrigo Scalari en s'intéressant à la place du non-dit dans les pratiques de direction d'actrices. Les carnets de répétition et les observations du travail de mise en scène, en vue de mieux comprendre la genèse d'une œuvre, s'attachent généralement à la description des indications scéniques exprimées oralement. On a accès par exemple à des retranscriptions sténographiques des cours de Jovet ainsi qu'à de nombreuses heures d'enregistrement de cours donnés par Chéreau, on connaît les carnets de répétition d'Eloi Recoing, le journal de bord d'Odette Aslan sur les répétitions des *Trois sœurs* de Tchekhov. Mais la présence de la metteure en scène en tant que corps physique partageant un même espace que les actrices est peu thématisée, quand bien même de nombreuses indications passent par le non-verbal, ce que l'anthropologue Edward T. Hall appelle « la dimension cachée »³.

À Montevideo en août 2020, dans le cadre du projet de recherche « Être & jouer – systèmes de l'acteur contemporain »⁴, je mets en place une grille d'observation des interactions verbales et non-verbales entre metteures en scène et actrices. Ne comprenant pas bien l'espagnol et ne pouvant donc pas mener une fine analyse du langage, je choisis de porter mon attention sur les corps, afin d'élucider la question suivante : la situation du corps de la metteure en scène dans l'espace de répétition a-t-elle une incidence sur le jeu ? Je pars alors de l'hypothèse que l'observation des distances entre les corps peut servir d'outil méthodologique permettant d'analyser les différentes pratiques de la direction d'actrices. À main levée, je décide de retranscrire l'ensemble des déplacements des trois metteures en scène observés⁵, Laurent Berger, Gabriel Calderón et Santiago Sanguinetti, pendant une heure de direction d'actrice ayant comme support un texte dramatique. La lectrice trouvera ci-dessous la légende des dessins [fig.1] dont la méthodologie est vouée à évoluer et s'approfondir au fil de mes observations :

Chez Santiago Sanguinetti [fig. 2], le parcours physique est régulier : il s'approche des comédiennes pour donner une indication, puis retourne silencieusement à sa zone d'observation, à une distance d'environ huit mètres. Laurent Berger [fig.3] multiplie les points de vue, les lieux d'énonciation et d'observation ; on lit une alternance entre une grande proximité et des moments d'éloignement (5 à 10m).

Gabriel Calderón [fig. 4] alterne entre l'aire de jeu des actrices qu'il traverse tout en donnant des indications, et une position d'observation fixe (à 5m de distance des comédiennes) qu'il rejoint régulièrement et depuis laquelle il interrompt le jeu pour donner de nouvelles indications. Les dessins mettent en lumière deux points essentiels des pratiques de la direction d'actrice :



Fig. 2 Parcours physique de Santiago Sanguinetti, travail sur «El gato de Schrödinger» avec 2 acteurs. Hall de la bibliothèque nationale, Montevideo, août 2020.

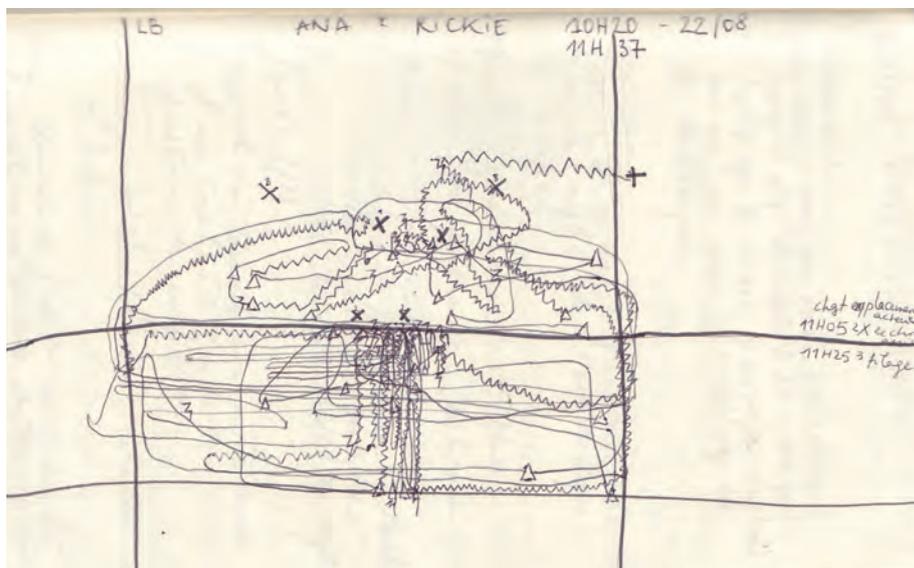


Fig. 3 Parcours physique de Laurent Berger, travail sur «Richard III» avec 1 acteur et 1 actrice. Hall de la bibliothèque nationale, Montevideo, août 2020.

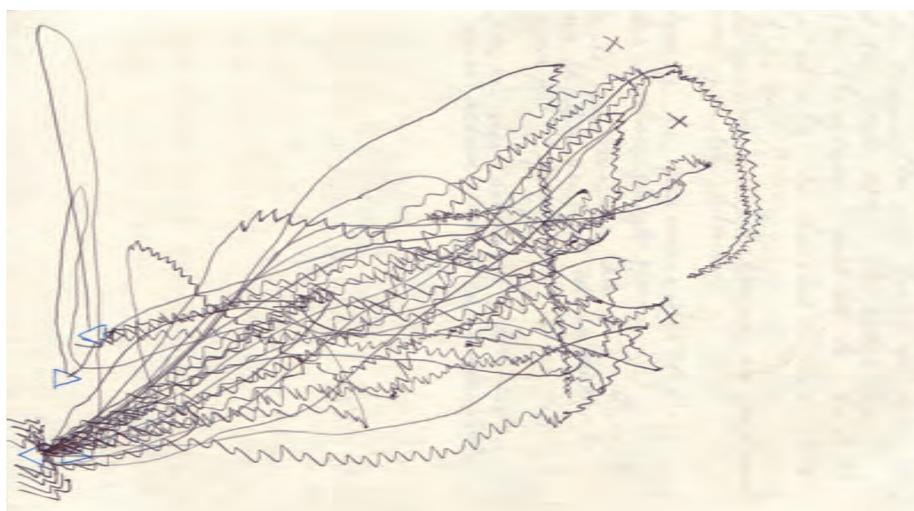


Fig. 4 Parcours physique de Gabriel Calderon, travail sur «Phèdre» avec 2 actrices et 1 acteur. Petite salle de répétition du Théâtre El Galpon, Montevideo, août 2020.

(1) ils soulignent d'une part l'importance des informations communiquées par la mobilité des corps des metteurs en scène. C'est l'actrice en tant que récepteur multi-sensoriel qui est donc convoquée, dans sa capacité à rester alerte, attentive, apte à capter ou se laisser imprégner par l'ensemble des informations qui se dégagent du type de présence physique de la metteure en scène ;
 (2) d'autre part, ils témoignent de la diversité des points d'observation du travail en cours. Définir le lieu d'où l'on observe équivaut à choisir une stratégie en fonction des résultats recherchés : cherche-t-on à contaminer l'actrice en stimulant ses sens par sa présence physique (rapport proche), ou à lui laisser du champ en l'observant dans ses relations avec les autres éléments de la mise en scène (rapport éloigné) ? La direction d'actrice implique ainsi une alternance de positionnements qui sont autant d'indicateurs des rapports que la metteure en scène entretient avec les interprètes

et la création en cours. Afin d'analyser la variabilité des distances et son influence sur le jeu, je choisis de suivre les rapports de proxémie⁶ identifiés par Edward T. Hall dans ses études anthropologiques et de les appliquer à la pratique théâtrale. On peut ainsi élaborer une typologie des pratiques de la direction d'actrices : (1) diriger à une « distance personnelle ou intime », (2) diriger à une « distance sociale », (3) diriger à une « distance publique ».

1/ distance personnelle (entre 45 cm et 125 cm) : corps en contact, contagieux, accompagnant

« Dans le travail de certains directeurs, le fait d'être sur le plateau paraît engendrer des conditions d'un dialogue qui ne se réduit pas à la compréhension intellectuelle des énoncés ni à l'assimilation rationnelle de ce qui est dit, et qui sont peut-être de l'ordre de la contamination »,

observe Scalari⁷. Réduire la distance entre les corps, c'est espérer une contamination. On s'approche de l'autre pour lui insuffler une énergie, transmettre un mouvement ou une impulsion par la proximité. J'observe cela dans une séance de travail sur une scène dramatique dirigée par Gabriel Calderón, avec Lisa Veyrier et Simon Labarrière⁸. Gabriel demande aux actrices de concentrer leur énergie sur le langage, sur la capacité du texte à engendrer une action. « Les mots donnent de l'énergie », leur dit-il. Mais plus la scène est répétée, plus le corps des actrices est mobilisé, investi : elles occupent l'espace scénique, s'approchent et s'éloignent l'une de l'autre, étendent leur aire de jeu. Gabriel leur fait alors remarquer que leur énergie se disperse : celle-ci ne se contient plus dans les mots mais se dilue dans leurs corps. Il semble que les actrices réagissent alors davantage au corps de leur partenaire, à son dessin chorégraphique, plutôt qu'à l'impact du langage. Or, Gabriel souhaite qu'elles gardent la même intensité d'énergie qu'elles trouvent dans le corps pour la faire passer dans les mots. Pour cela, il leur propose alors de reprendre la scène à même le sol, très proches l'une de l'autre. Lui-même se rapproche d'elles, s'assied par terre, à équidistance des deux interprètes. La proximité qu'il s'autorise avec les deux corps a pour conséquence d'affecter les comédiennes, et de générer cette concentration de l'énergie dans les mots. L'indication verbale s'accompagne donc d'un mouvement physique de la part du metteur en scène : son rapprochement dans l'espace a des conséquences directes sur leur jeu, qui s'amorce dans l'intimité de la parole proche. C'est un corps qui se veut contagieux, ou tout du moins accompagnant, comme le souligne Scalari, « la direction d'acteurs passe par une recherche de stimuli en mesure de générer des processus créatifs et sensibles chez l'acteur »⁹. On pourrait ainsi parler de la dimension conative du corps de la metteuse en scène, de sa capacité à engendrer un effet, une action, à faire jouer la comédienne.

2/ distance sociale (entre 1,20 m et 3,60 m) : corps prêt à bondir

Une amie comédienne me dit au détour d'une conversation : « j'aime quand la metteuse en scène est toujours prête à y aller »¹⁰. Elle semble apprécier que son corps ne soit ni trop éloigné ni trop proche, traduisant une posture de tension et d'attention, créant du lien entre l'aire de jeu des actrices et la place des observatrices, toujours prêtes à bondir dans l'espace de jeu pour... Pour quoi ? Leur insuffler de l'énergie ? Les soutenir ? Les rattraper si elles tombent ? « Je crois que, en tant que pédagogue mais aussi en tant que metteur en scène, la chose la plus importante qu'on tente de créer est un endroit sûr pour que les comédiens puissent se mettre en danger et se dévoiler » fait observer l'acteur Paul Golub lors d'une table ronde consacrée aux pratiques de la direction d'actrices¹¹. Accompagner les risques des comédiennes, c'est peut-être aussi créer les conditions d'un échange dialogique infra-verbal, et donc s'engager corporellement dans la répétition. Anne Bogart souligne l'importance de cet engagement physique dans la direction d'actrices : « Je sais que je ne peux pas être assise quand un travail se crée sur scène. Si je m'assieds, une forme de torpeur s'installe. Je dirige depuis les impulsions de mon corps en réponse à la scène, aux corps des acteurs, à leurs dispositions. Si je m'assieds, je perds ma spontanéité, mon rapport à moi, à la scène et aux acteurs »¹². C'est la dimension haptique qui est ainsi remise au centre de l'expérience de

direction d'actrices. Le corps de la metteuse en scène se laisse traverser par les corps sur scène : en tant que première spectatrice de l'œuvre en construction, il s'agit pour elle d'être à l'écoute des effets que produisent la présence des interprètes, leurs résonances physiques et corporelles. Porter une attention sur ces effets revient à se positionner en tant que récepteur et non plus uniquement en tant qu'émetteur : diriger, c'est aussi se laisser contaminer.

Quand Hall parle de distance sociale, il parle aussi de « la limite du pouvoir sur autrui »¹³. Analyser la distance entre les corps en ces termes peut donner des indications sur le type de rapports de forces qui s'exercent en répétitions. L'espace entre est-il un espace toujours en négociation, un terrain à conquérir, une arène comme dirait Anne Bogart¹⁴ où s'alternent les prises de pouvoir ? « L'espace n'est pas neutre, il n'est pas un cadre vide à remplir de comportements, il est cause, source de comportements. L'être réagit aux valeurs des particularités de cet environnement, en cherchant à les maîtriser »¹⁵ écrivent Rohmer et Moles dans *Psychosociologie de l'espace*. Cette observation souligne la dynamique de causalité entre le type de la relation actrice/metteuse en scène et le placement des corps dans l'espace de répétition. De ce placement peut aussi naître de nouveaux rapports. Bien que la scène soit communément considérée comme l'espace de jeu des actrices, et la salle comme l'espace des regardantes (metteuse en scène et équipe artistique), la délimitation des zones de chacune est souvent trouble, mouvante. « Nous sommes exposés les un-es aux autres. Tout ce qui est émis nous impacte » rappelle justement Virginie Despentes¹⁶. Il manquerait donc à mes dessins le parcours physique des actrices en jeu afin de rendre compte de ces dynamiques : l'actrice choisit-elle de maintenir la distance quand la metteuse en scène pénètre l'aire de jeu ? Se laisse-t-elle approcher ? Lui arrive-t-il d'entrer dans l'espace des regardantes, et cela révèle-t-il une inversion momentanée des rapports de forces ? Analyser ces dynamiques permet de rendre compte de la perméabilité des zones de contact, qui ne se définissent pas de façon évidente et engendrent des comportements différenciés, liés au contexte de création, à la culture et au genre de chaque partie¹⁷.

3/ distance publique (3,60 m et plus) : corps regardant, écoutant

Au-delà de 3,60 mètres, Hall parle de « distance publique », qui pourrait être la distance avec laquelle on observe des comédiennes jouer dans un rapport scène-salle traditionnel. Adopter cette distance pourrait signifier laisser de l'espace, prendre du recul, changer de point de vue ou s'extraire d'un rapport de conquête de territoire. À la question de Georges Banu « Où se trouve [la metteuse en scène] ? Loin du plateau, au bord du plateau ? Passe-t-elle fréquemment de la salle à la scène ? », Jacques Lassalle répondait : « Longtemps, près de la rampe, prêt à bondir sur le plateau. Mais depuis quelques années il a appris, non sans se faire violence, à prendre du champ, à regarder, à écouter, du milieu de la salle. Jamais pourtant avant les dernières semaines »¹⁸. Lassalle témoigne ainsi d'un changement dans sa pratique de metteuse en scène, ou comment l'expérience lui a appris à moins investir le champ des actrices pour rendre sa présence plus disponible, à l'écoute de ce qui se joue sur scène. Le rapport de force qui pouvait avoir lieu dans les conquêtes de territoire s'est retourné sur lui-même (« non sans se faire violence ») pour laisser

place à un regard plus ouvert, écoutant. Ce regard-là est adopté plus généralement en fin de processus de répétition, alors que la partition des actrices est comprise dans un dessin d'ensemble, comme le souligne Sophie Proust : « Dans les constants va-et-vient de nombreux metteurs en scène, la position « off » constitue un point de retrait et de distance objectif ; elle vise à réajuster en permanence le regard sur l'objet en création. En étant éloignés des acteurs, ces metteurs en scène se rapprochent paradoxalement de l'objet mis en scène en prenant de la distance pour l'évaluer : ils privilégient une vision plus globale de l'œuvre »¹⁹. La distance entre les corps se réajuste donc en fonction du type d'attention que demande chaque phase de la création.

Attirer l'attention sur le corps de la metteuse en scène en situation de direction d'actrices, c'est apprendre à tenir compte de son influence en salle de répétition. En prendre conscience peut permettre aux metteuses en scène de travailler, modeler, jouer elles-aussi avec leur présence. La chercheuse afro-américaine féministe Bell Hooks incite à l'érotisation des corps des professeuses en situation pédagogique, afin d'inverser une certaine tendance à la négation du corps : « Formé-es dans le contexte philosophique du dualisme métaphysique occidental, la plupart ont accepté la notion d'une séparation du corps et de l'esprit. Convaincues de cela, nous entrons en cours pour enseigner comme si seulement l'âme était présente, pas le corps »²⁰. Les metteuses en scène peuvent elles aussi apprendre à érotiser leur présence, non pas comme pouvoir sexuel, mais comme une « force motrice »²¹, c'est-à-dire à replacer leur corps comme véritable partenaire de la création. Jouer avec les distances, non pas comme des mises à distance froides et intellectuelles, non pas comme des remparts à la contamination, mais comme des rapports de porosité à l'autre, comme capacité à se laisser toucher et (é)mouvoir par les présences environnantes.

Maxine Reys mène une recherche de doctorat intitulée *Diriger, être dirigé : formes de collaborations et de résistances entre metteur en scène et acteurs dans les processus de création théâtrale* dans le cadre du projet de recherche « Être & jouer : systèmes de l'acteur contemporain », mené par Laurent Berger et soutenu par le FNS.

- 1 Afin d'alléger la lecture de ce texte, sans pour autant utiliser le masculin générique qui a pour conséquences d'invisibiliser les praticiennes, je choisis de l'accorder entièrement au féminin.
- 2 Rodrigo Scalari, « La place du non-dit dans les directions d'acteurs », in Jean-François Dusigne (dir.), *La direction d'acteur peut-elle s'apprendre ?*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 79.
- 3 C'est le titre qu'il donne à son livre : *La dimension cachée*, 1971, Paris : Éditions du Seuil.
- 4 Dans le cadre du projet de recherche « Être & jouer : systèmes de l'acteur contemporain », mené par Laurent Berger au sein de la Mission Recherche de La Manufacture et soutenu par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS). Pour ce présent article, je m'appuie sur les observations réalisées en mars 2020 à La Manufacture à Lausanne et en août 2020 à Montevideo en Uruguay.
- 5 Je dis metteurs en scène au masculin car il s'agit de trois hommes. Les trois faisant de la direction d'actrice sur des matériaux dramatiques, il est ainsi possible d'établir une analyse comparative. Vera Garat, chorégraphe, accompagnait également ce laboratoire en développant une recherche chorégraphique en collaboration avec les danseuses.
- 6 Néologisme créé par Hall, désignant « l'ensemble des observations et théories concernant l'usage que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique ». Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Paris : Éditions du Seuil, 1971, p. 13.
- 7 Rodrigo Scalari, *op. cit.*, p. 93.
- 8 Observation réalisée en mars 2020. Travail sur une scène de *Ex* écrite par Gabriel Calderón.
- 9 Rodrigo Scalari, *op. cit.*, p. 92.
- 10 Elsa Thebault, 2020.

- 11 Paul Golub in Jean-François Dusigne, *op. cit.* p. 283.
- 12 Anne Bogart, *A director prepares, seven essays on art and theater*, Londres : Taylor & Francis e-Library, 2005, p. 85.
- 13 Edward T. Hall, *op. cit.*, p. 152.
- 14 Anne Bogart, *op. cit.*, p. 2.
- 15 Elisabeth Moles et Abraham André Rohmer, *Psychosociologie de l'espace*, Paris : L'Harmattan, 1998, p. 111.
- 16 Discours prononcé le 16 octobre 2020 dans le cadre du séminaire « Une nouvelle histoire de la sexualité » organisé par Paul B. Preciado au Centre Pompidou, Paris. Écoute sur : https://soundcloud.com/dali_z/lecture-despentes-seminaire-paul-b-preciado
- 17 Sur ces questions, lire notamment *Espace et rapports de domination*, Anne Clerval, Antoine Fleury, Julien Rebotier, Serge Weber (dir.), Rennes : PUR, 2015.
- 18 Jacques Lassalle interviewé par Georges Banu, *Les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui*, 2005, Paris : Le Temps du théâtre / Actes Sud, p. 318.
- 19 Sophie Proust, *La Direction d'acteurs*, Vic-la-Gardiole : L'Entretiens, 2006, p. 266.
- 20 Bell Hooks, *Apprendre à transgresser*, Paris : Éditions Syllepse, 2019, p. 175.
- 21 J'emprunte ce terme à Sam Keen, *The Passionate Life: Stages of Living*, San Francisco : Harper, 1992.

LA RECHERCHE DES ÉTUDIANT·ES

Le Journal de la Recherche ouvre ses pages aux travaux des étudiant·es de La Manufacture. Nous publions ici des extraits des mémoires de trois d'entre eux, soutenus en 2020.

En rassemblant tout à tout mes précédents travaux artistiques, y a-t-il une ligne directrice qui s'en dégage, des liens secrets, des motifs récurrents ? Est-ce que mes recherches ne tourneraient pas autour de préoccupations écologiques, au sens large, de manière plus ou moins explicite ? Qu'est-ce qui est explicitement écologique ? À quoi reconnaît-on un spectacle écologique ? Pour moi dire d'un spectacle qu'il est écologique même s'il n'y est question ni d'arbre, ni de montagnes, ni d'animaux ? Pourquoi est-ce si difficile pour moi d'aborder cette question sans me sentir consensuel ou illégitime ? Un fumeur qui mange de la viande et regarde des séries Netflix peut-il parler d'écologie dans son travail artistique ? Arrêter de fumer est-il un processus similaire à la transition écologique ? Quelles sont mes métamorphoses ? Peut-on séparer l'homme de l'artiste ? L'écologie est-elle une mode ? Quel est le mot écologique ? En parlant d'écologie est-ce que je ne surferais pas sur la vague ? Est-ce une vague ou un tsunami ? Qu'est-ce qui peut bien poser problème dans la pratique du surf au juste ? À la suite des néologismes fleurissants comme écoresponsabilité, éco-anxiété, éco-emballage, éco-village, écoconstruction, écoécide etc., peut-on aussi parler d'éco-théâtre, d'éco-comédien, d'éco-mise en scène, ou encore d'éco-couple, d'éco-sexe, d'éco-masturbation, d'éco-licencement ? La préfixe « éco » constitue-t-elle une balise idéologique à suivre pour rester moralement irréprochable ? Qu'est-ce que la pensée écologique ? Est-ce qu'en pensant d'une certaine manière je contribue à réduire la production de déchets dans le monde ? L'acte de penser a-t-il seulement un impact sur le monde ? Le théâtre peut-il sauver le monde ? Le monde est-il à sauver ? Qu'est-ce que le monde, qu'est-ce qu'un monde, qu'est-ce que l'immonde ? Est-ce qu'on attend des artistes un certain héroïsme ? Que peut le théâtre ? Par quels moyens le théâtre peut-il générer une pensée écologique ? Comment relier la pensée écologique à mon travail artistique ? Qu'est-ce que la pensée écologique de Timothy Morton me fait ? Peut-on habiter une pensée, un livre, une phrase ? Habiter juste ? Quelles sont les mises en scène ? Qu'est-ce que la qu'une politique-préfigurative ? à longueur de journée tous ces fenêtres ? Font-ils de la politique ou d'un cancer des poumons ? La créativité ? Suis-je pour un état place d'une société écologique ? la seule vision disponible à notre transition écologique efficace ? artistiques ? Peut-on appliquer sein d'un processus artistique ? Un Quel jour sommes-nous ? Le jour une fête nationale ? Comment les époque ? Sommes-nous l'espoir rêvé ? Qui nous a redouté ? sommes-nous ? À quel point les Nature ont-ils façonnés nos représentations du monde, nos organisations sociales, nos modes de vie ? Quels seraient les nouveaux récits à inventer ? Quels sont les anciens ? À quel point la fiction est-elle opérante dans la réalité ? Comment opère-t-elle ? Une fiction peut-elle tuer ? Peut-elle donner la vie ? Comment un livre me travaille ? Comment je travaille à partir d'un livre ? D'où provient ce bruit de toute froissée que j'entends dehors ? Quelle heure est-il ? Quelles heures me reste-t-il ? Qui a inventé l'heure ? Pourquoi l'urgence est-elle la condition de mon travail ? Quelles sont mes aliénations ? Qu'est-ce qu'une aliénation ? Un extraterrestre peut-il être aliéné ? Qu'est-ce que la nature humaine ? Les végétaux cultivés sont-ils plus sensibles à l'art ? Comment travailler à partir du magnétisme au théâtre ? Est-ce inscrire un coin énergétique dans le training d'acteur ? Comment faire du théâtre une fenêtre ouverte sur l'infini ? Est-ce que je pense ce que je pense ? Est-ce que la pensée en arborescence qui caractérise habituellement le fonctionnement cognitif des dites surdoués et génère un flottille de publications dans le domaine parapsiologique ces dernières années n'est-elle pas, en fait, une caractéristique de pensée écologique émergente ? La pensée écologique est-elle une pensée nouvelle ? Qu'est-ce que l'écocritique ? Comment l'appliquer au théâtre ? En quoi ça m'aide à repenser ma pratique ? Comment j'engage mon corps dans la recherche ? Les glissements sémantiques sont-ils comparables à des glissements de terrain ? Comment le théâtre m'aide à me questionner sur ce que je ne comprend pas ? Le siècle des Lumières nous a-t-il tous aveuglés ? Comment travailler dans ces propres impasses ? Comment faire de l'obstacle un passage ? Comment engager de l'irrésolu dans le travail ? Peut-on se désidentifier au théâtre ? Plutôt que l'ici et maintenant, le théâtre peut-il être un art de l'ailleurs et d'ailleurs ? Qu'est-ce que la subjectivité ? Qu'est-ce qu'un individu ? Qu'est-ce que qu'une rencontre artistique ? Le principe de réalité désigne-t-il une réalité de principe ? Qu'est-ce que la nuit de la subjectivité ?

Comment je sauve le monde en dix ans ?*

Edwin Halter, problématique de mémoire, 2020.

Edwin Halter – Les Tribulations d'une éponge générationnelle

Extraits de mémoire de Master Théâtre orientation Mise en scène, soutenu en juin 2020

I. Barboter dans un évier

Tout le monde a une éponge chez soi. Il existe toutes sortes d'éponges : de l'éponge synthétique à l'éponge de mer, en passant par l'éponge végétale et l'éponge émotionnelle.

Dans les expressions courantes on dit boire comme une éponge, jeter l'éponge, passer l'éponge, éponger ses dettes.

L'éponge est un corps spongieux qui se caractérise en premier lieu par sa capacité d'absorption.

L'éponge générationnelle est un peu particulière.

Elle se caractérise par un manque de personnalité, c'est quelqu'un qui n'a pas d'identité propre, qui est le produit de sa génération.

Je suis une éponge générationnelle.

Je suis doté d'une subjectivité spongieuse.

J'absorbe les miasmes du temps, de mon temps.

Voire, seulement une infime partie à la surface, là où l'huile reflue.

Être une éponge générationnelle c'est plutôt mal vu, surtout quand on se dit artiste. Il faut avoir de la gueule, une singularité, un univers et des choses à dire originales, savoir être avant-gardiste, en avance sur son temps.

Je suis une éponge générationnelle.

Le diagnostic est tombé en octobre 2019, je ne m'y attendais pas.

Ma pathologie d'éponge s'est traduite

par une absence de réflexion ou de positionnement personnel sur des sujets qui font le bain du moment : crise écologique, gilet jaune, remise en cause du patriarcat¹, théories transhumanistes, l'effondrement de Pablo Servigne², les cabanes de Marielle Macé³, les terriens de Bruno Latour⁴ etc. Je ne pense pas, j'absorbe. Donc je suis une éponge.

Je barbote dans le pédiluve intellectuel ouvert au tout-venant et je me gorge d'une eau courante un peu douteuse. Le diagnostic était suivi d'un conseil avisé sous forme de citation : « Il faut travailler à ses défauts » de Henri Michaux.

J'ai retrouvé la citation exacte : « Avec tes défauts pas de hâte. Ne va pas à la légère les corriger. Qu'irais-tu mettre à la place ? » Ce n'est pas tout à fait la même ordonnance mais qu'importe.

Je suis parti de celle qu'on m'a dite.

J'ai travaillé mon défaut.

Conformément à ce qui m'était recommandé j'ai continué à barboter en eau trouble jusqu'à saturation.

J'ai absorbé des livres, des articles, des podcasts, des vidéos, tout ce qui passait à portée de mes sphincters d'éponge.

Je suis devenu maxi-poreux.

L'ennui, quand on est une éponge, c'est qu'on absorbe beaucoup de choses sans faire gaffe et après on ne sait plus d'où ça vient.

Alors quand il s'agit d'extraire tout le liquide absorbé, tout sort en même temps,

tout mélangé, sous forme de flaque.
 Je fais des flaques.
 Et ces flaques deviennent des fleuves
 qui rejoignent les océans et tout s'écoule
 et je ne retiens rien.
 Je voudrais contenir tout l'océan dans
 mon corps d'éponge.
 Le grand drame d'une éponge c'est de
 toujours avoir la tête sous l'eau et pourtant
 de flotter sans cesse à la surface.
 Les profondeurs insondables de l'évier
 nous sont inaccessibles quand on
 est une éponge.
 En revanche, se savoir éponge, ça évite
 de se prendre pour une lanterne⁵,
 ou pour du beurre.
 Au moins on sait.
 Une éponge avertie en vaut deux,
 comme on dit.
 Il y a pire que les éponges générationnelles,
 il y a celles qui s'ignorent en tant qu'éponges.
 Celles aussi qui se prennent pour des rocs
 (qui ne sont en fait que des éponges
 déshydratées et rabougries oubliées
 dans les recoins sombres d'un temps
 sec et froid)
 C'est peut-être un ego trip d'éponge
 solitaire en mal de pairs mais je crois
 qu'on est tous un peu des éponges
 générationnelles, au fond.

J'oserais même aller plus loin en affirmant,
 oui mesdames et messieurs, que nous
 sommes tous des éponges
 transgénérationnelles⁶!
 Que celui qui n'a jamais rien absorbé
 me jette la savonnette.
 Je crois que nous sommes tous totalement
 imprégnés de fictions qui nous donnent
 formes humaines, mais qu'au fond nous
 ne sommes rien d'autre que des éponges.
 Toutes ces histoires qui nous traversent,
 tous ces récits qui tâchent la cornée, les
 mythes anciens qui ont laissé des miettes
 dans nos pensées, comme les mythes
 modernes qui irriguent nos milliards
 de synapses.
 Nous serions tous des éponges remplies
 de fictions, fables, mythes, récits, bons
 ou mauvais, c'est selon. On ne charrie pas
 seulement des eaux claires comme de l'eau
 de source dans nos cervelles d'éponges.
 Il est des eaux croupies depuis des lustres

qui parcourent encore nos entrailles
 spongieuses pour y déposer leurs
 sédiments adipeux.
 Il en est tout autant des eaux courantes
 infestées de perturbateurs endocriniens⁷
 qui obstruent nos fibres cognitives,
 confinant à la moisissure prématurée
 de nos courtes vies d'éponges.
 Rien n'est jamais pur. Tous les courants
 se mélangent dans l'immense évier
 saturé de nos sociétés ultra-modernes.
 En soulevant la pile de bols Ikea qui menace
 de s'effondrer, on retrouve encore toute
 l'argenterie rouillée des siècles passés,
 jusqu'aux restes fossilisés des grands
 banquets grecs de l'Antiquité.
 Quand on vit en communauté, le nerf
 de la guerre, c'est la vaisselle.
 Dès que ça commence à s'empiler,
 chacun botte en touche.
 Et nous, pauvres éponges, nous
 barbotons dans ce *dishes-space*⁸.
 Comme dit le proverbe : « Il faut parfois
 se purger soi-même avant de laver
 une assiette sale. »

- 1 Olivia Gazalé : *Le Mythe de la virilité - un piège pour les deux sexes*, Robert Laffont, 2017.
- 2 Pablo Servigne, Raphaël Stevens, Gauthier Chapelle : *Une autre fin du monde est possible – vivre l'effondrement (et pas seulement y survivre)*, Seuil, 2018.
- 3 Marielle Macé : *Nos cabanes*, Verdier, 2019.
- 4 Bruno Latour : *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, La découverte, 2017.
- 5 En ancien français, des lanternes sont des contes absurdes, des balivernes, des récits à dormir debout.
- 6 On dit que les enfants sont comme des éponges, ils absorbent tout. En psychologie, des études sur la transmission de traumatismes transgénérationnels montrent que les enfants « captent ce qu'il y a comme tensions enkystées, comme souffrances dans l'air, souffrances dites ou non dites, liées à des événements actuels ou passés de l'histoire de leurs parents. » D'après Florence Calicis – « La transmission transgénérationnelle des traumatismes et de la souffrance non dite » Dans *Thérapie Familiale* 2006/3 (Vol. 27), pp. 229-242.
- 7 Néologisme issu d'*endocrinement* et *endocrinien*.
- 8 Déviante du terme de *Junkspace*, de Rem Koolhaas.

Ludovico Paladini – *Tales of FreeDoom*

Extraits de mémoire de Bachelor en Contemporary Dance, soutenu en février 2020, traduit de l'anglais par Meriel Kenley.

[p. 2] L'ermite et les livres

Au début de l'année, j'ai cassé mon ordinateur, et peu de temps après, mon téléphone aussi. C'est grâce à cet état de « retour aux sources » que j'ai pu me reconnecter véritablement à moi-même. Il n'y avait que moi, le monde autour de moi, et toutes les pensées qui surgissaient de la rencontre entre les deux.
 Tout était possible, et bien que cela soit excitant, c'est aussi intimidant.
 J'avais entre les mains le pouvoir de m'exprimer, sans savoir comment le faire ni quoi dire. Alors, je me suis jeté [un temps] dans la théorie.
 J'ai alterné entre deux lectures : *Democracy's body* par Sally Banes et *Le Corps poétique* de Jacques Lecoq.

[p. 4] La terrasse

J'ai décidé que j'allais travailler surtout en extérieur.
 Cela fait deux ans maintenant que je vais dans des parcs ou des endroits publics pour danser et effectuer mes pratiques. Et ce, pour deux raisons principales : la première, c'est que cela m'entraîne à performer devant un public. Quand on danse en extérieur, on ne sait jamais si quelqu'un nous observe, et je sais que ma danse n'est pas la même selon que

je suis observé ou selon que je suis seul.
 Être en extérieur en la présence d'autres personnes qui font d'autres choses, c'est être dans un entre-deux où vous ne savez pas où finit la pratique et où commence la représentation, et en même temps, il y a cette sensation magique d'embaras entre moi et les autres.
 La seconde raison concerne les stimuli venant de l'environnement extérieur, je veux dire toutes les informations et possibilités qui nous sont offertes dans un espace ouvert : les odeurs, les conditions climatiques, les structures, les images, les couleurs, les sons, les bruits, et tout ce que nous percevons.
 Quand je danse en extérieur, ma danse n'est pas seulement mienne, elle est composée et affectée par toutes les données et les informations autour de moi, et celles-ci me la font percevoir comme plus réelle, plus vraie, moins élitiste. [...]

J'ai décidé que ma méthode serait enfantine : laisser les choses alentour venir à moi et les explorer aussi longtemps que je le désirais, me laissant la possibilité d'arrêter à tout moment, comme un enfant, sans jugement, en découvrant le monde qui est déjà là, le renouvelant, avec une créativité sans prétention, seulement pour l'amour du jeu. [...]



Ludovico Paladini, dessin, 2019.

[p. 7] Ombres

J'étais sur la terrasse, il faisait grand soleil. Je ne suis plus sûr de comment ça a commencé, mais je me suis mis à jouer avec la projection de mon ombre sur le sol à carreaux. Je l'ai fait grimper à des cordes, monter des escaliers, regarder par-dessus un mur, puis, plus simplement, suivre les lignes géométriques.

Et j'ai eu une idée : une partition que l'on pourrait lire et suivre avec son ombre, une danse qui commencerait avec l'ombre et prolongerait involontairement son existence dans le corps.

J'ai couru prendre des craies, j'ai marqué au sol l'endroit où mes pieds se trouvaient et de là, j'ai dessiné les trois lignes qui portaient de mon ombre : une pour la tête, une pour la main droite et une pour la main gauche.

J'ai répété le parcours en essayant toutes les combinaisons possibles : seulement les mains, seulement la tête, les trois ensemble, à l'envers, etc... Mais le soleil continuait à bouger (ou plutôt la terre, elle bouge même au moment où l'on parle, mais je ne vais pas rentrer dans le détail) et mon jumeau bougeait avec lui. Le jeu est devenu plus excitant encore, j'essayais de faire le parcours le plus vite possible, autant de fois que possible, jusqu'à être épuisé, mais heureux.

« J'espère que le soleil brillera aussi demain ».

[p. 8] Géométrie et lignes

J'ai une passion pour la géométrie et les lignes, sans doute liée aux études que j'ai faites avant d'arriver à La Manufacture : le design de bijoux.

De ces études, j'ai retiré non seulement un goût pour les formes géométriques et les lignes, mais aussi pour l'ensemble du processus créatif derrière le design, la soi-disant « recherche formelle », qui, partant d'une simple forme, explore toutes les possibilités et les combinaisons, complexifiant puis simplifiant de nouveau. De cette manière, non seulement on peut s'éloigner énormément de l'idée initiale, mais c'est aussi possible de ne jamais arriver nulle part. [...]

À la recherche des possibilités physiques du corps humain, j'ai créé des mouvements « géométriques », imaginant le bras comme un compas, ou une table qui pivote sur une épingle ; ou j'ai cherché des similarités entre différentes parties du corps (saviez-vous, par exemple, que votre plante du pied correspond exactement à votre avant-bras ?). J'explore les angles, les symétries, partant d'un point ou d'une ligne, etc., et je m'amuse beaucoup. [...]

[p. 12] Poèmes

Je cherchais quelque chose qui m'appartiendrait, peut-être quelque chose d'oublié, quelque chose de vieux, quelque chose qui attendait d'être exhumé et exploré.

J'ai sorti tous mes vieux carnets et ai commencé à les feuilleter. [...] En parcourant mon carnet de l'année dernière, j'ai retrouvé les *stream of consciousness poems* que j'avais écrits durant le processus créatif avec Alix Eynaudi¹.

Il y en avait de plusieurs types. Les poèmes qui répondaient à des questions (à quoi ressemblera ta danse d'ici un an ?) et d'autres nés de l'observation de solos ou duos d'autres étudiants de ma classe. La chose la plus intéressante concernant les poèmes nés d'une danse, c'est qu'ils décrivent le plus souvent des mouvements ou des actions, plus ou moins abstraits. Un an après les avoir écrits, toutes les danses qui les ont produits se sont perdues dans l'oubli, transformant les poèmes en des objets uniques et indépendants. Je me suis demandé ce que donnerait le processus inverse, si je créais une chorégraphie partant du poème lui-même, maintenant que les mouvements et les personnes qui les avaient provoqués avaient été perdus.

J'ai surtout travaillé à partir de deux poèmes, les mémorisant et les récitant dans ma tête pendant que je les traduisais en mouvements. Au début, j'ai essayé de conserver le temps de lecture, puis progressivement j'ai pris la liberté de les allonger ou de les raccourcir, ajoutant des pauses, pour donner plus d'espace entre une phrase et une autre, pour les remplir de mouvement, de temps et d'espace.

[En voici un] [p. 13]

*Embrassant le sol avec les orteils,
par ballottement du corps.
Repousse-les, ne les laisse pas se toucher,
c'est trop précieux pour être partagé.
En haut encore, en bas encore
méditant, méditant le centre,
et si j'étais sable,
tu marcherais sur moi.
Mais je suis seulement la sensation sous
ton pied gauche.*

[p. 15-16] La pluie – amener l'ombre à l'intérieur

Un temps, j'ai eu un pacte avec le temps : s'il faisait beau, je jouais avec les ombres, s'il faisait gris, je travaillais à mes poèmes. Puis il s'est mis à pleuvoir. Contraint de retourner en intérieur, je me suis demandé ce que j'allais faire. Cela faisait quelques jours que le soleil n'était plus au rendez-vous et je voulais



Ludovico Paladini, expérimentation pour solo de sortie, été 2019.

retourner à mes jeux avec les ombres – mais comment le faire dans un studio ? Je ne pouvais pas faire des marquages au sol avec de la craie et en fin de compte, il me suffisait de quelques lignes, peu importe en quoi elles étaient faites. Et soudain, c'est venu comme une évidence : des cordes.

J'ai pris quelques cordes, un projecteur et suis allé au studio numéro 1. Trouver le bon angle pour la lumière et m'assurer qu'elle resterait stable même en hauteur n'a pas été facile, mais après quelques tests, j'ai obtenu mon soleil artificiel.

J'ai pris des cordes et les ai étendues un peu au hasard et un peu géométriquement. La beauté des cordes, comparée au dessin à la craie, c'est que vous pouvez changer la partition quand bon vous semble – et aussi, avec les craies, c'est moi qui dessinais les lignes, peu importe le degré de hasard que j'essayais de leur insuffler, elles naissaient toujours des mouvements de mes bras, créant par conséquent des parcours « habituels ».

Maintenant, mes lignes avaient une qualité tridimensionnelle, je pouvais les saisir avec mon ombre ou simplement les suivre. J'ai commencé à explorer d'autres côtés de mon jumeau : j'essayais de suivre la ligne avec mon genou, mon coude, mon pied (très difficile). Après dix minutes, l'ampoule a grillé. Je n'avais plus mon ombre, mais j'avais encore les lignes ; j'ai commencé à suivre les lignes directement avec des parties de mon corps, me positionnant

perpendiculairement à elles : la tête, le bassin, le genou, les mains ; le sentiment de cet exercice était proche de celui du « assisted solo² » où deux personnes [en vous touchant, orientant ainsi le mouvement] vous donnent des informations et des directions, une qualité et une intensité.

Ici, j'avais seulement la direction, mais il restait le sentiment d'être à la merci de quelqu'un d'autre, de ne pas être le maître des directions que je prenais. [...]

[p. 25] Le mouvement affecté

Parfois, je prends des objets, je les porte ou je les tiens, et j'essaie de danser, de voir quels sont les mouvements que je peux faire avec et ce que je peux découvrir grâce à eux. Je définis ces mouvements générés par l'usage d'un objet comme étant des mouvements affectés et restreints. L'été dernier, j'étais avec mon père, qui a une grande maison à la campagne dans le Latium.

Autour de la maison ou dans le garage je trouve souvent des objets abandonnés, prêts à être jetés. Un jour, je suis descendu dans la friche derrière la maison et j'ai trouvé de grands tuyaux en plastique. J'en ai mis un sur un bras et l'autre sur une jambe et me suis mis à bouger.

1 Ndlr : Basée à Vienne, Alix Eynaudi est danseuse et chorégraphe.

2 Ndlr : cet exercice fait partie du cours de Thomas Hauert, danseur et chorégraphe, responsable artistique de la formation Bachelor en Contemporary Dance de La Manufacture.

Louise Michelle Bentkowski – Carences

Extraits de mémoire de Master Théâtre orientation Mise en scène, soutenu en juin 2020

[p. 11] On m'a dit que mes ancêtres venaient de la vallée de l'Indus, qu'ils étaient nomades et qu'un jour qu'ils bourlinguaient en Pologne (était-ce alors l'Empire Austro-hongrois ?) on les a conviés (de force ? je ne sais pas) à se sédentariser sur le champ, à l'endroit même où ils se trouvaient. On leur a, en quelque sorte, offert cette vallée - qui soit dit en passant devait être bien peu attrayante pour qu'on les laisse s'y installer aussi facilement, un peu comme les aires concédées aux « gens du voyage » dans les villages français, collées aux stations d'épuration – cette vallée s'appelait Bentkowski, je m'appelle ainsi [...]

[p. 13] J'ai pensé, si je suis Bentkowski, je suis la fille d'une vallée ; j'ai pensé, non je suis la fille d'une vallée violée ; j'ai pensé, non je suis la fille d'une vallée adoptive ; j'ai pensé, la famille est une fiction, la parenté est une fiction. [...]

[p. 17] J'ai pensé, le mémoire c'est un texte alors c'est depuis les mots que je vais commencer ce travail ; j'ai pensé, la parenté c'est un lien, mettre deux, trois, quatre

histoires à la suite, c'est proposer au lecteur de créer des parentés entre différents récits, c'est déjà faire de la dramaturgie ; j'ai pensé, le cerveau humain cherche systématiquement des parentés ; j'ai pensé, je vais avancer par analogies naïves. [...]

[p. 19] On raconte chez les Inuits que c'est en rêve que l'âme d'un défunt manifestait aux futurs parents son désir de revivre dans leur enfant à naître. Si le sexe du défunt ne correspondait pas à celui du nouveau-né, alors on travestissait ce dernier, et on s'adressait à lui comme s'il était le défunt réincarné. Ensuite l'enfant était socialisé dans l'autre genre, celui du défunt.

On m'a dit que mes parents n'avaient pas voulu connaître mon sexe jusqu'à ma naissance et qu'ils avaient une idée très claire du prénom que j'aurais porté si j'avais été un garçon. On m'a dit que pris au dépourvu à ma naissance, ils avaient passé en revue les prénoms de leurs ancêtres et puis qu'ils étaient tombés sur une vieille tante qui s'appelait Louise. Ils ne la connaissaient pas mais Louise ça leur

semblait bien. Il paraît qu'ensuite ma grand-mère est venue les voir pour les rappeler à la tradition de donner comme seconds prénoms aux enfants ceux des grand-parents. Ils ont dit « hors de question ce sera Louise, seulement Louise » puis ils ont réalisé que si je prenais le prénom de ma grand-mère, je m'appellerais Louise Michelle, et ils ont pensé Louise Michel, ils ont dit - très bien Michelle on lui donne aussi votre prénom. Mon autre grand-mère s'appelait Marguerite, mais comme c'était une fleur elle n'a pas emmerdé mes parents avec ça. [...]

[21] J'ai essayé de remettre l'histoire dans l'ordre.
il y a Thyeste et son frère jumeau Atrée qui assassinent leur demi-frère Chrysippe il y a Érope l'épouse d'Atrée qui le trompe avec Thyeste
il y a Atrée qui tue les enfants de son frère et qui les lui fait manger
il y a Thyeste encore qui viole sa propre fille Pélopie qui donne naissance à Égisthe
il y a Pélopie qui épouse son oncle Atrée puis se suicide lorsqu'elle comprend que le père de son fils est aussi le sien
il y a Égisthe qui tue son oncle Atrée pour prendre le pouvoir avec son père et grand-père, Thyeste.
il y a Agamemnon fils d'Atrée qui assassine son cousin et épouse sa cousine Clytemnestre
il y a encore Agamemnon qui donne sa fille Iphigénie en sacrifice aux dieux
il y a Clytemnestre qui prend comme amant Égisthe le cousin d'Agamemnon qu'ils assassinent
il y a Oreste fils d'Agamemnon et de Clytemnestre qui tue sa mère et son amant avec l'aide de sa sœur Électre
il y a du sang plein ma page, je la retourne et je recommence le compte de la malédiction.

Je suis entrée dans le bureau des néphrologues.
— Ce n'est pas à nous de prendre la décision. C'est à toi, sa fille.
J'ai eu soudain envie de vomir.
— C'est une démente limite, ils ont dit.
Les nausées semblaient directement issues de la malédiction des Atrides, cette lignée fondée sur des flots de sang innocent, une famille de matricides, de parricides, d'infanticides, de fraticides, de maudits qui jamais ne parvinrent au terme de la violence. Interruption de dialyse, j'ai pu lire sur des photocopies posées sur le bureau.
Je devais décider de la vie ou de la mort de mon père.
Il y a du sang plein ma page, je la retourne et je recommence le conte de la malédiction. [...]

[p. 24] Un groupe d'une trentaine de vieux en pagne et en tongs me poursuit en criant les yeux exorbités et d'une voix chevrotante, Heeeeeuuuuureeeeeuuuuux ceeeuuuuux dont la vie n'a pas senti le malheeeuuuur ! En effet, ceux dont la colèèèère des dieux ébranle la famille, le sort ne leur épargne aucun malheeeuuuuur et les poursuit dans leur postérité la plus avancée : telle la vague, gonflée par le souffle violent des vents de Thrace, parcourt les ténébreeeuuuuuses profondeeeuuuuurs de la mer, soulève jusqu'au fond de l'abîme le noir limon qu'elle livre aux vents, et les rivages battus des flots répondent par un long mugissement.

AHAAAAAAAAHHHHHHH

On raconte que si les Aztèques ne pleuraient pas durant « el día de los muertos » c'était pour que leurs pleurs n'inondent pas le chemin de retour des morts et qu'ils puissent rentrer chez eux sans encombre après la fête.

J'ai pensé, il faut échapper à la malédiction, je voudrais m'inventer une parenté avec d'autres cultures, d'autres histoires ; j'ai pensé, non il faudrait tout intégrer, l'histoire des ancêtres, les images dont on ne se sépare pas, le présent si insaisissable et puis les nouveaux récits, ceux que l'on vient ajouter à la trame. J'ai pensé ; continue à écrire, continue à recoudre les bouts du monde dans ton grand patchwork, coudre c'est aussi penser même si c'est différent de théoriser, déduire, argumenter, coudre c'est aussi penser.

[p. 27] J'ai lu que sur la planète Anarres lorsqu'un enfant naît ce ne sont pas ses parents qui choisissent son prénom mais un ordinateur qui attribue un nom au bébé, chaque prénom est unique et inventé par un algorithme.

On m'a dit que mon arrière-grand-père du côté de ma mère portait comme nom de famille Justin car lorsqu'on l'avait trouvé dans un couffin sur le parvis d'une église, il y en avait juste un. [...]

[p. 29] J'ai pensé, le nom c'est le début de la fiction individuelle, on te reconnaît car on te donne un nom, ton corps ne te suffit pas à exister il va falloir mettre un mot dessus pour devenir un sujet, peut-être que le spectacle devrait commencer par l'origine du nom ; j'ai pensé, on donne des noms aux animaux de compagnie et alors on arrête de les manger.

J'ai lu, qu'au moment de l'abolition de l'esclavage dans les Antilles, le gouvernement français s'était lancé dans une opération de « baptême » civil, en attribuant des noms aux anciens esclaves qui en avaient été privé. L'état a chargé les commis de mairie d'enregistrer les nouveaux noms, ceux-ci ne pouvant pas être des noms déjà utilisés en métropole afin qu'on ne puisse en aucun cas assimiler des métropolitains blancs à des noirs. Les esclaves ne sachant ni lire ni écrire la langue officielle, c'était souvent au commis qu'incombait la tâche d'inventer un nom à la personne qui venait s'enregistrer. Sur les 170 000 affranchis un grand nombre a reçu à cette occasion un nom insultant, une pratique raciste qui a marqué des familles sur des générations. Je lis : Famille. XIII^e siècle. Emprunté du latin familia, « ensemble des esclaves de la maison ; ensemble de tous ceux qui vivent sous le même toit, famille », dérivé de famulus, « serviteur ».

J'ai entendu dans ma cuisine à l'approche de Noël, au moment de forte mobilisation contre sa politique de réforme des retraites, Emmanuel Macron dire au sujet des grèves qui agitaient tout le pays « mais il est des moments dans la vie d'une nation où il est bon aussi de savoir faire trêve pour respecter les familles ».

Au détour d'un palais par-delà une grande porte capitonnée j'avais déjà entendu crier un roi, quiconque régit bien sa famille saura aussi gouverner avec justice un État. Mais celui qui transgresse et viole les lois, ou qui veut donner des ordres à ceux qui commandent, celui-là ne saurait obtenir mes éloges. Il faut obéir à celui que l'État a choisi pour maître, en toutes choses, petites ou grandes, justes ou injustes. Un tel homme, j'en ai la confiance, saura également bien commander et bien obéir ; et dans les périls de la guerre, il restera à son poste, et défendra vaillamment ses alliés. L'anarchie est le plus grand des maux ; elle ruine les cités, bouleverse les familles, jette les années dans le désordre et la fuite ; ceux, au contraire, qui restent fermes à leur poste, l'obéissance fait leur salut. C'est ainsi qu'on doit venir en aide aux lois établies, et ne jamais céder



© Nicolas Brodard

Louise Bentkowski, *Caresses, carences, cailloux*, création de fin d'études, 2020.

à une femme. Car il vaut mieux, s'il le faut, succomber devant un homme, et l'on ne nous reprochera pas d'être plus faibles qu'une femme. [...]

[p. 34] On m'a dit que ma grand-mère et ses sœurs avaient renoncé à leur héritage au seul profit de leur plus jeune frère. Le frère aîné étant mort en 1944 dans le camp de concentration de Dachau, au décès de leur père elles ont décidé de laisser au dernier descendant mâle de la famille l'intégralité de l'héritage. Elles ont d'elles-mêmes renoncées à leur droit de succession en faveur de leur frère. Ma grand-mère après plusieurs années est revenue habiter dans une autre maison du village. Lorsque j'allais en vacances là-bas elle me prenait sous le bras comme un bouclier pour aller cueillir les oranges dans la cour de la propriété familiale. Selon elle, personne d'autre ne l'aurait fait et certainement pas sa belle-sœur qui laissait soi disant pourrir les fruits. Tout en répétant qu'elle y était chez elle, Marguerite lançait des regards inquiets vers les fenêtres de son frère et de ses neveux telle une voleuse sur le point de se faire prendre, répétant à l'envi que les fruits des arbres appartiennent à ceux qui les cueillent pour s'en nourrir. [...]

[p. 63] J'ai lu que l'héritage est probablement le facteur le plus important de la concentration de la richesse parmi les populations les plus riches, et de sa reproduction intergénérationnelle. Les grandes familles se maintiennent depuis des siècles grâce à la pratique de l'héritage, qui permet de garder les biens « en famille ». Curieusement bien que la pratique de l'héritage familial soit reconnue comme inégalitaire depuis longtemps il semble que sa taxation a toujours été un impôt détesté par l'ensemble de la population. Depuis les années 70 ce phénomène de reproduction sociale dû à l'héritage s'est même accéléré. [...]

J'ai contemplé, la famille Bellelli, d'Edgar Degas, il y a une femme debout en noir, elle a une main sur l'épaule d'une enfant l'enfant tient ses mains l'une par-dessus l'autre sur son tablier blanc de l'autre côté de la femme il y a une autre enfant assise sur une chaise devant un bureau les deux fillettes sont habillées de la même manière, elles portent un tablier blanc sur une robe noire à col serré en dentelle blanche avec des bottines noires elles aussi derrière il y a un homme, de trois quart dos, assis sur un large fauteuil entre le bureau et la cheminée du fond sur la cheminée un grand miroir doré, une horloge et un chandelier dans le miroir, un autre miroir, un lustre de cristal et une fenêtre sur le mur du fond il y a un cadre et un papier-peint bleu clair à fleurs blanches au sol un petit chien qui sort du cadre [...]

[p. 65] J'ai lu que s'il est vrai que la famille n'est qu'un mot, il est vrai aussi qu'il s'agit d'un mot d'ordre ou, mieux, d'une catégorie, principe collectif de construction de la

réalité collective. On peut sans contradiction dire à la fois que les réalités sociales sont des fictions sociales sans autre fondement que la construction sociale et qu'elles existent réellement, en tant qu'elles sont collectivement reconnues. [...]

[p. 93] Il y a deux ans alors que je menais des recherches sur la science-fiction féministe en préparant le concours d'entrée à La Manufacture, je découvrais le récit d'anticipation des « Camille stories », qui clôture l'essai *Staying with the trouble* de Donna Haraway. [...]

Ce qui m'a intéressée dans cette « fabulation spéculative », comme la nomme l'autrice, c'est la possibilité dont elle est porteuse d'un monde autre. Non pas un monde du pire comme c'est le cas des dystopies, ni un monde du meilleur des utopies, non plus un monde réaliste comme une simple anticipation ni pire ni meilleure qu'aujourd'hui. Non, il y a dans ce texte une part de rêve auquel on se donne le droit de croire, une liberté folle de rendre plausible ce qui est inimaginable. [...]

Le slogan qui sous-titre la nouvelle des « Camille stories, les enfants du compost » est « making kin not babies », faites des parents pas des bébés. [...]

Ainsi, dans les communautés du compost les enfants sont amenés à avoir au minimum trois parents, à cela s'ajoute la possibilité de se créer des relations de parenté tout au long de la vie. Je pense que c'est exactement sur ce point que ma lecture s'arrête, ce que j'avais cherché depuis si longtemps était écrit ici. [...]

[p. 98] Comment pouvais-je par le moyen de l'écriture non pas expliquer mais expérimenter une recherche ? Est-ce qu'écrire pouvait me mettre en chemin pour imaginer ? Plutôt que de me permettre de restituer (comme je suis en train de le faire). Il s'agissait ici de sortir de l'extériorité imposée par le fait de traiter un sujet, de ne pas « parler sur » mais de « parler dedans ». En expérimentant l'élargissement de la parenté depuis l'écriture elle-même je pouvais réunir la forme et le fond, penser par le « faire » de l'écriture. Pour cela je devais employer un autre moteur d'avancement narratif que la logique et la causalité. Je choisissais d'explorer une couture analogique des récits. [...]

L'avancée par analogie m'a permis d'évoluer dans l'écriture comme dans un rêve ou un cauchemar. Faisant naître un texte composite formé par le mélange de différents récits provenant aussi bien de la culture partagée que d'histoires intimes, de textes dont je suis l'autrice que de fragments d'autres auteurs, qui ont été intégrés tels quels, dans l'idée de les lier à cette nouvelle constellation de parenté que je tentais de constituer. [...]

LES CONFÉRENCES

Depuis la rentrée académique 2019, le département de la Recherche de La Manufacture propose un cycle de conférences, principalement aux étudiant-es mais aussi ouvert sur réservation. Les invité-es sont des artistes qui viennent exposer leur réflexion sur leur pratique, le plus souvent dans un aller-retour entre discours et performance. La première, à laquelle nous consacrons ici un article, était portée par Loïc Touzé, danseur et chorégraphe, intervenant et chercheur à l'école.

Je suis lent : pour une liberté de l'hypothèse par Meriel Kenley

À jardin, une table avec un ordinateur.
À cour, un écran, sur lequel est projeté
un dessin d'oiseau par Merce Cunningham.

Loïc Touzé s'avance jusqu'au bord de scène
et demande, tout bas : – Vous m'entendez ?
Le public répond, plus ou moins en
désaccord. Il recule, se place au centre.
– Et là, vous m'entendez ? – Mieux.
– Et est-ce que vous me voyez ?

Le registre, subtilement, a changé. Ce n'est
donc pas un début de conférence ou de cours
où il s'agit de se connecter à l'auditoire, de
vérifier que l'on est audible, avant de passer
au contenu. Le contenu est déjà là – la question
de la réception et du rapport au public étant
l'un des grands sujets dont traite *Je suis lent*.

– Et là ?

Le danseur et chorégraphe s'est mis
légèrement de biais, impulsant de petites
oscillations à ses bras tendus le long
du corps.

– Est-ce que vous arrivez à la fois à entendre
ma voix qui parle, à me voir, et à voir tout
l'espace qui est autour de moi ?

Chaque question est ponctuée d'un regard,
d'un sourire, qui frise la provocation.
Une provocation bienveillante. *Pro-vocare* :
appeler devant soi, faire venir.

Si *Je suis lent*¹ existait déjà sous la forme
d'un spectacle depuis 2015, la première fois
que je l'ai vue, la conférence était performée
à l'attention des étudiant-es (comédien-nés,
danseur-euses et metteur-es en scène) de
La Manufacture. C'était le 14 octobre 2019,
en ouverture d'un cycle de conférences
du département de la Recherche.

Je suis lent est à la fois un autoportrait et
l'histoire d'une résistance. Le « Je suis »
est moins une définition de soi qu'une
posture. C'est déjà une question de geste,
de temps et d'espace dans le geste.
Comment ouvrir dans le réel un espace
qui *a priori* n'est pas prévu ? C'est cela,
il me semble, que Loïc Touzé a essayé
de transmettre aux étudiant-es – non pas
une technique, non pas une recette, mais
un appel à la résistance. Une résistance
à des moules, une résistance à ce qui est
présenté comme allant de soi. Car l'existant
va trop vite, l'évidence, en exigeant qu'on
suive ses sillons, ne laisse pas de place
à l'expérimentation. Dire « Je suis lent »,
c'est proposer de ne prendre aucune
information extérieure comme un donné.

La lenteur, ici, n'est pas l'inverse de la rapidité.
La lenteur est une manière d'étirer le temps
jusqu'à déformer les cadres, les attentes,
les règles. Une manière de s'appropriier
les choses, de ne pas se laisser mener
à la baguette par un tempo qui, sous une
apparence d'art, convoque plutôt une
productivité. Suivant ce raisonnement,
ne pas être lent – être en rythme – n'est

rien d'autre qu'un exercice de virtuosité,
où l'on oublie l'art, où l'on oublie la danse.

Car la virtuosité et la technique ne suffisent
pas à permettre la danse, au contraire,
elles l'empêchent souvent. Cette intuition
sert de vecteur dans la traversée autobio-
graphique de Loïc Touzé. La danse est
absente ; mais c'est parce qu'il l'a reconnue
parfois à des endroits inattendus, dès ses
années à l'école de l'Opéra de Paris – dans
les mains de Sacha Kalioujny faisant cours
ou dans le défilé façon John Wayne de Cyril
Atanassoff – qu'il s'est mis à sa recherche.

La forme de *Je suis lent* est à l'image de
cette absence. La conférence performée
est parcourue de fulgurances de danse,
de balbutiements de gestes, d'esquisses,
de pastiches, de copies, d'évocations,
mais elle est principalement parlée,
donnée debout, face au public. Amenés
comme des illustrations de ses propos,
les instants de danse – enchaînements
de quelques gestes à peine – provoquent
une série d'images presque fixes, de figures.

Cela participe d'une transmission de
l'histoire de la danse par le geste. À propos
de son travail avec le Quatuor Knust, il dit :

Ce qui m'a absolument bouleversé,
en faisant [l]es gestes [de *L'Après-midi
d'un faune* de Nijinski], c'est que je me
suis rendu compte que la danse était
un véhicule du temps, que je me
permettais par du geste d'accéder à des
temps éloignés du mien – et donc
de devenir vraiment contemporain².

Le geste porte en lui une empreinte
de l'espace-temps dans lequel il a surgi.
Cette qualité temporelle est doublée d'une
qualité d'écriture, l'empreinte devenant
ainsi une empreinte digitale. Les gestes
invoquent des lieux, des personnes,
des strates de passé, tout en se collant
au présent de leur effectuation. Par là,
il ne devient pas seulement « vraiment
contemporain », il fait de chaque geste
– même copié, même caricaturé – le sien.
Voici un autre sens du « Je suis » de *Je suis
lent* : c'est aussi l'histoire de la réalisation
d'un chorégraphe. Alors, voir un extrait
de *La Chance* (2009) projeté en fin de
conférence devient le lieu d'une émotion,
comme un point d'arrivée. Soudain,
les différentes persistance rétinienne
de tous les gestes (retenus) du danseur-
conférencier pendant l'heure qui a précédé
se cristallisent dans une écriture de danse
qui lui appartient en propre.

La danse est absente, et même la danse
s'absente, comme se plaît à le dire Loïc
Touzé, mais voir la danse ou ne pas la voir,
c'est aussi une question de visibilité.
On se rappelle la question qui ouvre la
conférence : « Est-ce que vous me voyez ? ».
Peu de temps après, la question sera
développée : « Je dois me laisser voir ».



Loïc Touzé, *Je suis lent*, conférence dansée.

© Cosimo Terlizzi

Et je me rends compte aussi d'une chose : c'est que je ne dois pas simplement me laisser voir par vous, je dois me laisser voir par tout ce qui me regarde. (...) Et je dois aussi pouvoir penser que tout ce que je ne vois pas – en l'occurrence ce qui serait physiquement derrière moi, tout ce que je ne vois pas en étant face à vous, je devrais savoir que ça me regarde aussi. D'ailleurs je le sens dans le dos – si je le pense, mon dos s'élargit un peu. Je suis vu par ce que je ne vois pas autant que vu par ce que je vois.

Si je pousse un peu cette expérience, je peux me dire que tout ce que je vois regarde tout ce que je ne vois pas. Et que tout ce que je ne vois pas regarde tout ce que je vois. (...) Ce que je dois faire [en tant que danseur] c'est d'animer cette visibilité. C'est mon travail. Je dois animer cette visibilité. Je dois faire en sorte de trouver un geste – que je vais appeler la danse –, un geste qui permettrait, non pas de me montrer dans l'espace mais de trouver une tonicité, une manière de faire en sorte qu'un geste soit miroitant, un geste qui réfléchirait, rebondirait et ferait en sorte que je ne sois pas en train de me montrer dans le centre mais que chaque chose que je fais permettrait que le monde réfléchisse et circule entre nous [vous, spectateurs et moi, danseur].

Nous avons là un exemple de ce que j'aimerais appeler le conditionnel poétique de Loïc Touzé. Parce que sa pensée ne s'arrête à aucune limite du convenu, il y a dans ses raisonnements une liberté absolue de l'hypothèse. Le convenu considère que le regard n'est qu'à un sens (les yeux d'un sujet actif), or Loïc Touzé propose un « si » inverse : si on décide que l'espace me regarde, qu'est-ce que cela donne ? Si j'imagine que mon centre se déplace vers la droite, qu'est-ce que cela donne ? Ainsi le mouvement prend une valeur de réaction à une consigne, non pas tant imaginaire que poétique. Le mouvement n'est pas une cause mais une conséquence. Ce n'est pas pour rien, il me semble, que Paul Celan est cité : « Le centre de mon corps est hors de moi ». Le conditionnel de Loïc Touzé, conditionnel du détournement et du déplacement, consiste à appliquer les possibles de la poésie dans la danse. Car « être lent » c'est désamorcer l'autoritarisme des définitions, c'est les contourner, et, en en faisant le tour, les interroger, leur rendant ainsi une tridimensionnalité. Les formes se retrouvent tordues et distendues dans ce qu'elles ne sont pas censées être, dans ce qu'elles n'ont pas l'habitude d'être. Ainsi, une seconde position de danse classique tordue dans le mauvais sens (comme par élasticité) devient un élan pour faire

la roue, dans le spectacle *Forme simple* (2018).

De l'influence première de Carolyn Carlson, l'été 1985 à New York chez Alwin Nikolais, sa collaboration avec Francisco Ruiz de Infante, avec le Quatuor Knust, ses expérimentations avec Jennifer Lacey, Latifa Laâbissi et Yves-Noël Genod à ses propres pièces, Loïc Touzé retrace une recherche de la danse (perdue). Perdue, absente – ou plutôt, on s'en rend compte à la fin, déjà là. Car si la danse apparaît là où on s'y attend le moins, c'est le signe qu'elle est potentielle.

Au Théâtre de la Bastille, lors d'une autre représentation de la conférence le 21 novembre 2019, comme un exemple de surgissement de la danse, Loïc Touzé a projeté le générique de *Série noire* (Alain Corneau, 1979) et la lutte contre l'invisible de Patrick Dewaere dans un terrain vague, sous la pluie, avec une radio comme arme. Le corps moderne se cogne aux limites du monde pour mieux l'éprouver, le corps contemporain se laisse traverser – et pour faire émerger la danse, puisqu'elle est potentielle, il faut lui tendre des pièges. Alors seulement elle pourra être rendue visible, à coup de pièges posés par le chorégraphe, à coup de conditionnels.

Là se loge évidemment une question sur la politique du corps ; comment l'apprentissage de la danse (classique, en l'occurrence) fait entrer dans le corps des codes et des siècles d'histoire, comment s'en défaire ensuite, comment redonner de la place à l'expérimentation – et à nos entrailles.

Je suis lent est un appel à la désobéissance, à une dissidence temporelle, à une dissidence à même le présent. Exiger le présent, c'est vouloir étirer le moment dans une plénitude de ses possibles. Et si « être lent », c'est aussi finalement un appel à la discrétion, celle-ci ne sert qu'à faire un pas en arrière, à gagner un peu de temps, un peu de liberté. Or, en écoutant et regardant Loïc Touzé, on se dit qu'il suffit peut-être d'un pas en arrière pour se défaire des préjugés de « ce qui se fait » et se réapproprier un faire.

- 1 Conférence dansée, écrite et interprétée par Loïc Touzé, avec la collaboration artistique d'Éric Didry et Anne Lenglet.
- 2 Le texte ainsi mis en forme est une transcription de la captation de *Je suis lent* réalisée par Alice Gautier.

NOS LIVRES ET ARTEFACTS

Les chercheur·es de La Manufacture mettent régulièrement leurs résultats en partage sous différentes formes, écrites ou performées, mais aussi sonores ou graphiques. Nous présentons ici une sélection de livres et artefacts, avec un focus sur l'ouvrage *Composer en danse*, un vocabulaire des opérations et des pratiques, paru en 2019 aux Éditions des Presses du réel. Il rend compte d'une étude menée auprès de dix chorégraphes sur leur pratique de composition. Le texte qui suit est un montage d'extraits d'une des discussions collectives menée dans ce cadre.



Qu'est-ce que la dramaturgie en danse ?

Discussion collective, juin et septembre 2017, Lausanne et Paris (extraits, pp. 472-486).

Laurent Pichaud J'adosse la dramaturgie à l'« adresse ». Penser la dramaturgie d'une pièce, c'est chorégraphier la perception des spectateurs, telle que j'ai envie de l'écrire ou de penser pouvoir l'écrire. C'est forcément lié à une organisation temporelle. En effet, pour ma part, je travaille par séquences chorégraphiques. Des matériaux épars, qui s'élaborent dans un temps de répétitions, et s'organisent à un moment donné. [...]

Loïc Touzé Le terme « dramaturgie » venant du théâtre, la question de la dramaturgie pour la danse est aussi une dramaturgie du texte. De quel texte s'agit-il quand je travaille ? [...] Quand un corps arrive sur un plateau, il y a un théâtre, donc un drame, une dramaturgie de ce corps. Que fait-on avec ce corps ? Il y a de multiples opérations qui peuvent être travaillées pour que ce corps ne subisse pas sa propre histoire, qu'il fasse autre chose, s'hybride, « s'hétérogénéise ». [...] La dramaturgie m'intéresse du point de vue du rythme, des forces, des lignes, des espacements, des couleurs, des sons, des relâchements. Le relâchement pas seulement dans un geste, mais entre deux séquences. Un relâchement ou une surtension à l'intérieur même de la courbe globale de la pièce. Ce qui m'intéresse le plus dans ce jeu de la dramaturgie, c'est l'attention du spectateur.

Myriam Gourfink Pour ma part, dans la plupart des projets, j'investis la dramaturgie avec l'outil de la *timeline* [ligne de temps]. Il s'agit d'organiser le temps. Cependant, il y a certaines pièces pour lesquelles je ne suis pas arrivée en

répétition avec des durées prédéterminées. La partition est alors élaborée avec des durées plus ou moins intuitives, qui sont ensuite retravaillées par les interprètes qui décident des durées de leurs mouvements. [...]

Marco Berrettini Nous nous sommes demandés si ce terme venait d'une autre discipline que la nôtre... Décider de l'espace, du temps, de la macro-structure et des micro-structures sont des décisions chorégraphiques selon moi. La dramaturgie implique des paramètres d'une autre tradition, qui crée des réseaux vers l'histoire, l'anthropologie, le contexte social et politique dans lequel les actions se jouent. Si l'on discute de dramaturgie, je me demande si nous ne sommes pas obligés de le prendre en compte, bien que dans notre travail nous ne le faisons pas. Je ne le fais pas. Je m'en fiche un peu si mes costumes sont cohérents avec ce qu'un dramaturge pourrait dire. [...]

Nathalie Collantes La dramaturgie est-elle l'écriture de l'effet ? C'est une question que je pose. Je m'autorise à faire de la dramaturgie à partir du moment où j'amène une rupture, une cassure, un vide ou, au contraire, une espèce de saturation. J'ai du mal à parler de dramaturgie quand je suis dans le flux, dans l'organicité de la danse alors que, de fait, il y en a une. Cette temporalité – ou ces temporalités – que l'on traverse dans le mouvement inscrit une dramaturgie. Je pourrais poser la question autrement, est-ce que la dramaturgie ne serait-elle pas la gestion de la surprise ? [...]

Cindy Van Acker Quand on pense en termes de définition, les choses deviennent compliquées. Le terme « dramaturgie » est utilisé couramment dans la danse, et nous avons aussi élargi celui de « chorégraphie ». Aujourd'hui, dès que l'on structure des objets, cela peut être présenté comme une chorégraphie. Je pourrais écrire un livre d'une manière chorégraphique. Quand on parle de dramaturgie de l'espace, cela évoque légèrement autre chose que l'écriture de l'espace ou la façon dont les danseurs vont se déplacer dans l'espace. Se demander ce qu'est la dramaturgie de l'espace amène des questions différentes. Par exemple, si l'on crée une séquence de mouvements de dix minutes, si elle est nourrie par des idées selon lesquelles le corps, au départ, est un objet inanimé qui va évoluer progressivement et se mettre debout, il y a une dimension de dramaturgie dans la pensée de cette séquence. Cette dimension sera plus ou moins importante selon chaque projet. J'ai une sensation différente quand on me parle de chorégraphie ou de dramaturgie, même si c'est très imbriqué.

DD Dorvillier La dramaturgie consisterait selon moi à ajouter quelque chose pour augmenter l'effet de la pièce sur le spectateur. Dans ce sens, je ne la travaille pas. Penser en termes de dramaturgie est étranger à ma pratique, néanmoins je trouve intéressant de la questionner comme outil ou comme un filtre à appliquer sur la danse. [...]

Dans mon école, il n'y avait pas de classe de dramaturgie. Dans le *performance art*, il n'y avait pas un dramaturge. On avait à peine des costumes. On avait du faux sang, des bikinis, etc., mais pas de dramaturge. Les choses se faisaient très vite. On n'avait pas le temps de parler longtemps avec un dramaturge, ni de lire, ni d'avoir des

références. C'était sauvage. La dramaturgie n'était pas une question pour moi. La notion de dramaturgie vient d'un théâtre « approuvé », j'étais pour ma part sur des scènes où je faisais du faux théâtre qui était de la danse. [...]

La dramaturgie a peut-être une dimension de classe. Je ne sais pas si vous comprenez ce que je veux dire.

Julie Perrin Il s'agirait d'un mot savant ?

DDD Je ne sais pas si c'est un mot savant. Mais c'est un mot qui vient d'une certaine culture. Je frôlais la chose, j'étais toujours critique et en dehors.

Rémy Héritier Si c'est une question de classe, on n'est pas exempt d'appliquer inconsciemment une dramaturgie à nos pièces. On pourrait jeter tous ces mots à la poubelle, « phrasé », « dramaturgie », etc. Pour autant, ils nous prennent dans un filet. Si on ne se pose pas la question de ce qu'ils sont, on réinvente la roue non seulement en matière de détail, mais en permanence. Ce qui correspond à une pratique sans culture. On fait donc bien de creuser.

DDD J'aime bien la formule que tu as utilisée Myriam : dramaturgie égale... ?

MG ...Adresse / Durée / Structure. La formule résulte du travail d'analyse des modes de composition que nous menons avec Yvane Chapuis et Julie Perrin, et dont nous avons fait émerger un certain nombre de notions clés. En passant au peigne fin tout ce que vous nous avez raconté sur vos pratiques, on a en effet observé qu'il est question d'adresse, de durée et de structure quand il est question de dramaturgie. [...]

Nos éditions : sélection

Happenings & Events – Tulane Drama Review

Avant-propos de Richard Schechner, édition établie par François Bovier et Serge Margel

Traduction inédite du numéro de référence de la *Tulane Drama Review* sur le happening, publié en 1965 par Michael Kirby et Richard Schechner. Éditions Presses du réel, 2018.

pourunatlasdesfigures.net

Sous la direction de Mathieu Bouvier, Alice Godfroy et Loïc Touzé

Outil contributif ouvert à une communauté d'artistes et de chercheurs consacré à la notion de figure en danse. En accès libre depuis 2018.

Mon corps, ce bouddhiste

Deborah Hay

Traduit par Laurent Pichaud et Lucie Perineau – édition augmentée, Éditions Presses du réel, 2017.

Témoignage sur le quotidien, recueil de textes partitionnés et espace de réflexion artistique de la chorégraphe. Le texte original est enrichi de documents qui le contextualisent.

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

Dirigé par Julie Sermon et Yvane Chapuis

Cartographie des tenants et aboutissants pratiques et théoriques de l'appropriation de la notion de partition en théâtre et en danse du tournant du 20^e siècle aujourd'hui.

Éditions Presses du réel, 2016.

Pratiques de l'improvisation

Sous la direction de Serge Margel

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

De l'école à la scène

Valérie Rolle et Olivier Moeschler

Résultats de l'enquête sociologique sur les stratégies d'insertion professionnelle menée auprès des premières promotions de comédiens de La Manufacture. Éditions Antipodes, 2014.

ONT CONTRIBUÉ À CE NUMÉRO



Louise Bentkowski
étudiante sortante
du Master Théâtre
orientation
Mise en scène de
La Manufacture.



Julie Rahir
comédienne,
assistante à la mise
en scène et praticienne
Feldenkrais.



Yvane Chapuis
historienne de l'art et
responsable
de la Mission
Recherche de La
Manufacture.



Maxine Rey
metteure en scène
(diplômée Manufacture
2016), doctorante
UNIL-La Manufacture.



Maria Da Silva
metteure en scène
(diplômée Manufacture
2018).



**Claire de
Ribeaupierre**
dramaturge.



Nicolas Dufour
architecte-paysagiste.



**Jean-Baptiste
Roybon**
comédien et metteur
en scène.



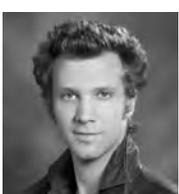
Edwin Halter
étudiant sortant
du Master Théâtre
orientation Mise
en scène de
La Manufacture.



Nicolas Zlatoff
ingénieur-
informaticien,
comédien et metteur en
scène.



Meriel Kenley
doctorante en Études
théâtrales
cinématographiques.



Jérémie Wenger
concepteur et
développeur IT.



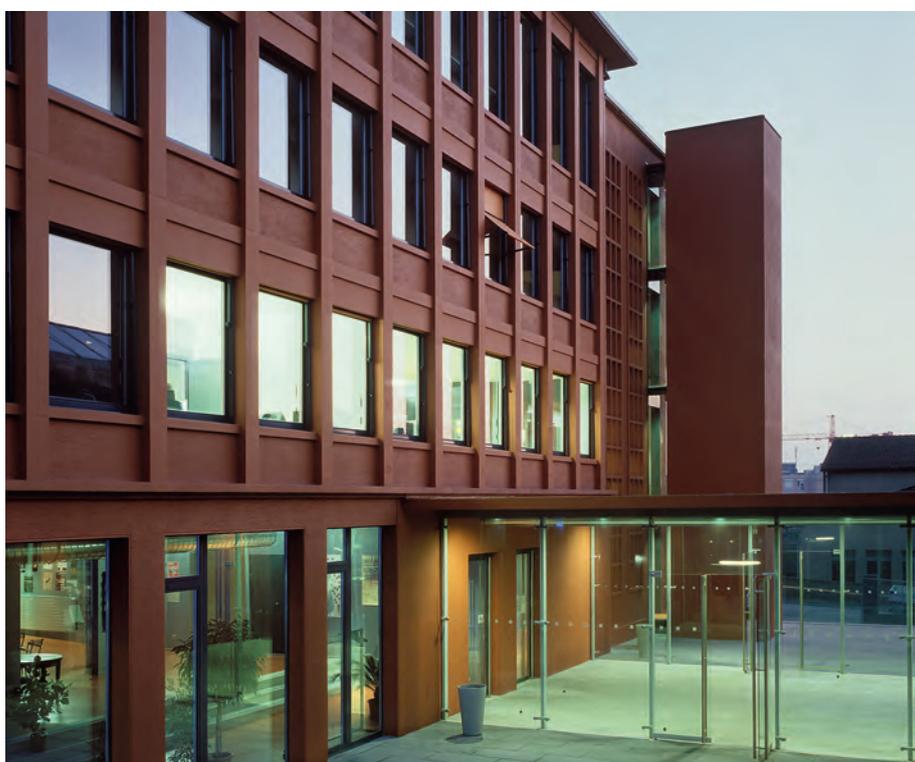
Christophe Kihm
professeur à la HEAD
Genève au département
action-interaction,
critique,
et commissaire
d'exposition.



Ludovico Paladini
étudiant sortant
du Bachelor
en Contemporary
Dance de
La Manufacture.



Flavia Papadaniel
comédienne
et assistante
à la mise en scène.



© Thomas Jantscher

L'ÉQUIPE DE LA MANUFACTURE

Direction

Frédéric Plazy
Directeur

Sarah Neumann
Secrétaire générale

Bachelor Théâtre

Frédéric Plazy
Responsable artistique

Valeria Bertolotto
Responsable académique

Silvia Guerreiro
Coordinatrice

Bachelor en Contemporary Dance

Thomas Hauert
Responsable artistique

Gabriel Schenker
Responsable académique

Richard Afonso
Coordinateur

Master Théâtre

Robert Cantarella
Responsable

Jonas Beausire
Coordinateur

Sylvie Kleiber
Professeure référente orientation scénographie

Recherche

Yvane Chapuis
Responsable

Élodie Brunner
Collaboratrice

Assistant·es HES

Agathe Lecomte
Bartek Sozanski
Lisa Veyrier

Formation continue Prestations de services

Anne-Pascale Mittaz
Responsable

Valentine Lugin
Collaboratrice

CFC Techniscéniste

Claude Parrat
Responsable

Nathalie Berseth
Secrétaire

Administration

Samuel Bezençon
Collaborateur administratif RH

Laura Rehm
Collaboratrice Affaires académiques et Développement qualité

Marion Grossiord
Responsable Communication et Partenariats

Élodie Blomet
Assistante Communication et Partenariats

Christophe Jaquet
Bibliothécaire

Laurence Pidoux
Secrétaire de direction

Sonia Spinello
Comptable

Céline Matthey
Secrétaire comptable

Alice Durnat Levi
Secrétaire du Conseil de Fondation

Technique

Nicolas Berseth
Directeur technique

Robin Dupuis
Technicien

Ian Lecoultre
Technicien

Robin Friderici
Informaticien

Kaled Mohamed Ali
Intendant

Sélina Dir Melaizi
Apprentie techniscéniste

IMPRESSUM

Numéro conçu et coordonné par

Yvane Chapuis et Marion Grossiord

Relecture

Élodie Blomet et Élodie Brunner

Conception graphique

deValence

Impression

Gremper AG

Une publication de

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

Hes·so

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