



## ECRIRE PARTIR

### Une recherche sur les potentialités théâtrales du verbatim

#### 1. Contexte du projet

##### 1.1 – Une recherche à continuer : « Écrire le réel » (Jean-Daniel Piguet)

Lors de ma formation en mise en scène à la Manufacture (2014-2106), j'ai pris du temps pour préciser mon endroit de recherche théâtrale. J'ai clarifié le fait que mes envies créatrices et mes élans d'analyses se dirigent plus facilement vers un vécu que vers des écritures théâtrales. Je crois que je fais du théâtre dans l'espoir de partager avec un public une forme de sensibilité à ce qui m'entoure. Je souhaite puiser dans mon quotidien des matériaux qui seront ensuite travaillés dans une optique de recherche et de création théâtrales.

Durant ce parcours à l'école, j'ai créé en 2015 un spectacle, *Passe*, qui a pour origine une « passe » avec une prostituée dans les rues de Lausanne, et un autre en 2016, *Pas perdus*, né de la rencontre avec cinq personnes âgées attendant sur les bancs de la gare. Ces travaux ont été nourris par ma recherche sur la pratique du verbatim. Dans les deux cas, j'ai enregistré et écrit un texte à partir des paroles prononcées dans la situation d'origine. Si pour *Passe*, le verbatim a été la base très stricte du texte donné aux acteurs, pour *Pas perdus*, je me suis confronté à un travail de montage et de greffe d'autres matériaux littéraires – l'enjeu étant à chaque fois de partir d'un matériau spécifique pour le déployer (et non pas le rejouer) sur scène.

Parallèlement à ces créations, j'ai rédigé un mémoire intitulé « Écrire le réel » dans lequel il a été question de penser la pratique du verbatim (qui a nourri mes créations) et plus largement d'interroger la notion de « réalité » au théâtre. J'ai notamment pu distinguer la réalité documentaire (toujours construite), dont je me sers pour mes pièces, de la réalité théâtrale toujours existante (le plateau, les acteurs, les lumières etc.). J'ai alors posé l'hypothèse que la sensibilité et l'imaginaire que je cherche se trouvent dans la confrontation de ces deux réalités, théâtrale et documentaire.

Aujourd'hui, je voudrais mener plus loin cette recherche. D'une part, j'aimerais clarifier ce qui rend la pratique du verbatim enrichissante pour la création théâtrale. Tenter de constituer une boîte à outils qui permettrait de mieux comprendre les enjeux de l'écriture d'un verbatim : comment déceler ce qui, dans un enregistrement, est intéressant pour le travail au plateau avec un ou des acteurs ? Comment ensuite transcrire cet épisode enregistré sous forme écrite (ponctuation, retour à la ligne etc.) ? Autrement dit, essayer de définir les critères qui sont nécessaires à l'écriture d'une « bonne scène » verbatim. Comment enfin constituer un montage de scènes ? D'autre part, la question à laquelle je me suis confronté lors de mon deuxième spectacle, celle de la greffe d'autres matériaux, ouvre selon moi des pistes à explorer : comment poursuivre par l'écriture fictionnelle un verbatim ? À quel point celle-ci trahit-elle le matériau d'origine, ou au contraire l'enrichit-elle ? Autrement dit,

comment écrire avec un verbatim ?

### 1.2 – Le matériau de recherche : un enregistrement spécifique (Jean-Daniel Piguet)

Pour mener cette recherche et pouvoir me confronter à ces questions, j'aimerais partir d'un enregistrement précis, effectué il y a plusieurs années. En 2012, j'ai accompagné mon père lors de son dernier mois de vie, à l'hôpital. Voulant profiter pleinement de ces moments, et pour ne pas subir sa maladie, nous avons décidé de mener un dernier projet ensemble. Me servant de la caméra qu'il m'avait offerte, je me suis mis à le filmer, afin de récolter ce qu'il voulait laisser de lui. Notre projet de film a rapidement dévié, à cause de l'augmentation des doses de morphine, qui l'empêchait de me raconter ses histoires. J'ai décidé de garder ma caméra allumée, de continuer de le questionner malgré ses rêveries délirantes, et de filmer les discussions avec notre famille, ses amis, et le personnel infirmier. Je me suis aussi enregistré, malgré moi, derrière la caméra, lui posant des questions sur sa maladie, sur sa vie, essayant de le soutenir. N'ayant jamais pu réaliser le film que je projetais de faire, j'ai conservé dans un disque dur les traces vidéo de ces moments passés ensemble. Neuf heures de rushes qui documentent ce qui se passe dans une chambre d'hôpital face à un enjeu de taille, celui de la mort d'un homme. Cet enregistrement relate selon moi un épisode d'une fragilité rare. Je crois qu'il contient des moments de vie, au seuil de la mort, très puissants.

J'aimerais partir de ce matériau pour avancer dans ma recherche parce qu'il me semble qu'au seuil de la mort les mots prennent une importance particulière, et parce qu'à travers une parole quotidienne, autour des repas, de la maladie, se disent des choses en creux sur notre condition de mortel. Ainsi, comme pour *Passe*, l'enregistrement contient une parole qui flirte avec une limite, c'est ce qui en fait je crois un matériau propice à mener notre recherche. En outre, cet enregistrement est intéressant parce qu'il pose de manière plus aiguë la question de la différence de medium. Lors de mes deux travaux précédents, je suis parti d'un enregistrement sonore pour retranscrire puis écrire un verbatim. Ici, il ne sera pas uniquement question de son mais aussi d'image. En quoi le medium vidéo affecte-t-il le passage d'un enregistrement au texte ? Comment laisse-t-il des traces sur le verbatim ? En quoi permet-il d'enrichir l'écriture ?

Pour mener cette recherche, j'ai voulu travailler en binôme avec un chercheur/auteur afin de décaler mes habitudes et ouvrir d'autres possibles. Je désirerais me nourrir du savoir-faire et de la pensée d'un auteur dramatique qui nécessairement porte un regard précis sur la question du verbatim. Nicolas Doutey, qui mène de front écriture dramatique et recherches théoriques, m'a accompagné lors de mon mémoire et soutenu pour mon premier spectacle *Passe*. Son regard et ses conseils, autant sur les questions d'écriture que sur la potentialité scénique d'un texte, ont toujours été précieux. Pour cette recherche, nous voulons mener une réelle collaboration où nous pourrons à chaque étape confronter nos points de vue et avancer ensemble pas à pas.

### 1.3 – Le texte pour la scène, la scène depuis le texte (Nicolas Doutey)

En écrivant pour le théâtre, la question que je me pose en priorité est celle de la scène, c'est-à-dire de la manière dont une écriture peut se penser comme spécifiquement scénique. L'objectif, en un sens, est de voir comment l'écriture de théâtre peut

accomplir l'équivalent des « révolutions modernistes » qu'ont accompli les autres arts en investissant la spécificité de leur medium (peinture non figurative, musique atonale ou concrète, etc.). Du côté du théâtre, le mouvement de cette « révolution » peut être représenté par les réflexions d'Artaud pointant le fait indiscutable que le medium du théâtre est la scène<sup>1</sup>. La mise en relief de cette évidence s'est souvent établie sur l'opposition scène/texte<sup>2</sup>, ce qui a pu laisser dans l'ombre la manière dont la question de la scène, ou la pensée théâtrale est, comme l'écrit Noëlle Renaude, « autant le souci ou le devoir des metteurs en scène que des auteurs »<sup>3</sup>. Comment un texte, à son endroit textuel, par ses outils textuels, investit la dimension de la scène, c'est ce point que je cherche à interroger avant tout dans l'écriture. Cette recherche s'élabore en dialogue avec une réflexion théorique que j'ai entre autres menée dans une thèse de doctorat où j'ai cherché à dégager l'idée de scène active dans les pièces de Beckett, et ce faisant à proposer un concept de scène qui échappe à son opposition au texte ; elle se nourrit également du travail pratique que j'ai pu mener en tant que dramaturge et assistant d'Alain Françon, qui explore le potentiel scénique des textes qu'il met en scène.

La démarche de Jean-Daniel Piguet rencontre pleinement ces préoccupations, à de nombreux égards. Cette recherche interrogeant la question du verbatim dans le cadre d'une forme de théâtre documentaire, qui me déplace par rapport à ma perspective habituelle, me semble pour cette raison permettre d'interroger et de mettre à l'épreuve de manière particulièrement aiguë certains aspects décisifs de la question de l'écriture pour le théâtre.

Passer par un verbatim pour produire un texte de théâtre pose en effet déjà la question de la différence entre la « simple » transcription d'un échange oral et l'oralité écrite que fabrique un texte pour le théâtre, à déployer ensuite sur le plateau. De ce point de vue, cela permet d'éprouver ce qui sépare le fait de viser une reproduction d'une oralité naturelle du fait de fabriquer par et dans l'écriture une oralité scénique. Cette question de l'oralité communique plus largement avec la manière dont un texte accroche la scène, permet d'exploiter des spécificités de « la » réalité théâtrale. J'ai par exemple pu discuter avec Jean-Daniel de la manière très différente dont *Passe* et *Pas perdus* visaient chacun la scène, ces travaux n'appelaient pas la même scène. Les différences ne tenaient pas uniquement à la question du type d'oralité, mais à celle du régime et de la situation de parole, de l'organisation de la fiction, etc. Dans *Passe*, qui met en scène un client qui va voir une prostituée pour la première fois, la coprésence des protagonistes est tendue et justifiée par la perspective d'une relation sexuelle, les protagonistes sont des inconnus l'un pour l'autre, et dans ce cadre chaque parole

---

<sup>1</sup> Dans « La mise en scène et la métaphysique » [1931], Artaud s'appuie sur la spécificité du medium scénique pour repenser le fait théâtral ; il écrit par exemple : « [J]e dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret » (Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Paris, Gallimard [1938], coll. « Folio/Essais » [1985], 1996, p. 55).

<sup>2</sup> Soulignée par exemple par Artaud qui, pour mettre en relief la spécificité du medium scénique, l'oppose au dialogue et, de là, au langage parlé et écrit : « [I]l dialogue – chose écrite et parlée – n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre » (*ibid.*, p. 55).

<sup>3</sup> Noëlle Renaude, *Accidents. Essai épistolaire* (avec Barbara Métais-Chastanier), Lyon, ENS Éditions, coll. « Tohu Bohu », 2015, p. 188. Comme l'écrit Jean-Pierre Sarrazac par exemple, la manière dont le texte de théâtre pense la scène est un domaine de recherche « encore très peu exploré » (« La reprise (réponse au postdramatique) », *Études théâtrales*, n° 38-39 « La réinvention du drame (sous l'influence de la scène) », dir. Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2007, p. 17).

prononcée est comme *risquée* – ce que mettait en relief la disposition du texte en vers très brefs : chaque bout de phrase est un événement, qui vient modaliser une rencontre qu'on sait brève. Le texte de *Passe* organise ainsi une scène où la question de la coprésence des protagonistes et de leur interaction (verbale et silencieuse) est au premier plan. Dans *Pas perdus*, les locuteurs se connaissent, la situation de parole est celle d'une conversation à bâtons rompus (la situation enregistrée est celle de personnes âgées discutant sur un banc dans une gare), sans fil conducteur nécessaire : aucune perspective d'action particulière n'organise les prises de parole, et en retour celles-ci n'ont pas un impact immédiat fort sur un cours d'action ou une interaction. On pourrait dire que c'est précisément ce fil « non conséquent », imprévisible (et susceptible d'accueillir des greffes), qui fait le centre de gravité du texte, la manière dont le jeu des acteurs permet de suivre le développement d'une pensée imprévisible y est donc plus centrale. Cette différence de scène est évidemment liée aux différences entre les situations réelles qui ont été chaque fois enregistrées, mais son repérage organise aussi l'écriture des textes dans leur détail et en globalité. Avec ces réflexions en tête, l'exploration d'un nouveau matériau documentaire permettra de poursuivre l'interrogation sur la manière dont chaque texte met en relief, et appelle à travailler, certaines spécificités de la scène.

Ces réflexions croisent une hypothèse de recherche à laquelle s'adosse le travail de Jean-Daniel : sa démarche ne vise pas à simplement « rejouer » sur scène ce qui serait le réel documentaire, dans un seul souci de fidélité objective. Au contraire, il s'agit de redéployer théâtralement, avec tous les déplacements que cela implique, ce qui part d'une réalité enregistrée. Dans cette mesure, son travail, comme le mien, suppose d'appréhender des spécificités du medium scénique, d'essayer de le caractériser, et de ne pas s'en tenir à une définition rapide de la scène comme lieu d'un « réel concret »<sup>4</sup>, qui viendrait donner « réalité » ou « corps » à ce qui n'en aurait initialement pas. Travailler sur le verbatim sera donc aussi l'occasion, chemin faisant, de poursuivre la recherche des spécificités du medium scénique.

## 1. Objectifs

L'objet et le terrain de notre investigation sera le document vidéo enregistré à l'hôpital, qui n'a pas encore fait l'objet de transcription. Nous le travaillerons sous différentes dimensions, qui répondent à autant d'objectifs de recherche. Pour chacun d'entre eux, l'horizon qui guidera nos recherches sera de constituer un texte pour la scène.

### 2.1 – Écrire la dimension verbale

Nous nous concentrerons d'abord sur la dimension strictement verbale, sans donc retenir l'élément proprement visuel du document – sinon pour mesurer au final, en creux, les très probables distorsions impliquées par la suppression de la dimension visuelle.

---

<sup>4</sup> Selon les termes, par exemple, d'Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres Sup » [1996], 2001, p. 35).

Toute une série de questions se pose déjà en effet quant au choix d'écriture et de mise en forme, dans la mesure où le verbatim que l'on essaiera de constituer sera écrit dans la perspective d'une visée scénique, où l'on cherchera à faire du verbatim un texte (sinon une partition) pour le théâtre.

Quels usages faire de la ponctuation par exemple ? Comment, et faut-il, noter les silences ? Selon quels critères ? Comment et pourquoi user du retour à la ligne ? Disposer en prose (pourquoi changer de paragraphe) ou en « vers » (pourquoi passer à la ligne) ? Comment et pourquoi noter ou non les hésitations, scorries etc. qui ponctuent sans cesse la parole orale ? Toutes ces questions définissent de manière décisive la visée théâtrale d'un texte, sa manière de susciter le jeu scénique, et devront faire l'objet de choix puisque le matériau documentaire sera, de ce point de vue, muet.

Afin de nous guider dans nos expérimentations, nous nous appuierons sur une étude de la manière dont procèdent des textes de théâtre « traditionnels » (au sens où ils ne partent pas de verbatims) qui témoignent d'un souci de travailler une certaine forme d'*« oralité écrite »* – oralité écrite qu'on pourrait définir comme étant une oralité construite dans et par l'écriture, avec des moyens proprement textuels, et non pas comme la « simple » reproduction d'un parler « naturel ». Nous nous appuierons notamment sur les textes d'auteurs comme Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Jon Fosse, Sarah Kane, qui tous les quatre témoignent du souci de travailler une forme d'oralité écrite selon des stratégies différentes (travail de la répétition, mise en forme en vers ou en prose, absence ou non de ponctuation, juxtaposition de paroles, etc.), et visent par là la scène de différentes manières (nous détaillons cet aspect dans le point 3). Le texte que l'on souhaite produire ne se veut pas d'abord, en effet, trace de ce qui est dit dans le document-source, mais bien texte pour le théâtre, c'est pourquoi il sera essentiel d'analyser la manière dont des auteurs dramatiques travaillent par l'écrit la question de l'oralité, travaillent le texte comme une matière à dire et à jouer scéniquement.

Pour travailler l'écriture dans la perspective de la scène, nous demanderons en cours de travail à des acteurs de se confronter aux différentes versions des textes que nous aurons élaborés. Ce sera pour nous l'occasion d'entendre le texte et par là de tester nos partitions. Comment les acteurs comprennent-ils nos indices ? Quel effet cela produit-il ? Cette lecture orientera la recherche et nous permettra d'écrire en gardant un lien étroit avec le plateau.

## 2.2 – Écrire la dimension audiovisuelle

Si, dans un premier temps, on cherchera à redéployer en texte pour le théâtre la transcription de ce qui se dit dans le document-source, on tentera dans un deuxième temps de prendre la pleine mesure du fait qu'il s'agit d'un document audio-visuel.

Pour ce faire, nous tenterons de répondre à la question suivante : comment un texte (qui, encore une fois, vise la scène) peut redéployer à sa manière ce qui à l'origine est un document audiovisuel ? Dans cette phase de notre recherche, on ne s'en tiendra donc pas à l'aspect seulement verbal, mais on cherchera à voir comment ce qui passe par l'aspect visuel dans le document-source peut être pris en charge dans la production d'un texte pour le théâtre. On pourra par exemple essayer de passer par l'écriture d'indications scéniques, ou de descriptions dans l'idée qu'elles seront dites sur le plateau ; on pourra également tenter de faire en sorte que le texte prenne en charge simultanément, et selon des modalités à définir, l'aspect visuel et l'aspect

verbal du document.

Une des questions qui se pose de manière particulièrement vive ici est celle du passage d'un enregistrement vidéo à une forme scénique, notamment du point de vue de l'image – ne serait-ce que parce que si l'image enregistrée vaut comme horizon indépassable, alors le travail scénique n'a plus qu'à chercher à la reproduire aussi fidèlement que possible ; et, si c'est le cas, le moment spécifique du texte (pour la scène, toujours) a-t-il une valeur autre que simplement véhiculaire ?

On ne privilégiera pas ce type d'approche par imitation ou reproduction, qui nous semble avoir pour inconvénient majeur de ne pas poser la question de la différence des medium – question centrale pour nous : en effet, faire d'une transcription un texte pour la scène c'est passer d'un medium (l'enregistrement, en l'occurrence audiovisuel) à un autre (le plateau, vu depuis un texte). Or, chaque medium a son matériau élémentaire, ses possibilités techniques, et sa grammaire, propres. L'objectif sera donc plutôt de comprendre quels peuvent être des équivalents textuels pour la scène de ce qui au départ a la forme d'un document vidéo.

Pour ces expérimentations sur le redéploiement de l'aspect audiovisuel en texte pour la scène, on s'appuiera notamment sur les recherches qui ont été menées sur les différences entre les medium. On pense par exemple aux travaux de Rudolf Arnheim autour d'une *Materialtheorie*<sup>5</sup>, qui cherche à dégager la texture irréductible de différents medium (radio, film, peinture, etc.), chacun ouvrant une dimension propre dans la mesure où les mondes qu'ils déploient sont chaque fois spécifiques. Plus particulièrement, sur la différence entre le film et le théâtre, on s'appuiera aussi sur les réflexions séminales d'André Bazin dans son article « Théâtre et cinéma » (1951)<sup>6</sup>. Quelles sont les conséquences, pour notre recherche, de la différence entre la vidéo comme forme de la captation et le théâtre comme forme de la construction, entre la « voracité » de la caméra qui capte tout et la dimension d'extériorisation impliquée par le rapport de la scène à la salle, etc. ? C'est à la lumière de ces interrogations, si l'on peut dire, que nous procéderons.

Pendant cette deuxième phase de recherche, une lecture avec les acteurs nous permettra une nouvelle fois de tester au plateau nos partitions. Nous resterons ainsi dans ce lien tendu entre scène et écriture.

### 2.3 – Compositions

Une fois ces matériaux « écrits et transcrits » sur la page, nous nous poserons la question de leurs compositions. Comment tisser ensemble ces éléments ? Nos différentes perceptions de l'événement nous conduiront à dialoguer sur ce qui constitue le fil narratif. Y en a-t-il un seul ou plusieurs ? Est-ce que le simple fait de mourir constitue déjà une narration ? Est-ce que le projet de film entamé entre un père et son fils peut lui aussi constituer un fil narratif ? Notre rapport différent aux événements rapportés – comme c'est souvent le cas dans un film documentaire entre un réalisateur et un monteur – nourrira nos tentatives de compositions.

---

<sup>5</sup> Qui organise l'ensemble de sa recherche, selon le terme qu'il choisit dans la préface de 1957 à *Le cinéma est un art* [1932] Paris, L'Arche, 1989, p. 12 (trad. Françoise Pinel).

<sup>6</sup> Recueilli dans André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2011, p. 129-178.

Nous entamerons donc un travail de montage en cherchant à proposer plusieurs versions différentes. Nous testerons notamment la possibilité de greffer des éléments extérieurs. Nous chercherons à comprendre comment réagit un texte verbatim au rajout de matériaux d'origine littéraire. En quoi des textes de nature différentes s'annulent l'un l'autre ou au contraire se nourrissent et ouvrent d'autres possibles ? Nous testerons aussi la possibilité d'écrire nous-mêmes des matériaux qui pourraient se greffer à un montage. Nous mettrons alors en place des exercices d'écriture, à partir de pistes soulevées dans la deuxième session de recherche. Par exemple, Jean-Daniel pourrait demander à Nicolas d'écrire un flot de conscience qui pourrait traverser l'esprit du chirurgien que l'on voit dans un plan X. En retour, Nicolas pourrait demander à Jean-Daniel de « réécrire » une séquence en la résumant au souvenir qu'il en a, ou à ce qui, dans sa perception, en faisait l'élément le plus saillant – c'est-à-dire en intégrant sa connaissance intime de la situation et de ses acteurs, et la modalité de son souvenir. Une des questions qui se posera alors sera de savoir où se situer entre les deux pôles que constituent le fondu et la coupe franche – les greffes seront-elles indécelables, l'écriture fictionnelle imitant le texte transcrit, ou bien apparaîtront-elles comme des ruptures, brisant la modalité établie par le verbatim ? –, et de voir à chaque fois ce que cela apporte à la visée scénique du texte.

Pour mettre en œuvre le travail de montage proprement dit, nous analyserons, cette fois sous un angle dramaturgique, les œuvres des auteurs de référence qui nous auront guidés dans la première session de la recherche. Les textes de Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Jon Fosse, Sarah Kane nourriront nos tentatives de composition des matériaux réunis. Ainsi, une nouvelle fois, on empruntera à la littérature dramatique des outils pour tisser ensemble ces matériaux tirés du réel. Pour le dire grossièrement, nous tenterons par exemple de voir comment notre écriture-verbatim réagit au fait d'assembler des matériaux de natures très différentes sans volonté de narration (en nous inspirant de Sarah Kane), ou au contraire de monter des matériaux plus homogènes qui font avancer le récit (qui ressemblerait plutôt à la manière de Jon Fosse).

Une fois encore, la lecture avec des comédiens de ces différentes versions de montage participera à l'avancée de cette phase de recherche. Elle nous permettra de tirer des conclusions sur les manières de construire une dramaturgie scénique à partir du verbatim.

## 2. État de l'art

### 2.1. Situation actuelle dans le domaine des travaux projetés avec mention des principales réalisations / publications

#### Textes de théâtre

On analysera notamment les œuvres de certains auteurs qui travaillent le texte en cherchant à en faire une matière à jouer, notamment du point de vue du détail de l'écriture sur la question de l'oralité. On prêtera une attention particulière aux écritures de Thomas Bernhard et de Jon Fosse. Tous deux utilisent le même type de mise en page (en « vers blancs » très brefs), dans des sens très différents, et cherchant néanmoins tous deux à appeler le plateau et le jeu. On travaillera aussi sur l'écriture de Sarah Kane, particulièrement attentive aux différences entre les formes orales et écrites, et à la manière dont l'écriture, tout en étant pleinement travaillée

dans sa dimension écrite (jusqu'à la forme poème) peut prendre en charge des aspects de l'oralité. Le corpus des textes de Beckett sera également un objet d'étude pour nous, notamment dans la mesure où, s'étant destinée à différents médium (plateau, télévision, radio...), elle pourra être l'occasion d'analyser, pour ainsi dire, « en acte », ce qui les distingue du point de vue de l'écriture.

Dans la littérature critique, on s'appuiera sur les rares textes consacrés à définir le « type de scène » induit par différentes écritures : on pense notamment à l'article de Michel Bernard, « Esquisse d'une théorie de la théâtralité d'un texte en vers à partir de l'exemple racinien »<sup>7</sup>, ou à l'ouvrage de Gérard Dessons, *Maëterlinck, le théâtre du poème*<sup>8</sup>.

#### Spectacles et mises en scène

Nous observerons les spectacles de metteurs en scène et chorégraphes qui mettent en scène des paroles tirées du quotidien : Jonathan Capdevielle (*Saga*), *Nature Theater of Oklahoma (Life and Time)*, Joris Lacoste (*Parlement, Suite n° 2, L'Encyclopédie de la parole*), Jérôme Bel (*Véronique Doisneau*). On questionnera alors comment ces artistes ont chacun à leur manière trouvé un plateau pour ces verbatims. Ils nous aideront dans nos questionnements concernant la spécificité scénique de notre propre verbatim.

#### Textes théoriques

Au niveau théorique, les penseurs qui travaillent la question de la spécificité des médium nourriront notre recherche : André Bazin dans « Théâtre et cinéma », Rudolf Arnheim notamment dans *Le cinéma est un art*, Gertrude Stein dans l'ensemble de ses conférences et notamment dans celles recueillies sous le titre *Lectures en Amérique*<sup>9</sup>; on s'appuiera également sur les quelques études cherchant à caractériser la scène comme concept : outre l'article fondateur de Bernard Dort, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance » (1984)<sup>10</sup>, on puisera dans des publications plus philosophiques : *Le Théâtre de l'expérience – contributions à la théorie de la scène* d'Esa Kirkkopelto<sup>11</sup>, le volume collectif *Philosophie de la scène*<sup>12</sup>, ou celui dirigé par David Krasner et David Saltz intitulé *Staging Philosophy*<sup>13</sup>.

On s'appuiera enfin sur des recherches explorant la question du lien entre le langage et la mort, comme celle de Giorgio Agamben dans *Le Langage et la Mort*<sup>14</sup>, ou de Vinciane Despret dans *Au Bonheur des morts*<sup>15</sup>.

<sup>7</sup> Dans *Dramaturgies, langages dramatiques : mélanges pour Jacques Scherer*, Paris, Nizet, 1986, p. 279-286.

<sup>8</sup> Gérard Dessons, *Maëterlinck, le théâtre du poème* [2005], Paris, Classiques Garnier, coll. « Études sur le théâtre et les arts de la scène », 2016.

<sup>9</sup> Gertrude Stein, *Lectures en Amérique*, Paris, Christian Bourgois, 2011 (trad. Claude Grimal).

<sup>10</sup> Dans Bernard Dort, *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L, 1995, p. 245-275.

<sup>11</sup> Esa Kirkkopelto, *Le Théâtre de l'expérience. Contributions à la théorie de la scène*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum Mundi », 2008.

<sup>12</sup> Michel Deguy, Thomas Dommange, Nicolas Doutey, Denis Guénoun, Esa Kirkkopelto, Schirin Nowrouzian, *Philosophie de la scène*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Expériences philosophiques », 2010.

<sup>13</sup> David Krasner et David Z. Saltz (dir.), *Staging Philosophy. Intersections of Theater, Performance and Philosophy*, Ann Arbor, University of Michigan Press, coll. « Theater : Theory/Text/Performance », 2006.

<sup>14</sup> Giorgio Agamben, *Le Langage et la Mort* [1982], Paris, Christian Bourgois [1991], 1997 (trad. Marilène Raiola).

<sup>15</sup> Vinciane Despret, *Au Bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, Paris, La Découverte, 2015.

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

Jean-Daniel Piguet travaille depuis plus de trois ans la question de la potentialité théâtrale du verbatim :

- \* Il a écrit un mémoire de Master « Écrire le réel » dans lequel il a tout d'abord été question de définir le réel théâtral, documentaire, et la notion de fiction au théâtre. Ce mémoire portait également sur l'obligation de se « situer » face à un objet de recherche : comment le fait de se situer dans le temps et dans l'espace, avec l'autre et avec soi-même, influence et modifie ce que l'on perçoit. Il voulait par exemple montrer que si l'on appartient au genre masculin ou féminin, on ne produit pas le même genre d'objet, surtout quand on travaille sur la notion de prostitution. La question de l'écriture verbatim était le troisième axe de ce travail de recherche. Enfin la question de la mise en scène venait clore la réflexion, notamment sur les implications sur la direction d'acteur et sur le rapport au public.
- \* Il a réalisé deux spectacles, *Passe* et *Pas perdus*, qui traitent directement de ce questionnement et qui ont déjà été évoqués dans ce dossier.
- \* Il a aussi créé un spectacle, *Memoria Libera*, fin 2016, sur l'histoire de l'immigration italienne en Suisse. Il s'est agi de comprendre l'évolution de la situation des immigrés italiens – de leur droit politique lié à leur statut de saisonnier, de la manière dont ils étaient perçus dans la société civile – de leur arrivée dès les années 1950 jusqu'à nos jours. Il a entre autres travaillé sur un verbatim tiré du documentaire *Siamo Italiani* de Alexander J. Sailer, réalisé en 1964.
- \* Il participe l'année prochaine au projet de recherche « Action » qui lui permettra de poursuivre sa recherche sur la théâtralité du réel. Il s'agit notamment d'utiliser les outils d'observation développés par l'école de Palo Alto pour enquêter sur certains contextes sociaux. La description très fine des interactions sociales lui donne des outils pour continuer sa recherche sur le potentiel théâtral du réel.

Nicolas Doutey s'attache, dans ses pièces, à faire en sorte que le travail de l'écriture consiste avant tout à mettre en volume la spécificité d'un réel scénique, notamment la dimension du présent et de la présence qui fait une caractéristique distinctive de la scène. Ce travail s'élaborer en parallèle d'une recherche théorique développée dans le cadre d'une thèse de doctorat sur Beckett soutenue en 2012, cherchant à dégager une idée de scène telle qu'on puisse comprendre comment les textes la façonnent à leur manière (*Une idée beckettienne de scène – approche philosophique des textes dramatiques de Samuel Beckett*, dir. Denis Guénoun, Université Paris IV-Sorbonne), ainsi que dans la publication de plusieurs articles (dont « Une abstraction qui marche, deux hypothèses de conception de la scène », in *Philosophie de la scène*, Les Solitaires Intempestifs, 2010). Depuis 2011, il développe également une connaissance de la pratique du plateau, en étant assistant et dramaturge d'Alain Françon, et en intervenant auprès d'étudiants metteurs en scène et acteurs à La Manufacture et à l'ENSATT (Lyon). Il est l'un des auteurs de la série *Notre Faust* (2014-2017) portée par Robert Cantarella, où l'écriture est placée au contact direct du plateau ; et il a écrit pour la caméra le texte du film *Station* du cinéaste Simon Ripoll-Hurier (tourné en

2017, en cours de montage).

### **3. Présentation succincte de l'équipe impliquée dans le projet**

Jean-Daniel Piguet est un jeune metteur en scène. Il grandit dans le Sud-Ouest de la France, en Aveyron, puis part étudier la philosophie et le cinéma documentaire à Toulouse (préparation Lettre et Science Humaines aux grandes écoles, option théâtre et philosophie), Montréal (UdM, licence 3 en philosophie) et Paris (universités Panthéon Sorbonne et Paris Diderot). Il est diplômé en 2016 du Master Mise en scène de la Manufacture, à Lausanne. Ses recherches pratiques et théoriques portent sur le potentiel fictionnel du réel. Il est le fondateur de la compagnie DanielBlake.

Nicolas Doutey est né en 1982. Normalien et agrégé de lettres, il soutient une thèse de philosophie du théâtre en 2012 (Université Paris IV-Sorbonne). Assistant et dramaturge d'Alain Françon sur plusieurs de ses mises en scène, rédacteur en chef de la revue de création [avant-poste] (2002-2012), il est écrivain de théâtre (co-auteur de la série *Notre Faust* de Robert Cantarella ; cinq pièces publiées chez Théâtre Ouvert, 2013, 2015).

Les cinq comédiens qui participeront aux lectures sont à confirmer en fonction de leurs disponibilités :

Romain Daroles, comédien formé à la Manufacture, promotion H (2013-2016).

Marika Dreistadt, comédienne formée à la Manufacture, promotion A (2002-2005).

Julien Jacquérioz, comédien formé à la Manufacture, promotion F (2010-2013).

Cedric Leproust, comédien formé à la Manufacture, promotion E (2009-2012).

Camille Mermet, comédienne formée à la Manufacture, promotion C (2006-2009).

### **4. Méthode(s) de travail prévue(s), étapes du projet**

Nous organiserons la recherche en trois sessions de travail.

#### Session 1 : Écrire la dimension verbale (8 jours)

1 – Visionnage de quelques heures de rushes des enregistrements vidéo. Séparation des vidéos sans paroles et des vidéos avec paroles. (1/2 journée)

2 – Discussion autour de la matière. Établissement de règles communes de transcription à partir d'une scène verbatim sélectionnée : ponctuation, notation des silences, retour à la ligne, emplacement sur la page, signes indiquant que les paroles se chevauchent, nom des « personnages », notation des hésitations, choix de notation des paroles inaudibles etc. Réflexions sur l'enjeu scénique de ces questions. (1/2 journée).

3 – Lecture tous les matins de pièces qui pourront nous donner des pistes supplémentaires concernant l'écriture de l'oralité et la visée scénique d'un texte (*Hiver, 4.48 psychose, Catastrophe et autres dramaticules, Déjeuner chez Wittgenstein, etc.*). À travers des discussions et des prises de notes, nous dégagerons les outils spécifiques de ces auteurs afin de s'en servir lors de nos transcriptions.

4 – Premières tentatives de transcriptions verbatim en se préoccupant uniquement des matériaux sonores. Lecture en fin de journée entre nous de nos essais et modification des règles de transcription si besoin. (3 jours)

5 – Lecture avec cinq comédiens des scènes transcrites. Demande aux comédiens de considérer le texte comme un texte de théâtre « normal » (ne partant pas d'un verbatim), dont l'écriture et la mise en forme sont pensées comme dans tout texte de théâtre, et voir ce que cela provoque pour le plateau. Discussion avec les acteurs et un public restreint (constitué de proches et des étudiants de la Manufacture) à propos de leurs réflexions quant à l'écriture et ce qu'elle produit. (1 jour)

6 – Ajustement ou modification des règles en fonction de la phase 1.5, et transcription de tout l'enregistrement. (2 jours)

7 – Mise en forme d'un carnet de bord sur les enjeux de la transcription suite à nos expériences. (1 jour)

### Session 2 : Écrire la dimension audiovisuelle (8 jours)

1 – Lecture tous les matins de textes théoriques qui pourront nous donner des pistes concernant la question du medium (Rudolf Arnheim et André Bazin notamment). Nous dégagons des outils qui peuvent nous servir à mieux écrire la dimension visuelle des enregistrements.

2 – Visionnage des rushes sans paroles (écartés dans la session 1). Discussion et établissement d'exercices de transcriptions de l'image : audio-description, didascalie parlée, transcriptions des sons non verbaux... (1/2 journée)

3 – Tentatives de transcription à partir des méthodes trouvées suite au 2.1 et 2.2, et lecture entre nous de ces essais. (2 jours)

4 – Visionnage de certaines scènes parlées et tentatives de transcription des éléments non verbaux d'une scène, à partir des méthodes et résultats découverts dans la phase 2.3. Lecture entre nous de ces essais. (2 jours)

5 – Lecture avec cinq comédiens des scènes transcrites. Demander aux comédiens de considérer le texte comme un texte de théâtre « normal », et voir ce qu'il provoque pour le plateau. Discussion avec les acteurs et un public restreint (constitué de proches et des étudiants de la Manufacture) à propos de leurs réflexions quant à l'écriture et ce qu'elle produit. (1 jour)

6 – Travail d'ajustement et de précision sur les matériaux déjà transcrits, en fonction du résultat de la phase 2.5 avec les acteurs. (1,5 jours)

7 – Mise en forme d'un carnet de bord sur les enjeux de la transcription suite à nos expériences. (1 jour)

### Session 3 : Compositions (10 jours)

1 – Lecture tous les matins des pièces lues dans la session 1, cette fois sous l'angle de la dramaturgie. Tentative de formaliser différents types de dramaturgie des pièces des quatre auteurs de référence : Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Jon Fosse, Sarah Kane.

2 – Premières tentatives de montage à partir des matériaux déjà constitués.

Fabrication de deux versions différentes en fonction des outils trouvés dans la phase 3.1. (2 jours)

3 – Lecture avec cinq comédiens des deux montages différents et discussion avec les acteurs et un public restreint (constitué de proches et des étudiants de la Manufacture) à propos des montages et de ce qu'ils produisent. (1 jour)

4 – Exercices d'écriture et de greffe en fonction des résultats de la phase 3.3. et des résultats de la session 2. (2,5 jours)

5 – Nouvelles tentatives de montage à partir des greffes. (1,5 jours)

6 – Deuxième lecture avec cinq comédiens et discussion autour des différences par rapport à la phase 3.3. (1 jour)

7 – Finalisation du carnet de bord sur les enjeux du verbatim et conclusion du travail. (2 jours)

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

Toutes les sessions de recherche seront menées de front et de façon similaire par Nicolas Doutey et Jean-Daniel Piguet.

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

Notre recherche vise une réflexion approfondie sur la question du verbatim au théâtre, qui constitue un questionnement récurrent chez les élèves metteurs en scène et comédiens de la Manufacture. À titre d'exemple on peut citer le mémoire de Chloé Lombard sur la question de la parole des êtres disparus (promotion H comédien), le solo de Lisa Veyrier sur la parole des migrants (promotion H comédien), le travail de recherche de Jean-Baptiste Roybon et de Véronique Doleyres sur le témoignage des anciens travailleurs de la Manufacture de taille de pierres précieuses (promotion E comédien).

L'ouverture des lectures aux étudiants de la Manufacture permet de diffuser au sein de l'école « un esprit de la recherche ».

La publication sous un format « brochure » de deux montages de textes ainsi que d'un mini-guide sur le verbatim rendra publique et accessible notre recherche.

Notre projet sera aussi l'occasion de nouer des liens avec d'autres espaces de recherches, notamment avec Hubert Colas, directeur du festival Actoral, qui se montrait intéressé pour nous accueillir à Montévidéo, lieu de résidences théâtrales, à Marseille (<http://www.montevideo-marseille.com/montevideo/accueil.html>).

## **7. Valorisation du projet (décrire les mesures de valorisation du projet envisagées et leur calendrier)**

Les quatre lectures lors des trois sessions de recherche seront ouvertes à un public restreint (composé d'amis, de comédiens, de metteurs en scènes et des étudiants de la Manufacture) qui viendra nous donner son avis sur le travail. Ces moments de

rencontre seront l'occasion de discuter avec les spectateurs de ce qu'ils ont imaginé et entendu.

La « publication » d'une brochure avec deux montages de texte et un mini-guide sur la question des enjeux du verbatim, rendra notre recherche accessible à tous.

## 8. Bibliographie et références

- AGAMBEN Giorgio, *Le Langage et la Mort* [1982], Paris, Christian Bourgois [1991], 1997 (trad. Marilène Raiola).
- ARNHEIM Rudolf, *La Pensée visuelle* [1969], Paris, Flammarion [1976], coll. « Champs Flammarion » [1997], 2006 (trad. Marc Le Cannu, Claude Noël).
- ARNHEIM Rudolf, *Le cinéma est un art* [1932] Paris, L'Arche, 1989 (trad. Françoise Pinel).
- ARNHEIM Rudolf, *Radio* [1936], Paris, Van Dieren, 2005 (trad. Lambert Barthélémy, Gilles Moutot).
- ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son Double*, Paris, Gallimard [1938], coll. « Folio/Essais » [1985], 1996.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2011.
- BECKETT Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules* (Cette Fois – Solo – Berceuse – Impromptu d'Ohio – Quoi où), Paris, Éditions de Minuit [1986], 1997.
- BECKETT Samuel, *Pas suivi de Fragment de théâtre I – Fragment de théâtre II – Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique*, Paris, Éditions de Minuit [1978], 2000.
- BECKETT Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision* (Trio du fantôme – ...que nuages... – *Nacht und Traüme*), Paris, Éditions de Minuit, 1992 (trad. Édith Fournier).
- BERNARD Michel, « Esquisse d'une théorie de la théâtralité d'un texte en vers à partir de l'exemple racinien », dans *Dramaturgies, langages dramatiques : mélanges pour Jacques Scherer*, Paris, Nizet, 1986, p. 279-286.
- BERNHARD Thomas, *Déjeuner chez Wittgenstein*, L'Arche Éditeur, 1989 (trad. Michel Nebenzahl).
- BERNHARD Thomas, *Le Faiseur de théâtre*, L'Arche Éditeur, 1986 (trad. Edith Darnaud).
- BERNHARD Thomas, *Minetti – Portrait de l'artiste en vieil homme*, L'Arche Éditeur, 1983 (trad. Claude Porcell).
- DEGUY Michel, DOMMANGE Thomas, DOUTEY Nicolas et al., *Philosophie de la scène*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Expériences philosophiques », 2010.
- DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion [1996], coll. « Champs Essais », 2008.
- DESPRET Vinciane, *Au Bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, Paris, La Découverte, 2015.
- DESSONS Gérard, *Maëterlinck, le théâtre du poème* [2005], Paris, Classiques Garnier, coll. « Études sur le théâtre et les arts de la scène », 2016.
- DORT Bernard, *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L, 1995.
- FOSSE Jon, *Et la nuit chante, Hiver*, L'Arche Éditeur, 2003 (trad. Terje Sinding).
- FOSSE Jon, *Quelqu'un va venir, Le Fils*, L'Arche Éditeur, 1999 (trad. Terje Sinding).
- FOSSE Jon, *Trois Pièces*, L'Arche Éditeur, 2000 (trad. Terje Sinding).
- KANE Sarah, *Complete Plays*, London, Methuen Drama, 2001.
- KIRKKOPELTO Esa, *Le Théâtre de l'expérience – contributions à la théorie de la scène*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum Mundi », 2008.

- KRASNER David, SALTZ David Z. (dir.), *Staging Philosophy. Intersections of Theater, Performance and Philosophy*, Ann Arbor, University of Michigan Press, coll. « Theater : Theory/Text/Performance », 2006.
- NINEY François, *Le Documentaire et ses Faux Semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.
- RENAUDE Noëlle, *Accidents. Essai épistolaire* (avec Barbara Métais-Chastanier), Lyon, ENS Éditions, coll. « Tohu Bohu », 2015.
- SARRAZAC Jean-Pierre, « La reprise (réponse au postdramatique) », *Études théâtrales*, n° 38-39 « La réinvention du drame (sous l'influence de la scène) », dir. Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2007, p. 17.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 1989.
- STEIN Gertrude, *Lectures en Amérique*, Paris, Christian Bourgois, 2011 (trad. Claude Grimal).
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres Sup » [1996], 2001.