

Mathilde Aubineau

Sous la direction de Claire de Ribaupierre

Mémoire de Master in arts of theater, Orientation mise en scène

HETSR – La Manufacture, Lausanne

Master 14 - Mai 2016

TERRITOIRE ANNUEL



Merci à...

Claire de Ribaupierre, pour m'avoir poussée et guidée dans cette recherche
Robert Cantarella et Laurent Berger

François, Françoise et Claire pour leur soutien et leurs relectures
Alice, Emma, Delphine, petites complices de la vie

Jid, Marion, Maxine

Au chasseur de Malbosc,
et tous ceux qui me racontent leurs histoires et qui sans le savoir m'ont inspirée

À Rodolfo

l'abri
l'angoisse
l'animal
l'attente
le caché
la cachette
~~le cannibalisme~~
le cauchemar
la chasse
le chasseur
les contes
la créature
le danger
l'empreinte
l'enfance
l'enfermement
la forêt
le frisson
les histoires
l'imaginaire
l'indice
l'invisible
le jeu
la mélancolie
la métamorphose
la mort
la nuit
l'observation
l'ombre
~~la paranoïa~~
la peur
le piège
la piste
~~le pouvoir~~
la présence
la proie
la protection
le refuge
le rôdeur
~~la séquestration~~
les signes
la traque
être épié
être aux aguets

Contre tout résultat programmé à l'avance, c'est l'aléa de la nature qui doit régir le destin des hommes véritablement portés par la « fièvre de la chasse ».

Frédéric Saumade

La nature est cette chose merveilleuse où nous introduit notre corps.

Novalis

La forme ne doit jamais nulle part être considérée comme un achèvement, un résultat, une fin, mais comme une genèse, un devenir, un être.

Paul Klee, *Histoire naturelle infinie*

Table des matières

<i>Introduction</i>	5
 <i>TERRITOIRE</i>	
<i>Préparer le terrain</i>	12
<i>Devant la scène</i> <i>Dans l'espace</i>	13
<i>Plateau forêt – principe d'étrangisation</i>	16
<i>Se laisser emmener par les indices</i>	22
<i>Cartographier les traces</i>	27
<i>Traquer ce qui nous échappe, attraper l'invisible</i>	29
<i>Piéger : principe de l'invérifiable</i>	32
<i>Le phare</i>	33
<i>Dans le champ</i>	35
<i>La forêt dans la cabane</i>	35
<i>Attendre</i>	38
<i>Observer dans le silence</i>	45
 <i>ANIMAL</i>	
<i>La rencontre</i>	52
<i>Gibier Noir</i>	54
<i>Corps sauvage</i>	57
<i>Les umwelten</i>	58
<i>Pour échapper aux automatismes : transposition, induction, mémoire, imagination</i> ...	63
<i>Intimité sauvage</i>	70
<i>Butô</i>	71
 <i>Conclusion</i>	 79

Introduction

Reconstitution, Didier-Georges Gabily, extrait du roman Physiologie d'un accouplement.

Une femme est condamnée pour infanticide. Elle a étouffé son enfant tout juste né sous le fumier dans une étable.

À sa libération, un homme la prend chez lui. Elle ne parle pas, ne bouge pas. Elle reste plantée dans un coin du salon, la bouche ouverte, avec comme une plèvre qui lui aurait poussé de la langue au palais, sorte d'hymen du haut.

Où avais-je déjà éprouvé pareille sensation et quand (?), cette question avait fini par prendre toute la place dans mon esprit, mais heureusement assez tard, comme je remontais sur le flanc oriental de la tourbière avec le valet qui me servait de guide

L'homme marche sur les lieux de Marguerite. Il faut retrouver l'origine, l'original de cette sensation.

Ce fut à cet instant, comme je commençais à contempler l'endroit où la chose avait eu lieu et à essayer de m'imaginer, Marguerite, à ta place, comme je me l'étais promis, que la sensation m'envahit qui ne me quitte plus depuis, que j'ai appris à reconnaître mais plus tard, et qui n'était encore rien d'autre à cet instant que l'obscur impression qu'un écran à la fluide matité, tout à la fois sonore et visuelle mais brouillée s'installait entre toi et moi, entre toi et ces lieux, et mes anciens désirs.

Puissance de la sensation qui est pur présent. Elle prend toute la place, c'est physique,

détournement de l'attention. Et ce besoin d'identifier : obsédant. La sensation est entièrement présente, mais aussi totalement liée au passé : une trace d'un temps ancien qui soudain se révèle, peut-être pour mieux comprendre le présent.

Je joue au chasseur avec mes intuitions. D'où viennent-elles ? Quels sont les indices qui vont me mettre sur la bonne piste ?

Ça y est je sais maintenant Je sais J'ai les pas d'un cheval dans la tête Les pas d'un percheron Bon Dieu qu'est-ce que je fous avec les pas d'un percheron dans la tête Je devrais seulement avoir ses pas à elle dans la tête Je sais bien À moins que tout cela soit lié

Les indices apparaissent avec ces pas de cheval. Il y en aura d'autres pour mettre sur la piste de l'origine de cette sensation qui ressurgit soudain et occupe tout le présent. Et qui, bien entendu, est liée à l'histoire de Marguerite, en même temps qu'elle est liée à un souvenir d'enfance du narrateur. En reconstituant l'histoire de Marguerite, en en faisant le récit, il a du même coup compris pourquoi cette obsession pour cette femme et pour son histoire.

Si je commence par convoquer ce roman de Gabily, c'est que j'ai l'impression de procéder exactement de cette manière. À savoir qu'une intuition me vient, comme une obsession soudaine, et que je ne parviens pas à expliquer ni même à savoir d'où elle vient. Ce n'est que plus tard, en faisant, en construisant que je comprends pourquoi une telle idée, et que les liens se font. Et qu'un récit naît.

Je travaille à partir de ce qui m'échappe, de ce que je ne peux expliquer et tout le travail qui suit consisterait à comprendre ces intuitions.

Par exemple, c'est en relisant un paragraphe que j'avais écrit concernant l'imagination que je viens de réaliser le rapprochement avec cet extrait de Gabily. Dans le paragraphe en question, je faisais un lien entre *imaginer* et *reconstituer*. Ce qui m'avait fait penser à *Reconstitution* de Gabily, que j'avais juste noté, sans chercher plus loin, amusée de voir combien cet auteur revient fréquemment. J'ai travaillé pendant près de deux ans sur ce texte (il me travaille encore) et je ne fais ce lien – entre le parcours du narrateur et ce qui serait un processus – que maintenant.

Tout ce qui suit est né d'une de ces intuitions, que je traque depuis quelques mois:

Octobre 2015, je décide de travailler sur la chasse et la mélancolie.

Je ne sais pas bien d'où tombe cette idée. Peut-être est-ce l'étourneau mort que j'ai trouvé

quelques jours avant, une nuit, en rentrant de la Manufacture.

Ou bien ce crâne de chevreuil, avec ses bois, que j'ai trouvé dans une forêt à côté de Lille, alors que je ramassais des champignons et que j'entendais les tirs des chasseurs partout autour...

A moins que ce soit ces longues heures de marche dans la forêt, seule.

Le fait est que depuis cette décision, je ne quitte plus des yeux la ligne qui s'est alors dessinée et est devenue mon fil rouge. Je l'ai suivie, et j'ai revu mon travail – les projets que j'ai réalisés et ceux qui sont encore dans les tiroirs – à travers le prisme que l'univers cynégétique propose. Jetant ce regard en arrière, je me suis aperçue que je suivais déjà cette ligne avant même de formuler cette curiosité pour la chasse et mon désir de baser mon travail pratique dessus.

Et ce aussi bien dans mon processus que dans mes intentions, ou les sensations sur lesquelles je me base.

Poursuivant mes recherches sur la chasse¹, petit à petit l'idée m'est venue que peut-être mes gestes et mon processus étaient proches de ceux du chasseur qui cherche à capturer sa proie. Est-ce possible d'observer les gestes du metteur en scène à la lumière de ceux du chasseur ? J'ai envie de faire cette analogie concernant mon travail. Le parallèle avec le cinéma ou la photographie est plus évident, rien que dans le choix du vocabulaire employé. Avec une caméra ou un appareil photo, on vise. On cible. On a le sujet dans le cadre comme on a l'animal dans la mire. L'image est capturée, l'instant est capturé (mais par contre on immortalise, là où la chasse met à mort). En photographie, on parle de *shooting*. Le regard semble être central dans la comparaison.

Établir ce rapport ouvre un champs d'exploration qui aujourd'hui fait sens pour moi. Car au théâtre aussi, il s'agit bien d'attraper, de « choper » au vol. Mais étrangement, et à la différence du cinéma ou de la photo, ce n'est pas pour capturer un objet, un instant et pouvoir ensuite le montrer – comme on capture l'animal pour le mettre en cage et le livrer aux regards. Le théâtre serait comme une traque sans fin, la traque peut-être de ce qui échappe, se dérobe et ne peut s'attraper, seulement s'approcher. La représentation en est une étape.

La chasse à laquelle je me réfère le plus est la chasse en solitaire, la chasse dite « chasse-récolte », qui consiste en une *approche silencieuse du cerf, technique dénommée la pirsch*. – Je pourrais aussi bien parler des techniques du photographe animalier, ce qui m'intéresse dans la chasse n'étant pas la mise à mort d'une bête, mais bien les gestes, les opérations, les techniques, tout le travail

1 Je laisse le lien entre chasse et mélancolie pour mon projet de sortie.

d'approche. Les méthodes et l'attitude du photographe pour approcher l'animal sont assez proches de celles d'un chasseur pistant sa proie.

A travers cette réflexion, je tente de répondre à ces questions : qu'est-ce que je chasse et comment je le chasse ?

Ce qui m'importe, c'est trouver une façon d'activer les sens et les sensations du spectateur, avant d'activer son intellect. L'instinct avant le raisonnement. Une représentation est un moment vécu. Le temps ne s'arrête pas lorsque nous regardons un spectacle. Notre corps ne s'arrête pas d'être vivant l'espace d'une représentation. Le corps continue de sentir, d'être stimulé et il gardera la mémoire de ce vécu. Et ne serait-ce pas une forme de compréhension que la sensation ?

Rien dans notre intelligence qui ne soit passé par nos sens, écrit Aristote dans *La Métaphysique*. Certains ont développé toutes leurs théories sur cette idée, les empiristes par exemple. C'est par l'expérience sensible que l'on acquiert la connaissance. Cette certitude est plus marquée encore dans la doctrine sensualiste, défendue par Étienne Bonnot de Condillac². Dans *Le Traité des sensations*, il explique et démontre que toutes les facultés mentales et intellectuelles de l'humain naissent d'associations, de modifications et de successions de sensations.

C'est ce que je cherche. Attraper les sens, activer les sensations et l'imaginaire. C'est ma chasse.

Au fil de ces pages, cette question de départ des sensations m'a parue de plus en plus imprécise et diffuse. Ma réflexion m'a aidée à dessiner plus précisément les contours de cette quête. Ce que je veux, ce que je désire, c'est approcher et peut-être toucher cet endroit de nous indéfinissable, parce qu'il échappe aux mots. L'endroit muet de l'humain, qui ressemble au silence de l'animal. À son œil silencieux. Une part de nous-même à laquelle nous n'avons accès que furtivement, qui surgit parfois, nous envahit, bouffée, bourrasque, en écoutant une musique, en sentant une odeur, en apercevant furtivement un animal.

² Dans le *Traité des sensations*, De Condillac explique comment en partant de la seule sensation, l'homme acquiert la mémoire, le jugement, les sentiments, les désirs et les besoins.

Il imagine d'abord *une statue organisée intérieurement comme nous, et animée d'un esprit privé de toute espèce d'idées*. Son extérieur, tout de marbre, ne permet pas à la statue l'usage de ses sens. C'est l'auteur qui fait le choix de la sensation à laquelle les sens de la statue vont d'abord s'ouvrir. Et c'est par l'odorat qu'il commence, avançant l'argument que c'est *celui qui paraît contribuer le moins aux connaissances de l'esprit humain*.

Le premier stade est celui de l'attention : la statue est toute entière à la sensation. De là naît soit le plaisir soit la douleur selon que l'odeur est agréable ou non. Puis viennent les désirs et les craintes. Désirs de retrouver un état de plaisir, crainte de le perdre.

C'est ensuite la mémoire qui intervient. La statue parvient à partager son attention entre l'odeur qu'elle sent au présent, et l'odeur dont elle se souvient. Et de là naît la comparaison. Puis le jugement. Condillac nous dit qu'il y a deux manières de sentir : l'une passive, lorsque la statue sent une odeur, et l'autre active, lorsqu'elle se souvient.

Je crois reconnaître cet endroit que je cherche à approcher dans les mots de Rilke,

*Que ce soit le chant d'une lampe ou bien la voix de la tempête, que ce soit le souffle du soir ou le gémissement de la mer qui t'entourne – toujours veille derrière toi une ample mélodie, tissée de mille voix, dans laquelle ton solo n'a sa place que de temps à autre. Savoir à quel moment c'est à toi d'attaquer, voilà le secret de ta solitude.*³

Peut-être est-ce un peu de cette mélodie que je cherche à saisir ?

Ou bien est-ce la *nappe phréatique du sensible* dont Jean-Christophe Bailly parle, et qui existerait

*en deçà des particularités développées par les espèces et les individus [...] une sorte de réserve lointaine et indivise, incertaine, où chacun puiserait mais dont la plupart des hommes ont appris à se couper totalement, si totalement qu'ils n'imaginent même plus qu'elle puisse exister, et ne la reconnaissent pas quand pourtant elle leur adresse des signes.*⁴

Je reconnais cet endroit quand il s'ouvre, mais ne peux le décrire avec des mots ni l'expliquer.

Mais une traque en cache d'autres.

C'est aussi l'interprète qu'il faut attraper, pour le chasser sans jamais vouloir le tuer. Une traque infinie. Qui se poursuit par le regard du spectateur. Mais dans cet espace, l'acteur devient malin. Il faut le suivre. Peut-être veut-il nous perdre ?

C'est peut-être aussi créer un piège pour attraper l'imprévisible.

Ou pour attraper l'invisible, comme une loupe qui, prolongeant nos organes perceptifs, nous permettrait de voir les moindres détails. Un lieu d'étude, théâtre d'anatomie.

L'espace est donc un terrain de chasse, où je vais essayer de capter ce que je cherche, autant chez l'interprète que chez le spectateur. La faille, la sensation, l'intime. Pour ce faire, il faut préparer ce terrain. Venir à l'avance, étudier, observer les indices, et poser, disposer des pièges.

Dans *La chasse au lion à l'arc* de Jean Rouch, il faut d'abord au chasseur un bon arc de combat. Pour poser un piège, il faut des outils. Quels sont mes outils ? Les espaces que je réalise sur le plateau, avant l'arrivée de l'interprète.

3 Rainer Maria Rilke, Notes sur la mélodie des choses

4 Jean-Christophe Bailly, *Le Versant animal*, page 46-47

Qui chasse qui ? Il y a la relations entre le metteur en scène et l'interprète, puis entre l'interprète et le spectateur. Et tout cela au sein d'un même espace. Qui est la proie de qui ?

Nous avons là à faire avec un réseau, un enchevêtrement de lignes, de connexions, de chemins.

La chasse est très déterminée par l'espace et la relation à l'espace. À un milieu donné dit naturel.

Le chasseur, pour bien chasser, doit connaître l'espace dans lequel il est. Nous dirons plutôt le terrain, on parle bien de « terrain de chasse ». Le terrain du chasseur, qui n'est autre que le territoire de l'animal.

Lui, le chasseur, est le marcheur dans la forêt, l'observateur attentif et patient. Il est un regard qui sait lire une partie de l'invisible. Il interprète les signes, collecte des indices. Il est celui qui piège, qui devine, qui devance. Il peut prévoir. Il sait, parce qu'il attend et qu'il observe.

Il est celui qui voit sans être vu. Mais qui sait s'il n'est pas vu lui aussi sans le savoir ?

Son lieu : la forêt, soit le territoire de l'animal

Ses capacités : lire la forêt, les traces, les signes pour savoir dans quelle direction aller, pour connaître un peu l'animal et le suivre.

Ses arme : les pièges, le fusil, l'arc

Les étapes :

Faire le pied, se cacher, à l'affût, se dissimuler (adopter les codes de la forêt)

Observer, toujours

Attendre que l'animal sorte

TERRITOIRE

P RÉPARER LE TERRAIN

Le lien à l'espace, notamment celui vaste et sauvage de la forêt, est évident pour le chasseur. Arpenteur des bois, observateur attentif. Marcheur dans l'invisible et l'hostile. Pas chez lui. Mais c'est pourtant là qu'il est le plus à l'aise, solitaire. À la recherche de sa propre transparence. Ne plus avoir d'image, savoir où va le vent pour qu'il ne porte pas son odeur, ne plus faire aucun bruit, pour assister aux apparitions des formes animales. S'effacer. Et pourtant le corps est bien présent dans son immobilité presque minérale, sang qui bout quand l'animal se montre et immédiatement la réaction. Corps décidé.

La chasse c'est aussi ça : marcher dans la forêt, sans chien, sans fusil, et observer. Observer le tableau et le comprendre, pour savoir comment se placer, pour savoir comment agir.

Faire le pied c'est quoi ?

C'est partir le matin et repérer. Chacun a son secteur. On fait le tour par en-bas, l'autre comme-ça. Et on repère, comme on vient de faire, où c'est qu'ils rentrent. C'est un peu comme de l'approche, faut aller surveiller d'abord. Et après on vient en battue, on ferme le coin et on lâche les chiens là où on a trouver le...⁵

Regarder où les traces s'arrêtent pour délimiter un territoire.

5 Extrait d'une discussion avec Olivier, le chasseur de Malbosc

Face à la scène

Dans l'espace

Le spectateur est « dans », plus qu'il n'est « devant » ou « face ». Du moins c'est ce qui m'intéresse. Au théâtre il me semble que nous privilégions la dimension temporelle. Mais en tant que spectatrice, je ne fais pas qu'assister à un temps qui se déroule face à moi, pendant que pour moi, le temps s'est arrêté, suspendu. Ce n'est pas une parenthèse, c'est ma vie aussi. Mon temps aussi, que je vis activement. D'accord donc pour la dimension temporelle. Mais il ne faut pas oublier la dimension spatiale. Le corps du spectateur habite aussi l'espace de la représentation. En tant que spectatrice, mon corps est présent et s'inscrit dans un espace commun à celui de la représentation. J'entre dans un espace. J'entre même plusieurs fois : dans le théâtre d'abord puis dans la salle. Parfois plus. Au Quai à Angers, des représentations ont lieu dans des studios situés dans les étages. On entre dans le théâtre, puis dans un long couloir, puis dans un ascenseur, puis dans un autre couloir, puis dans la salle. Nous nous enfonçons dans un espace pour aller vivre un moment. Déplacement, engagement du corps. Le corps du spectateur ne doit pas être nié. Ni par le metteur en scène et les interprètes, ni par le spectateur lui-même. On peut rechercher la négation de ce corps, mais au contraire, je cherche sa présence vibrante. Inscire un espace et une histoire dans un corps. Dans des corps.

Ne pas s'installer devant mais s'installer dans.

Faire que le spectateur n'entre pas seulement dans une salle de spectacle ou dans un hangar ou une halle ou que sais-je. Il entre aussi dans un espace qui lui est inconnu et dans lequel il ne sait pas encore ce qu'il va vivre. Non pas sentir qu'il est simplement dans la salle où la semaine dernière il a vu un autre spectacle.

Dès qu'il entre dans l'espace, il doit sentir qu'il est *quelque part*, qu'on l'attend, qu'on va être avec lui pendant une deux trois heures.

Il faut qu'il sente qu'il entre là où quelque chose va être conté – *Dans le lit de Marion*, spectacle qu'une amie, Marion Malenfant, a créé il y a quelques années. Elle lisait des extraits de *L'homme qui dort*, de Georges Pérec, à douze personnes installées dans un lit géant. L'espace du « Il était une fois... ». Une cabane, une cachette, un lit, un âtre, je ne sais pas.

Ou bien un espace où quelque chose a eu lieu et où demeurent les traces.

Les chasseurs sont unanimes : en forêt, seuls les sens premiers importent. Nulle instruction ne peut être donnée. Reconnaître des odeurs, déceler un changement de vent, percevoir le cri du geai, pénétrer du regard les fourrés les plus sombres, guetter des bruissements furtifs... Le monde de la chasse est décrit comme un espace d'impressions et de traces fugitives. Il est un univers insoupçonné du commun des hommes, et seul le corps sauvage peut en découvrir la réalité cachée.⁶

J'aime les espaces dans lesquels je me sens vulnérable. Des lieux « d'intranquillité », où je n'ai rien à faire. Forêt, usine désaffectée, friche industrielle, ruine. Des lieux où je ne suis pas chez moi mais où je perçois une vie qui m'échappe, avec des codes qui m'échappent. Je suis sur un territoire, le territoire de l'autre.

Mon corps y est vibrant et affûté. Je ne suis plus en moi, je suis comme autour de moi. Tendue vers « ce qui peut arriver ». Et ce qui peut arriver dans ces espaces, c'est une rencontre, de celles qui font sursauter parce qu'on ne sait pas si on doit les craindre. Rencontre avec l'autre, animal, homme, ou créature. Une présence,

Une présence qui est comme une imminence, qui n'a pas besoin de se montrer pour être, qui se manifeste au contraire d'autant mieux qu'elle se cache, se retire – ou survient.⁷

J'ai besoin de ces espaces, d'y errer, de les traverser, besoin de ressentir ce léger danger, petite inquiétude, cœur qui bat un peu plus vite. J'ai alors la sensation que mon être ne se définit plus que par ma présence au sein de cet espace. Par mon corps percevant les bruits et les mouvements du lieu. Je ne suis plus définie par un comportement, par des traits de caractère, par des occupations. Après plusieurs heures passées à écrire ce mémoire, où à lire pour le nourrir, je vais en forêt, à la tombée de la nuit, hors des chemins : mon corps s'éveille et se tend, en même temps que j'ai la sensation d'être au-delà de lui. Je ne suis plus juste dans mon corps, je suis parmi les bruissements, parmi les mouvements, parmi les présences invisibles, moi certainement très visible. Je marche en retenant mon poids et mon souffle. Quelques pas puis l'immobilité, je tends l'oreille, j'essaie de voir à travers les troncs des arbres, de capter un mouvement, une ombre, un pelage. Ce soir je ne vois rien. Je suis déçue, je reprends le chemin. Pour rentrer, j'ai renoncé. Et là, à quelques dizaines de mètres devant moi, un chevreuil sort des bois, s'arrête sur le chemin, gratte le sol. Suspens. Mon

6 Bertrand Hell, *Sang noir, Chasse forêt et mythe de l'homme sauvage en Europe*

7 Jean-Christophe Bailly, *Le versant animal*

corps est suspendu. L'instant est d'une clarté incroyable. Tout très précis, très dessiné. Je me vois voir ce chevreuil. Étrange. Puis le vent doit lui porter mon odeur, il lève la tête dans ma direction, me voit, sursaute et regagne l'invisibilité. Je reste un moment là, pleine de sa présence encore.

C'est à partir de ces sensations et de cette tension que j'imagine des espaces.



Recherche d'espace pour *Narcisse*, Juin 2015

Plateau forêt – Principe d'étrangisation

Depuis la révolution néolithique, sur les territoires modelés par l'agriculture de plaine, la forêt et la montagne apparaissent comme des espaces dangereux, échappant à l'emprise de l'homme.⁸

Ici en occident, la forêt est le terrain de la chasse. Le lieu du sauvage. *Selvatica*. Le lieu de la piste invisible. Des voies, des passages, des territoires, des cachettes. Lieu du mystère, de l'ombre puisque le soleil y pénètre difficilement.

Lieu du silence – silence de l'absence humaine, de l'absence de mots – , lieu des contes aussi, des maisons ensorcelées. Du cauchemar, du danger et de l'illusion. Lieu de la surprise et du potentiel. Du surgissement possible de l'animal. Le lieu où on est jamais tout à fait en paix, jamais tout à fait tranquille. Mystère et sentiment de danger venant du fait qu'on ne voit pas tout, qu'une large partie est dissimulée à notre regard et que nous n'avons pas une acuité sensitive suffisamment fine pour déceler la présence des animaux. Alors que notre présence à nous est immédiatement repérable. La forêt est aussi le lieu où j'espère voir l'animal, où j'attends patiemment pour peut-être le rencontrer. C'est aussi le lieu de la cachette et de l'abri.

La forêt a recouvert l'Europe en quelques siècles. Elle a fragmenté le milieu et apporté plein de petites niches. Racines, souches, troncs ont constitué autant d'habitats pour une multitude d'animaux et pour une grande diversité d'espèces. Car se réfugier, être à l'abri, c'est la réaction de tout être vivant. À la fois pour y trouver un bien être, mais aussi pour écarter le danger. Le refuge est le corollaire de la violence.⁹

Le mot désignant *forêt*, *foresta* désignait aussi ce qui est étranger, sauvage, ce qui n'est pas domestiqué par l'homme. Du latin *foris* : dehors, extérieur.

Et du même coup, le terme *sauvage*, lui, vient du latin *selvaticus*, de la forêt.

Le lieu de l'autre.

La forêt grouille silencieusement et il s'agace de ne rien voir, de ne rien entendre, de ne rien décrypter. Les animaux partagent avec la forêt la fermeté extraordinaire du silence. [...] La forêt n'a que faire de lui, des détonations terribles que son fusil sait provoquer, son silence toujours gagnera le combat. Les

⁸ Frédéric Saumade, *Chasseur, torero, boucher : le triangle sémantique du sang animal*

⁹ Jacques Perrin, article Télérama numéro 3441-3442

*choses continueront de se raconter leurs histoires silencieuses de choses.*¹⁰

Je veux retrouver les caractéristiques de ces espaces là dans ceux qui se déploient au plateau.

Je parlais plus haut de codes qui m'échappent (voir page 12). Ces espaces que j'imagine et que je construis ne renvoient à rien de connu. Ils ne sont pas réalistes, il n'imitent pas. C'est à travers l'abstrait que je peux m'approcher au plus près de cette sensation de ce qui est étrange et étranger. On ne regarde pas avec la même attention ce que l'on reconnaît et ce que l'on découvre pour la première fois. Je suis cette voie sans le vouloir. C'est comme un mode de traduction naturel et instinctif.

J'utilise des matériaux bruts, ou bien des objets, que je sors de leur sens et de leur fonction, pour leur donner la possibilité de raconter autre chose que l'utilité qui les définit dans nos espaces quotidiens. Les rendre indéfinissables, non-reconnaissables. Processus de *dé-familiarisation*. Ils s'ouvrent et deviennent support à l'imaginaire et à la rêverie.

Tu devrais lire Viktor Chklovski.

Viktor Chklovski : écrivain russe et fondateur du groupe des formalistes russes. *L'art comme procédé*. Il développe le concept d'*ostranéie* traduit en français par *étrangisation*.

Et il dit que

L'automatisation dévore les objets, les vêtements, les parfums, les meubles, votre femme, et la peur de la guerre...

« Si toute la vie complexe de bien des gens s'écoule inconsciemment, c'est comme si cette vie n'avait pas lieu. » Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour ressentir les objets, pour faire de la pierre une pierre, il existe ce qu'on appelle l'art. Le but de l'art est de délivrer une sensation de l'objet, comme vision et non pas comme identification de quelque chose de déjà connu ; le procédé de l'art est le procédé d'étrangisation des objets, un procédé qui consiste à compliquer la forme, qui accroît la difficulté et la durée de la perception, car, en art, le processus perceptif est une fin en soi et doit être prolongé...

Chklovski développe cette pensée en rapport à la littérature et à la poésie, en s'appuyant notamment sur l'œuvre de Tolstoï qui eut souvent recours à ce procédé.

Mais je pense qu'on peut appliquer ce concept à bien d'autres domaines, y compris celui de la mise en scène. Il ajoute d'ailleurs quelques pages plus loin

¹⁰ Eric Pessan, *Hubert*, dans *La Hante*

il y a étrangeté presque partout où il y a images.[...] Le but de l'image n'est pas de rapprocher de notre compréhension sa signification, mais de créer une perception particulière de l'objet, de créer sa « vision », et non sa « ré-identification ».

Janvier 2015, *Monochrome 1*

Je travaille d'après un roman de Tarjei Vesaas, *Palais de glace*.

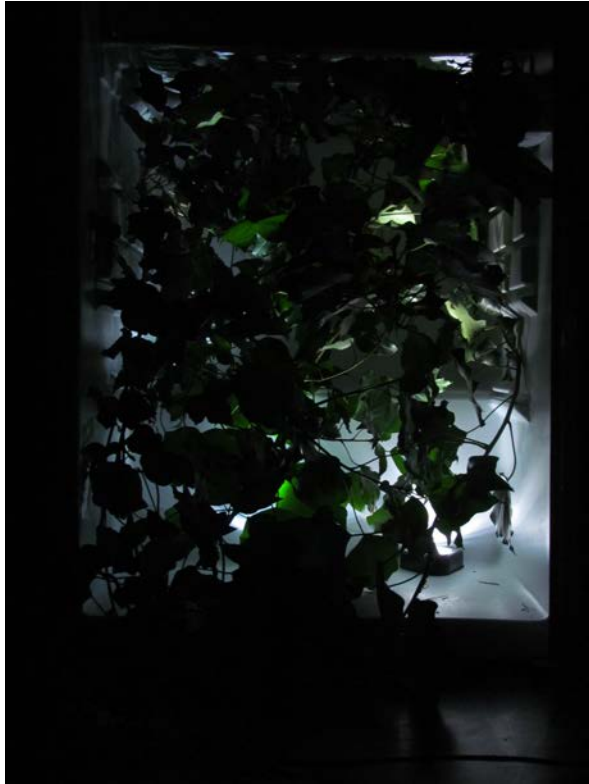
Je commence par construire un espace seule dans le studio où nous répétons à l'Arsenic.

J'ai deux intuitions : un murs de verres et un murs de frigos remplis de végétation.

Finalement, il n'y aura aucun mur, juste une petite construction de verres et deux frigos pleins de lierre. Un arbre mort avec une petite lumière blanche à sa cime s'ajoute à la composition. Tous les éléments ou matériaux sont là hors de leur fonction ou de leur environnement ordinaire. L'idée de dé-familiarisation à très bien fonctionné ici puisque parmi les spectateurs, certains n'ont pas vu qu'ils s'agissait de frigos, ils n'y ont vu que ce que cela leur évoquait. Des stèles par exemple. Ou bien ce qui était d'abord perceptible était la sensation que cela procurait : le froid et une nature immobile, figée. Je n'ai pas été surprise de ces retours par rapport aux frigos, mais par contre, ce qui est plus étrange est que certains n'ont pas vu l'arbre. Ils ont vu un lampadaire.



Monochrome 1, Janvier 2015



Monochrome 1, Janvier 2015



Monochrome 1, Janvier 2015

Sortir les objets de leur fonction initiale me permet aussi une grande liberté d'exploration et de combinaison. C'est comme ça que j'ai trouvé cette lumière si particulière : en jouant seule dans l'espace pendant une nuit avec des verres, de la lumière et de la vidéo. Jeu d'équations à résoudre. Je sais qu'il y a quelque chose à trouver là, mais comment ? Quelle est la bonne association ?

Un récit me revient.

Un ami a visité une exposition à Pékin en février dernier. Il me raconte. Plusieurs salles se succèdent avec des installations ou performances dans chaque salles, toutes différentes, avec des œuvres différentes dans chacune. Jusqu'au moment où il quitte une salle pour entrer dans la suivante, laquelle est en tout point identique à celle qu'il vient de quitter.

Et il y avait cette salle ou en fait il y avait un bureau sur la gauche avec des magazines qui étaient posés dessus, et puis dans mon souvenir il y avait aussi quelques tableaux qui étaient accrochés aux murs, ou des photos peut-être, et sur la droite, pareil, il devait y avoir un banc et d'autres petits trucs exposés comme ça, et en fait on sortait de cette salle et on, et après on se retrouvait exactement dans la même salle en fait. Et ça c'était vraiment surprenant parce qu'on était habitué jusque là à

voir une installation par salle, et du coup de se retrouver d'un coup dans la même salle que la précédente, ça créait un effet très étrange, c'était super bizarre. Moi je m'en suis pas rendu compte tout de suite. C'est-à-dire que moi je me souviens être sorti de la salle, être entré dans l'autre et puis tu vois de, je regardais, enfin je m'en suis pas rendu compte tout de suite, et c'est peut-être au bout de dix secondes je me suis dit ah putain on est exactement dans la même salle, c'était trop bizarre, parce que j'ai revu les mêmes choses au même endroit, et c'est là que ça m'a fait bizarre, mais au début je me suis pas dit c'est la même salle. Après j'ai bien revérifié tout en fait, si tout était exactement au même endroit, tout était à l'identique en fait, les magazines étaient placés dans le même ordre, avec le même angle sur le bureau, c'était vraiment très bien fait. Et voilà, ça créait, comme on était habitué depuis le début, à voir une chose différente à chaque fois, là que ce soit la même chose ça créait quelque chose de bizarre. Le fait qu'on ait été habitué à quelque chose et que d'un coup cette habitude soit rompue, c'est ça qui rend pour moi la chose étrange.

Rompre l'habitude et les systématismes.

Dans ce cas, nous sommes face à un procédé de répétition, donc de reconnaissance, mais cela constitue un exemple parfait d'*étrangisation* telle que Chklovski la définit.

La répétition d'un objet, d'un espace, d'une action, d'un son, d'un mot est donc un autre moyen de parvenir à la sensation d'étrangeté. Qui n'a pas joué à répéter un mot tant de fois qu'au bout d'un moment il perd son sens ?

C'est comme un accent ou un effet de zoom, qui pousse à regarder différemment, sans doute plus intensément, à mettre de la distance. Cela questionne aussi notre regard : comment regardons-nous ? Que regardons-nous ? Regardons-nous vraiment ?

Pour finir il me dit que du coup il a passé énormément de temps à observer ces salles, à chercher s'il y avait ne serait-ce qu'un petit détail qui les différenciaient.

Prémices d'un piège...

La répétition - Juin 2015, *Narcisse*

La pièce commence avec ce principe de répétition, répétition d'une séquence en l'occurrence.

Pour construire ce projet, je suis partie de l'eau. Je travaille sur le reflet et l'écho. Sur le double donc. Je veux travailler avec deux interprètes sur cette idée, mais finalement seule Marine peut être présente. Nous gardons cette idée de double malgré tout. Son image est dédoublée à la fois par la vidéo et par la présence d'un miroir d'eau sur le sol noir. Et pour prolonger ce travail sur le double, nous décidons de répéter la séquence du début. Après la première séquence, le noir se fait, la

musique disparaît. Puis la musique reprend au début, la lumière monte à nouveau exactement de la même manière mais en miroir, de l'autre côté du plateau. Marine exécute les mêmes gestes, avec la même énergie, la même qualité de mouvement, le même rythme.

Se laisser emmener par les indices

Dans la forêt je suis analphabète.¹¹

La forêt, remplie de signes et de traces, se lit. Mon vocabulaire est trop pauvre pour la déchiffrer. J'ai beau regarder de mes yeux grands ouverts et appliqués, je ne repère rien, alors que tout est là devant moi.

Je rencontre un chasseur. Il m'apprend à regarder, à déduire de la terre retournée, de châtaignes éventrées, de murs effondrés, le passage des sangliers. Il me montre les cachettes des renards. Distingue les empreintes de chevreuils de celles des sangliers.

C'est eux qui sont passés là, ça c'est de la nuit par contre

Comment vous savez que c'est de la nuit ?

Parce qu'il n'a pas plu dessus. On le voit : c'est frais là, et là c'est pas frais. On le voit là, c'est sur le matin qu'ils ont fait ça. La différence de la terre. On peut se tromper des fois, ça arrive qu'on se trompe.

C'est un gros sanglier ça, c'est un sanglier qui fait cinquante, soixante kilos. À la patte.

Apparemment y en a qu'un.¹²

Il a appris à lire l'histoire qui a laissé ces traces.

¹¹ Eric Pessan, *La forêt*, dans *La hante*

¹² Extrait d'une rencontre avec Olivier, le chasseur de Malbosc

« J'ai cru, Seigneur, que le chameau était borgne, en ce que, comme nous allions dans le chemin par où il était passé, j'ai remarqué d'un côté que l'herbe était toute rongée, et beaucoup plus mauvaise que celle de l'autre, où il n'avait pas touché ; ce qui m'a fait croire qu'il n'avait qu'un œil parce que, sans cela, il n'aurait jamais laissé la bonne pour manger la mauvaise. »

Le puîné, interrompant le discours :

« Seigneur, dit-il, j'ai connu qu'il manquait une dent au chameau, en ce que j'ai trouvé dans le chemin, presque à chaque pas que je faisais, des bouchées d'herbe à demi mâchées de la largeur d'une dent d'un semblable animal.

– Et moi, dit le troisième, j'ai jugé que ce chameau était boiteux parce qu'en regardant les vestiges de ses pieds, j'ai conclu qu'il fallait qu'il en traînât un, par les traces qu'il en laissait. »

L'empereur fut très satisfait de toutes ces réponses et curieux de savoir encore comment ils avaient pu deviner les autres marques. Il les pria instamment de le lui dire, sur quoi l'un des trois, pour satisfaire à sa demande, lui dit :

« Je me suis aperçu, Sire, que le chameau était d'un côté chargé de beurre, et de l'autre de miel, en ce que, pendant l'espace d'un quart de lieue, j'ai vu sur la droite de sa route une grande multitude de fourmis, qui cherchent le gras, et sur la gauche, une grande quantité de mouches, qui aiment le miel. »

Le second dit :

« Et moi, Seigneur, j'ai jugé qu'il y avait une femme dessus cet animal, en ce qu'ayant vu un endroit où ce chameau s'était agenouillé, j'ai remarqué la figure d'un soulier de femme auprès duquel il y avait un peu d'eau, dont l'odeur fade et aigre m'a fait connaître que c'était de l'urine d'une femme.

– Et moi, dit le troisième, j'ai conjecturé que cette femme était enceinte par les marques de ses mains imprimées sur la terre, parce que, pour se lever plus commodément après avoir achevé d'uriner, elle s'était sans doute appuyée sur ses mains afin de mieux soulager le poids de son corps. »¹³

Attraper la fable ou le récit qui se cache derrière les indices et les intuitions.

Cette chasse, je la mène en observant l'interprète. Jusqu'à un certain point nous sommes complices. Observer comment lui se sert de ces indices. La manière dont il les regarde, sa manière de se positionner par rapport à eux c'est ce qui commence à révéler quelque chose. Comment innocemment, sans dessein particulier, sans volonté de produire, il les touche, les frôle, les approche, s'en détourne, se tient à côté d'eux. Comment il va de l'un à l'autre. Une discussion avec Robert, il dit quelque chose comme : ce qui m'intéresse ce sont les rapports entre les choses et pas les choses en elles-mêmes. Je garde dans un coin de ma tête.

¹³ *Les aventures des trois fils du Roi Serendip*

L'intuition est une image, ou une sensation, qui traverse l'esprit ou le corps, et qui modifie ensuite notre manière d'être sensible à notre environnement. Elle offre un point de vue. Comme un écran qui se pose sur tout ce que l'on perçoit, agissant comme un filtre et créant comme un nouveau vocabulaire. La conséquence est l'interprétation de tout ce qui arrive comme des signes incroyables venant donner du poids et de la consistance à la petite idée de départ. Alors qu'il n'en est rien ; c'est simplement que notre vision a perdu toute objectivité, que nous sommes sur une piste et que nous regardons en cherchant les signes, sans que ce soit toujours conscient.

Et de cette façon un peu « magique », l'intuition gonfle et prend de plus en plus de place jusqu'à devenir une évidence.

Signes, Traces, Pistes. Carlo Ginzburg retrace l'histoire du rapport de l'homme à l'indice, au signe. Se fier aux signes est un mode de fonctionnement et de lecture de l'environnement qui est profondément ancré dans l'être humain, puisqu'il prend racine dans le passé lointain de chasseur-cueilleur de l'homme. Il fait le lien entre la trace, qui raconte le passé, et le signe, qui relève plutôt de la divination, et qui donc plonge dans le futur.

La dimension temporelle de l'indice m'intéresse, il situe dans le temps celui qui le perçoit : après un événement ou avant un événement.

Des signes assemblés entre eux dessinent une piste, et racontent une histoire. C'est le principe sur lequel repose le travail du détective. Ou du psychanalyste.

Le plateau est un endroit rempli d'indices, qui peut se lire. Une présence peut donner des indices sur ce qui va se dérouler où sur ce qui s'est déroulé ici. Sur le rôle de la présence par rapport aux faits. Importants ça, les faits. Mais cela ne veut pas dire que tout ce qui est présent est indice. Tout est indice mais pas forcément indice de la même histoire.

Mes indices sont des intuitions, et d'abord des intuitions d'espaces que je construis et de matières que j'assemble.

Je ne sais pas toujours à quoi elles correspondent. Ce à quoi elles se rattachent m'échappe.

Elles sont comme des indices qui font surface, ou des traces d'une histoire que je ne connais pas encore, ou que j'ai oubliée et qui va se révéler, se raconter entre les indices.

Je dois passer par la matérialisation, par le sensible pour comprendre et avancer.

Novembre 2015, Masterbräu, Variation sur le thème de la chasse

Envie de tester un dispositif scénographique particulier (je ne sais pas encore si cela va fonctionner) et d'y apposer le thème, l'imagerie de la chasse.

Ce sont des points de départ, et je ne sais pas où ils nous mèneront.

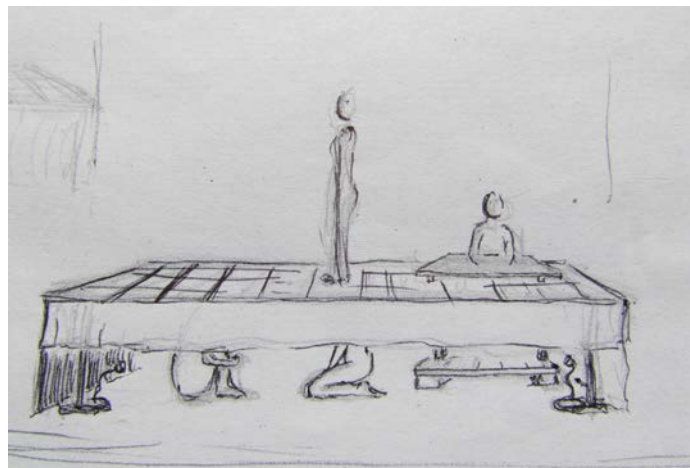
Ce qui me traverse l'esprit : la chasse à l'homme, la traque, rapport à la vie sauvage, l'enfant et la chasse, la nature morte (et donc un peu la mort aussi)...

C'est vraiment histoire de chercher des pistes, de commencer à explorer.

Relisant ces brèves notes d'alors, je me souviens que le lien entre l'enfant et la chasse m'intéressait. Ces notes confirment aussi qu'il n'y avait pas de lien particulier entre le dispositif imaginé et la thématique. Et c'est justement ce lien que je cherchais.

J'ai l'image d'une pièce dans laquelle s'étale à hauteur de hanches une vaste surface de bâche plastique opaque quadrillée par du scotch (nous venons de passer quatre jours à recouvrir de scotch d'emballage toute sorte d'objets avec Adrien Rovero.)

Au milieu d'une salle (studio Master) un grand espace carré (rappelant un ring) délimité par 8 barres de danse mobiles, s'élevant à hauteur des hanches.



Masterbraüi Novembre 2015, Croquis de l'installation

A cette hauteur, avec du scotch noir de tapis de danse que je tends d'un côté à l'autre du carré, je dessine un quadrillage assez large. Côté collant du scotch vers le bas. Par en-dessous, une bâche plastique très fine vient se coller au quadrillage.

Sur un côté de cet espace carré, la bâche retombe jusqu'au sol, cachant ce qui pourrait se trouver/se passer en-dessous. Sur un autre côté, c'est du tissu noir qui masque l'en-dessous. Sur un troisième côté, la bâche retombe de moitié ce qui fait que, si on se penche, on peut voir ce qu'il y a dessous. Enfin, le quatrième côté est totalement dégagé et laisse la vue libre.

J'ai construit une cabane, une cachette. Immédiatement cela nous évoque une grande table sous laquelle l'enfant peut se cacher pour jouer et se raconter des histoires. Les comédiens très vite se mettent dessous et alors je ne les vois plus mais je les entends et je peux tourner autour d'eux et si je reste silencieuse ils ne peuvent plus dire où je me trouve et si je suis là où pas. Ils sont aussi dans un piège. Le lien à la chasse apparaît. Celui à l'enfance est évident.

Le fait qu'ils soient enfermés et invisibles fait exister l'autour de manière très différente : cela donne de l'épaisseur et de la présence à mon corps. Au corps de celui qui observe.

Avec le temps, les pistes et les traces se superposent. C'est l'art du chasseur, comme celui de l'archéologue d'isoler temporellement les indices, les signes, les traces. Les relier entre eux pour raconter une histoire. Ou plusieurs histoires successives. Ne pas mélanger les fils ni les strates. Sous peine de suivre une fausse piste.

Signes, Traces, Pistes, Carlo Ginzburg, à nouveau. L'observation d'indices, outre révéler des faits passés, est aussi le recours du devin pour prédire le futur. Les signes annonciateurs.

Éléments de piège...

Dans l'espace, je peux disposer des indices de ce qui va se passer. De ce qui peut se passer. C'est un élément de tension supplémentaire. Éléments pour une dramaturgie (un drame) éventuelle. Par exemple : un enfant, une table, un couteau = drame potentiel. Puis, que se passe-t-il si un oiseau mort que jusque là on n'avait pas vu apparaît ? L'histoire change au fil de la révélation des indices. Une tension naît entre les indices et ce que l'on imagine qui va se passer. Mais si cela n'arrive pas, ou pas comme tu aurais cru, pas au moment où tu t'y attendais. La piste était fausse.

J'aime l'idée d'indices qui ne servent pas, pour tout le potentiel inexploité qu'ils recèlent. Inexploité, c'est justement cela qui permet à l'imaginaire de s'activer et de s'ouvrir. Et qui permet aussi de surprendre. Je mets sur une piste pour mieux en changer et égarer le poursuivant. C'est toute l'attente qui est déjouée. On s'attend à une chose, parce que tous les signes étaient réunis pour que cela arrive, et finalement c'est autre chose qui se produit.

Cartographier les traces

Ou travailler avec ce qu'il reste.

Les indices sont aussi des traces laissées par un passage, sont des marques du passé, sont ce qui reste d'un temps, d'un événement.

Le territoire de l'interprète se déploie dans le temps et petit à petit s'inscrit dans son corps. Comme le rat qui

dessine, marque, imprègne dans ses muscles et sur sa peau, la carte d'un paysage latéral. Et ce sera la concordance de cette carte avec les sensations qu'il récoltera sur la route du retour qui lui indiquera qu'il est bien sur le bon chemin, et que le nid sera là, au lieu précis où toutes les sensations auront achevé de se dérouler.

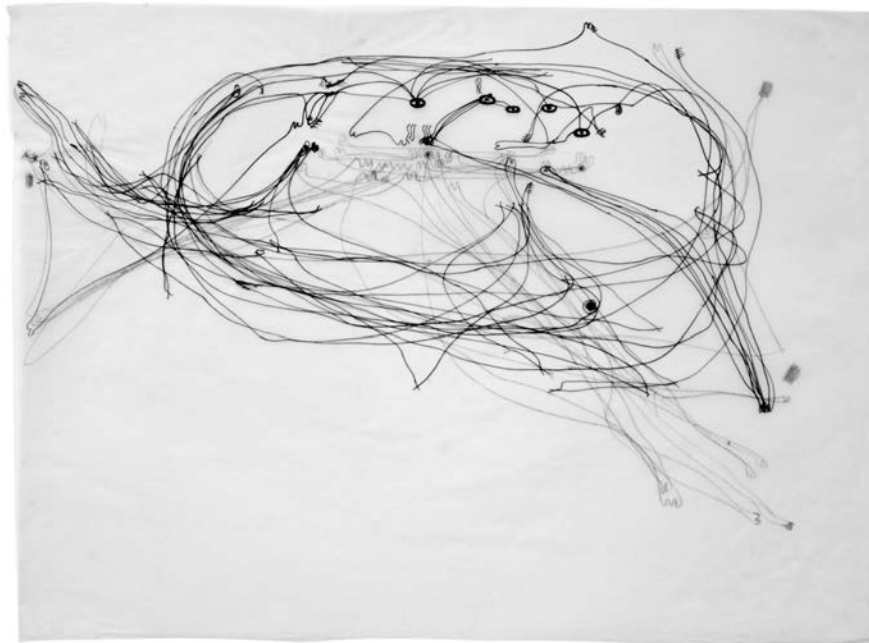
[...]

Le rapport à la trace s'inverse : il ne s'agit plus seulement de marquer les lieux où l'on passe [...] il s'agit aussi de se faire marquer par l'espace...¹⁴

Jour après jour de nouvelles voies s'ouvrent, d'autres disparaissent et demeurent introuvables.

S'appuyer sur ce qu'il reste pour construire sa route. Ce que je cherche doit être par là. Suivre les traces. Un passé devant nous. Le retrouver. Comme le peintre qui restaure une fresque : des fragments de motifs, reconstituer ce qu'il y a entre les fragments.

14 Vinciane Despret, *Bêtes et Hommes*



Ferdinand Deligny, *Lignes d'erre*

Il serait intéressant de cartographier le chemin de l'interprète, à la fois dans l'espace et dans son corps. Parce qu'il ne retrouve pas l'endroit en passant toujours par le même chemin. Ou peut-être est-ce la topographie des lieux qui change ? Un jour l'ascension est facile. Le lendemain, un éboulement barre la route, il faut accepter de le contourner. Ou bien de changer sa forme pour passer entre les pierres. Trouver d'autres passages, et d'autres manières de passer.

Si on les dessinait, je me demande si ces cartes ressembleraient aux « lignes d'Erre » que Deligny dessinait d'après les parcours répétitifs des enfants autistes dont il s'occupait.

Traquer ce qui nous échappe, attraper l'invisible

Ne serait-ce pas précisément ce qui existe entre les indices et qu'on ne peut qu'imaginer ?

L'invisible est ignoré. Il nous entoure pourtant et baigne nos corps. Comment lui donner vie ? Comment le rendre perceptible, ou du moins comment lui donner sa force ? Il faut lui donner le pouvoir d'être au bord de l'apparition à tout moment. Ce qui est invisible a ce pouvoir d'apparition. Invisible ne veut pas dire inexistant. Ne pas voir, mais sentir, d'une manière ou d'une autre. Il y a là peut-être un jeu avec l'illusion.

– J'ai la sensation de pénétrer le territoire des peurs, des paranoïas, comme la créature du roman inachevé de Kafka, *Le Terrier*, qui elle se laisse totalement envahir par ce qu'elle ne voit pas, par ce qu'elle croit entendre, et par ce qui pourrait arriver. –

Dire qu'il y a tout ce que l'on ne sait pas, parce qu'on ne le voit pas. Mais qu'on imagine et qu'on invente, comme le monstre sous le lit de l'enfant.

Alors il ne faut pas oublier le caché, ni l'ignorer. Laisser deviner à peine ce que je soustrais au regard, ce que je décide de ne pas montrer pour que les yeux qui se posent dessus l'inventent.

J'imaginai l'autre jour définir un espace en ne mentionnant que ce qu'on ne voit pas. Parce que c'est caché, ou dans l'ombre, ou hors-champ. Je vais le faire.

L'invisible est plus vaste et plus présent que le visible. Il faut le savoir pour trouver une autre présence à l'espace. Une place différente, plus petite peut-être plus ouverte et contemplative, plus humble.

Le visible recèle le caché, ils sont inséparables et l'un est la condition de l'autre. Le caché est pour ainsi dire l'intimité du visible, et l'on pourrait même dire qu'il est son penchant.¹⁵

Je pense tout à coup à l'éloge de l'ombre de Junichiro Tanizaki. La lumière permet d'éclairer, mais parce qu'elle produit l'ombre, elle peut dévoiler tout en cachant. La lumière et l'ombre permettent un jeu de suggestion et de dissimulation.

Un laque décoré à la poudre d'or n'est pas fait pour être embrassé d'un seul coup d'œil dans un endroit illuminé, mais pour être deviné dans un lieu obscur, dans une lueur diffuse qui, par instants, en révèle l'un ou l'autre détail, de telle sorte que, la majeure partie de son décor somptueux constamment caché

15 Jean-Christophe Bailly, *Le parti pris des animaux*, chapitre *Le visible est le caché*

*dans l'ombre, il suscite des résonances inexprimables.*¹⁶

On aperçoit des choses, quelque chose de très furtif, des ombres, des silhouettes au crépuscule parce que les animaux sauvages sortent souvent entre chien et loup, et j'aime bien essayer de montrer par mes photos cette espèce de suggestion, essayer de montrer de ne pas tout dévoiler.

Témoignage de Vincent Munier¹⁷

Dans un cahier je retrouve mes notes relatives à *Narcisse*, courte forme réalisée lors du stage avec Laurent Berger et Sven Kreter.

Juin 2015, Notes pour *Narcisse*

J'imagine un corps qu'on ne voit presque pas. Il n'est pas sur le devant, pas en évidence. Il est dissimulé dans l'ombre, parfois apparaît, se reflète.

Puis plus loin

Travailler un corps qui n'est pas dans la lumière. La lumière n'est d'ailleurs pas là pour éclairer ce corps, cette présence. L'être humain n'est pas le centre. Mais il est là, comme en creux, rien que parce que tout ce qui est sur scène vient de lui. Un corps qui est là quelque part, qui écoute, qui entend, qui voit qui touche qui frôle.

De fait dans ce projet, comme dans *Monochrome 1*, la lumière joue ce rôle de dissimulatrice/révélatrice, à la manière de celle dont Tanizaki nous parle. Ce sont des lueurs et des éclats, des reflets, qui permettent des apparitions et des disparitions, des visions de formes émergeant à demi d'une pénombre énigmatique.

16 Junichiro Tanizaki, *L'éloge de l'ombre*

17 Vincent Munier est un photographe animalier français, internationalement reconnu pour ses très beaux clichés, notamment d'animaux vivant dans les contrées polaires.



Marine Caro, *Narcisse*, Juin 2015

Notes pour *Monochrome 1*

Début. Dialogue. On ne la voit pas ou à peine. Immobile près de l'arbre.

Première bascule après les craquements → éclats et lueurs. Elle commence à bouger. Mais on ne sait pas tout à fait si elle bouge ou non.

On devine, on doute de ce que l'on voit. Ne suis-je pas en train d'inventer ?

Pour *Narcisse*, je n'ai utilisé que 4 projecteurs F1. Avec le corps de l'interprète, bras et jambes nues, peau très pâle prenant particulièrement bien la lumière, et avec l'eau répandue au sol, les possibilités d'illusion, de suggestion, de dissimulation et d'apparition sont déjà considérables.

Clair-obscur : la lumière accentue l'ombre qui cache.

Piéger : principe de l'invérifiable

Animaux pourvus de *mètis*, le renard et le poulpe sont capables de simuler la mort pour tromper leurs proies. A l'époque antique, le terme *mètis*¹⁸ désignait chez les grecs un mode de connaissance que l'on acquiert au contact des animaux.

*La mètis se signale particulièrement dans l'art de tendre des pièges ou de les éviter.*¹⁹

Le pêcheur fabrique une mouche qu'il agite au-dessus de l'eau pour faire croire à une vraie, dont le poisson est friand ; ou bien il lance à la rivière une cuillère, qui traversant l'eau, brille comme un petit poisson, attirant les plus gros ; le chasseur dans la forêt imite le brame du cerf, pour provoquer l'envie du combat et le faire sortir des fourrés. Un art du leurre pour attirer.

J'imagine des stratégies, basées sur le leurre et l'illusion pour attirer le spectateur. Mon piège s'appelle « l'invérifiable ». Apparition fugace au point que nous ne sommes pas certains qu'elle ait eu lieu. Sorte de mirage. L'objectif est double : amener le spectateur à douter, et donc accroître son attention, parce qu'il ne voudra pas douter une deuxième fois. *Quelque chose a changé, quelque chose n'est pas normal mais quoi ?*

J'écoute Glen Gould jouer du Bach. J'entends un bruit étrange, petit bourdonnement. Je baisse la musique. Plus rien. Je remets la musique et à nouveau le bourdonnement. J'écoute mieux la musique. Cela vient de l'enregistrement. Le bourdonnement suit la musique, c'est un

18 Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant définissent la *mètis* comme une forme « *d'intelligence et de pensée, un mode du connaître ; elle implique un ensemble complexe, mais très cohérent, d'attitudes mentales, de comportements intellectuels qui combinent le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité, des habiletés, une expérience longuement acquises.* »

19 Vinciane Despret, *Bêtes et hommes*

fredonnement. C'est Glen Gould qui fredonne sur les notes. Mon oreille est toute entière à la musique.

Notre cerveau détecte d'abord l'erreur. Un premier regard. La perception de l'erreur attire l'attention. Alors on revient à ce qu'on a vu, on observe plus intensément pour trouver ce qui cloche.

Le phare, exemple d'un dispositif pour l'invérifiable



Le phare, croquis

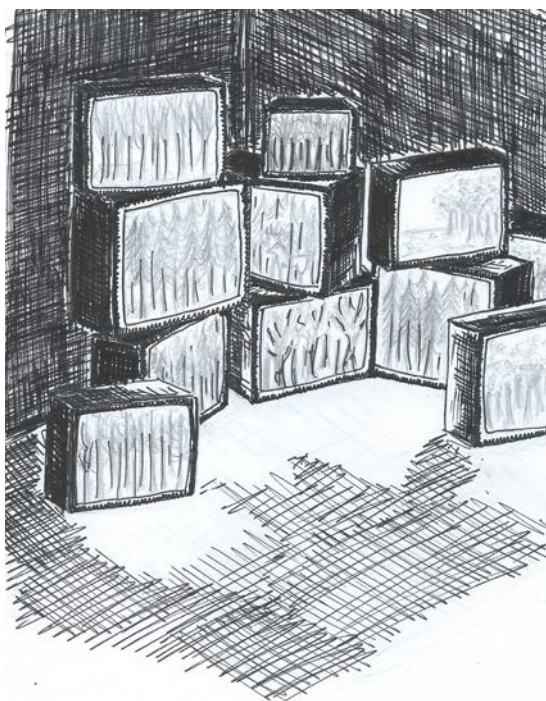
Un tourne disque, et une lampe posée dessus (petite lampe, faisceau peu puissant et assez serré), faisceau dirigé vers l'extérieur. En tournant, la lampe éclaire successivement ce qui l'entoure. Mettons qu'elle éclaire un visage. Elle passe une fois, l'éclaire, s'en éloigne et le visage disparaît dans l'ombre. Une seconde fois elle passe, le visage apparaît de nouveau, disparaît, et au troisième passage, c'est un autre visage qui a pris la place du premier et qui est éclairé. Mais la lumière étant faible et son passage bref, il est difficile d'être certain qu'il s'agit d'un visage différent. Alors on attend que la lampe ait terminé son quatrième tour pour vérifier, mais c'est de nouveau le premier visage qui apparaît. L'opportunité de vérifier qu'il y a eu une modification n'existe pas.

Alors, peut-être a-t-on rêvé ? se dit-on. Et on aiguisé son regard et son attention en guise de réponse. Pour voir si le phénomène se reproduit, pour être sûr de ne pas se faire avoir une seconde fois.

Certaines intuitions pour mon projet final vont dans cette direction.

J'ai choisi de travailler dans les espaces de l'étage Master : deux studios, deux régies, un vestiaire.

Dans ce que je rêve pour le moment, la totalité de ces espaces est investie. Les trois petites pièces (deux régies et vestiaire) accueillent des installations que le spectateur visite. La régie de gauche devient une salle de vidéosurveillance, remplie d'écrans retransmettant les images de différentes caméras placées en forêt ou en lisière de forêt, et qui se déclenchent lorsqu'elles détectent un mouvement. Images sur lesquelles apparaît de temps à autre un animal sauvage, chevreuil, sanglier ou renard. Images réelles de la forêt donc. Et puis soudain, sur un écran, une présence incongrue passe furtivement, un homme qui descend d'un arbre, ou bien un enfant. Trop furtive pour qu'elle soit certaine. Alors on affûte son regard et on fouille à travers les arbres.



Croquis salle de vidéosurveillance, projet Master

Dans cette pièce il y a aussi une caméra, qui filme les observateurs. Il peut arriver que les images qu'elle capture soit transmises sur un des écrans, et que l'observateur se regarde lui-même. Combien de temps met-il à réaliser que c'est lui à l'écran ? Si c'est son image, mais de dos, cela peut prendre deux secondes. L'image n'est pas projetée plus longtemps. Coup d'œil en arrière, pour localiser la caméra, bien dissimulée, et retour face aux écrans l'image a disparu. L'observateur est observé.

Dans le champ

Je vis depuis trois mois dans une maison perdue dans les Cévennes. Une maison... Un mas, où souvent je suis seule. Autour de la maison, beaucoup de vieux bâtiments en pierre, abandonnés, vieilles écuries, ou bergeries, ou maison d'homme. La porte en bois d'un des bâtiments est percée d'une ouverture carrée, sans fenêtre, sans vitre, seulement une toile déchirée qui bat avec le vent. Quand j'ai dans mon champs de vision cette toile qui vole, chaque fois j'ai l'impression qu'il y a quelqu'un. Et chaque fois, un petit sursaut et je dois vérifier. Et chaque fois c'est la toile.

Le spectateur face au plateau regarde devant lui, mais son champs de vision reste étendu. Alors pourquoi ne pas exploiter doucement cet espace qui environne le spectateur pour le densifier ? Par petites touches, aussi anodines qu'une toile qui bat dans le vent.



Je vois là une manière de retrouver cette « intranquillité », comme une inquiétude du corps et des sens.

Piège grandeur nature : La forêt dans la cabane

Un cube en bois. Une porte.

A l'intérieur, un ersatz de forêt. Dense. Des bouleaux.

Murs miroirs, pour agrandir.

Je ne sais plus comment m'est venue un jour cette idée, cette envie de faire une forêt dans une

cabane.

Et si j'en parle ici, c'est que déjà dans ce projet il y a en germe l'idée de cachette, de forêt et de danger. De se sentir observer mais de ne pouvoir véritablement le prouver. Renversement : le danger, le grand, l'inconnu s'étalent là où normalement on est à l'abri. Dispositif pour une personne. Elle (la personne) agit et subit en même temps. Nous connaissons tous les cabanes dans les arbres et je pense que beaucoup en ont rêvé enfant : avoir son antre, son refuge au milieu des bois, son endroit secret, son endroit de repli, de l'anodin qui devient extraordinaire parce que plongé dans ce lieu aussi inquiétant que rassurant au fond. Inquiétant parce qu'on ne voit plus l'extérieur, et que nous ne connaissons pas très bien cet extérieur, celui de la forêt. Notre vulnérabilité ne meurt pas une fois que nous sommes entourés par les quatre murs de la cabane. Il y a encore les sons, il y a encore ce qui pourrait surgir. Palpitations.



La forêt dans la cabane

Pour une personne. Lieu de solitude. Contradiction du fait d'entrer dans une cabane pour se retrouver dans la forêt. Tromper les sens et la perception, surtout l'ouïe, par le travail du son. Susciter l'inquiétude. Jouer avec ce qui est peut-être dissimulé derrière les arbres. L'individu qui y entre peut lui aussi se dissimuler.

Je me souviens maintenant comment est venue cette idée : suite à une performance

chorégraphique – *Le Temps d'une marche* – dans les rues de Nantes. Je cherchais alors des pistes pour aller à l'encontre du rythme de la ville. Un rythme bien souvent effréné, trop rapide pour moi, un endroit où la vie n'existe plus. C'est comme de « l'entre vie ». On va d'un moment de vie à un autre moment de vie, mais dans ce passage, nous ne sommes nulle part. Je cherchais le contrepoint, et invitais les gens à prendre le temps de regarder, voir même de s'arrêter. L'idée n'était pas de créer « un spectacle » en tant que forme reconnaissable et distincte du monde environnant, mais de s'y fondre, dans ce monde, pour en décaler le rythme, mais aussi l'apparence en formant petit à petit un chœur de marcheurs.

Une bande son était diffusée depuis plusieurs appartements bordant la rue, dont les fenêtres étaient grandes ouvertes. Mystère de ces notes venues du ciel.

C'est de là, après dérive, qu'est née l'idée d'un havre de paix au cœur de la ville. Quitte à s'extraire de la vie un instant...

Aujourd'hui, avec des problématiques plus précises, je rattache cette idée de forêt dans la cabane à mes recherches sur la chasse. Au rapport proie/prédateur, à la cachette, au refuge, au danger... C'est comme un refuge à l'envers, pour se cacher du monde, pour se soustraire aux regards et au rythme imposé par la vie urbaine, on entre dans cette cabane qui contient la forêt.

Mais suis-je seule dans cette forêt dans cette cabane ? Va-t-il se passer quelque chose ? Il n'y a qu'à attendre pour savoir.

ATTENDRE

Olivier le chasseur de Malbosc

Le maximum, les bonhommes qui restent au poste, le maximum, euh...trois quatre heures.

On ne sait pas où c'est que ça va arriver. Enfin on sait à peu près où ça sort, selon les postes où on est on sait que ça va arriver là, ça va arriver comme ça, mais après des fois, même eux des fois ils sont, même nous des fois on est surpris par eux. Parce qu'ils sont malins (rires). Des fois on les entend pas arriver et ils vous font... Au lieu de sortir là où ils doivent sortir, ils vont passer un peu plus bas un peu plus haut... Ils sauvent leur peau aussi.

Créer de l'attente fait partie du piège.

Cet état de tension et d'attention qui se déploie dans le temps, modifie la perception qu'on en a et qui affecte le corps.

Attendre quelque chose qui va venir. Qui est censé venir, arriver.

Ou bien attendre avant de faire. C'est à dire repousser le moment de faire et ainsi agir sur le temps en l'étirant. Attente soumission ou attente action.

Dans l'attente, il y a une tension vers ce qui est à venir. Souvent on sait ce que l'on attend. Mais on ne sait pas toujours si cela va arriver.

L'attente transforme le temps présent et plonge dans un état particulier qui fait qu'on ne sait pas si on peut entreprendre autre chose *en attendant*. Pour moi c'est difficile. Si j'attends, je ne fais rien, j'attends, et je fais de l'attente une action invisible et intérieure.

C'est un intermédiaire, une pause, un suspens, qui prendra fin dès que ce que j'attends sera là.

J'attends une réponse implique le silence. J'attends quelqu'un implique la solitude.

Il y a aussi s'attendre à quelque chose. L'attente peut donner lieu à la surprise.

Au théâtre, parce qu'il y a des codes, une histoire des habitudes, le spectateur *s'attend* à. Il y a toute une partie, *celle qui va de soi*, qui est négligée. (Mais riez ne devrait aller de soi sur un plateau.)

Il va y avoir des acteurs. Les acteurs vont parler, faire et produire. Fissent. Cela va de soi, il ne fait peut-être même plus attention à ça, à l'apparition de la présence, à la prise de parole. Ce qu'il attend est plus loin que ça, au delà de ça. Le curseur a été déplacé. L'attente n'est plus au bon endroit. Peut-être qu'elle n'existe même plus, remplacée par une routine et des automatismes de spectateur. Il sait ce qu'il va voir.

Sans rien changer au fait qu'il attend, il faut réussir à faire oublier au spectateur *ce qu'il attend*. Ôter le complément d'objet direct. *Ce qu'il attend* est remplacé par *ce qui peut arriver*.

Le mot « attendre » cache cette double nature de la façon suivante: « attendre » accompagné d'un objet direct appartient à la recherche d'une voie menant vers un but. Dans « attendre quelqu'un ou quelque chose » se cache l'autre acceptation du verbe « attendre », qui, lui, n'est accompagné d'aucun objet, mais qui laisse ouvert ce qu'il attend. Cette autre forme d'attendre est ce qui a lieu en attendant quelqu'un ou quelque chose : c'est cet attendre-là qui concerne l'arrivée de la vraie fin, laquelle n'est pas la fin d'une quête, mais la dimension ou chaque recherche et chaque découverte sont à leur place avant toute quête.²⁰

Je veux remettre de l'attente et donc la possibilité de la surprise sur le plateau. Que se passe-t-il si le spectateur attend l'acteur mais que l'acteur ne vient pas ? Va-t-il créer sa présence ? Se mettre à la percevoir parce qu'elle doit bien arriver à un moment ? Créer l'attente, l'espace de l'attente, l'attente des sens. Quand vais-je voir, entendre, sentir, une présence ? Là je l'ai vu ! Ah non...peut-être pas. Quand on attend tellement qu'on invente. Je me souviens des premières minutes de *Germinal* de Antoine Defoort. Un long noir, puis une tâche de lumière au sol, à peine, qui monte très lentement, imperceptiblement. Mais le temps d'attente dans l'obscurité a été si long que je ne sais pas vraiment si c'est moi qui invente cette lumière qui a d'ailleurs déjà disparue alors que je commençais à peine à la percevoir. Ce temps d'attente créé chez le spectateur donne un champ très large au jeu. Tension de l'attente → Création et Imagination → Sensation. Comme le sensualisme de

²⁰ *Intertextes dans l'œuvre de Beckett*, Mariu Buning et Sjeff Houppermans, Wouter Oudeman, En attendant.

Condillac, mais à l'envers. On remonte vers la sensation.

Tu attends que retentissent les coups de feu, tu te prépares à sentir les plombs ou la balle traverser ta chair, éclater tes os, perforer tes organes. ²¹

On peut presque ressentir avant que ce que l'on attend n'arrive. Anticipation.

Quand j'ai présenté *Monochrome 1* à Verscio en Février dernier, il a beaucoup été question de l'attente dans les retours qui m'ont été faits. Attendre que quelque chose se passe, mais il ne se passe rien, concrètement. L'histoire des oiseaux dans les frigos : quelqu'un parmi les spectateurs, s'attendait à ce qu'il y ait des sons d'oiseaux qui sortent des frigos. Il s'attendait même à voir sortir des oiseaux ! Ils ne sont pas sortis, de fait, il n'y a jamais eu d'oiseaux dans ces frigos. Mais pour une personne, ils ont existé, dans son imaginaire, et cela m'a plus de savoir ça. Mon piège a fonctionné. L'imaginaire s'est activé. L'attente révèle le temps et par là elle permet que quelque chose arrive.

À ce sujet, l'homme qui « animait » cette séance de feedback à Verscio a fait un jeu de mots qui m'a plu. Il ne fonctionne qu'en anglais: spectateur se dit *spectator*, attendre se dit *to expect*, il a donc formé le néologisme *expectator*, redéfinissant ainsi la place du spectateur comme étant celle de celui qui attend.

L'attente n'est pas à mon sens un état passif. Elle serait plutôt, telle que je l'entends dans ce contexte, de l'ordre de l'ouvert. Un état d'ouverture qui permet de percevoir, d'apercevoir, de recevoir.

Cela a à voir avec la patience. Le chasseur et le pêcheur doivent être patients et concentrés s'ils veulent attraper l'animal. S'il veulent ne serait-ce que le voir.

Et quand l'animal apparaît, quand on le voit : montée d'adrénaline, frisson qui soudain parcourt le corps, comme les nerfs et les muscles sont tout entier à ce qui joue à se dérober au regard. Le poisson qui se cache sous les reflets du ciel dans l'eau. Le cerf, le renard, le sanglier, qui se cachent dans l'ombre du feuillage dense.

L'attente est un lien, une relation entre celui qui attend et ce ou celui qui est attendu. D'une certaine manière il y a une soumission dans l'attente. Parce qu'on ne sait pas si quelque chose va arriver, va se passer. Et peut-être ne verrons-nous rien parce que nous ne savons pas à quoi ressemble ce qui doit arriver.

²¹ Eric Pessan, *Le gibier*, dans *La Hante*.

J'aime attendre quelqu'un et ne pas savoir par où il va arriver. La certitude que c'est par cette rue qu'il va arriver rend la surprise possible.

Et quelle puissance quand quelque chose arrive que l'on attendait pas !

Je marche, pas loin de Dijon, en Côte d'or avec mes sœurs et soudain je vois quelques dizaines de mètres devant nous, une biche ou un chevreuil sortir des bois, traverser le chemin pour s'enfoncer à nouveau dans les bois. Je m'y attendais si peu que je reste muette, et très émue par cette vision.

*Ils (les animaux) surgissent, ils sont de l'ordre du surgi [...] Au caché, d'où ils viennent, ils retournent.*²²

Le chasseur doit alors être d'une attention, d'une concentration et d'une vigilance extrême, parce qu'il sait le caractère fugace de la rencontre avec l'animal qui est la dissimulation même. De même, quand je regarde les interprètes travailler, je dois être pleinement là, tendue vers eux, pour saisir l'instant où une brèche va s'ouvrir. Le metteur en scène doit faire en sorte lui que quelque chose se passe. Tout comme le chasseur ou le piégeur qui veut attraper l'animal, il doit mettre en place un certain nombre de choses. Poser un cadre, pour que quelque chose se passe. Le pêcheur lance de l'amorce, pour attirer le poisson. Le chasseur imite le brame du cerf.

- Je note juste comme ça qu'un petit poisson, dans une rivière au fond brun noir, est lui aussi brun-noir. Mais si je le place dans un bac à fond plus clair, vert par exemple, au bout de quelques heures le poisson est lui aussi vert. Il s'adapte à son milieu pour être le moins repérable possible et ainsi échapper plus facilement à un prédateur. Savoir cela pour le pêcheur est précieux car cela détermine la couleur de son amorce : il utilisera une amorce brune, pour ne pas que le poisson se sente en danger lorsqu'il entre dans la zone d'amorçage. Ne pas mettre en danger donc. Mais c'est un leurre. Presque une trahison.

Attendre est aussi la condition pour que les pièges fonctionnent.

Mon amorce est l'induction par le travail de l'espace et de la musique.

Mai 2014 Concours d'entrée à la Manufacture, sur le début de *En attendant Godot*.

Nous devons pour ce concours, travailler pendant une heure avec deux comédiens le début de *En attendant Godot*. En arrivant, je n'ai aucune idée de ce que ce que je vais faire, pas d'idée préconçue de la scène. Simplement une couleur en tête, des intuitions dans le rapport au temps et à l'espace. J'ai avec moi des références : un court dialogue issu d'une pièce pour enfant *Miche et*

²² Jean-Christophe Bailly, *Le versant animal*.

Drate (sortes de Vladimir et Estragon version enfants), un court métrage d'animation intitulé *Balance*, et trois morceaux du compositeur Salvatore Sciarrino (le thème est le même pour les trois, mais d'un morceau à l'autre, la mélodie s'effiloche, donnant l'impression d'une musique « en ruine »). Tout cela pour donner aux deux acteurs une idée de la couleur vers laquelle je veux tendre. Au sol, avec du scotch blanc j'ai délimité un espace carré qui sera leur aire de jeu. Je leur propose une série d'improvisations, sans le texte, qui visaient à travailler leur imaginaire du temps et de l'espace et à tenter de saisir un rapport à ces deux dimensions qui soit singulier. Une des « consignes », par exemple, est d'imaginer – je dis bien imaginer et non pas mimer, imaginer a déjà un impact si fort sur une présence ! – que les secondes, au lieu de s'écouler les unes après les autres, parfois se chevauchent, ou au contraire qu'entre deux seconde il y a un vide de temps. Ce qui m'intéressait était de voir si une pensée si abstraite et absolument impossible à montrer, venait modifier leur présence. Leur présence était rendue moins identifiable, plus opaque, plus dense parce que ce qu'ils étaient concentrés à imaginer n'était pas à l'extérieur d'eux mais bien une sensation intérieure. Je les ai laissés improviser un petit moment, avec un des trois morceaux (la « ruine ») et je me revois me demandant comment j'allais faire pour faire intervenir le texte sans tout aplatir, tout en continuant de développer la matière qu'ils étaient en train de trouver petit à petit. Alors j'ai attendu et je les ai observés. Et à un moment, alors qu'ils étaient, je me rappelle exactement, sur le bord cour du carré, de profil, l'un légèrement derrière l'autre, dans un mouvement tout petit et répétitif, comme s'ils étaient bloqués dans une bulle de temps, je leur ai demandé, sans sortir de ce qu'ils faisaient, de commencer le texte mais par la fin. C'est ce qu'ils étaient en train de développer qui m'a mise sur cette piste : tout se qui se passe (ou ne se passe pas) dans cette pièce pourrait être non pas en boucle mais en aller-retour. Là où cette proposition fonctionnait à mes yeux, en terme de jeu et de présence, c'est que cette crainte que l'arrivée du texte ne fasse s'effondrer tout ce qui apparaissait sans le texte n'a pas été justifiée. Il n'y avait pas « avant le texte » puis « le texte », il y avait juste une matière dont le texte faisait complètement partie. Le fait qu'ils le commencent par la fin, le texte n'était plus une matière extérieure à eux, mais bien des paroles qui sortaient d'eux. Des mots sortis après avoir traversé un effort colossal de concentration, pour remonter le texte, et un sentiment de doute et d'incertitude permanent, dans le sens où, n'ayant plus de repère, ils n'étaient pas certains que ce soit la bonne réplique. Les mots étaient passés par leur doute à eux comédiens, et pas par un doute construit. Il y a eu fusion entre le texte, la matière et la qualité de présence que je cherchais et leur état réel.

Attendre sonne alors comme le contraire de prévoir. Le chasseur est capable de prévoir : il connaît

les passage des sangliers qui laissent leurs empreintes et remuent la terre pour manger les châtaignes. Alors il se poste à l'affût et attend là où la bête devrait sortir. Mais la bête est maligne, et surtout il y a une part d'imprévisible qui échappera toujours au chasseur. Alors parfois il est surpris parce que le sanglier surgit là où il ne l'attendait pas. Prédiction erronée, attente déjouée : la proie échappe au chasseur.

Contre-exemple :

Masterbräu, Variations sur la chasse, à nouveau.

Je veux voir comment l'extrait de Gabilly, l'histoire de Marguerite – le monologue de Marguerite, *Si seulement c'était possible que ça se taise là dans ma tête* – peut résonner dans un espace inspiré par l'univers de la chasse. Il y a donc ce texte, et un autre aussi, l'histoire d'Actéon, transformé en cerf par Diane, dans les métamorphoses d'Ovide.

Comme souvent, c'est l'espace qui est venu en premier, cachette géante sous ce qui peut évoquer aussi bien un sol qu'une table démesurée (voir page26). De nouveau, je ne sais pas ce qu'ils vont faire, je ne sais pas ce qui va se raconter. J'ai juste en tête l'idée d'une situation qui dégénère, qui bascule.

Tout ce qui prend forme dans le début du travail naît de l'espace, de ce qu'il nous raconte et de ce qu'il induit : une cachette donc, celle que les enfants se font sous la table. Nous nous mettons souvent dessous, pour éprouver, pour discuter. Nous jouons avec les lumières, ombres sur la bâche. Je les observe de l'extérieur, tout le temps, même lorsqu'ils ne sont pas en jeu. Ils chuchotent, parfois je n'entends pas ce qu'ils disent. Nous gardons. Nous partons sur l'enfance : se cacher, se raconter des histoires, jouer. Guillaume commence à raconter, plus ou moins avec ses mots, l'histoire d'Actéon transformé par Diane en cerf à Camille et Margot. Margot interrompt la discussion suscitée par l'histoire pour jouer avec Camille. Elle joue à la manger, comme un parent qui fait semblant de croquer le pied de son enfant et ça le fait rire. C'est ce jeu qui dégénère et bascule dans la violence. Et puis le texte de Gabilly arrive : d'abord un extrait de *Lalla ou la terreur*, qui plante le décor de l'enfance de Marguerite, puis le monologue.

Pour dire le premier texte, Camille déchirait un endroit de la bâche plastique et apparaissait, visible pour la première fois.



Camille Le Jeune dans *Variation sur la thème de la chasse*, Novembre 2015

Le soir de la présentation, à cet instant j'ai failli interrompre le jeu, allumer les lumières du studio et dire « voilà, c'est terminé ». Parce que je n'étais plus surprise, je savais ce qui allait arriver. Ce n'est pas juste que je savais parce que c'est moi qui en avais décidé ainsi, c'est aussi que la présence de Camille ne pouvait plus être autre chose qu'une présence qui va prendre la parole, dans un temps relativement raisonnable. On aurait pu faire ce même jeu que celui qui consiste à compter à rebours avant qu'un feu passe au vert. Tous les « ouverts » qui existaient avant cette apparition se sont refermés. Cette forme qui se déployait d'elle-même, comme une boule de neige dévalant une pente grossit en amassant toujours plus de neige, d'un seul coup a cessé son déploiement. La comparaison qui me vient est celle-ci : vous découvrez petit à petit un espace avec votre lampe de poche, vous percevez au rythme du faisceau de la lampe, et soudain quelqu'un allume la lumière et tout vous apparaît d'un coup. Toute possibilité de surprise est stoppé net. Action, élément venu de l'extérieur qui tout à coup rend l'attente impossible tout simplement parce qu'il n'y a plus rien à attendre. Comme si on se heurtait soudainement à un mur qui referme tout espace de projection.

OBSERVER DANS LE SILENCE

Le chasseur ou le pêcheur doivent avoir exactement les mêmes qualités que ceux qu'ils piègent : vigilance – les animaux qu'ils guettent ne relâchent jamais leur vigilance – ; leurre ; rapidité ; rouerie ; dissimulation, l'art de voir sans être vu²³.

Même quand on est en battue, au poste, il faut être tout le temps vigilant. Faut regarder. Et on voit de tout. Il faut être vigilant , il faut être... Vous voyez un renard, vous voyez un écureuil, vous voyez un oiseau qui vient se poser à côté de vous... C'est marrant.

On chasse le sanglier mais bon on voit différentes... des renards, comme l'autre jour je faisais brûler... là et j'ai vu arriver un renard, j'ai pas bougé il est passé de... comme le radiateur de vous. En pleine journée²⁴.

Pour le chasseur, l'attente n'a aucun sens sans l'observation. Il scrute, il fouille la forêt du regard. Attendre n'est plus une posture passive puisque le fait d'observer est une action, qui demande pour le chasseur de l'attention et de la concentration. Cela devient guetter, épier.

Le regard est au cœur de l'approche de l'animal.

C'est une problématique qui bien souvent est centrale dans mon travail pratique, outre le fait que j'ai une approche très visuelle.

J'évoquerai ici plusieurs projets, pas tous réalisés, pour lesquels j'étais déjà habitée par la chasse, sans le savoir.

23 Vinciane Despret, *Bêtes et hommes*, p. 40

24 Olivier, le chasseur de Malbosc

Un souvenir d'abord

J'arrive chez mon père, je suis dans le couloir. La porte du salon, une double porte vitrée, petits carreaux, est à peine ouverte. À travers, je vois dans le salon Delphine, avec Juliette, qui avait alors six ou sept ans. Elles sont assises sur des coussins, regardent les dessins de ma sœur, me tournent le dos. Elles sont absorbées et ne m'ont pas entendue. Je les regarde : Delphine raconte, Juliette trouve ça « trop beau ! ». Au bout d'un moment, Delphine doit sentir ma présence, tourne doucement la tête vers moi et me souris, complice. Juliette ne s'en rend pas compte et continue ses commentaires. Je continue à les regarder, toujours invisible et absente pour Juliette.

Cette scène me reste en mémoire. Le fait de me tenir dans l'ombre et le silence, pour rester invisible et ne surtout pas perturber cet instant (ou presque) me laisse avec le sentiment d'un secret que l'on me confie sans mot. Et cet échange de regards silencieux, qui ne vient rien perturber.

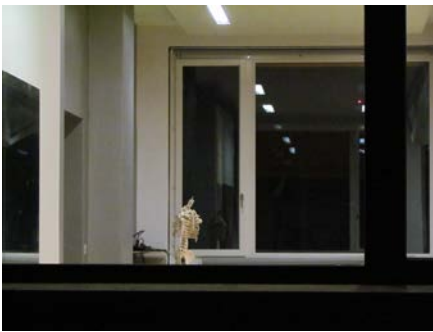
Plusieurs fois j'ai été tentée de retrouver cette scène au plateau.

Octobre 2015 – Dark side of the Manufacture, photographies

Sur l'impulsion de Robert Cantarella, nous lançons le numéro 0 de *L'émetteur*, sorte de « magazine » mensuel réalisé par les Master. Pour ce premier geste, nous choisissons d'investir des espaces de la Manufacture pendant un temps donné, à partir de ce thème : « se situer ».

C'est une période où je passe beaucoup de temps à la Manufacture, y compris la nuit, pour travailler, bricoler dans l'atelier, jouer de la guitare ou du piano... Il y a une toute autre forme de vie la nuit à la Manufacture : on croit qu'on est seul et alors quelqu'un sort d'une salle, on entend au loin dans un studio un piano, une silhouette passe devant la fenêtre d'un vestiaire éclairé... Parfois on est vraiment certain d'être seul, et on entend un bruit de porte, et on a un peu peur, et on sort de la salle dans laquelle on est enfermé pour aller inspecter le reste du bâtiment. Et on ne voit rien, il n'y a personne, et on a toujours un peu peur.

De ces nuits de veille à la Manufacture m'est venue l'idée de faire deux installations en lien avec la vie nocturne de l'école ; l'une est une série de photos du lieu la nuit. Je me suis mise à errer dans les bâtiments, autour de l'école, écoutant et observant discrètement cette autre vie. J'ai découvert des points de vue et des perspectives nouvelles. Puis j'ai photographié, les lieux et les individus, essayant d'être silencieuse et invisible, privilégiant les vues depuis l'extérieur vers l'intérieur, comme un rôdeur. J'ai espionné et pris les gens en photos à leur insu.

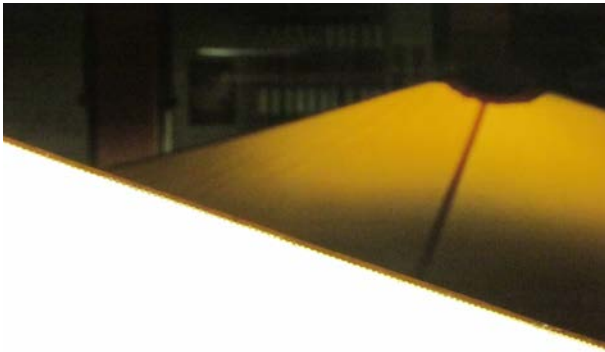


Faire apparaître celui qui observe. Je voulais laisser une trace de mon corps dans l'espace au moment de la prise de ces photos. Qu'on sente ce corps, qu'on puisse s'imaginer sa position, le silence qui l'entoure, son souci de dissimulation et d'invisibilité. Importance du cadre : c'est lui qui

raconte le présent de la photographie et nous donne à sentir le corps du photographe.

Petit retour sur l'idée de dé-familiarisation...

Observer et chercher l'inhabituel dans le familier



Dark side of the Manufacture



Dark side of the Manufacture

Je me rappelle m'être concentrée sur des angles, des points de vue sur le bâtiment dont nous n'avons pas l'habitude, rendant l'objet de la photographie difficilement identifiable ; essayant de révéler une partie moins connue (inconnue était mon idéal!) du bâtiment dans lequel nous passons tant de temps.



Les préoccupations sont les mêmes que pour le projet *Dark side of the Manufacture*, je m'en rends compte aujourd'hui.

C'est l'histoire d'une traque, entre un être qui évolue dans un de ces espaces où nous n'avons rien à faire, anciens abattoirs désaffectés. L'approche d'un corps par un autre corps, celui de la caméra.

De nouveau, c'est la figure de celui qui guette, de celui qui observe en cherchant à rester invisible qui se dessine dans les angles de vue et les cadres de la caméra. Mais cette fois-ci, il y a échange de regards, il y a rencontre entre la proie et le prédateur, il y a même apprivoisement.

Derrière les portes

Une installation.

On monte un escalier, on arrive sur un pallier ou un couloir où il y a plusieurs portes. Il fait sombre.

Les portes ne s'ouvrent pas, ou alors juste un entrebâillement. Par contre, toutes sont munies d'un trou de serrure assez conséquent. Ou bien elles sont faites de planches avec des jours assez conséquents entre elles. Jours par lesquels il est possible d'observer, d'espionner.

Se dévoilent alors derrière chaque porte un monde miniature, un envers du décor, un monde auquel nous n'avons pas accès habituellement, une cachette. Mais beaucoup de choses se passent

²⁵ Court métrage réalisé dans le cadre d'un atelier avec les étudiants en master réalisation de l'Ecal. Le point de départ de ce travail est le choix d'un aspect de l'œuvre de Pasolini. C'est le rapport à l'espace et au corps dans l'espace qui me touche, dans ses films et dans sa poésie. L'homme qui traverse des non-lieux : espaces qui ne sont plus ou qui ne sont pas encore.

en cachette, dans l'ombre, loin des regards et dans le silence. Choses lourdes et graves : violences, abus, exploitations. Des rapports de domination. La cruauté, la sauvagerie. Même si maintenant, les cachettes existent de moins en moins et tout est dévoilé, montré, regardé. L'atroce avait lieu dans l'ombre et le silence. Maintenant il est filmé et projeté cru sur la toile. Fièrement ? Je ne sais pas. Remettre l'atroce à sa place pour qu'il retrouve son statut d'extrême, d'anormalité, de presque inhumain. Des petites scènes, qu'on espionne. Voyeurs.



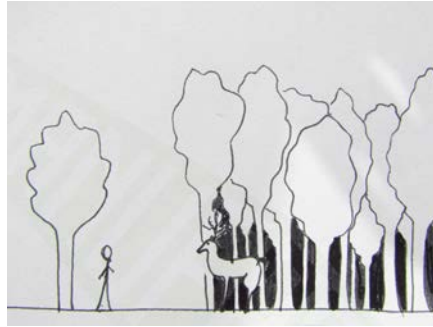
L'interprète sur scène sait qu'il est vu, qu'il est observé. Et il sait pourquoi. Le spectateur par contre, silencieux assis dans l'ombre, est comme à l'abri du regard. Se croit, à l'abri.

Le spectateur qui regarde peut lui-même être vu. Jacques Lacan énonça : « [...] je me vois me voir [...] Il est tout à fait clair que je vois au-dehors, que la perception n'est pas en moi, qu'elle est sur les objets qu'elle appréhende. » Cette formule peut être reprise pour résumer la situation du spectateur : voir c'est avoir conscience de pouvoir être vu. Vouloir regarder sans être vu s'accompagne nécessairement d'un léger frisson de peur²⁶.

Ce serait tellement beau si, comme dans la forêt, le moindre bruit humain semblait d'un coup suspendre le temps et figer toutes les présences.

26 Nicolas de Oliveira, *Installations II, L'empire des sens*

ANIMAL



La rencontre

Nous sommes dans cet espace inconnu, sur un territoire étrange et étranger, à épier, à attendre.

Dans la forêt se cache l'animal.

La bête qui se dissimule et n'apparaît que furtivement, qui jaillit.

Le sauvage. Sauvage, qui vient du latin *selvaticus*, de la forêt.

La rencontre souhaitée par le chasseur ne survient qu'à de brefs instants, l'aube et le crépuscule, durant lesquels l'animal regagne ou quitte le couvert.²⁷

Le chasseur et le pêcheur, comme le photographe, attendent l'animal, pour le voir et pour « l'avoir », d'une manière ou d'une autre.

La rencontre entre l'homme et l'animal s'opère silencieusement par le regard. Et c'est l'attente qui donne du corps à la rencontre, et donc à l'apparition de l'animal.

L'interprète est celui qui est regardé, mais avant ça, il est celui qui est attendu. Tout comme le spectateur est attendu, parce que sans lui, rien n'a lieu.

Le spectateur attend l'interprète, comme le chasseur, ou le photographe, attend que l'animal se montre.

²⁷ Bertrand Hell, *Sang noir, chasse, forêt et mythe de l'homme sauvage en Europe*

Tout comme dans ces lieux d'intranquillité, la rencontre avec l'autre est imminente et déjà agite tout l'espace.

Lorsque ses recherches le poussent vers les régions polaires, Tim Ingold fait l'observation suivante sur le renne de Laponie :

Lorsque l'on poursuit des rennes, il arrive souvent un moment décisif où l'un des animaux prend subitement conscience de votre présence. Il fait alors une chose étrange. Au lieu de s'enfuir, il reste immobile, tourne la tête et vous regarde fixement, au beau milieu du visage²⁸.

D'un point de vue biologique, cette surprenante réaction du renne résulte d'une adaptation à la prédation du loup, que le renne peut aisément distancer dans la mesure où c'est lui qui rompt ce suspens immobile.

Pour le chasseur en revanche, cet instant est une occasion rêvée de viser et de toucher la bête.

Tim Ingold trouve auprès des chasseurs Cree du Nord-est du Canada une explication bien différente de la première :

Ils disent que l'animal s'offre lui-même intentionnellement, dans un esprit de bonne volonté et même d'amour à l'égard du chasseur. La substance corporelle du caribou n'est pas prise, elle est reçue. Et c'est au moment de la rencontre, lorsque l'animal se fige et regarde le chasseur les yeux dans les yeux, que l'offrande est faite.

Ce récit d'une croyance d'un peuple de chasseurs met en lumière le lien si particulier, presque magique qui semble unir l'animal sauvage et son prédateur humain. Son rival ? Son égal ? Son alter ego ? Quoiqu'il en soit, c'est le mot *amour* qui est posé, et ce n'est pas rien. Même si c'est là l'interprétation d'un esprit humain, elle dénote de la puissance de cette rencontre, et d'une sensation extraordinaire qui doit soudain envahir le corps de l'homme.

La rencontre est ici définie par l'échange de regards entre l'animal et le chasseur. Il se passe à ce moment-là quelque chose d'extraordinaire.

Dans des témoignages, dans la littérature, l'expérience de notre regard croisant celui de l'animal semble là aussi chargée d'une sensation particulière.

28 Tim Ingold, « Culture, nature et environnement », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne],

Vincent Munier est photographe animalier. Il part seul dans les vastes espaces polaires, aussi appelés solitudes. Il piste les animaux que l'homme ne voit jamais, et qui n'ont probablement jamais vu l'homme, comme c'est le cas du loup arctique, qui vit à 400 kilomètres au-delà des derniers villages inuits. Le sauvage dans toute sa splendeur. Il suit ses traces. Le rencontre. Et quand il raconte, le regard :

Pour un animal aussi sauvage, quand il est là à quelques mètres, à 5-6 mètres de vous et qu'il plante ses yeux dans les vôtres, c'est un sentiment très étrange, on n'a plus l'impression presque d'être humain.

Ou bien il arrive qu'un animal, muet, lève les yeux, nous traversant de son calme regard²⁹.

Alors probablement, l'ouvert de l'animal nous gagne, et le temps de ce regard, quelque chose s'éveille en nous que nous pouvons difficilement nommer et qui nous transforme.

Quelque chose s'ouvre d'un coup : qu'on appelle ça étonnement, émerveillement, frayeur, stupeur, je pense que tout a la même source. Et que cette source est proche de l'*ample mélodie* de Rilke, proche de la *nappe phréatique du sensible* de Bailly, proche probablement de cet endroit si indicible de nous que je cherche à approcher.

Je ne sais pas ce qui se passe chimiquement, biologiquement, organiquement dans le corps au moment de la rencontre. Peut-être que notre sang se modifie soudain ? Peut-être qu'il se condense, qu'il s'agit ? Devenons-nous aussi sauvages lorsque nous rencontrons l'animal sauvage ?

Gibier Noir

En faisant leurs les images d'une bête sauvage imprévisible, à l'instinct mystérieux, impénétrable, et aux « mœurs étranges », les chasseurs mesurés se lient à une représentation particulière du monde sauvage. Celui-ci est un univers extraordinaire (selon le sens étymologique : qui sort de l'ordre) auquel l'homme normal n'a pas accès car il ne possède pas les clefs susceptibles de lui en dévoiler les arcanes. En postulant que le Sauvage est régi par l'inexplicable, on affirme que cet univers doit rester inconnu pour le commun de hommes³⁰.

29 Rainer Maria Rilke, *Huitième élégie de Duino*, cité par Jean-Christophe Bailly dans *Le Versant animal*

30 Bertrand Hell, *Sang Noir; chasse, forêt et mythe de l'homme sauvage en Europe*

Dans son livre *Sang noir*, Bertrand Hell, ethnologue spécialiste du chamanisme et de la possession, analyse la pratique de la chasse sylvestre en France et en Europe.

Le sang noir. C'est le sang bouillonnant de l'animal sauvage : le cerf en rut, le sanglier, le loup. Le chasseur, le pisteuse, le pirscheur³¹, l'affûteur, le braconnier... Tous, explique Bertrand Hell, en traquant l'animal au sang noir, courent le risque de tomber sous l'empire de ce flux sauvage. L'ensauvagement les guette.

*Chaleur du corps, bouillonnement humoral et effervescence des sens sont autant de signes pathognomoniques formellement interprétés : ils dénotent la soumission à un état fébrile singulier qui affecte tangiblement le corps de l'homme et dont la réalité nous est déjà apparue en forêt vosgienne.*³²

Jagdfeber. La fièvre de la chasse.

Le sang du chasseur lui aussi devient noir, et de face à face en mises à mort, il regagne sa « sauvagerie perdue ».

*Sous l'emprise du sang noir, l'homme en arriverait à partager nombre des facultés propres à l'animal sauvage*³³.

Dans une moindre mesure, un écho de ce phénomène nous traverse parfois le corps.

7 Mai 2016, en forêt dans les Cévennes, soirée

Mouvements dans les feuilles mortes, en contrebas du chemin sur lequel nous marchons. Nous suspendons nos pas. Là, à quelques mètres, un sanglier. Il y en a d'autres que nous entendons sans les voir. Fouillent la terre, grommellent. Visiblement eux n'ont pas perçu notre présence. Nous avançons encore un peu. Ça y est, ils nous ont sentis ! Se figent avant de détalier. L'un d'eux traverse le chemin, cinquante mètres devant nous, s'arrête de l'autre côté. Quelques secondes après, cinq marcassins surgissent à leur tour pour rejoindre leur mère. Disparaissent. On entend encore les autres en bas, tout près de nous. Manon a peur. Elle me dit qu'elle a elle aussi la sensation d'être un animal sauvage, en alerte.

31 La pirsch est la chasse pratiquée dans l'est de la France et en Allemagne. Chasse en solitaire, à l'approche, pour le trophée.

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*

C'est ça.

C'est ce sentiment, cette sensation et les émotions qui viennent avec que je cherche. Sens pleinement éveillés, prêts à percevoir tout ce qui se passe autour, corps tendu et léger prêts à réagir.

Nous existons alors autour de notre corps, dans le chemin entre la branche qui craque et notre oreille, celui entre l'odeur de la terre et notre nez, entre l'animal qui bouge derrière les arbres et notre œil. Partout à la fois. Comme l'animal.

Il y a résonance entre l'animal sauvage et l'homme qui avance sur le territoire de l'animal sauvage.

C'est cette résonance que je cherche à provoquer et que je nomme rencontre.

Dans l'espace scénique, le spectateur est tour à tour le prédateur et le promeneur égaré dans la forêt : il est le « *fouilleur de bois, pénétrant dans les fourrés et recherchant fébrilement le face à face avec la bête* »³⁴, il est aussi celui qui est happé et trompé, celui que l'on piège pour que ses facultés sensorielles se déploient avec une acuité inédite. Celui que l'on ensauvage.

L'interprète est l'autre, il est le sauvage face à l'homme.

Il faut ramener (le spectateur) au sauvage par la présence du sauvage (l'interprète).

Interprète animal pour spectateur animal.

³⁴ *Ibid.*

Corps sauvage

*La chasse et la nature doivent rester le règne de l'imprévu, du hasard.*³⁵

Il y a une vérité d'une certaine façon dans le corps d'un enfant et dans le corps d'un animal qui est comme un trou dans la représentation.

Romeo Castellucci

L'enfant et l'animal sur scène ramènent au réel et à leur propre présent, non plus à celui fabriqué et orchestré par le metteur en scène.

Lorsqu'ils sont sur scène, comme c'est très souvent le cas dans les spectacles de Romeo Castellucci par exemple, d'un seul coup leurs présences dominent totalement le temps et l'espace. Tout se condense en eux et nous sommes suspendus à leurs moindres réactions.

Imprévisible, impénétrable, inexplicable, étrange... Ce sont les mots que Bertrand Hell emploie pour parler de la bête sauvage³⁶. Le corps de l'animal, comme celui de l'enfant, est un corps imprévisible, devant lequel nous sommes aussi analphabètes qu'au cœur la forêt. Corps et état de corps que nous avons profondément oublié. À aucun moment nous ne pouvons prédire l'instant d'après, mouvement, regard, cris. Pas plus que nous pouvons expliquer pourquoi le chien qui dort se redresse soudain, alors que nous, nous n'avons rien perçu de particulier.

Pensant à mon projet master, suite à la Masterbraü de Novembre et toujours suivant le fil de la chasse, j'ai envisagé un temps la présence d'un animal et d'un enfant au plateau. Un homme, un animal et un enfant. Dans ce que je projetais, l'enfant et l'animal étaient liés, leurs deux présences se répondaient et se confondaient presque.

Et c'est justement parce qu'elles ouvrent sur l'imprévisible et l'inattendu que ces deux types de présences m'intéressent. Elles nous imposent un présent infaillible qui fait que nous nous oublions.

35 Bertrand Hell, *Sang Noir, chasse, forêt et mythe de l'homme sauvage en Europe*

36 Voir page 53

(J'imagine un vieillard, tremblant de vieillesse, en train d'exécuter face à moi des gestes simples du quotidien. Il capterait tout autant mon attention, parce que sa concentration serait deux fois plus grande que celle nécessaire habituellement pour effectuer ces gestes. Il serait tout entier à ce qu'il fait. Comme l'enfant qui accroupi dans l'herbe regarde des fourmis s'affairer : le monde entier converge sur lui.)

Je veux me servir de la particularité de la présence de l'animal ou de l'enfant pour travailler celle des interprètes, humains et adultes.

Les *Umwelten*

*Les animaux font souvent des choses étranges. Nous ne pouvons comprendre ces phénomènes incompréhensibles que si nous acceptons ce simple postulat : parmi les choses que nous observons, certaines ne sont pas perçues par eux ; quand toutefois elles le sont, elles n'ont pas nécessairement la même signification.*³⁷

Si les animaux sont pour nous *étranges, imprévisibles, impénétrables*, etc., c'est que chaque espèce habite et perçoit le monde différemment, aussi bien en terme d'espace qu'en terme de temps.

Les *umwelten*, littéralement traduisibles par « mondes propres », définis par Jakob Von Uexküll, sont les milieux sensoriels propres à chaque espèce. Il fait la différence entre un milieu et un environnement. Le milieu d'un individu est une unité close, définie par son monde perceptif et son monde actanciel. Le monde perceptif d'un sujet est tout ce qu'il perçoit et son monde actanciel tout ce qu'il produit.

Un environnement peut être partagé par plusieurs individus d'espèces différentes, mais leurs milieux respectifs restent distincts. Pour deux espèces différentes qui partagent un même espace, les objets, les éléments qui s'y trouvent vont avoir des *tonalités actanciennes* différentes pour l'un ou pour l'autre.

Cela signifie chaque animal agit dans une relation très étroite avec son milieu. Il n'y a rien dans son monde qui n'ait de sens puisqu'il ne perçoit que ce qui a pour lui une signification. La tique ne

³⁷ Vinciane Despret, *Bêtes et hommes*

perçoit rien d'autre que l'odeur d'acide butyrique émise par les follicules sébacés d'un mammifère en approche, la chaleur émise par ce corps et la sensation tactile des poils. De même, la sauterelle n'existe dans le monde propre du choucas qu'à partir du moment où elle est en mouvement. Tant qu'elle est immobile, il ne la perçoit pas, elle n'a aucune signification pour lui. Ce qui explique en retour le comportement de la sauterelle face à son prédateur : plutôt que de fuir, elle s'immobilise et disparaît. Deux *umwelten* se recourent.

Ces milieux propres modèlent à la fois l'espace et le temps, et chaque espèce en a sa propre perception. Par exemple : un instant, l'unité temporelle la plus petite, indivisible, un instant humain dure 1/18e de seconde. C'est à dire qu'une succession de 18 images en 1 seconde nous paraît une image fixe, 18 vibrations d'air en 1 seconde nous arrivent comme un son continu. Par contre, un instant d'un poisson combattant dure 1/30e de seconde. Le monde doit lui paraître plus lent que pour nous, à l'inverse de l'escargot, pour qui le monde doit sembler très rapide puisque ses instants durent ¼ de seconde.

C'est peut-être ce constat que Jean-Christophe Bailly transpose quand il parle des films propres à chaque espèce.

... la girafe qui va l'amble et qui vit sous nos yeux dans l'autre monde de ce film qu'elle tourne au ralenti, avec sa petite tête, ses jambes immenses et ce cou si aimable qu'elle aime tant frotter contre celui de ses semblables.

Elle par exemple, mais tous les autres, et chacun dans un film singulier chaque jour développé autrement, et dont le scénario, qui pour sa plus grande part, nous échappe, n'a en tout cas nul besoin de nous pour s'écrire et connaître la diversité de ses tempi et de ses suspens, de ses entractes et de ses reprises. Film fait de chutes embouties et simultanées, mais tombées de rien, mais ne provenant d'aucune manne première ou fondatrice, présent, grand présent d'un mode du verbe être couché dans le devenir, conjugaison impersonnelle de toutes sortes d'assauts et d'accents.³⁸

L'hypothèse d'un « interprète animal » ayant été posée plus haut³⁹, cela signifie que son monde propre doit se distinguer de celui du spectateur, et donc de celui du monde commun. Tout son film est à inventer : nouveaux réflexes, nouveaux stimuli, nouvelle organisation physique, rapport au temps et à l'espace singuliers pour trouver une présence hors du commun, troublante et imprévisible.

38 Jean-Christophe Bailly, *Le Versant animal*

39 Voir page 55

Tout comme je travaille à la «dé-familiarisation» d'un espace, il faut donc aller avec l'interprète vers la «dé-familiarisation» de son corps et de sa présence. Jeu de poupées russes.

Février 2015 : Les grands singes avec Guillaume Béguin

Pour un de ses derniers spectacles, *Le baiser et la morsure*, Guillaume Béguin pose comme point de départ de sa recherche la présence en-dehors de la parole.

Il va voir du côté de l'animal, du côté des grands singes : orang-outan, gorille et chimpanzé. Avec ses comédiens, il observe, dans les zoos, dans des films documentaires. Un éthologue est là avec eux pour leur parler du comportement des singes.

Travail d'improvisation : ils sont des singes dans une cage, puis, quand ils sont fatigués, deviennent l'éthologue qui les observe et les étudie.

Quand Guillaume Béguin me parle de cette expérience, il me raconte le corps de l'acteur qui résiste à l'animal. Parce qu'il ne s'agit pas d'imiter, mais de casser une organisation physique humaine, de rompre avec l'idée du sensé et de la logique humaine pour adopter de nouveaux codes, plus hermétiques. De son point de vue, c'est plus beau quand l'acteur a du mal à le trouver, quand cette résistance au corps de l'animal est palpable. Dès que l'on sent que l'interprète retrouve du sens et une organisation logique, cela perd de la densité, de la présence et donc de l'intérêt.

De ce que je comprends, c'est comme si l'interprète devait tenter de s'échapper à lui-même pour rester en permanence dans une présence pleine.

Équilibriste sur un fil. Il doit remettre du vide autour de chaque pas. L'après n'existe pas.

Semaine campus, nous travaillons avec Guillaume Béguin, sur les grands singes : étudier leur mode d'être, comme un prétexte pour questionner la présence de l'interprète. Là toujours, chercher une présence autre, ambiguë, dont on ne saurait dire si elle est humaine ou animale.

Nous improvisons en groupe : de l'homme à l'animal et de l'animal à l'homme. Observatrice, j'ai vu plusieurs fois s'ouvrir une brèche intéressante lorsque l'exercice menait l'acteur à passer de l'humain au singe : il y a un instant durant lequel toutes les certitudes tombent. L'acteur est dans un entre-deux, un « ni l'un ni l'autre » ou un « les deux à la fois ». C'est un point très précis, mais sans doute le point le plus vaste et indéfini, parce qu'il n'est que potentiel. La présence est alors inhabituelle et étrange, mais pleine. Un trouble accompagne l'incertain. Cela vient de la difficulté à

percevoir ce à quoi le corps répond : il se fige dans des arrêts dont le sens nous échappe, comme s'il était stoppé dans son mouvement par un élément extérieur que nous n'avons pas perçu. Les mouvements ne sont pas « calibrés », dans le sens où leur amplitude et l'énergie qu'ils nécessitent ne sont pas tout à fait naturelles. Là où sans réfléchir je tourne vivement la tête parce que j'ai cru percevoir quelque chose à ma droite, le mouvement ici est minime, net, et vient d'abord du regard ; mouvement le plus infime possible, comme pour répondre à la nécessité d'être le moins visible possible.

Dans ce travail sur la présence animale, le moteur des actions et des gestes se déplace petit à petit. C'est peut-être le regard qui change le plus : on ne regarde plus les mêmes choses, on ne les comprends plus de la même manière. Une part de logique s'envole. On peut bâtir une logique, une organisation et un rapport aux autres totalement différents. C'est une question d'écoute et de choix. Un regard sur un autre peut être très long ; l'explication possible du temps de ce regard ne se trouve pas dans le champ de notre logique quotidienne et demeure étrange.

D'un seul coup, ce type de présence se « place » par rapport à nous, en devenant autre. Une distance se crée. On ne sait pas si l'interprète va soudain parler, demeurer ainsi muet et silencieux pendant un temps indéterminé, ou s'il va soudain pousser un cri, partir en courant, ou en sautant. Il est au bord, en permanence, de ce qui est à venir. Donc il est présent, dans le présent. Et nous sommes présent avec lui, juste derrière lui. Comme derrière le corps d'un funambule qui peut à tout moment chuter.

Dans une des séquences de la pièce *Love* de Loïc Touzé, les sept interprètes nus se déplacent « à quatre pattes », à la manière des félins. C'est intéressant de voir ce qui est retenu pour signifier un comportement d'animal : des arrêts inexplicables, des corps qui se détendent dans des postures d'inconfort pour l'homme. Il y a aussi tout un travail sur le regard : ils sont ensemble dans cet espace très réduit, ne se regardent jamais, les yeux sont toujours dirigés vers le bas.

Mais ce qui m'intéresse le plus dans la pièce, c'est le début de chaque séquences, où je retrouve cet état de présence étrange dans l'immobilité frontale et systématique des danseurs. On ne sait pas combien de temps elle va durer, ni comment elle va se défaire. Sur quoi va-t-elle s'ouvrir ? Je me disais, les voyant ainsi figés, que plus l'immobilité dure, plus ce qui vient la rompre est visible et d'une importance capitale. Mais c'est aussi que ce n'est pas une immobilité inerte. Elle est vivante, vibrante et elle tend vers quelque chose. Elle au bord d'être rompue, à chaque instant.

Ce que je cherche n'a donc pas simplement à voir avec le fait d'inventer des codes autres. C'est

aussi une question d'énergie.

Certains passages du *Canoë de papier* de Eugenio Barba m'aident à définir ce que jusqu'alors je formulais de manière assez floue.

Ce livre est un traité d'anthropologie théâtrale, terme qu'il définit comme l'étude du *bios* scénique de l'acteur. Le *bios* scénique de l'acteur est l'état d'avant l'expressivité, sa vie sur scène avant toute chose, avant toute volonté de produire, d'agir ou de représenter. Sa présence.

Barba développe une notion à laquelle je suis particulièrement sensible, celle du *sats*, terme qu'il a exporté de Norvège. Il s'agit l'énergie physique et mentale de base de l'acteur, lui permettant de basculer à tout moment dans une direction ou dans une autre. Le *sats* est cet endroit précis de passage de l'intention à l'action. Barba le définit très concrètement comme étant :

le moment où l'action est pensée/agie par l'organisme tout entier, qui, même dans l'immobilité, réagit par des tensions. C'est l'instant où l'on est décidé à faire. Il se produit alors un investissement musculaire, nerveux et mental tendu déjà vers un objectif ; une tension et une concentration d'où jaillira l'action ; un ressort sur le point de se déclencher. C'est l'attitude du félins prêt à bondir, à reculer ou à revenir à une position de repos⁴⁰.

Cerner cet endroit d'énergie (ou cet instant) me semble essentiel. Quand il parle du *sats*, il pourrait aussi bien parler de l'énergie de l'animal, toujours en alerte, les sens dilatés en permanence. Corps décidé qui d'un bond peut jaillir à tout moment.

Le vrai travail est d'une part de trouver instant, puis de réussir à le faire durer cet instant, de parvenir à s'y tenir en équilibre.

40 *Ibid.*

Pour échapper aux automatismes : Transposition, induction, mémoire, imagination

C'est toujours un gain de percevoir un corps comme un corps imaginant et de voir un corps qui se souvient.⁴¹

Il y a plusieurs voies possibles pour sortir des automatismes physiques. C'est un travail qui prend appui sur l'écoute, les sens et les sensations, et aussi sur la contrainte.

Ce sont des choses que j'ai beaucoup expérimentées en danse et que je continue d'utiliser aujourd'hui.

Par exemple, travailler avec des objets de toutes sortes pour contraindre le corps, y induire une qualité particulière de mouvement ou de déplacement, puis les quitter et travailler avec la mémoire de leur présence et de leur action sur le corps.

Ça peut très simplement être d'accorder une attention particulière à une partie de son corps, un détail, à son dos. Ou penser à une partie de l'espace, l'au-dessus par exemple : imaginer que l'on se voit du dessus dans tout ce que l'on fait. Travailler le mouvement en essayant d'y intégrer la notion d'écho dans l'espace. Imaginer que le corps laisse une empreinte au sol...

Un exemple assez précis m'est venu lorsque j'évoquais l'invisible et l'ombre au plateau⁴² : il faudrait travailler avec sa part d'ombre. C'est extrêmement concret. Nous sommes toujours entre l'ombre et la lumière. Il y a toujours ce qu'on voit et en même temps ce qu'on ne voit pas. L'ombre est partout en nous : entre nos doigts, sous nos mains, sous nos aisselles, derrière nos oreilles, dans notre cou, entre nos cuisses, dans notre dos, sous nos pieds. Il faut suivre cette ombre : si on ouvre la bouche la lumière entre et éclaire l'intérieur. Il faut imaginer que la lumière atteint nos organes. Si j'ouvre grand les yeux, c'est l'intérieur de la tête qui s'éclaire. Quelle présence émerge alors avec cette simple donnée ?

Juste donner des contraintes pour point de départ, observer ce qui naît, rebondir et laisser partir.

Les appuis, même s'ils sont du domaine du sensoriel, de l'imaginaire ou de la métaphore, doivent être très concrets. Il s'agit de construire un concret autre, qui n'est pas aisément reconnaissable et qui répond à d'autres codes. Secrets ou invisibles. Créer un nouvel *Umwelt*, pour reprendre le concept de Uexküll. *Un réseau de stimuli extérieurs auxquels il (l'acteur) réagit par des actions physiques⁴³*, pour reprendre les mots d'Eugenio Barba.

41 Claude Régy, *L'état d'incertitude*

42 Voir page 29

43 Eugenio Barba, *Le Canoë de papier*

L'espace est un inducteur fort, en ce sens que l'interprète doit en faire son territoire, son milieu, c'est à dire trouver comment l'habiter. Que perçoit-il ? Que signifie pour lui ce qu'il perçoit ? Quelles réactions cette perception particulière provoque-t-elle ?

Dans *Le parti pris des animaux*, Jean-Christophe Bailly définit le territoire, en opposition à la cage, comme un espace de dissimulation. Alors peut-être qu'habiter le plateau revient à apprendre à s'y cacher. Savoir comment dans cet espace passer du visible à l'invisible, et inversement.



Caché entre deux pages...

*I am not an animal, I am a human being*⁴⁴

D'une manière générale que cherchons-nous à dissimuler ? Ce qu'il ne serait pas raisonnable de montrer, ce qui ne peut se montrer, le monstrueux.

Je pense soudain à *Elephant Man* de David Lynch La créature. Le monstre que l'on cache parce que ce n'est pas humain « une chose pareille ». Pour le protéger et aussi pour ne pas heurter les hommes, pour ne pas effrayer. Bêtes de foires. On les cache, on les expose. On retrouve l'idée de la cage de J.-C. Bailly. Dans le Parti pris des animaux, il différencie la cage du territoire en ce que la cage ne permet pas au captif le passage du visible à l'invisible. Soumission au regard et aux exclamations de la foule.

La créature c'est une bête dont on ne peut dire véritablement ce qu'elle est, ni tout à fait animale, ni tout à fait humaine. Monstrueuse. Le monstre.

Nous avons tous un monstre en nous, une créature. Des histoires, des aspects, des penchants, des envies que nous cachons. Une part d'ombre. Ou plutôt peut-être est-ce parce que nous avons tous un versant animal que nous sommes tous des créatures ? Dans le terme de créature je vois quelque chose d'hybride.

Qu'en est-il, dans l'imaginaire, du passage de l'homme à l'animal ou de l'animal à l'homme ?

A-t-on déjà vu un homme devenir animal sans qu'il ne fasse peur ?

La première chose qui se produit lorsque l'homme devient animal, c'est qu'il perd l'usage de la parole. Je pense à Actéon, ou tant d'autres figures victimes de métamorphoses chez Ovide, à Grégoire dans *La Métamorphose*. Tous deux essayent encore de parler, d'interagir avec leur entourage pour leur dire que c'est bien eux encore malgré les apparences. Mais ce ne sont plus que des sons dépourvus de sens pour l'homme que produisent leur cordes vocales. Ils sont devenus autres.

Et pourtant combien d'animaux avons-nous dotés de l'usage de la parole, dans les histoires, dans les fables et dans les contes ? Et eux ne sont pas effrayants. L'animal qui va vers un comportement humain n'est pas effrayant dans l'imaginaire collectif. L'inverse, l'homme qui va vers l'animal l'est d'avantage. Est-ce la perte de la parole, et donc l'impossibilité de recourir à ce mode de communication qui effraie tant ? Ils se rapprochent du sauvage, de la créature.

Je continue de guetter le lien possible entre la chasse et la mélancolie.

17 Décembre 2015, Dans la chambre des merveilles⁴⁵, Muée des Confluences, Lyon

Il me semble les voir réunis. La chasse et la mélancolie dans le cabinet de curiosités. En effet, il était fréquent d'y trouver des squelettes ou des taxidermies d'animaux difformes, des bézoards⁴⁶, des cornes de licornes. Ces deux derniers objets qui étaient certainement les plus prisés de ces drôles de collectionneurs, pour leur vertu « magique » me mettent sur la piste des bestiaires médiévaux, regorgeant de créatures imaginaires, plus ou moins néfastes.

Difformité. La créature a quelque chose à voir avec le difforme. Comme ces squelettes improbables, résultats de manipulations humaines pour faire croire aux monstres. Formes complexifiées, décomposées réinventées pour attiser la curiosité.

44 David Lynch, *Elephant Man*, 1980



Je recherche des présences de créatures, effacées, à demi masquées par l'ombre. Qu'on ne distingue jamais entièrement. Sous peine de... Ou alors un flash, fugace puis plus rien, disparu. A-t-on bien vu ? Qu'était-ce ? Il faut vérifier, mais non tu ne peux pas vérifier parce que la créature a disparu et tu repars avec une image incertaine. Elle est sûre mais tu ne le sais pas, tu ne sais pas si tu peux croire à ce que tu as vu, ou si tu as fabriqué, ou s'il y avait une illusion quelconque. Et où est-elle maintenant ? Elle était devant toi il y a un instant. N'est plus là.

Chercher une présence de créature, avec un corps d'homme. Trouver un autre corps : sortir de son corps ou au contraire y plonger pleinement ?

Sortie de cachette...

45 Exposition sur les cabinets de curiosités. Très belle.

46 Le bézoard ressemble à une pierre. C'est un corps étranger, concrétion de matière organique retrouvée parfois dans l'estomac des ruminants. Cet objet était très prisé pour ses vertus magiques. Des traces de râpage à leurs surfaces racontent qu'on en faisait de la poudre. Elle avait entre autre le pouvoir de soigner des maux tel la mélancolie.

Le son participe aussi de l'espace. D'ailleurs très souvent, en même temps que je songe à un espace, je commence à construire une bande sonore qui rapidement devient un appui pour le travail avec les interprètes. Travailler en dialogue avec la musique aide à trouver un endroit d'écoute, d'ouverture et de porosité.

Octobre 2014, stage de direction d'acteurs avec Robert Cantarella et la promotion G

Nous devons travailler une scène avec les acteurs « en public », sous le regard des autres étudiants et de Robert.

Réfléchissant à la scène que j'ai décidé de travailler avec les acteurs, un morceau de musique me vient. Salvatore Sciarrino, à nouveau (épilogue de l'Opéra *Lohengrin*, 1984).

Le morceau joue sur une note continue produite semble-t-il par plusieurs violons qui se relaient. Entre le sifflement et le grincement, à la limite de l'agréable. Et par-dessus, cette voix de femme, douce et chaude, qui chante une petite ritournelle en italien. Le tout sonne presque faux ; il est difficile de se laisser aller au calme de la voix avec cette note si tendue derrière.

Je commence par faire écouter ce morceau aux acteurs. Puis je leur demande de commencer la scène, en restant dans l'état que leur a procuré l'écoute de ce morceau. Ce qui est intéressant, c'est que chacun a une écoute singulière et des sensations différentes. C'est donc comme si je donnais à chaque acteur une consigne différente. Le fait de jouer sur l'écoute modifie aussi l'écoute qu'ils ont les uns des autres. De là est né entre eux un flottement, parce qu'ils ne pouvaient savoir où ils se situaient les uns par rapport aux autres. Ils ne pouvaient savoir ce que l'un avait ressenti, et ce sur quoi il s'appuyait. Donc il y a un jeu d'observation et d'écoute particulier entre les acteurs.

Se souvenir et imaginer sont aussi deux moyens de faire naître ou renaître des sensations.

Récit.

Novembre 2015, assistanat Guillaume Béguin, Manufacture

Maxime Gorbatchevski, acteur de la promotion H de la Manufacture, pendant le travail sur *Melancholia* de Jon Fosse : je l'observe et il trouve une présence à laquelle je suis sensible. Les repères sont déplacés. Il avance dans un espace et un temps qui ne sont plus ceux du quotidien. Les silences ne correspondent plus à ceux de la parole quotidienne, le corps est suspendu entre deux mouvements, déséquilibré, tendu, dans une continuité étrange. Dense et vivant. Si je le suis, je

quitte mon milieu pour découvrir le sien.

Il m'explique qu'à certains moments, en même temps qu'il est sur le plateau, qu'il écoute, il refait intérieurement la forme de Tai-chi. Invisible. On ne le voit pas, mais une partie de son attention, de son énergie et de son corps est concentrée sur ce mouvement imaginaire.

Il travaille sa présence par l'imagination, par le souvenir de mouvements et de sensations. Il déporte son attention.

Une partie du cerveau, des facultés de jugement doit sombrer dans le silence. Pendant ce temps, l'autre partie travaille sur une des séquences microscopiques, comme si elle se trouvait face à une symphonie constituée de petits détails de vie, d'impulsions, de décharges [...] alors de ce silence vibrant, émerge un sens inattendu si profondément personnel qu'il en devient anonyme⁴⁷.

Dans cette volonté de fuite de toute habitude logique et naturelle du corps, les mots de Viktor Chklovski, que j'ai appliqués au travail de l'espace, me semblent à nouveau très justes. Rappel...

L'automatisation dévore les objets, les vêtements, les parfums, les meubles, votre femme, et la peur de la guerre...⁴⁸

Et je les relie à ceux, étrangement proches, d'Eugenio Barba lorsqu'il parle dans son traité d'anthropologie théâtrale des principes du *bios scénique* de l'acteur.

Les diverses codifications de l'art de l'acteur sont, avant tout, des méthodes pour échapper aux automatismes de la vie quotidienne en inventant des équivalences⁴⁹.

Le corps en vie de l'acteur n'est pas quotidien et se modèle sur des principes différents de ceux de la vie quotidienne. Barba parle d'une *utilisation extra-quotidienne du corps*. Il observe à travers les différentes cultures scéniques, théâtre et danse, ce qu'il nomme les *principes-qui-reviennent* propres à cette vie de l'acteur sur scène avant toute expression.

Le premier pas pour découvrir quels peuvent être les principes du bios scénique de l'acteur, sa « vie », consiste à comprendre qu'aux techniques quotidiennes s'opposent des techniques extra-quotidiennes

47 Eugenio Barba, *Le canoë de papier*

48 Viktor Chklovski, *L'art comme procédé*

49 Eugenio Barba, *Le Canoë de papier*

*qui ne respectent pas les conditionnements habituels dans l'utilisation du corps.*⁵⁰

Il faut « tuer le rythme », répétait son maître à Katzuko Azuma⁵¹.

Tuer le rythme, cela

signifie prendre conscience de la tendance à lier automatiquement le geste au rythme de la respiration, de la parole et de la musique, et rompre cette tendance. Ne pas lier automatiquement, c'est créer sciemment un nouveau lien.

C'est là un moyen pour que le corps échappe à son évidence quotidienne, et je vois là aussi un moyen pour l'interprète d'accéder à son intimité profonde.

50 *Ibid.*

51 Katzuko Azuma est une danseuse Kabuki ayant travaillé à l'Odin Teatret. Le Kabuki est une forme théâtrale traditionnelle du Japon., forme dite épique, qui, à l'inverse du théâtre Nô, tire vers le spectaculaire, à travers notamment des maquillages très chargés. *Ka* signifie chant, *bu* signifie danse et *ki* technique.

Intimité perdue⁵²

Il faut aller plus loin.

Casser les codes et la logique, chercher cette énergie *pré-expressive* la direction est bonne mais on ne peut pas se contenter de le faire extérieurement. Il faut aller plus loin que la pensée de ce que l'on voit, ce qu'on perçoit du corps. Il est question ici d'éprouver l'altérité. Cette altérité ne doit pas être uniquement dans la relation qui unit le spectateur à l'interprète. Il faut avant tout amener l'interprète à être comme étranger à lui-même.

Il ne s'agit pas tant de trouver et de développer *ex-nihilo* un ensemble de codes qui échappe au monde commun, un nouveau mode d'être qui répondrait à une nouvelle logique. Il faut aller plus loin que ça et travailler à ne plus avoir de logique construite et artificielle. Sortir d'un fonctionnement basé sur des automatismes, quels qu'ils soient.

C'est ce que Guillaume Béguin a pu constater dans sa recherche pour *Le baiser et la morsure* : quand l'organisation du corps, quelle qu'elle soit, devient trop logique, la présence perd en densité et en intérêt.

Chercher l'endroit de connexion avec soi-même et renouer avec son intimité la plus profonde. Les liens et l'écriture du temps et de l'espace se font au présent. Intérieurement. Trouver l'endroit où le corps s'échappe et devient sauvage à lui-même. J'ai dit en introduction que la sensation est pur présent. C'est donc en étant au plus proche de ses sensations que l'acteur ou le danseur pourra connaître l'ouvert et laisser émerger de lui-même l'imprévisible et l'inattendu.

En fait, il faudrait se mouvoir et agir comme on pense. D'une certaine manière, la pensée est

52 Expression empruntée à Georges Bataille, cité par Jean-Christophe Bailly dans *Le Versant animal*. « L'intimité perdue est le nom que, dans sa généalogie de l'éloignement continu, Bataille donna à l'ensemble des formes sociales par lesquelles les hommes d'autrefois demeurèrent liés à la violence du fait brut de l'univers et au mystère de leur existence contenue dans les rets de toutes les autres existences. »

sauvage et vagabonde. Elle est rebonds, bifurcation, envol et présent. Je rapproche cette idée du concept de corps-esprit de Barba. Selon lui,

la dilatation n'appartient pas au physique, mais au corps-esprit. La pensée doit traverser la matière de façon tangible ; non seulement se manifester dans le corps action, mais traverser l'évident, l'inerte, ce qui va de soi lorsque nous imaginons, nous réfléchissons, nous agissons.

...

Ce qui distingue la pensée créatrice, c'est précisément de procéder par bonds, à travers une désorientation soudaine qui l'oblige à se réorganiser, à quitter sa coquille rassurante. C'est la pensée-en-vie, ni rectiligne, ni univoque.

...

Les exercices de training physique permettent de développer un nouveau comportement, une manière différente de se mouvoir, d'agir et de réagir, une certaine habileté. Mais cette habileté croupit dans une réalité plate si elle n'atteint pas les profondeurs de l'individu⁵³.

Comme dans les espaces d'intranquillité, il faut chercher une forme d'inconfort en soi-même. Cela peut sembler paradoxal avec l'idée d'intimité. Mais au contraire. Je pense que se défaire d'habitudes apprises, plaquées, d'automatismes qui dissimulent ce qu'on pourrait appeler notre instinct, que je nomme ici notre intimité, nous fait basculer dans l'inconfort et l'inconnu. Les repères se brouillent. Il s'agit pour l'interprète de trouver l'autre, l'étranger qui est en lui-même et de s'intriguer lui-même. C'est en lui qu'a lieu la première rencontre avec le sauvage. Il doit se suivre lui-même, funambule risquant le déséquilibre à tout instant. L'intimité profonde n'est finalement pas un abri chaud et rassurant, mais au contraire un endroit de vertige, *sur une hauteur en attendant de prendre son envol⁵⁴.*

Un détour par le butô s'impose.

Butô

Le butô est la danse de l'expression directe des sensations et des sentiments, là où les formes traditionnelles japonaises telles les Nô et le Kabuki sont des arts du symbole.

Si on en parle comme d'une danse de l'ombre, c'est qu'elle tente de saisir, de révéler tout ce qui

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid*

échappe à l'homme : ce qu'il ne voit pas autour de lui et ce qu'il ne voit pas en lui.

Le butô veut révéler la beauté de l'humain en général, y compris dans ses fragilités. La beauté d'un corps marqué par le labeur, du corps qui vieillit, contre la beauté jeune et parfaite de la danse occidentale.

C'est une danse de l'introspection, de l'être au monde, de l'humain au cœur du cosmos.

Une danse de *l'exploration de soi à travers l'autre*⁵⁵ dans laquelle on recherche l'effacement de soi pour accéder à l'universel. Il s'agit d'aller vers l'autre, devenir l'autre, de devenir tous les autres.

Il y a aussi un lien puissant aux origines, le danseur, *essayant de retrouver dans le corps la mémoire des origines et orienté vers un devenir, [il] échappe à la réalité temporelle, à l'histoire anecdotique*⁵⁶.

C'est aussi la danse de la transformation, de la métamorphose. Le corps est à la fois humain, végétal, animal, minéral. La danse des créatures.

Depuis longtemps, je suis très intriguée par cette danse. En 2014 et 2015, j'ai eu l'occasion à trois reprises d'en faire l'expérience. Cela m'a bouleversée, particulièrement le premier workshop avec Cynthia Gonzalez. Sans avoir la prétention de vouloir (ni même de pouvoir) faire du butô, je veux comprendre ce qui, dans ces huit jours d'immersion, nous a permis d'aller si loin en nous-même, pour pouvoir continuer à explorer dans cette direction, à ma façon.

Novembre 2014, Berne, HKB, *Butô work*, avec Cynthia Gonzalez⁵⁷

Avant de revenir sur quelques moments significatifs pour moi, il est important de dire que Cynthia Gonzalez est née et a grandi à La Paz, en Bolivie, dans une famille pratiquant des rites chamaniques. Le fait qu'enfant elle ait côtoyé ce monde de magie, de forces occultes, parfois sombres et dépassant l'individu contribue à comprendre ce qui l'a attirée vers le butô, et la manière dont elle l'aborde. Elle nous parle des esprits, de la mort, de la vie, de l'ombre et de la lumière. Toujours cette tension et cet équilibre entre des forces opposées. *Puis petit à petit, l'arbre se racornit tout en voulant continuer à vivre. Il s'effrite, se disloque, tombe en miettes mais veut vivre*⁵⁸.

Quelques précautions de sa part avant de se jeter dedans : c'est éprouvant, parfois douloureux (physiquement... mais pas uniquement). C'est aussi la danse de l'inconfort... C'est par là que nous accéderons à ce qu'est le butô, du moins celui qu'elle danse, un butô sombre.

55 Béatrice Picon-Vallin, *Butô(s)*

56 Odette Aslan, *Butô(s)*

57 Danseuse et chorégraphe, originaire de La Paz en Bolivie. Elle commence ses études aux États-Unis, où elle danse notamment dans la compagnie Isadora Duncan.

C'est à Berlin qu'elle fait l'expérience du butô, dans la compagnie de Yumiko Yoshioka, avec laquelle elle danse plusieurs années.

58 Extrait de mon carnet de bord du workshop.

Nous allons partir loin, sans la moindre idée de ce à quoi ça va ressembler. J'ai l'impression d'être sur le point de descendre dans une grotte dont j'ignore la profondeur.

Ce workshop est un temps de découverte, certes, mais le travail n'en est pas moins exigeant et sans complaisance.

Relisant mes notes d'alors, je me rends compte que je dis souvent avoir eu le sentiment d'accepter beaucoup de choses sortant de moi. Du sombre, du monstrueux, du violent. À plusieurs reprises, j'ai eu le sentiment qu'un animal sauvage se réveillait en moi, et là, rien qu'en écrivant, des sensations très fortes me reviennent.

Toujours à la lecture de mes notes, je constate à quel point ce n'est que de l'exploration du corps et des sensations. Tout vient de là. Toutes les émotions, parfois très violentes, qui nous traversent.

Tout le temps il faut sentir : sentir le contact d'un autre corps, sentir un corps avant même de le toucher, sentir sa transpiration couler, sentir la lumière ou l'obscurité, sentir l'air qui entoure nos corps, l'air qui passe sur notre peau, sentir la tension dans tout notre corps, puis au contraire la douceur des muscles qui se relâchent.

L'épuisement

Chaque journée commence par un échauffement de trente ou quarante minutes, qui tire vers la transe : course dans l'espace puis marche lourde et rapide sur place en relâchant tout son poids. Il faut fatiguer le corps, le faire transpirer, le laisser s'abandonner.

Pas de pause après l'échauffement, c'est extrêmement important de travailler avec l'état d'épuisement du corps⁵⁹. Du reste nous travaillons quatre ou cinq heures par jour sans faire de pause.

C'est aussi un temps de connexion au sol, à la terre. On lui abandonne notre poids en même temps qu'on y puise de la force. Double mouvement, qui vient de la terre et qui va à la terre.

Il est difficile de cerner le moment où ce temps d'échauffement prend fin, puisque la suite est liée, nous entrons avec cet état dans la matière du corps.

Nous travaillons les yeux clos.

⁵⁹ Lors du second workshop auquel j'ai participé, avec un autre intervenant, nous faisons une pause après chaque échauffement. Nous ne nous servions pas de l'état de fatigue du corps. Après cette coupure, nous avons retrouvé notre endroit de confort physique. Le travail est allé beaucoup moins loin.

Tension, spasmes et tremblements

Le corps est secoué, agité, traversé par des éclairs, poussé à bout. Immobilisé, contracté des orteils aux bout des doigts et au visage, étendu s'enfonçant dans le sol. Il est tour à tour dans des états de tension extrême et dans un vrai relâché, qui le gagne très progressivement.

Contact et solitude

Il y a beaucoup de moments de contact entre les corps. Un contact très simple, sans affect. *Si on touche, on prend, on ralentit encore.* On goûte chaque saveur.

Le contact avec d'autres corps, respirations collectives, le devenir arbre ensemble, puis la solitude.

Ces successions de « avec » et de « sans » créent un rapport aux autres et à soi-même différent.

Quand nous touchons un autre corps, il est comme une extension de notre propre corps.

A deux à trois, à cinq, nous formons un corps. Ce n'est plus un rapport d'individu à individu. Il n'y a pas de toi et de moi, il y a simplement des corps en mouvement traversés par de la vie et des émotions.

Deuxième jour : ...puis se serrer les uns contres les autres. Tenter de sortir lorsqu'on est bloqué au milieu. Donner tout son poids au groupe. Un seul corps. Puis immobilisés. Descente au sol. Sentir les souffles, les transpirations les moiteurs, les chaleurs, les peaux, les corps.

Cinquième jour : Nous marchons tous ensemble, serrés (très!) les uns contre les autres, en ligne. Respiration. Puissance. Impression que nous sommes la terre, que nous sommes des revenants. Que nous sommes la terre qui se soulève au rythme de nos souffles. De notre unique souffle. Parcours de part en part. Nous gonflons. Nous sommes une vague qui se soulève et s'abaisse. Qui grossit et s'arrondit à chaque inspiration. Jusqu'où ? Futur tsunami. Puis nous nous séparons. Solitude. Perte. Mais je suis bien.

La voix

Troisième jour : Toujours blessée. Pas de course. Sur place, rebonds genoux pliés en donnant le poids du corps. Relâchement bras épaules cou tête. Puis poids d'une jambe sur l'autre, comme une marche lourde et rapide, dans laquelle on laisse complètement partir le corps. Yeux clos. Respiration puis cris. Je pleure. De douleur (cheville) mais pas que. Quelque chose est en train de sortir avec ces cris. J'ai envie d'être nue dans la terre. De manger la terre. De mordre des corps. Mordre, oui ! De courir dans le froid. D'être traquée. De chasser une proie.

Tout cela est venu de la voix, que nous n'avions pas utilisée jusque là, et qui maintenant sortait.

(Je ne me souvenais plus de cette allusion à la chasse.)

L'énergie dans détail et la lenteur

Nous bougeons en dissociant au maximum les différentes parties du corps : orteils, plantes des pieds, coups de pied. Jambes, genoux. Hanches. Estomac, ventre. Poitrine. Épaules. Coudes.

Parmi les mots que Cynthia emploie, il y a ceux-ci : *as slow as possible*. Aussi lentement que possible. La lenteur permet de rentrer pleinement dans chaque sensation. Chaque mouvement, aussi infime soit-il a une répercussion sur l'ensemble du corps et procure une nouvelle émotion.

Succession de petites déviations

Le dernier jour, nous avons fait une « marche butô ». Visages blanchis et mains blanchis. *Butô face, butô fingers, caterpillar walk*⁶⁰. Le studio dans lequel nous travaillons doit faire vingt mètres de long. Nous parcourons cette distance en une heure, sans jamais lâcher la tension, ni dans le visage, ni dans les doigts, ni dans aucune autre partie du corps. Je m'en souviens aujourd'hui comme d'une véritable lutte. Cette lenteur permet la transformation. Intérieurement le paysage change et se module en permanence. La lenteur de cette marche est une vraie contrainte, en ce sens qu'elle est souvent en opposition avec l'activité intérieure: ce qui se passe à l'intérieur est beaucoup plus ample, beaucoup plus violent et mouvementé et appellerait naturellement une dépense d'énergie autre, des mouvements plus grands et plus rapides. Le fait de ne pas se laisser aller aux dessins, de ne pas tenter de les « plagier » physiquement fait qu'ils émergent çà et là, dans des détails, dans un arrêt absolument nécessaire, dans une respiration qui s'accélère ou s'approfondit, dans un tremblement qui naît au niveau de la poitrine.

Je lis les mots de Zeami, dans la tradition secrète du Nô.

*« Faites mouvoir votre esprit aux dix dixièmes, faites mouvoir votre corps aux sept dixièmes. »[...] Si jusque dans l'emploi du corps qu'exige la démarche, l'on fait travailler le corps avec plus de réserve que l'esprit, le corps devenant substance et l'esprit, effet second, [le spectateur] éprouvera un sentiment d'intérêt.*⁶¹

La lenteur impose la retenue, et j'y vois là un moyen de parvenir à ce dont parle Zeami. Ce qui est

60 Dans la danse butô, il existe plusieurs visages, comme des masques, qui se distinguent par le mouvement de la bouche. Les yeux sont toujours le plus ouverts possible et regardent vers le haut. Le A : bouche ouverte au maximum, lèvres qui recouvrent les dents. Le E : légèrement plus fermé en hauteur, mais plus ouvert sur les côtés, les lèvres recouvrant les dents. Le I : Mince ouverture, lèvres recouvrant les dents, on remonte les extrémités de la bouche comme pour sourire. Le O : lèvres remontées vers le nez et tendues vers l'avant, caricature d'un baiser. Le U : la lèvre inférieure vient recouvrir la lèvre supérieure, extrémités de la bouche tendues vers l'extérieur.

Les doigts sont très vivants, tendus jusqu'à leur extrémités, et tout le temps en mouvement.

Dans cette marche très particulière, ce sont les orteils qui font avancer le pied par une succession de flexions et d'extensions, rappelant le déplacement de la chenille.

61 Zeami, *La tradition secrète du Nô*

rendu visible et perceptible, ce sont des manifestations, des saillies, des signes d'un mouvement invisible. Le visible n'est pas *traduction* mais *émanation*.

Les métaphores

You are a tree, growing from earth

You are little creatures

You are a big rock

You are a tear, all your body is a tear

Feel the very soft light, and feel the darkness, very deep darkness

Pendant tout le travail, Cynthia nous guide et nous nourrit d'images et de métaphores, qui sont autant d'appuis pour descendre loin dans nos sensations.

Il ne s'agit pas de donner à voir, ni même quand elle nous dit *vous êtes une larme* de visualiser la larme, mais il faut prendre la larme dans tout ce qu'elle comprend et tout ce qui l'a fait couler.

Accepter

Faire feu de tout bois.

Rien n'est à négliger de ce qui vient : sensations, émotions, envies subites, nécessités, impulsions, spasmes. C'est ce qui permet de franchir les limites de notre territoire connu.

Dans mes notes ce mot, *accepter*, revient à plusieurs reprises. Accepter ce qui vient et accepter aussi de faire ce qu'on n'a pourtant pas envie de faire, jouer le jeu en un sens.

Ainsi ces notes après le jour où nous avons travaillé les « butô faces » : *Douleur ++ dans tout le visage. Je ne voulais pas le faire ! Je n'ai pas aimé. J'ai détesté. Colère.*



*Sixième jour : début des solos. Aujourd'hui manquent Sivan, Felix et Sebastian. Nous avons choisi trois objets chacun et quatre phrases de nos textes⁶².
Cornelius d'abord. Puissance incroyable ! Sous nos yeux il devient une tribu toujours plus nombreuse. Il – son corps, sa voix, son regard – convoque des forces effrayantes. Des flammes dansent devant lui, la terre s'ouvre, le ciel tremble. Il est une montagne qui naît. Déjà ancestrale. Sa voix (ses voix?) fait trembler mon corps. Elle invente en moi de fines membranes rien que pour les faire vibrer, pour mieux répandre sa puissance. Il est terrifiant ! Il y avait du soleil ce jour-là, mais dans mon souvenir, la salle était plongée dans une obscurité qui ressemble à celle créée par une éclipse de soleil.
Silence indescriptible après.
Till ensuite. Ses objets sont très beaux dans la lumière (là je m'en souviens de la lumière du soleil) : narguilé en métal, petit carreau de verre transparent, vieux bidon métallique rouillé et plié. Et Till : de la grâce. Quelque chose qui scintille en lui, un miroitement très délicat. Tous ses gestes sont extrêmement clairs, presque brillants. Il a une mission à accomplir. Très importante. Comme une dernière action sur le seuil qui se trouve entre la vie et la mort. Une émotion qui court sous sa peau, et sur la mienne, le long de sa colonne vertébrale et de ses muscles, créant des extensions magnifiques de lumière. Étrange beauté. Délicatesse extrême. Danse profonde.
Cynthia est en larmes.
Comment y aller après ça ?
Et pourtant, je sens et je sais que je dois y aller. Je me lève un peu tremblante et j'y vais.
Un abat-jour, un miroir et une couverture en fausse fourrure rouge. En diagonale dans l'espace.
Cynthia me dit : je dois choisir un esprit, un animal ou une plante. Un visage butô. Mettre l'abat-jour sur ma tête, comme un chapeau, me regarder dans le miroir avoir peur de ce que j'y vois, et mettre la couverture sur moi. Et puis, dire ces phrases qui viennent du texte sur ma mort. Je tremble. Pendant que tous ont les yeux fermés je place ma tête sous l'abat-jour, face*

⁶² Le premier jour du workshop, Cynthia nous a demandé d'écrire un texte répondant à deux questions : Comment imaginez-vous votre mort ? Comment aimeriez-vous que l'on se souvienne de vous ?

contre terre. Tension dans tout le corps. Je me jette, je me perds. Très vite je ne contrôle plus ma respiration. Je crois que, sans l'avoir vraiment choisi, c'est un esprit qui est là. Le démon. Qui naît, qui sort. Je ne sais plus. Cet abat-jour, il danse, non, il tombe parfois. Rien de ce qui se passe ne me laisse indifférente. Tout a un écho puissant en moi. Je dois dire ces phrases. La seule qui vient : je veux voir ma mort. Je ne contrôle plus ma voix non plus ! Je pars, je tremble. Je suis fascinée et horrifiée par ce qui se passe. Je ressens parfois un amour et une tendresse infinis, parfois un effroi incontrôlable. Quelque chose se déchire. Quelque chose sort ! En écrivant cela, les larmes montent. J'ai peur. De moi. De disparaître. D'être seule et abandonnée. Je suis seule avec moi. Je panique ! Je suis un animal. Je ne me sens plus humaine. Traversée, possédée. Tout mon corps. Je sais maintenant à quel point j'aurais pu continuer de m'enfoncer en moi-même en même temps que mon être se déliait pour venir se coller à la surface de la vie. UNE ECORCHURE. J'ai envie de crier en écrivant ces mots ! De mordre, à nouveau. De déchirer ! Envie de déchirure ! Des chocs dans le corps, contractions soudaines.

Je me souviens de mon pied touchant la fourrure. Et comment la douceur de ce contact a inondé tout mon corps.

(Mes mots sont pâles.)

Et mon corps ne pouvait se défaire de cet état. De l'écho de tous ces chocs successifs. Je parlais encore. Toujours plus loin dans l'abandon. Le tremblement aurait pu être infini. Et les spasmes m'emporter.

Je pleure. De peur. J'ai peur de moi-même, de ce que je viens de vivre, de ce que je viens d'accepter.

Je suis terrifiée.

Avec le recul, je me dis que cet état aurait pu être le point de départ d'un autre solo. Que ce serait-il passé si acceptant cet état, j'avais continué ce solo ?

Cette découverte du butô m'a profondément marquée, et je veux continuer d'explorer dans cette direction à ma façon, avec tout ce qui me reste de cette expérience, et tout ce que j'en ai compris. À travers ces stages, j'ai éprouvé des choses que je défendais avant, mais uniquement de manière théorique, comme un idéale, sans idée précise du chemin à emprunter. Après ces aventures, j'ai l'impression de mieux savoir de quoi je parle, et d'être passée du « quoi ? », que j'ai éprouvé, au « comment » ?

L'acteur, le metteur en scène, le chercheur, l'artiste se demande souvent : « que signifie ce que je fais ? ». Mais au moment de la négation de l'action ou de la « précondition » créative, cette question n'est pas féconde. L'essentiel n'est pas à ce moment-là, le sens de ce qu'on fait mais la précision d'une action qui prépare le vide où l'on pourra capturer un sens imprévu.⁶³

63 Eugenio Barba, *Le Canoë de papier*

CONCLUSION

Que dit l'homme sauvage ?

Le détour par la forêt et les créatures qui s'y cachent m'a permis plusieurs choses. Premièrement, de découvrir le fil rouge qui se déroule dans le temps à travers mes différents projets. L'analogie avec la chasse a en effet mis en relief les éléments récurrents dans mon travail, que ce soit dans le processus ou dans les préoccupations. Tout paraît alors tellement logique, comme si ce qui jusqu'ici n'était que pensées éparpillées et confuses devenait, à la lumière de la chasse, tout à fait organique et cohérent. Ensuite, cela m'a permis de définir les prémices d'une méthodologie de travail et enfin de cerner plus précisément l'objet de ma quête : par la création d'espaces, je veux rendre possible une rencontre, définir cette rencontre, qui elle-même est comme un piège, un moyen d'accéder à ce que je cherche, à savoir révéler « l'intimité perdue » du spectateur, autrement dit son instinct. Je constate qu'il y a des principes communs à ma façon de penser l'espace et à celle de travailler la présence de l'interprète : rendre étranger par la « dé-familiarisation », accorder plus d'importance à la trame cachée qu'à ce qui est visible, avancer avec ce qui nous échappe.

Au fil de ma réflexion, j'ai dérivé vers le sauvage, vers la possibilité d'envisager l'interprète comme un être sauvage, à la fois pour le spectateur et pour lui-même. Bête étrange, créature, mi-humaine mi-animale. Centaure, lycanthrope. Homme sauvage vivant en marge du monde, qui se défait peu à peu de ce qui fait de nous des humains : la sociabilité et la parole. Lorsque j'ai rencontré Olivier, le chasseur de Malbosc, j'ai constaté à quel point il n'est pas naturel pour lui de mettre des mots sur ce qu'il ressent lorsqu'il chasse, lorsqu'il marche en forêt, lorsqu'il voit un animal sauvage. *On peut pas le décrire*, m'a-t-il dit.

Souvent les mots manquent aux gens de chasse pour rendre leur pensée profonde, et il faut une observation longue et patiente pour, pratiquement à la dérobée, glaner des réflexions furtives, recueillir des impressions intimes...

constate Bertrand Hell dans son livre *Sang Noir*.

Il évoque ensuite les cas avérés en France d'hommes sauvages, qui se sont retirés du monde pour vivre dans la forêt, adoptant petit à petit les comportements de l'animal. On navigue dans une zone *hors parole*, où les choses se vivent, s'éprouvent et se ressentent, sans qu'il soit besoin de les nommer.

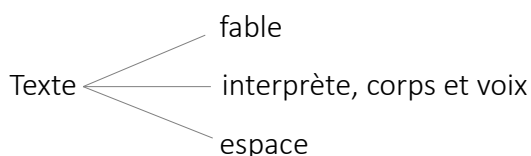
Dans ces pages, j'ai fait du plateau le territoire de l'interprète, de l'interprète un animal sauvage, pour faire resurgir la part instinctive du spectateur. Il n'y a plus là que des sauvages. Nous quittons la zone de la parole et il n'est alors nul besoin de mots.

Il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves⁶⁴.

Le texte est totalement absent de ce travail de mémoire, constat qui est à l'image de ce qui s'est produit pendant ces deux années à la Manufacture.

Je me suis présentée en faisant du texte ma préoccupation principale. Je voulais « m'attaquer » à des écritures, des langues particulières, très organiques, qui nécessitent le souffle la voix le corps de l'interprète. Des langues qui font un corps, qui révèlent des formes et des espaces. Des textes qui, comme un moule, façonnent le reste. M'attacher à retrouver le geste de l'auteur était essentiel.

Toujours le point de départ était le texte, et tout venait de lui.



Pendant ces deux années de Master, le texte et les mots ont presque complètement disparu de mon travail, et du même coup l'interprète n'a plus eu une place centrale. Je retrouve ces notes, de Juin

64 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*

2015 : « le devenir plante de l'acteur ». *L'être humain n'est pas, n'est plus au centre. Mais il est là, rien que parce que ce qui est sur le plateau vient de lui. Rien que c'est parce qu'on montre, non, qu'on voit un corps qui entend, qui voit, qui touche, qui frôle.*

A l'origine d'une recherche scénique, l'espace et l'image ont remplacé le texte. Ce-dernier n'est plus le principal inducteur.

La première manifestation de ce changement fut le concours d'entrée à la Manufacture. Le texte était imposé, je ne suis pas partie de lui dans le sens où ce n'est pas par là que j'ai amorcé le travail avec les deux acteurs. Je n'ai pas commencé par la langue. Comme je l'ai déjà dit, nous avons commencé par leur rapport à l'espace et au temps, par chercher une matière. Et nous sommes allés à la rencontre du texte, nous avons cheminé jusqu'à l'endroit où il pouvait intervenir. Je retrouve des notes de préparation : *Prendre soin du temps avant la parole. Quelles présences dessiner ? Quelles sensations créer dans les corps des spectateurs ?* Je ne parlais donc pas des mots, mais de tout ce qui allait les provoquer.

En deux ans, ma démarche s'est comme inversée. Je retrouve ces mots de ma lettre de motivation : *je suis amoureuse des mots, amoureuse des corps perdus dans des espaces immenses.* D'accord pour l'espace, d'accord pour les corps, mais où sont passés les mots ?

A travers cette réflexion, j'ai le sentiment de lier maintenant ces deux pôles. Mon nouveau schéma ressemblerait à ça :



Plutôt que de partir du texte et de lui laisser les pleins pouvoirs sur la mise en scène, je vais à sa rencontre.

Ce n'est plus le texte qui est le moule de l'interprète et de l'espace. C'est l'inverse : l'espace révèle un être, qui avec son corps avec sa voix produit des sons qui peut-être est une parole. Une parole qui traverse le sauvage. La question n'est pas comment dire, ou faire entendre un texte ? Mais plutôt quel texte devient nécessaire à un moment donné ? Deux possibilités s'offrent alors : l'écriture d'un texte, qui résulte de la matière trouvée au plateau, matière espace, matière sonore, matière temps, matière corps. Ce fut le cas pour *Narcisse*⁶⁵.

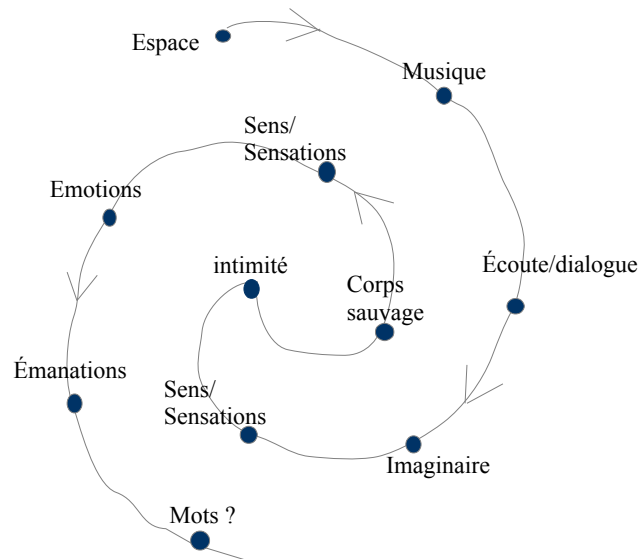
⁶⁵ Pour ce projet, le texte est venu très tardivement. Avec Marine nous avons travaillé sur l'eau, sur le reflet, le double et l'écho. J'ai commencé à écrire un texte, en essayant de transposer le principe de l'écho : le début d'un mot correspondait à la fin du précédent. Le premier était « *Hélas* », mot qui revient à plusieurs reprises dans le texte d'Ovide (Narcisse et Echo).

La deuxième possibilité est celle de la rencontre : il peut arriver qu'un texte en particulier apparaisse à un moment donné comme absolument nécessaire.

Je boucle la boucle... *Amoureuse des mots*. Je crois que je peux revenir sur ceux-ci. Préciser, que ce qui m'importe en réalité, c'est tout ce qui amène au mot. Avec la scène, je cherche mes mots. Souvent, je dis *au bord de la parole*. Jusqu'ici, je ne développais pas, me tenant collée à cette formule poétique et un peu floue. Si cette idée d'être *au bord de la parole* me parle tant, c'est que c'est ce qui existe juste avant que le mot soit prononcé que je trouve le plus fort. C'est ce que je veux rendre perceptible. Tout comme la rencontre la présence de l'animal dans la forêt – ou l'interprète au plateau – est une imminence, la parole, est aussi comme une imminence dans la présence de l'acteur.

Je cite à nouveau les mots de Bailly parlant de la présence animale en l'adaptant à cette proposition :

*une parole (présence) qui est comme une imminence, qui n'a pas besoin de se faire entendre (de se montrer) pour être, qui se manifeste d'autant mieux qu'elle se cache, se retire – ou survient*⁶⁶



66 Entre parenthèses, les mots originaux de Jean-Christophe Bailly, dans *Le versant animal*.

BIBLIOGRAPHIE

Chasse, animaux, forêt

Bailly, Jean-Christophe, *Le parti pris des animaux*, Christian Bourgeois éditeur, 2013

Bailly, Jean-Christophe, *Le versant animal*, Éditions Bayard, 2007

Despret, Vinciane, *Bêtes et hommes*, Éditions Gallimard, 2007

Detienne, Marcel, Vernant, Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence, la mètis des grecs*, collection Champs essais, Editions Flammarion, 1974

Ginzburg, Carlo, *Signes, Traces, Pistes, paradigme de l'indice*

Hell, Bertrand, *Sang Noir, chasse forêt et mythe de l'homme sauvage en Europe*,

Portman, Adolf, *La forme animale*, traduit de l'allemand par Georges Remy, Éditions Payot, Paris, 1961

Saumade, Frédéric, *Chasseur, torero, boucher : le triangle sémantique du sang animal*, In: *L'Homme*, 1995, tome 35 n°136. pp. 113-121. DOI : 10.3406/hom.1995.370003

www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1995_num_35_136_370003

Schwartz Jacques, Edouard Delebecque, *Xénophon. L'art de la chasse*. In: *L'antiquité classique*, Tome 40, fasc. 1, 1971. p. 240.

www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_1971_num_40_1_1625_t1_0240_0000_2_e

Von Uexküll, Jakob, *Milieu animal et milieu humain*, 1956, Editions Payot & Rivages, 2010

Ingold, Tim, « Culture, nature et environnement », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 22 | 2012, mis en ligne le 21 mai 2014, consulté le 29 juin 2012. URL : <http://traces.revues.org/5470> ; DOI : 10.4000/traces.5470

Sources radiophoniques

Répliques, 15 février 2014, France Culture, *La Forme animale*, autour de *La forme animale* d'Adolf Portmann, invités Jacques Dewitte et Jean-Christophe Bailly

Sur les docks, 19 avril 2016, France culture, *A plumes et à poils*, avec Akira Mizubayashi et Olivia Rosenthal

Films

Herzog, Werner, *Grizzly man*, 2005

Lynch, David, *Elephant Man*, 1980

Rouch, Jean, *La chasse au lion à l'arc*, 1967

Perrault, Pierre, *La bête lumineuse*, 1982

Roman Pölser, Julian, *Le mur invisible*, 2013

Truffaut, François, *L'enfant sauvage*, 1970

Théâtre, danse, espace

Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Éditions Gallimard, coll. Idées, 1964

Aslan, Odette et Picon-Vallin, Béatrice, *Butô(s)*, CNRS Éditions, Paris, 2002-2004

Barba, Eugenio, *Le canoë de Papier*, 1993, Traduit de l'Italien par Éliane Deschams-Pria, Éditions L'Entretemps, coll. Les Voies de l'acteur, 2004

B. Lafrance, Maude, Quand le réel ente en jeu : la figure de l'enfant chez Castellucci, revue *Jeu*, n°142, p. 90-97

Buisson, Claire, *Prolonger la danse, 'hétérotopie sensorielle'*, Agôn [En ligne], Dossiers, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, L'utopie en pratique : dossier artistique, mis à jour le : 01/01/2011, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1513>

Oïda, Yoshi, Marshall Lorna, *L'acteur invisible*, Traduit de l'anglais par Isabelle Famchon, Actes Sud, collection Le temps du théâtre, 2008

Oudemans, Wouter, *En attendant*, in : *Intertextes de l'œuvre de Beckett*, Marius Buning, Sjeff Houppermans, Rodopi, 1994

Régy, Claude, *L'état d'incertitude*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2002

De Oliveira, Nicolas ; Oxley, Nicola ; Petry, Michael, *Installation II, L'empire des sens*, Thames &

Hudson, SARL, Paris, 2003

Zeami, *La tradition secrète du Nô*, XVe, Traduction René Sieffert, Gallimard/UNESCO, 1960

Image, sensation etc.

Arasse, Daniel, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Coll. Champs arts, Editions Flammarion, 1996

Barthes, Roland, *Fragments du discours amoureux*, collection *Tel Quel* aux éditions du Seuil, pp.47-50.

Bonnot de Condillac, Étienne, *Le Traité des sensations*, Corpus des œuvres de philosophie en langue française, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1984

Chklovski, Viktor, *L'art comme procédé*, traduit du russe par Régis Gayraud, Éditions Allia, Paris, 2008, première édition à Petrograd en 1917 dans *Recueil sur la théorie de la langue politique*, vol.II

Tanizaki, Junichiro, *Éloge de l'ombre*, traduit du japonais par René Sieffert, première édition Publications Orientalistes de France, 1978, Éditions Verdier, 2011

Littérature

Gabily, Didier-Georges, *Physiologie d'un accouplement*, 1988, in *Œuvres*, Éditions Actes Sud, collection Thesaurus, 2008

Kafka, Franz, *La Métamorphose*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Éditions Gallimard, 1955

Kafka, Franz, *Le Terrier, 1923*, traduit de l'allemand par Dominique Miermont, Éditions Mille et une nuits, 1998

Pessan, Eric, *La Hante*, Éditions l'Atelier contemporain, 2015

Ovide, *Les Métamorphoses*, traduction de Joseph Chamonard, GF-Flammarion, 1966, Paris

Rilke, Rainer Maria, *Notes sur le mélodies des choses*, 1898, traduit de l'allemand par Bernard Pautrat, Éditions Allia, 2012