

MATTEO PRANDI

# L'EXPECTATIVE

TRAVAIL DE BACHELOR



## *Table des matières*

	<i>Notice</i>	3
	<i>Avant-propos</i>	5
1	<i>Conscience</i>	7
2	<i>Agentivité</i>	9
3	<i>Temps</i>	15
4	<i>Accident</i>	17
5	<i>Expectative</i>	23



## *Notice*

Ce travail est une compilation de notes plus ou moins abouties d'un essai sur le théâtre que son auteur n'a jamais publié. Il raconte l'histoire d'un jeune acteur fraîchement diplômé travaillant à l'écriture d'un spectacle.

Une brève recherche biographique et les quelques témoignages que nous avons pu recueillir sur l'auteur nous laissent penser que le personnage de l'acteur, dont l'auteur adopte le point de vue narratif, est probablement en grande partie fictif.

A l'exception de l'avant-propos, l'ordre, ainsi que les titres de ces notes, ont été constitués par nous-mêmes pour rendre la lecture de cet ouvrage parcellaire plus commode. Liberté est laissée à son lecteur de les modifier à son gré.



## *Avant-propos*

IMAGINONS un jeune garçon ou une jeune fille. Disons un jeune garçon. Mettons qu'il est plutôt doué à l'école. Offrons-lui beaucoup d'avenirs à envisager. Tenez, il a un penchant pour les sciences. Bon, alors envoyons-le dans une école polytechnique où il apprend le métier d'ingénieur. D'accord, il s'y ennue. Mais si nous lui donnons la possibilité de se spécialiser en neurosciences ? Avouez que c'est un sujet intéressant, le cerveau. Non ?

Mettons que vous êtes d'accord : le cerveau est un sujet intéressant.

Vous vous intéressez au ? Au théâtre ? Pourquoi faire ? . . . Bon, alors faisons-lui découvrir le théâtre, c'est vrai qu'il s'ennue beaucoup. Mais avant, permettez que je lui fasse terminer ses études dans un laboratoire de neurosciences cognitives. Admettons qu'il y écrit un (brillant) mémoire dont le sujet est . . . qu'est-ce qu'on pourrait lui mettre . . . on va dire l'agentivité dans la locomotion humaine. L'agentivité, c'est un des ingrédients de la *conscience de soi*. Disons, pour faire court, que si vous croyez être celui qui est en train de lire ceci, c'est à cause de votre sens de l'agentivité.

Pardon, revenons à notre jeune garçon. Envoyons-le maintenant dans une école de théâtre. Faisons-lui écrire un deuxième mémoire. Mettons qu'il choisit le même sujet : l'agentivité. L'agentivité, c'est un des ingrédients de la conscience de soi. Disons, pour faire court, que si quand vous dites la phrase « J'ai une idée ! » vous croyez être celui qui a une idée et celui qui dit qu'il a une idée, c'est à cause de votre sens de l'agentivité. Son problème est que si un comédien jouant un personnage dit « J'ai une idée ! », il y a un souci d'agentivité.

Supposons enfin que ses réflexions l'amènent à l'une des théories les plus abouties sur la présence de l'acteur. Il en devient un, d'acteur, doublement diplômé suite à son deuxième (brillant) mémoire.

VOICI DONC NOTRE PERSONNAGE : l'acteur. Peut-être aimeriez-vous lire l'histoire de l'écriture de son premier spectacle ? Que votre volonté soit faite !

Et que celui qui n'a pas ouvert cet ouvrage pour un tel récit ne soit pas déçu : en tant qu'auteur, pensez-vous sincèrement que je vais laisser faire mon personnage ?

*Dans le noir complet et derrière le rideau, on entend la voix du Personnage.*

Mon cher Acteur.

Nous allons bientôt entrer en scène.

Alors, arrête de trembler.

Accroche-toi bien tout à l'intérieur de ma carcasse de théâtre  
et n'aie pas peur.

Tu es prêt ? On y va.

*(La tragédie comique)*



# 1

## Conscience

Dépassés, nous<sup>1</sup> ouvrîmes donc un Larousse : « Connaissance, intuitive ou réflexive immédiate, que chacun a de son existence et de celle du monde extérieur. » Mais elle vit bien que moi aussi j'étais dans l'incapacité complète de comprendre précisément ce que c'était. Si tu es encore infoutu, me dit-elle, de m'expliquer ce que c'est, qu'est-ce que t'as étudié pendant toutes ces années ?

C'est alors que je réalisai qu'en réalité je m'étais plus attaché à découvrir les mécanismes qui menaient à l'émergence de cette chose qu'on appelle conscience, qu'à savoir ce qu'était vraiment cette chose. Saint Augustin confessait : « Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me le demande, je sais. Si on me le demande et que je veux l'expliquer, je ne sais plus. »<sup>2</sup> C'est drôle, je lui dis, ce cousinage entre la conscience et le temps.

Voilà qui compliqua les choses, je m'étais mis à parler de différentes définitions, de différents concepts de conscience : tu te rappelles, j'y demandai, quand Carlos<sup>3</sup> nous parlait de différents états de conscience ? Voui, hé ben, qu'elle me répondit ? Hé ben, ajoutai-je, en psychologie on parle de différents états de conscience quand on étudie, par exemple, le sommeil, le coma, le somnambulisme, l'effet de certaines drogues, le rêve éveillé, etc. Si on ajoute à ça ce qu'on peut appeler des niveaux ou des couches de conscience, entre par exemple la conscience minimale, la conscience de sa conscience ou la conscience du *soi*, on arrive à un réseau complexe de concepts avec lesquels on peut s'amuser quand on parle du jeu d'acteur.

Dans mon mémoire, j'insistais sur le concept minimal du *soi*, ou du *soi minimal*. J'y avais traduit un extrait d'un papier que j'ai souvent relu sans jamais vraiment le comprendre :

Phénoménologiquement, c'est-à-dire selon la façon dont on l'éprouve, [il s'agit d'] une conscience de soi-même en tant que sujet immédiat d'expérience, sans extension dans le temps. Le soi minimal dépend presque sans doute de processus cérébraux et d'un corps écologiquement intégré [*embedded*], mais il est inutile de savoir ou d'être conscient [*aware*] de ceci pour avoir une expérience que l'on peut toujours appeler une expérience de soi.<sup>4</sup>

Deux choses en particulier m'inspiraient pour parler de ma pratique du théâtre : l'immédiateté de l'expérience, qui fait écho à la

1. Nous ignorons si cet entretien a réellement eu lieu, et le cas échéant avec quel interlocuteur.

2. [SAINT-AUGUSTIN 2013].

3. Vraisemblablement, il s'agirait en réalité d'Oscar Gómez Mata, professeur de l'auteur à l'époque de ses études de théâtre.

4. [GALLAGHER 2000].

*présence* à plusieurs niveaux ; et la présence nécessaire d'un *corps* pour la manifestation d'une telle conscience.

Et je résumai : réduire au maximum, presque jusqu'à l'abstraction, la définition même d'un être vivant, et pouvoir continuer de parler de l'art vivant qu'est le théâtre (comme je le conçois), maintenant que j'y pense, c'est ça qui me branchait.

Je tentai alors de lui expliquer les deux composantes nécessaires et suffisantes à l'émergence d'un soi minimal, telles que décrites par Shaun Gallagher. Primo, dis-je, il y a le sens de l'*ownership*, la propriété ; deoxio, le sens de l'*agency*, l'agentivité. Le premier s'occupe de l'objet, le deuxième du sujet. Tu me suis ?

Si par exemple je me déplace. Il y a un corps qui se déplace, et mes sens me confirment qu'il s'agit bien du mien. Ça, c'est la propriété. Mais je peux aussi dire, il y a quelque chose, un agent, qui agit sur mon corps, et mes sens m'informent que cet agent c'est moi. Donc, si tout va bien — et c'est le cas dans l'extrême majorité des cas de la vie quotidienne — quand je me déplace, je suis celui qui déplace mon corps à moi. Je vis donc une expérience de « soi minimal ». Peu importe d'où je pars, où je vais<sup>5</sup> et si je m'en rends compte, il y a effectivement un agent qui déplace un corps, un sujet qui déplace un objet.

Et ça, c'est valable pour tout : actions, pensées, paroles, dès que j'agis, ces mécanismes se mettent en oeuvre. Quand je joue aussi, ni plus ni moins. Pas plus, me provoqua-t-elle ? Je ne sus trop quoi répondre, sinon que c'est justement là qu'est l'os. Quand je joue, je ne suis pas tout à fait moi, ou pas uniquement moi, ou au contraire uniquement moi. On peut faire des hypothèses, c'est ça qui est marquant. Et avec ces hypothèses, on peut faire des essais, se modifier un peu, accéder à d'autres niveaux et d'autres états de conscience qui peuvent être utiles pour jouer. Enfin, je crois.

J'étais sincère avec elle, je le croyais vraiment. Et je lui évoquai les nombreux spectacles<sup>6</sup> où un acteur pouvait nous faire toucher à d'autres états possibles de la conscience, que ce soit la sienne ou la nôtre, par des qualités de jeu et d'écriture particulières. Et combien souvent, dans ces spectacles, le temps lui-même semblait changer de substance. C'est drôle, radotai-je, ce cousinage entre la conscience et le temps.

Elle me coupa, on sait toujours pas précisément ce que c'est, la conscience, c'est pas grave, conclus-je brutalement.

5. Des notes plus amples sur la question de la causalité sont rapportées en fin du chapitre 2.

6. Nous rapportons dans les références bibliographiques une liste de spectacles que l'auteur a inscrit au dos de la présente note.

## 2

# Agentivité

Les <sup>1</sup> voyant interdits devant mes explications et mes schémas, je leur demandai alors s'ils avaient déjà entendu parler de l'« immunité aux erreurs d'identification ». Je connaissais la réponse : non. En gros, enchaînai-je, c'est l'impossibilité pour les gens normaux de se tromper de personne quand ils s'auto-attribuent un état ou une action. Perdant patience face à leurs yeux écarquillés, je me mis à parler plus fort et plus lentement. Si je me dis tiens, je vais boire une gorgée de c'café. Et que je bois une gorgée de c'café. Et que je sais que je bois une gorgée de c'café. Je sais aussi que c'est moi qui ai pris la décision de boire une gorgée de c'café, que c'est moi que je suis l'agent de cette action. Parce que je suis immunisé aux erreurs d'identification. <sup>2</sup>

A priori, on pourrait supposer que, continuai-je sans vérifier s'ils me suivaient toujours ou non, le sens de l'agentivité fait partie du processus mental et moteur de la gorgée de café. Mais si vous prenez un schizophrène, il vous dira peut-être que c'est toi ou une force supérieure qui l'a forcé à boire une gorgée de c'café. Donc, qu'il ne se sent pas l'agent de son action. Ça veut dire, tenez-vous bien, que l'action et le sens de l'agentivité sur cette action son distincts.

On a donc d'un côté l'action, de l'autre la conscience de cette action, et de l'autre (... il y a trois côtés) l'attribution d'un agent à cette action.

Dans la vie de tous les jours, on est d'accord que les trois sont très liés. Même dans le cas d'un mouvement réflexe ou inconscient, c'est-à-dire la majorité de nos actions (je pourrais très bien boire une gorgée de c'café sans spécialement y prêter attention), on est sûr de ce qu'on fait et de qui l'a fait.

Pourquoi, je vous la fait courte et approximative. Quand on décide d'un mouvement, par exemple (geste), on distingue plusieurs étapes. Le moment de la décision de ce mouvement (geste) ; une commande motrice, qui est un signal efferent, c'est-à-dire de l'intérieur vers l'extérieur ; le mouvement lui-même (geste) ; et ensuite des informations sensorielles, par exemple la vue, le toucher ou la proprioception (qui est le sens de la position relative des différentes parties du corps), etc., qui sont des signaux afferents, c'est-à-dire de l'extérieur vers l'intérieur. Si les signaux afferents et efferents concordent, c'est-à-dire si ce que je vois de ce mouvement (geste) correspond à ce que j'aurais pu m'attendre à voir — au niveau spatial *et* temporel, attention —

1. L'auteur semble ici faire référence au début des répétitions du spectacle *On est toujours trop bon avec les femmes*, d'après Raymond Queneau, que l'auteur a adapté et mis en scène en été 2015.

2. Pour une description formelle du lien entre immunité aux erreurs d'identification et sens de l'agentivité, nous suggérons la lecture de [PACHERIE 2007].

alors mon cerveau interprète ce mouvement (geste) comme étant le mien. En deçà d'une certaine marge d'erreur, en moyenne dix degrés pour ce qui est de la marche, enfin ça c'est du détail on s'en fiche, et bien on se sent l'agent de son mouvement. Une hypothèse pour les schizophrènes, c'est que le mécanisme de comparaison des signaux est foireux, et donc ils attribuent à d'autres leurs propres actions.

Ce que je vous propose de jouer les amis, leur dis-je en y mettant les temps nécessaires, c'est la séparation de ces trois choses : action, conscience de l'action et sens de l'agentivité sur cette action, d'abord en ajoutant une latence, une ou deux secondes, entre chaque étape.

Oui, c'est littéralement impossible. Mais on peut essayer l'impossible, c'est ça le jeu.<sup>3</sup>

Je vous donne un exemple ? (Oui, soufflèrent-ils.) Quand un personnage dit « Tiens, je vais m'envoyer un coup de ouisqui ! », la première idée qui nous vient c'est qu'il dise d'abord « Attends, je vais me déplacer pour boire une gorgée de c'whiskey. », et qu'ensuite il le fasse. Ou alors, si on sépare les choses comme je vous le propose, c'est qu'il aille se saisir de la bouteille, observe son bras une seconde, la bouteille une autre seconde, calcule pendant une troisième ce que son corps semble être en train de faire, s'en étonne et dise « Tiens ! c'est bizarre, apparemment je vais boire à la bouteille que je viens de prendre ! ». On peut même ajouter qu'il soit surpris d'avoir dit cette phrase, etc, etc.

Autre exemple ? (Oui, exprimèrent-ils.) A plusieurs reprises des personnages disent « J'ai une idée ! ». Rien que sur ces quelques mots, on peut décomposer : le moment où l'idée arrive ; l'inspiration dans le corps et les yeux, comme quand quelqu'un va prendre la parole pour dire quelque chose d'important ; une joie peut-être qu'il se passe quelque chose dans sa tête ; la phrase « J'ai une idée ! » ; une joie peut-être encore que ce qu'il s'est passé est, apparemment, une idée ; l'observation de cette idée pour savoir laquelle est-elle ; et ainsi de suite. Rien qu'en dissociant ces étapes sur une petite phrase de rien du tout on a une tonne de choses à jouer.

Bien sûr, j'exagère, les rassurai-je. Mais mon *hypothèse* c'est que si on essaie d'appliquer au maximum ce "système" dès la première lecture, puis en répétition, en impro, et même pendant les représentations, ça va nous servir à plein de niveaux.

Premièrement, et je vous préviens que ce sera une sacrée gymnastique : la création permanente de *surprise* et d'*étonnement*, et par là de sens cachés dans tous les coins du texte, en abolissant la préméditation et le préjugé. On fait ou on dit, et ensuite on voit ce que ça produit chez soi et chez l'autre. En répétition ça nous sera utile déjà rien qu'en se débarrassant de la question de la justesse, on le sentira après avoir essayé naïvement. Et surtout en représentation, quand des gens nous regarderont, ils participeront avec nous à la découverte de tout ce qui se passe et se dit, comme si c'était inventé et réécrit à chaque instant<sup>4</sup>.

Deuxièmement, soyez d'accord ou non, on a quand même affaire à des personnages. C'est-à-dire qu'un auteur les a imaginés penser,

3. D'après notre enquête dans les rares carnets de l'auteur, cette phrase serait à attribuer à Jean-François Sivadier, metteur en scène intervenant en fin de première année de l'auteur.

4. Cette thématique de l'*empathie* revient dans les notes rapportées dans le chapitre 4.

parler et agir de cette façon. Quand un personnage dit « J'ai une idée ! » on peut raisonnablement penser que littéralement c'est son auteur qui a eu l'idée. Quand on lit le roman, ça saute aux yeux. D'ailleurs je crois, soyez d'accord ou non, que c'est comme ça dans tous les textes. Mais sur scène, quand *quelqu'un* dit « J'ai une idée ! », qui le dit ? L'auteur, le personnage, ou l'acteur ? C'est qui, « Je » ? Ah merde attendez, j'ai oublié de vous faire lire ça.

Ce ça c'était ça :

Je, vraiment, c'est personne, c'est l'anonyme ; il faut qu'il soit ainsi, antérieur à toute objectivation, dénomination, pour être l'Opérateur, ou celui à qui tout cela advient. Le Je dénomé, le dénommé Je, est un objet. Le Je premier, dont celui-ci est l'objectivation, c'est l'inconnu à *qui* tout est donné à voir ou à penser, à qui tout fait appel, devant qui... il y a quelque chose. C'est donc la négativité, — insaisissable, bien entendu, en personne, puisqu'elle n'est *rien*.

Mais est-ce là *celui qui pense*, raisonne, parle, argumente, souffre, jouit, etc. ? Non évidemment, puisque ce n'est *rien* — Celui qui pense, perçoit, etc. c'est cette négativité comme ouverture, par le corps, au monde — Il faut comprendre la réflexivité par le corps, par le rapport à soi du corps, de la parole. La dualité parler-entendre demeure au cœur du Jeu<sup>5</sup>, sa négativité n'est que le *creux* entre parler et entendre, le point où se fait leur équivalence — La dualité négatif-corps ou négatif-langage *est* le sujet — Le corps, le langage, comme alter ego — L'« entre-nous » (Michaux) de mon corps et moi — ma duplication — qui n'empêche pas que le corps-passif et le corps-actif se soudent dans la *Leistung* — se *recouvrent*, sont non-différents — Cela, bien que toute *Leistung* accomplie (discussion animée, etc.), me donne toujours l'impression d'être « sorti de moi » —<sup>6</sup>

5. *Sic.* Dans le texte d'origine, le mot est orthographié « Je ».

6. [MERLEAU-PONTY 1964].

Entre parenthèses, ses notes de travail sont absolument géniales, si vous avez l'occasion de les lire. J'adorerais faire mon mémoire sous forme de notes ou de fragments, comme lui. (Ironiquement, quelques mois plus tard, les événements firent que je dus changer d'idée.)

Désolé, je voulais vous le faire lire avant, maintenant ça va compliquer les choses. Oublions ça. On en était à qui dit « J'ai une idée ! », et on avait trois réponses possibles : l'auteur, le personnage ou l'acteur.

Alors. Ça pourrait être l'auteur. Si moi j'écris un spectacle et que je le joue, il y aura un doute (disais-je à cette époque en omettant la possibilité qu'une telle occasion se présente un jour à moi comme elle se présente aujourd'hui !). Mais ici, niet.

Quant au personnage, ok, déjà est-ce qu'il existe, bon, c'est gênant, disons que si je m'en tiens aux notions neuroscientifiques sur lesquelles je m'appuie, ou même sur ce que vous venez de lire, pour avoir une notion de « Je », il faut un corps, et je dirais même plus, pour émettre physiquement une onde sonore, il faut un corps, et que le personnage comme je l'entends n'en a pas, de corps, ou au moins que ce n'est pas son corps qui est là, alors bon, si ça vous dérange pas, je dis que répondre à cette question par le personnage, c'est aussi niet.

Reste donc la réponse : c'est l'acteur qui le dit. Mais alors, me direz-vous et à raison, qu'en est-il de l'immunité aux erreurs d'identifications dont vous parlâtes plus haut ? Je vous répondrâtes qu'il y

a *paradoxe*. Donc, que c'est maintenant que ça devient intéressant. A brûle-pourpoint, je dirais que dans ma proposition, l'acteur fait en permanence des erreurs d'identification, et qu'il ne s'en rend compte que dans les petits temps d'étonnement qui séparent chaque étape à l'intérieur d'une action : qui a mis ces mots dans ma bouche ? / j'ai vraiment dit ça ? / tiens, cette réplique est drôle (ou belle ou ...) ! / je ne sais pas pourquoi je me déplace là-bas, mais j'y vais, regardez ! / etc.

7. L'auteur fait référence ici aux événements décrits dans le chapitre 4.

A cette époque, je ne pensais pas à Brecht. Il s'est rappelé à moi après l'hospitalisation<sup>7</sup>. Si j'y avais pensé, je leur aurais peut-être lu ceci :

Là, il importe qu'il [le comédien] ne « comprenne » pas trop rapidement. Même s'il découvre d'emblée l'intonation la plus naturelle de son texte, la manière la plus commode de le dire, il ne doit pas considérer pour autant cet énoncé même comme le plus naturel, mais au contraire hésiter et faire appel à ses opinions en général, s'interroger sur d'autres énoncés possibles, en un mot adopter l'attitude de qui s'étonne. [...] Et il lui faut mémoriser, en même temps que le texte, les premières de ses réactions, réserves, critiques, surprises, pour qu'il ne leur arrive pas d'être anéanties dans sa composition définitive en se « dissolvant », pour qu'elles restent au contraire préservées et perceptibles ; car le personnage et le reste doivent moins s'imposer au public par leur caractère d'évidence que lui paraître insolites.<sup>8</sup>

8. [BRECHT 1948].

Si je devais corriger mon souvenir, je dirais que je leur demandais en fait de se considérer eux-mêmes comme les premiers spectateurs de leur personnage. Et c'est peut-être pour ça, parce qu'il y a un décalage physique spatial et temporel entre l'acteur et le spectateur, qu'il fallait penser à cette minuscule latence entre action et conscience de l'action. Cela n'implique pas de commenter ce que l'on joue, mais simplement le vivre avec un étonnement infatigable.

9. [BRECHT 2000].

Je ne pensais pas non plus à ses notes sur l'opéra *Grandeur et décadence*...<sup>9</sup>, où l'on peut aussi lire qu'au théâtre dans sa forme épique « l'homme est l'objet de la recherche », par opposition à son statut de sujet connu ; que l'on y voit « l'homme qui se transforme et transforme » ; que « chaque scène [est] pour soi, avec des sinuosités » ; que l'on voit « ce que l'homme est obligé de faire ». Dans ses notes, Brecht pensait probablement à son rôle d'auteur.

Dans mon mémoire, je pensais à mon rôle d'acteur, et je le confrontais sans cesse à celui d'un auteur.

Troisièmement, terminai-je (j'en étais à deuxièmement avant nos digressions), troisièmement, donc, on est débarrassé de plusieurs questions dont, personnellement, je me fiche : pas de *pourquoi*, que du *comment* ; donc pas de psychologique, que du physiologique ; donc pas de causes, que des conséquences qui s'enchaînent. On voit des hommes et des femmes qui agissent, qui se construisent et se découvrent en construction. Comme si en jouant on écrivait son texte.

Comme si en vivant, on découvrait et racontait son propre récit. (Cela, je ne leur avais pas dit, c'est aujourd'hui que j'y pense.)

Libérés de la (poursuivis-je) question des causes, on peut s'attendre à voir apparaître deux problèmes de dingues. Petite, si l'on n'a aucun

lien cause-conséquence, on n'a logiquement pas d'écoulement d'un futur dans un passé. Il nous reste donc le présent. Je sais que tout ce que je viens de dire est théorique et impossible, mais rien ne nous interdit d'essayer, ou au moins d'y penser, pour atteindre cette présence qu'on s'obstine à éprouver. Petibé, en mettant en péril ce qu'on vient de définir comme l'agentivité, on met en péril la notion de libre arbitre, qui est très proche mais différente, puisque c'est, il me semble, la capacité d'un *agent* de faire ses propres choix et de se déterminer. Je ne sais plus qui disait : « Nous devons croire au libre arbitre. Nous n'avons pas le choix. »<sup>10</sup>. Dans la pièce, nos personnages ont beau se débattre et tenter d'agir, il se font quand même emporter par un univers beaucoup plus fort qu'eux, puisque c'est l'univers de leur auteur. Si on se pose ces questions métaphysiques sur nos personnages, on se les pose à nous-mêmes. C'est pas sympa, ça ?

Quelque chose, peut-être moi, est en train d'écrire ma vie. Personnellement, je préfère la lire avec une certaine distance que j'appelle l'humour. Sinon, autant arrêter. (Cela non plus, je ne leur avais pas dit.)

Ce qui aurait été "sympa" aussi, ce jour là, ç'aurait été de leur lire cet extrait d'un bouquin que m'a conseillé NB<sup>11</sup> :

Si ça va mal dans la pensée aujourd'hui, c'est parce que, sous le nom de modernisme, il y a un retour aux abstractions, on retrouve le problème des origines, tout ça... Du coup, toutes les analyses en termes de mouvements, de vecteurs, sont bloquées. C'est une période très faible, une période de réaction. Pourtant, la philosophie croyait en avoir fini avec le problème des origines. Il ne s'agissait plus de partir, ni d'arriver. La question était plutôt qu'est-ce qui se passe « entre » ? Et c'est exactement la même chose pour les mouvements physiques.

Les mouvements, au niveau des sports et des coutumes, changent. On a vécu longtemps sur une conception énergétique du mouvement : il y a un point d'appui, ou bien on est source d'un mouvement. Courir, lancer le poids, etc. : c'est effort, résistance, avec un point d'origine, un levier. Or aujourd'hui on voit que le mouvement se définit de moins en moins à partir de l'insertion d'un point de levier. Tous les nouveaux sports – surf, planche à voile, deltaplane... – sont du type : insertion sur une onde préexistante. Ce n'est plus une origine comme point de départ, c'est une manière de mise en orbite. Comment se faire accepter dans le mouvement d'une grande vague, d'une colonne d'air ascendante, « arriver entre » au lieu d'être origine d'un effort, c'est fondamental.<sup>12</sup>

J'avais longtemps hésité à le citer dans mon mémoire. Finalement, j'avais renoncé.

10. Il s'agit de Isaac Bashevis Singer, auteur juif polonais américain.

11. D'après certains témoignages, il s'agirait de Nicolas Bouchaud, acteur intervenant en fin de deuxième année de l'auteur.

12. [DELEUZE 1990].





### 3

## Temps

« Objets inanimés avez-vous donc une âme qui s’attache à notre âme et la force d’aimer ? » lui demandai-je, ainsi écroulé devant elle. As-tu *conscience*, poursuivai-je, que tu ne me sers qu’à m’abrutir avant mon sommeil ? Aujourd’hui, lui confiai-je alors puisqu’elle ne répondait pas, aujourd’hui elle m’a dit qu’elle n’avait pas besoin de passe-temps, que le temps passait très bien sans elle. Qu’est-ce que t’en penses ? (Qu’est-ce que *temps* pense... c’est drôle non ?)

À dire vrai je ne m’attendais pas réellement à ce que cette télévision me réponde, je n’étais pas fou, j’avais simplement lu quelque part d’un artiste ou d’un philosophe qu’il parlait parfois aux objets, pour formuler et formaliser une pensée dans l’espoir qu’elle débouche sur des idées neuves.<sup>1</sup>

Etienne Klein, tu connais ? Un physicien. Je ne comprends pas tout ce qu’il dit. Mais si j’interprète quand même, il dit que le temps ne peut pas *passer* : il passerait dans quoi ? Il propose à l’inverse que le temps est immobile et que c’est nous qui le traversons. Plutôt que le fleuve, le temps en serait le lit. Il demande aussi : qu’est-ce qui apparaît en premier, le temps ou la causalité ? Il prétend qu’il n’y a pas de temps psychologique séparé du temps physique. Il n’y a qu’un seul temps, mais c’est notre perception du temps qui varie. Pourquoi je te parle de ça, toi qui n’as, à priori, conscience de rien ? Je vais te le dire.

Primo, parce que cette nuit je n’ai personne d’autre avec qui cogiter. Deuxio, parce que je viens de passer huit heures avec quelqu’un qui s’ennuie d’attendre (mais ça, tu connais), que moi, là, je m’ennuie d’attendre, et donc que l’idée que j’ai de mon rapport au temps est en train de passer un test de réalité. Tertio, parce que je suis en train d’écrire un spectacle, et que donc j’ai besoin de faire ma sauce aussi avec des discours scientifiques, apparemment je n’ai pas le choix c’est comme ça qu’on m’a composé, et que tu ignores sans doute, même s’il t’arrive d’en diffuser, du théâtre, qu’on peut voir une scène comme une boîte à quatre dimensions, deux fois plus que toi, oui, une boîte remplie d’espace et de temps, et que le temps, comme la conscience, ce que tu ne connais pas non plus, le temps, donc, personne ne sait ce que c’est, et que donc quarto, j’y arrive, parce que ce type, là, le physicien, tente une définition du temps qui colle parfaitement, bon peut-être pas “parfaitement” mais suffisamment au moins, avec

1. Nous n’avons hélas pas pu retrouver un tel document dans les archives de l’auteur.

2. [KLEIN 2006].

celle que je pourrais donner au jeu d'acteur au théâtre : « La fonction minimale du temps est de remplacer chaque instant présent par un nouvel instant présent. Qu'il y ait sans cesse du présent. <sup>2</sup> » Voilà, cher écran, sale dalle tombale, piège à yeux, pourquoi je te parle de ça.

3. [ELLIOTT et GIERSCH 2016].

Cependant — j'ai pas fini, hurlai-je à mi-voix — si je lis Saint-Augustin, la notion de présent n'a pas de sens. Si je lis les psychologues, deux événements séparés par une certaine durée (en-dessous de 50 millisecondes) se perçoivent en même temps (on parle de *présent spépieux*) <sup>3</sup>, donc le présent au sens strict est insaisissable. Pourquoi on s'acharne alors à parler de présence, aussi au sens temporel du terme, au théâtre, si ça n'existe pas ? Pourquoi dès qu'il y a un chien ou un écran comme toi dans un spectacle, on est captivé ? Alors oui, j'écoute les physiiciens, les neurologues, les philosophes, je formule une hypothèse de jeu, et je l'essaie expérimentalement, parce que sur une scène j'ai tout le matos à disposition pour le faire : espace et temps.

Ce qui m'intéresse, ce sont les rapports entre les arts, la science et la philosophie. Il n'y a aucun privilège d'une de ces disciplines sur une autre. Chacune d'entre elles est créatrice. Le véritable objet de la science, c'est de créer des fonctions, le véritable objet de l'art, c'est de créer des agrégats sensibles et l'objet de la philosophie, créer des concepts. A partir de là, si l'on se donne ces grosses rubriques, aussi sommaires soient-elles : fonction, agrégat, concept, on peut formuler la question des échos et des résonances entre elles. Comment est-il possible que, sur des lignes complètement différentes, avec des rythmes et des mouvements de production complètement différents, comment est-il possible qu'un concept, un agrégat et une fonction se rencontrent ? [...]

4. [DELEUZE 1990].

Ce qui est essentiel, c'est les intercesseurs. La création, c'est les intercesseurs. Sans eux il n'y a pas d'oeuvre. Ça peut être des gens – pour un philosophe, des artistes ou des savants, pour un savant, des philosophes ou des artistes – mais aussi des choses, des plantes, des animaux même, comme dans Castaneda. Fictifs ou réels, animés ou inanimés, il faut fabriquer ses intercesseurs. C'est une série. Si on ne forme pas une série, même complètement imaginaire, on est perdu. J'ai besoin de mes intercesseurs pour m'exprimer, et eux ne s'exprimeraient jamais sans moi : on travaille toujours à plusieurs, même quand ça ne se voit pas.[...] <sup>4</sup>

Et ne me lance pas, petite téléviciieuse, sur la portée politique de la question du temps dans notre société depuis la nuit des... je veux dire depuis que l'Homme a matérialisé la notion du temps.

Je veux écrire l'histoire de quelqu'un qui passe dans l'espace et le temps. Parce qu'en ce moment c'est ce qui m'est donné d'observer ; et parce qu'un acteur c'est quelqu'un qui passe dans un espace et un temps.

## 4

# Accident

Nous l'écoutions parler. Nous disions des choses de temps en temps, mais c'était elle qui avait à dire, elle qui nous racontait les histoires. Celles du présent — ces saloperies de machines qui n'arrêtent pas de faire des bruits extraterrestres, ce cathéter qui cloue la main, cette lampe-là-bas-non-celle-penchée-là-oui-voilà qui ressemble à Jacques Tati — et celles du passé — le jour de l'accouchement, les changements dans la prise en charge des patients depuis la dernière fois, le fou rire d'hier soir à l'heure de l'aérosol. Tout y passait.

Et toujours avec une vision large des choses, un humour, un sens naturel du suspens et de la digression, une certaine distance entre la malade et la conteuse. Quand elle se mettait en colère (souvent), elle ajoutait tout de suite avec le plus grand calme : « Je me plains pas, hein, je remarque juste que c'est pas *normal* ».

Le besoin de raconter semblait vital. L'énergie pour guérir, nous la trouvions, elle et nous, dans l'énergie des histoires.

J'ai passé des années hors du sol, totalement isolé du "monde réel", à réfléchir à mon métier, à son utilité, à comment finir d'écrire ce fichu spectacle. Et subitement, j'ai été replongé dans cette réalité froide, celle où la mort, la vraie, nous montre le bout de son nez rouge.

17 JANVIER<sup>1</sup> : Je dois tout jeter et recommencer à zéro.

18 JANVIER : C'est vrai qu'en y regardant de plus près, ce monde est bizarre. Il n'y a rien de normal dans cet espace pourtant si familier. Tous ces gens ont l'air de personnages, si je les mettais sur scène, personne n'y croirait. Logiquement, je dois aussi avoir l'air d'en être un. Est-ce que quelqu'un écrit tout ce que je pense, là ?

19 JANVIER : Quand elle me parlait de normalité je lui avais parlé d'un poème. Je l'ai retrouvé :

Les acteurs :

Observez bien le comportement de ces gens :

Trouvez-le surprenant, même s'il n'est pas singulier

Inexplicable, même s'il est ordinaire

Incompréhensible, même s'il est la règle.

Même le plus petit acte, simple en apparence

Observez-le avec méfiance !

Surtout de ce qui est l'usage

1. Les notes qui suivent sont les seules qui ont été datées par l'auteur. Nous les retranscrivons ici dans leur ordre chronologique. Cependant, certains indices laissent penser que quelques-unes d'entre elles sont antérieures. Nous ne rejetons donc pas la possibilité qu'il s'agisse en fait d'un effet de style voulu par l'auteur.

Examinez la nécessité !  
 Nous vous en prions instamment :  
 Ne trouvez pas naturel ce qui se produit sans cesse !  
 Qu'en une telle époque de confusion sanglante  
 De désordre institué, d'arbitraire planifié  
 D'humanité déshumanisée,  
 Rien ne soit dit naturel, afin que rien  
 Ne passe pour immuable.<sup>2</sup>

2. [BRECHT 1972].

3. Cf. chapitre 2.

Si je propose à moi et aux autres<sup>3</sup> d'être sur scène des acteurs qui s'étonnent de tout, à commencer par eux-mêmes, peut-être dois-je me proposer d'être hors-scène comme un personnage qui, lui aussi, s'étonne de tout ? (Trop trivial ? Un enfant ? Pire. A préciser.)

20 JANVIER : J'essaie quand même de penser à mon spectacle. C'est dur. Je retranscris des morceaux de vidéo :

Je suis pas pour la morale à tout prix. Mais entendre des histoires, ça veut dire prendre l'expérience de quelque chose. Je crois beaucoup à ça. Au même titre que quand vous êtes sur l'autoroute et qu'il y a un accident de voiture et qu'il y a un bouchon, le bouchon est souvent formé par le fait que les gens freinent devant l'accident de voiture pour le regarder. Ça agace tout le monde en plus, « Mais qu'est-ce que t'as à regarder ça ? ». Selon ce que j'ai fait, et très modestement selon le travail que j'ai fait, je sais que les gens qui s'arrêtent devant un accident sont en train d'emmagasiner le drame des autres. Et, quelque part, ils sont en train de nourrir le fait qu'ils conduiront plus pareil. Et un film c'est ça. Un film c'est un accident de voiture, pour les gens. C'est leur donner de l'accident de voiture sans qu'ils en aient un eux-mêmes, mais qu'ils sortent, un petit peu, et modestement encore une fois, un peu changés sur quelque chose.

Et ce métier là, encore une fois j'écrivais avant de comprendre tout ça, pis maintenant, ça veut pas dire que j'écris mieux ou moins bien, mais je trouve ça merveilleux, en fait. Et un jour, j'aurais envie d'en parler. Mais je préfère faire d'abord. Et parler après.<sup>4</sup>

4. [ASTIER 2012].

Et si aller au théâtre c'était comme aller voir un malade, ou des malades (catharsis ?) ? **Et si je prenais ça au pied de la lettre ?**

(Je suis pas le seul à préférer faire d'abord et parler après, tiens.)

21 JANVIER : Elle n'a pas de montre. Tout son emploi du temps est réglé comme une horloge. Elle passe son temps à attendre sans savoir exactement combien de temps passe. C'est long. Je devrais relire Agamben, tiens. Un monastère ou un hôpital ou une école de théâtre ou une pièce de théâtre sont régis par<sup>5</sup>

5. Cette note est incomplète. D'après nous, il semblerait que l'ouvrage que l'auteur mentionne est [AGAMBEN 2011].

22 JANVIER : Encore une vidéo de ce type :

Il me semble qu'en France il y a une fausse notion de ce qu'on appelle le protagoniste, techniquement. Protagoniste, « celui qui souffre en premier », étymologiquement. Là, il y a un souci c'est-à-dire que pour qu'un type ressemble au public, ce qui est en plus un faux problème, un protagoniste il doit pas ressembler au public, il doit jouir des mêmes problèmes existentiels, c'est-à-dire qu'en fait il doit souffrir. Pourquoi on dit que c'est le premier qui souffre, parce qu'il se trouve qu'il y a

un mécanisme tout naturel dans une écriture qui est que on s'attache à celui qui souffre le plus. Le langage commun de l'être humain c'est de souffrir, en gros. Donc c'est simple, s'il y a un film sourd avec que des personnages que vous connaissez pas et qu'il y en a deux qui en tapent un, le héros c'est celui qui est tout seul. C'est tout, c'est technique, point, on va pas chercher plus loin.<sup>6</sup>

6. [ASTIER 2007].

L'empathie, ça fait des années que j'en parle. Sauf dans mon mémoire. Ça aurait été bien.

Tout le monde est fasciné par les neurones miroirs, le rôle de l'imitation dans le développement des enfants ou les comportements sociaux, ... Il faudrait que je me documente un peu pour pouvoir parler un peu plus précisément de l'empathie des spectateurs pour les acteurs (ou les personnages) (et inversement, tiens!). Comment la surprise et le plaisir (et malheureusement aussi la souffrance et la douleur) d'un acteur pourraient se vivre, par des mécanismes d'empathie, par un spectateur. Et donc que j'ai raison quand je dis qu'il faut recourir constamment à la surprise et au plaisir si on veut surprendre et rendre heureux le spectateur. (Communauté? Métaphore du bâillement?)

26 JANVIER : Elle sort de l'hôpital demain et c'est moi qui tombe malade. J'arrive plus à respirer. Ça va pas recommencer, par pitié.

28 JANVIER : Ça recommence. Angoisses de crise cardiaque. Hier aux urgences, ils n'ont RIEN trouvé. Pourtant je les sens, fourmillements dans le bras gauche, poids dans la poitrine. D'où viennent ces douleurs? Pourquoi j'ai mal? Pourquoi? Qui décide? Je n'y crois pas, je n'ai rien, je refuse d'y croire. Et je crève de trouille. Et je sais que ce n'est rien. Comment faire? Comment continuer à travailler?

29 JANVIER : Je ne suis pas fou, je le sais, je n'ai pas peur de ça. Mais j'ai besoin de médecins. Qu'on me dise que mon corps n'a rien, et qu'on donne à ma tête de quoi aller mieux, bordel.

30 JANVIER : Hier soir j'ai pleuré. J'en ai aussi appris de belles sur mes parents, ça vient pas de nulle part cette angoisse. Ma mère dit que ces douleurs, petites, inexplicables, on ne sait pas si elles sont réelles ou pas, c'est le diable : elles s'attaquent là où on a le plus peur. Elle dit aussi que le corps et l'esprit sont de la même substance. Si on a des douleurs, c'est notre esprit qui essaie de nous faire culpabiliser de notre corps. Je ne sais pas si je suis d'accord.

31 JANVIER : Si j'attends d'aller bien pour travailler je ne travaillerai jamais. Mais j'ai toujours mal à l'estomac. Je crois que c'est l'estomac. J'espère que c'est l'estomac. J'ai seulement envie de dormir. Quand je dors, je ne sens rien. Pas d'angoisse, pas de douleur. Je veux juste dormir. Pas comme Hamlet! Juste dormir. Attendre que ça passe. Atteindre la détente qu'il faut pour dormir, dormir, et me réveiller dans la même détente.

2 FÉVRIER : J'ai vu le médecin. Encore un personnage, tiens. Je l'ai vu alors que j'avais déjà retrouvé un peu d'appétit et de nerfs pour travailler. La seule chose qui a l'air de l'inquiéter c'est que j'ai perdu cinq kilos en un mois. Tant mieux, s'il n'y a que ça. Ce soir, je retrouve mes anxiolytiques, après des mois de séparation. J'ai étudié le cerveau et pourtant je ne comprends toujours pas pourquoi il est incapable d'être conscient de sa propre production de douleurs physiques. Le sens de l'agentivité pour la somatisation n'existe pas ? C'est mal foutu. Ou pire encore : c'est bien foutu mais c'est absurde.

6 FÉVRIER : Je suis retombé par hasard sur Merleau-Ponty. Comment j'ai pu l'oublier ?

Il y a 4 jours j'aurais pu lire ça :

*Ce qu'elle ne voit pas, c'est pour des raisons de principe qu'elle ne le voit pas, c'est parce qu'elle est conscience qu'elle ne le voit pas. Ce qu'elle ne voit pas, c'est ce qui en elle prépare la vision du reste (comme la rétine est aveugle au point d'où se répandent en elle les fibres qui permettront la vision). Ce qu'elle ne voit pas, c'est ce qui fait qu'elle voit, c'est son attache à l'Être, c'est sa corporéité, ce sont les existentiels par lesquels le monde devient visible, c'est la chair où naît l'objet. [...]*<sup>7</sup>

7. [MERLEAU-PONTY 1964].

Et à propos de l'empathie (*Einfühlung* en allemand) :

*Chair du monde*, décrite (à propos de temps, espace, mouvement) comme ségrégation, dimensionnalité, continuation, latence, empiètement — Puis interroger derechef ces phénomènes-questions : ils nous renvoient à *Einfühlung* percevant-perçu, car ils veulent dire que nous sommes déjà *dans* l'être ainsi décrit, que nous *en sommes*, que, entre lui et nous, il y a *Einfühlung*.

Cela veut dire que mon corps est fait de la même chair que le monde (c'est un perçu), et que de plus cette chair de mon corps est participée par le monde, il la *reflète*, il empiète sur elle et elle empiète sur lui (le senti à la fois comble de subjectivité et comble de matérialité), ils sont dans un rapport de transgression ou d'enjambement — Ceci encore veut dire : mon corps n'est pas seulement un perçu parmi les perçus, il est mesurant de tous, *Nullpunkt* de toutes les dimensions du monde. P. ex. il n'est pas un mobile ou mouvant parmi tous les mobiles ou mouvants, je n'ai pas conscience de son mouvement comme *éloignement par rapport à moi*, il *sich bewegt* alors que les choses *sont mues*. Ceci veut dire une sorte de « réfléchir » (*sich bewegen*), il se constitue *en soi* par là — Parallèlement : il *se touche*, *se voit*. Et c'est par là qu'il est capable de *toucher ou voir* quelque chose c'est-à-dire d'être ouvert à des choses en lesquelles (Malebranche) il lit ses modifications (parce que nous n'avons pas d'idée de l'âme, parce que l'âme est un être dont il n'y a pas d'idée, un être que *nous sommes* et que nous ne voyons pas). Le se toucher, se voir, « connaissance par sentiment » — [...]<sup>8</sup>

8. [Ibid.].

(Un peu lourdingue, quand même : à (mal)traiter.)

8 FÉVRIER : Titre temporaire : *L'expectative*.

**Expectative** n.f. (latin *expectare*, attendre)

1. Attente fondée sur des promesses, des probabilités ; espoir : *Période d'expectative*.
2. Attitude prudente de quelqu'un qui s'abstient de prendre parti, qui attend avant d'agir : *Rester dans l'expectative*.
3. Attitude qui consiste à observer l'évolution d'une maladie tant que les signes, insuffisamment caractérisés, ne permettent pas encore de préciser le diagnostic et de pratiquer une thérapeutique active.<sup>9</sup>

9. Larousse.

24 MARS : Le cerveau est une machine à ironie.



## 5

### *Expectative*

Il y a une scénographie de l'attente : je l'organise, je la manipule, je découpe un morceau de temps où je vais mimer la perte de l'objet aimé et provoquer tous les effets d'un petit deuil. Cela se joue donc comme une pièce de théâtre.<sup>1</sup>

1. [BARTHES 1977].

Bon.

Pour en revenir au spectacle.

Je suis content que tu ailles mieux.

Tu vas bien ?

Bon.

Comme tu sais, j'ai tout repris de zéro.

Maintenant, je cherche un fil.

Il y en a un, parmi des milliers, qui, en tirant légèrement dessus, déploiera une structure immense qui contiendra à la fois : une histoire, une proposition sur le jeu, une réflexion sur le théâtre, une expérience sur le *soi*, un coup d'œil légèrement surélevé sur la Vie et tout le reste. Tu vois l'image ? Un tout petit fil invisible qui déroule le spectacle ultime ?

Oui, évidemment que je sais que je le trouverai pas, appelle-moi con tant que tu y es ! Mais au moins j'aurai tiré sur un fil.

Hé bien, j'ai une idée !

Vivre, c'est attendre. D'accord ?

Au-delà des sphères, on attend de naître.

On naît, on attend de découvrir s'il y a une raison à tout ça, et si oui laquelle.

Qu'on le découvre ou non, d'une certaine manière on attend la fin.

Entre temps, on attend de voir ce qu'on va devenir. Ou plutôt ce qui pourrait bien nous arriver.

On attend le grand amour, on attend du travail, etc. On attend une catastrophe ?

Ici, tu attends l'heure de notre visite, l'heure des repas, l'heure du traitement, l'heure du coucher. On avance dans le temps plus ou moins vite. Ici, beaucoup moins vite.

Dans le couloir, on attend la fin de l'examen. Tu y es allée à 16h, deux heures plus tard il était 16h15.

Dans la chambre, on attend le médecin.  
 On attend les résultats de l'examen.  
 On attend avant d'être optimiste ou pessimiste.  
 Quand il arrive, on attend un signe ou un mot, on ignore encore lequel, mais un signe ou un mot *spécial*.  
 En écoutant une histoire, minute après minute, on attend la suite. Si c'est une blague, on attend la chute. Si on la connaît, on l'attend quand même, pour voir comment elle arrive. On attend les digressions, on attend la fin des digressions.

En venant ici ou en sortant d'ici, j'attends le bus. Je regarde l'heure deux fois par minute. Je fais les cent pas. Je me dis : se déplacer dans l'espace donne l'impression de se déplacer dans le temps. Je me dis alors : c'est idiot, même immobile, je me déplace dans le temps. Penser ou imaginer me déplace, ne serait-ce que dans le temps. A quelle vitesse, c'est le problème.  
 A la maison, j'attends le sommeil. Avant, j'attends la fin de mon angoisse. Avant, j'attends le début de ma crise d'angoisse. Avant, j'attends la fin du repas et l'heure du coucher. Avant, j'attends d'avoir faim.

Devant ma page, j'attends l'idée du siècle. Elle vient pas. J'écris quand même.  
 J'attends que ça me plaise.  
 Au travail, j'attends le prochain projet, j'attends la fin du projet, j'attends le prochain projet.

Dans les loges, j'attends l'heure de la représentation.  
 Dans les coulisses, j'attends la seconde de mon entrée.  
 Au-delà de nos sphères, mon personnage attend de naître.

Il naît. Il attend. Godot — Quelqu'un va venir — Tout ce monde qui est là, dans les salons, et Florestine avec ses rideaux — Hé bien ! Je me suis tu, malgré ce que je vois, / et j'ai laissé parler tout le monde avant moi : / ai-je pris sur moi-même un assez long empire, / et puis-je maintenant... ?  
 Il attend la catastrophe, la libération, la révélation, la gloire, ou quoi que son auteur a décidé pour lui.  
 Il attend d'avoir une idée.  
 Il attend de l'acteur qu'il dise « J'ai une idée ! ».  
 Il attend d'en voir les conséquences chez les autres. L'acteur aussi : chez lui, ses partenaires, le public.  
 Il attend un mot ou un signe, il ignore encore lequel, mais un mot ou un signe spécial. L'acteur aussi. Les spectateurs aussi.  
 Il ne s'était jamais attendu à ça. L'acteur non plus. Les spectateurs non plus.

Et si je réduis encore et encore l'échelle, la distance entre *maintenant* et la fin de l'attente ?

Attendre l'exact bon moment pour reprendre son souffle  
 Attendre la catastrophe à chaque seconde  
 Apprécier les très longues fractions de secondes de panique  
 Espérer l'imprévu  
 Mettre en échec le prévu  
 Essayer d'agir  
 Simuler l'inattendu  
 Jouer l'impossible

Réduire encore l'échelle, jusqu'à la disparition de l'objet attendu ?

Attendre

Etre disposé à tout recevoir, disponible à tout accident, ouvert à toute  
 éventualité, sensible à tout

Attente

Attention

A-tension

Réduire encore jusqu'à la disparition de l'attente ?

Présent



# Références

## Bibliographie

- Giorgio AGAMBEN. *Homo Sacer. IV, 1, De la très haute pauvreté : règles et forme de vie*. Paris : Payot & Rivages, 2011.
- Alexandre ASTIER. « Alexandre Astier en interview au Comic Con (partie 2) ». (2'52"). 2012. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=pxVklNrD4gQ>.
- « Conférence au festival Scénaristes en Série à Aix-les-Bains ». (1'58"). 2007. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=88zUxusxmEY>.
- Raphaël BARONI et Marc MARTI. « Les bifurcations du récit interactif : continuité ou rupture ? » In : *Cahiers de Narratologie* 27 (2014).
- Roland BARTHES. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977.
- Bertolt BRECHT. *L'exception et la règle*. Paris : L'Arche, 1972.
- « Notes sur l'opéra Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny ». In : *Ecrits sur le théâtre*. Paris : Gallimard, 2000.
- *Petit organon pour le théâtre*. Paris : L'Arche, 1948.
- Gilles DELEUZE. « Les intercesseurs ». In : *Pourparlers : 1972-1990*. Paris : Minuit, 1990.
- Vinciane DESPRET. « Penser par le milieu, cultiver l'équivocation. » In : *Les pluriels de Barbara Cassin* (2012).
- Umberto ECO. *Apostille au "Nom de la rose"*. Paris : Grasset, 1985.
- *Lector in fabula*. Paris : Grasset, 1979.
- *L'oeuvre ouverte*. Paris : Seuil, 1965.
- Mark A. ELLIOTT et Anne GIERSCH. « What happens in a moment ». In : *Frontiers in psychology* 6 (2016).
- Shaun GALLAGHER. « A pattern theory of self ». In : *Frontiers in Human Neuroscience* 7 (2013).
- « Philosophical conceptions of the self : implications for cognitive science ». In : *Trends in Cognitive Sciences* 4.1 (2000).
- Alfred GELL. *L'art et ses agents : une théorie anthropologique*. Bruxelles : Les presses du réel, 2009.
- Ian HACKING. *L'âme réécrite : étude sur la personnalité multiple et les sciences de la mémoire*. Paris : Les empêcheurs de penser en rond, 2006.
- Etienne KLEIN. « Que savons-nous du temps ? » 2006. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=NDYIdBMLQR0>.
- Maurice MERLEAU-PONTY. *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*. Paris : Gallimard, 1964.

Elisabeth PACHERIE. « The Sense of Control and the Sense of Agency ».

In : *Psyche* 13.1 (2007).

Jacques RANCIÈRE. *Le fil perdu*. Paris : La Fabrique, 2014.

SAINT-AUGUSTIN. *Les aveux*. Paris : P.O.L, 2013.

Richard SENNETT. *Ce que sait la main*. Paris : Albin Michel, 2010.

### *Spectacles*

Eve BONFANTI et Yves HUNSTAD. *La trilogie sur le théâtre. La tragédie comique, Du vent... des fantômes, Au bord de l'eau*, par la Fabrique Imaginaire. Théâtre de Carouge 2013, Théâtre Benno Besson 2013, Théâtre Kléber-Méleau 2016.

Nicolas BOUCHAUD et Eric DIDRY. *Un métier idéal. D'après A Fortunate Man : The Story of a Country Doctor* de John Berger et Jean Mohr, mes Eric Didry. Vidy-Lausanne, 2015.

Philippe CAUBÈRE. *La danse du diable*. Théâtre M. Novarina, 2015.

Georges FEYDEAU. *Un fil à la patte*. mes Jérôme Deschamps. Comédie-Française, 2011 (Captation).

MARIVAUX. *Le triomphe de l'amour*. mes Galin Stoev. Théâtre de Vidy, 2013.

Christoph MARTHALER. *Das weisse vom ei (Une île flottante)*. d'après Eugène Labiche. Théâtre de Vidy, 2014.

## *Remerciements*

Nous tenons à remercier ceux qui, de près ou de loin, par leur soutien, leur aide, le temps qu'ils ont eu la gentillesse de nous consacrer, leur travail ou leur simple présence, nous ont apporté le courage, la patience et l'inspiration indispensables à l'aboutissement du présent travail :

NOS PARENTS

Claire DE RIBAUPIERRE

Marie RIPOLL

Adrien MANI

La PROMOTION H

Olivier CADIOT

Manon KRÜTTLI

Nicolas BOUCHAUD