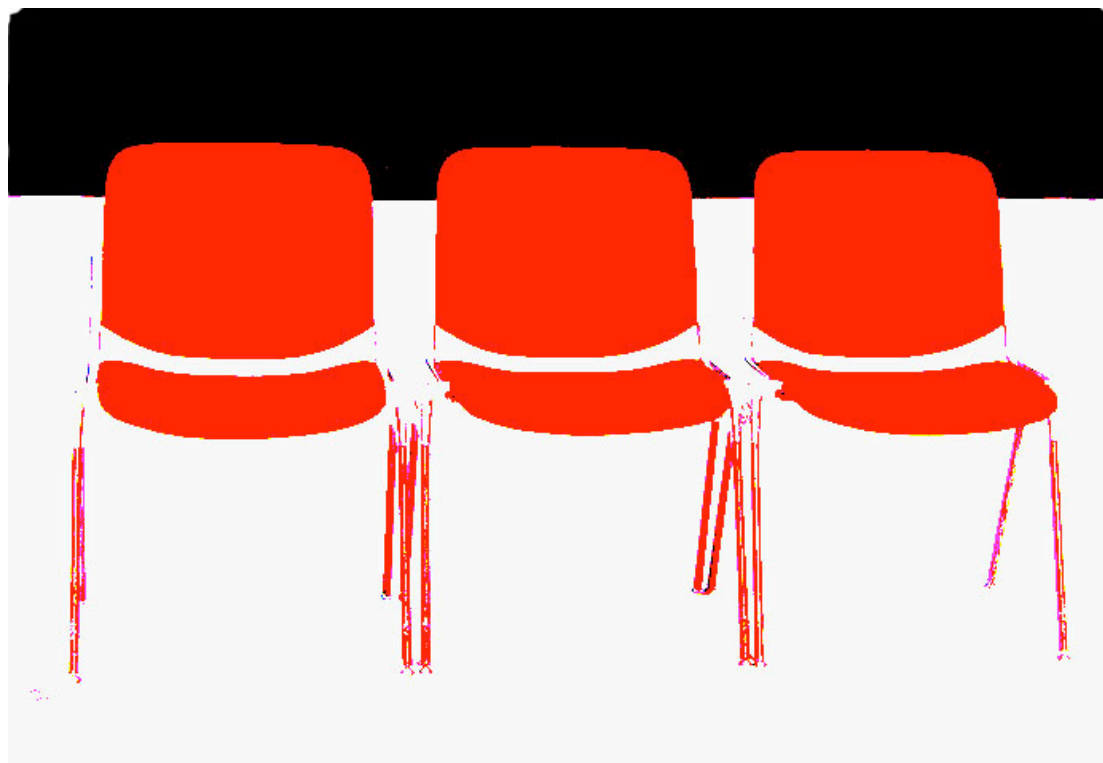


MASTER OF ARTS IN THEATRE,
Orientation Mise en Scène.
Travail théorique
HETSR – La Manufacture

Se faufiler...



Barbara Schlittler
Jun 2015

Se faufiler...

Entre Pina Bausch et Jérôme Bel

A – Formation et découverte de la danse théâtre	p.4
B – Pratique de la danse théâtre et des personnages fragiles	p.6
C – Procédés de création de la danse théâtre :	
Une dramaturgie par montage de scènes	p.9
D – Découverte de la danse conceptuelle	p.13
E – Un nouveau type de présence	p.16
F – Jeu entre cadre et sujet	p.17
G – Le travail en collectif	p.20

Entre Jérôme Bel et Thomas Hauert

A – Un travail à partir de soi	p.23
B – La découverte du portrait et du théâtre documentaire	p.25
C – Thomas Hauert, improvisation et utopie	p.33

Entre Jacques Rancière et Anton Tchekhov

A – L'objet tiers	p.36
B – La production de spectacles – Robert Filliou, Allan Kaprow	p.38
C – L'art scénique comme lieu d'échange – Barbara Manzetti	p.42
D – Premier séjour en Laponie	p.46
E – Conclusion	p.55

Bibliographie

Introduction

Mon parcours artistique débute au milieu des années 90 par une formation en danse contemporaine. Il est marqué par l'hybridation des genres et des esthétiques, par une oscillation entre mouvement et texte, interprétation et mise en scène, concept et théâtralité. En 2012, j'ai entamé un Master en mise en scène à la Manufacture avec pour objectif de prendre le temps de réfléchir sur ces questions et de commencer peut-être à dégager *un chemin* un peu plus précis sur lequel m'engager en tant que metteur en scène ou chorégraphe.

Lors de la première présentation de ce travail de mémoire, on a relevé et questionné la posture *modeste* que je semblais choisir : la mise en perspective de modèles, mais aussi la non-affirmation d'une esthétique précise. Effectivement, je mets en avant un parcours fait de tâtonnements, d'hésitations, et d'un certain manque d'efficacité. Est-ce qu'au terme de ce travail, il serait possible d'affirmer une esthétique de l'imprécision, de l'indéfinition ? Si tant est qu'une telle chose existe.

Dans ce mémoire, je propose de traverser les différentes influences qui ont marqué ma pratique, de me faufiler depuis ma formation de danseuse jusqu'à ce Master en mise en scène, entre les divers îlots esthétiques qui ont jalonné ce parcours. Mes points d'accroche ont été notamment Pina Bausch, Jérôme Bel, l'improvisation, la mise en fragilité de la forme et Tchekhov, ainsi que des artistes questionnant les termes d'une production scénique.

J'avais tenté, dans un premier temps, de trouver une problématique sur laquelle me pencher. J'avais essayé d'en définir plusieurs d'ailleurs : des *processus d'écriture scénique aux liens entre forme et intimité*, en passant par *la qualité de partage d'un objet scénique entre interprètes et spectateurs* (des problématiques qui apparaissent finalement de façon transversale dans ce mémoire). Chaque fois, je me suis heurtée à ma difficulté à préciser une problématique, et à me saisir des outils méthodologiques nécessaires à une telle entreprise. C'est pourquoi j'ai réorienté l'écriture vers un procédé plus personnel et introspectif. J'ai, en quelque sorte, pris l'option de prendre le mot « mémoire » au pied de la lettre.

Après la présentation d'une première version de ce travail, j'ai été invitée à le revisiter, à y « remédier ». Je m'y suis attelée tout en rencontrant les mêmes difficultés et les mêmes doutes. Il est probable qu'il ne soit toujours pas abouti, et qu'il ne le sera sans doute jamais. Mais ce dont je peux témoigner aujourd'hui, c'est que le fait de retravailler ce texte a permis de préciser ma pensée et l'ouverture de nouvelles pistes. Idéalement, je voudrais continuer à le compléter au fil de ma pratique. Je voudrais le considérer comme un outil de travail pour accompagner le déploiement futur de ma pensée et de ma démarche. J'espère être sur la bonne voie, je suis certainement *en chemin*.

Se faufler...

Entre Pina Bausch et Jérôme Bel

A – Formation et découverte de la danse théâtre

Au départ, il y a ma formation de danseuse contemporaine.

De 1994 à 1997, j'ai étudié la danse contemporaine au Centre Laban à Londres. Cette école était marquée, à l'époque, par l'enseignement des techniques de la danse moderne américaine, notamment celle de José Limón et de Martha Graham, complété par celui de la danse classique. Ces deux techniques étaient pensées pédagogiquement comme complémentaires. Les deux piliers principaux de la *technique Martha Graham* sont un travail de contraction et de relâchement qui part du bassin en s'appuyant sur la respiration et les muscles abdominaux et qui se déploie tout au long de la colonne vertébrale. L'autre travail de base est celui de la spirale qui part également du bassin et crée un élan dans la colonne et le reste du corps. C'est une technique très précise et rigoureuse, barres au sol et traversées en diagonales de l'espace. J'ai eu le privilège de recevoir l'enseignement direct d'anciens danseurs de la compagnie Martha Graham, dont la principale préoccupation pédagogique était la discipline et une forme d'humiliation.

La méthode de José Limón qui nous était transmise de façon beaucoup plus souple et ouverte, est plus « organique » pour le corps dans le sens où elle cherche à créer une énergie plutôt qu'une forme codifiée. Cette technique se base sur des oppositions physiques telles que : la chute et le rebond, le poids et la suspension. Une attention particulière est portée sur la respiration, la musicalité du mouvement.

On pourrait dire que la technique Graham s'apparente à la tragédie, tandis que la technique Limón porte en elle l'expression d'un certain lyrisme et propose de transposer les émotions en mouvements. Ces deux techniques cherchent un lien entre bouger et ressentir, le mouvement pouvant être soutenu par une émotion, ou être le reflet d'un sentiment intérieur. Ce qui n'est pas forcément le cas de la technique de Merce Cunningham, par exemple. Ce n'est sans doute pas un hasard si j'ai fait le choix d'une école qui valorisait une sorte de théâtralité du mouvement.

Pour l'anecdote, j'ajouterais que les cours techniques ont souvent été pour moi un parcours de souffrance. Il fallait plier mon corps, que je jugeais inadapté parce que pas assez souple, parce qu'initié trop tard à la danse,

aux exigences de la danse classique, mais aussi à celles de ces techniques modernes tout aussi rigoureuses.

Ce rapport entre un sentiment d'inaptitude et ces contraintes techniques a donné lieu à de longs moments de doutes tout à fait propres au monde des écoles de danse.

Mais aussi, de façon constructive et même constitutive, ces sentiments d'inadaptation ont contribué à déterminer très vite mon orientation vers la recherche d'une gestuelle théâtrale plutôt qu'abstraite, vers un goût pour le texte et les personnages que je n'ai cessé de développer par la suite.

Récemment, j'ai fait la rencontre de deux approches du mouvement qui m'ont fait (re)trouver un plaisir simple et direct de danser. Il s'agit du travail de Thomas Hauert (que j'ai connu lors de stages et dont je vais parler plus loin) et de celui de la chorégraphe italienne Ambra Senatore, lors d'une création. Ces deux chorégraphes proposent une approche singulière du mouvement, basée sur l'improvisation. Leurs danses, même si souvent abstraites, ont un fort enracinement dans la réalité et le jeu par l'amusement à rechercher des liens inattendus entre des parties du corps, et entre des parties du corps et l'espace qui l'entoure. Ils travaillent à partir de mouvements issus du quotidien, utilisés comme stimuli de départ, comme impulsion ou suspension à une phrase dansée et décortiqués pour être détournés, transformés. Le fait de bouger, d'inventer, se fait naturellement, en empruntant des chemins corporels complexes mais libérés d'une forme prédéterminée à atteindre. Ces rencontres m'ont redonné un « élan chorégraphique ».

Pour revenir à ma formation au Centre Laban, ce sont les cours de composition chorégraphique avec des chorégraphes tels que Laurie Booth, Jodi Falk ou Athina Vahla, entre autres, qui lui ont véritablement donné du sens. Dans ces cours, nous étudions la décomposition du mouvement en fragments autonomes, recomposables en diverses configurations, nous nous penchons sur les notions de rythme, d'utilisation de l'espace, de dramaturgie et également de temporalité. Ce jeu d'écriture chorégraphique a constitué pour moi la naissance d'un goût pour l'élaboration des éléments et des signes de la scène.

Nous passons aussi du temps à étudier les pièces des chorégraphes phares de cette époque, tels qu'Anne Teresa de Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Lloyd Newson (DV8) ou Jonathan Burrows.

Lors de ces études de pièces, j'avais été fascinée, entre autres, par les spectacles d'Anne Teresa de Keersmaeker (« *Achterland* », « *Rosas danst Rosas* »), de Sasha Walz (la trilogie « *Travelogue* ») et de Wim Vandekeybus (dont le film « *Roseland* »).

En interrogeant aujourd'hui cet intérêt pour la chorégraphie flamande et allemande, au caractère très physique, athlétique, brut (avec des chutes, des portés, des courses, la mode des baskets et des genouillères), je vois qu'elle correspondait peut-être à l'énergie d'une jeunesse. Mais je crois surtout que cette fascination faisait plus fondamentalement écho chez moi à un goût pour le mélange de la danse et du théâtre. C'était la découverte d'une orientation esthétique hybride, vers laquelle j'allais me diriger tout naturellement. Une danse pour laquelle l'expressivité physique, l'impact d'un geste, primaient.

Quel type d'hybridation ? C'est la question que je me suis souvent posée par la suite. Mais ce qui s'est révélé, vers la fin de ma formation, c'est qu'à la danse abstraite je préférais une danse *en situation* (même si la situation était plus performative, comme chez Wim Vandekeybus où les danseurs devaient éviter des briques lancées contre eux).

C'est aussi dans la dernière année de ma formation à Londres que j'ai fait la rencontre fondamentale du Tanztheater de Pina Bausch. Cette rencontre s'est faite indirectement, mais son influence m'a longtemps accompagnée. Elle s'est faite avec quelques collègues de l'école, au sein d'un collectif que nous avons formé: *Backstage company* et dont le travail était largement inspiré des processus d'écriture de Pina Bausch.

B – Pratique de la danse théâtre et des personnages fragiles

Avec *Backstage company*, nous avons fait trois pièces de 1996 à 1999. Je ne parlerai pas de nos différentes créations, mais tenterai, à partir de cette première période de pratique scénique, qui a constitué un bagage important et durable pour moi, d'isoler quelques éléments clés. Comme nous nous inspirions largement, à la fois dans le processus et dans les pièces, du Tanztheater de Pina Bausch, je ne vais pas ici prendre la précaution de séparer les deux pratiques. L'important n'étant ni de faire un travail d'analyse de la géniale chorégraphe de Wuppertal, ni de l'obscur groupe de danseurs londonien qui s'en inspirait, mais de constater schématiquement sur quelles bases pratiques et sur quelles attentes esthétiques j'ai fait mes premiers pas en tant qu'interprète.

Le travail de personnage dans la danse théâtre:

Un élément fondateur a été pour moi, à la fois comme spectatrice de Pina Bausch et comme praticienne, le type de personnages représentés. Avec

la compagnie Backstage, nous cultivions des personnages faillibles, fragiles, voire psychiquement instables. Les éléments clés étaient : les obsessions, des personnages borderline, comme dans la pièce « Café Müller » par exemple, dans laquelle les personnages répètent les mêmes chutes, butent les uns contre les autres, se cognent contre les murs par aveuglement, absence de solutions, etc... D'autres éléments importants étaient les phrases chorégraphiques ou vocales répétées plusieurs fois, de même qu'une adresse publique le prenant à témoin. C'est aussi un travail sur l'absurde au sens beckettien, incapacité à dénouer, à se sortir d'une situation qui semble tourner en boucle.

Nous mettions en scène des situations qui tournaient autour de relations interpersonnelles. La plupart du temps pour montrer l'enfermement de l'individu dans un groupe, l'incompatibilité des désirs et des obsessions, les espoirs déçus. Il s'agissait souvent de situations de couple dans lesquels l'homme était violent, tiraillé entre sa féminité et le rôle de pilier que la société veut lui faire endosser. La femme, cantonnée dans des costumes de robes de soirée ou des nuisettes, à la féminité exacerbée, cherchait une issue à la perfection attendue d'elle, avec une certaine agressivité ou hystérie.

Si par la suite, les situations et les personnages théâtraux sur lesquels je me suis concentrée sont devenus moins marqués par l'absurde ou par cette forme de folie obsessionnelle, les notions de difficulté et d'empêchement sont restées.

Dans la danse théâtre telle que nous la pratiquions et comme beaucoup de jeunes compagnies ou de nouveaux collectifs la pratiquaient à l'approche du nouveau millénaire, je crois qu'il y avait une sorte de rejet à la fois de la danse dans sa forme abstraite (avec sa belle danse parfaite et performante) et du théâtre texto centré.

Pour des raisons qui tiennent sans doute plus de la sociologie fin de siècle que d'autres choses, je crois que nous cherchions à mettre en scène le malaise individuel, l'enfermement de la personne au sein d'une communauté, la difficulté du vivre ensemble et l'angoisse d'un futur sans *grands récits*.

Comme autre expérience marquante de danse théâtre, je voudrais évoquer ma participation à plusieurs créations du chorégraphe français Nasser Martin Gousset. Celui-ci parlait souvent de personnages, de figures inspirés d'œuvres littéraires ou cinématographiques (« Les hauts de Hurlevent », Scarlett O'Hara, Cléopâtre/Elisabeth Taylor, les films de Blake Edwards, ...). Le caractère et le comportement de ces personnages étaient « traduits » par le mouvement. Il n'y avait quasiment pas de textes.

Le travail chorégraphique était, d'une certaine manière, proche du cinéma muet : comment une posture détermine les caractéristiques, ou le comportement d'un personnage puis comment cette posture se décline en mouvements, en une série de mouvements qui créent une phrase chorégraphique. Là aussi, les rapports entre hommes et femmes étaient brutaux, volontairement traversés par les stéréotypes. La dynamique du mouvement et l'utilisation de l'espace informaient également sur les indications biographiques des personnages.

De ces différentes expériences, il me reste une approche avant tout corporelle du personnage. Chez Nasser Martin Gousset, l'instant chorégraphique était vécu de façon « réelle », presque au premier degré, dans le sens où l'énergie du personnage était recherchée dans une émotion vécue. Dans un duo, s'il y avait une certaine violence, elle était réelle (dans la mesure du soutenable évidemment). Il y avait la recherche d'une sorte d'authenticité physique pour amener de la vraisemblance à un personnage. Dans la pièce *Premier séjour en Laponie*, qui a clos la partie pratique de ce Master, nous avons utilisé ces leviers de jeu corporels, avec, par exemple, le travail des pleurs pour la comédienne Marion Duval. Les pleurs qu'elle provoquait techniquement la plaçaient physiquement dans un état de jeu particulier. Elle a tâché d'incarner physiquement l'état tchékhovien *au bord des larmes*. Avec Jacqueline Ricciardi, nous avons travaillé sur la rigidité du corps, le mal de tête constant, l'incapacité physique à se laisser aller dans un premier temps, puis l'expérimentation d'un lâcher prise proche de la débauche totale. Avec Océane Court, nous sommes allées du côté de l'affaissement, d'un corps négligé, à l'abandon, sans espoir.

À l'époque de la compagnie Backstage, et nous n'étions pas les seuls, le manque de distance critique ou comique dans la mise en scène de nos personnages aboutissait régulièrement à des effets pathétiques conventionnels. La ferme volonté de partager avec le public la détresse de nos personnages aboutissait parfois à une certaine complaisance dans l'émotionnel.

Une figure récurrente de ce type de travail (que j'ai rencontrée dans d'autres groupes similaires à l'époque) et qui a, à mon avis, une valeur symptomatique, est celle de scènes « forcloses » où l'individu s'épuise à recommencer plusieurs fois la même chose, à toujours échouer, jusqu'à un point d'épuisement limite. Mise en scène de l'échec, du manque d'imagination, d'une pensée fataliste du destin individuel ; pensée pessimiste sur le monde, recours à la musique pour accentuer l'effet, musiques « lyriques » ou minimalistes, telles que celles d'Arvo Pärt, René Aubry ou encore Steve Reich et Michael Nyman.

Une des spécificités de Pina Bausch est la grande place laissée à l'humour dans ses pièces. Ce qui n'a pas toujours été une des caractéristiques principales des héritiers de la danse théâtre qui ont souvent fait l'impasse sur cet élément important, pour valoriser davantage le lyrisme de personnages passionnés, ou l'absurdité et la folie de situations sclérosées. Chez Pina Bausch, l'humour côtoie toujours le tragique et c'est ce qui le rend intéressant. Son observation acérée des travers humains, ses analyses sociologiques des rapports interpersonnels, ses interrogations sur la mort, les rapports de force et de pouvoir, les tensions entre les sexes, etc... sont toujours confrontés avec une distance qui permet d'en rire souvent.

Rétrospectivement, je garde de toute cette période « danse théâtre », un vocabulaire qui a trait à la fragilité humaine, un accès à l'intimité d'un personnage, aux courants émotionnels qui le traversent.



Pina Bausch, *Café Müller*

C – Procédés de création de la danse théâtre : Une dramaturgie par montage de scènes

Matériaux :

Les thématiques se déclinaient en mots-clés ou petites phrases, et en questions. Cette « technique », que Pina Bausch utilisait, consistait à proposer aux interprètes des mots à partir desquels travailler. Dans le travail du Tanztheater de Wuppertal, il s'agissait plutôt de questions ou de phrases (*se retrouver après un long temps, raconter un paysage avec beaucoup de gestes, vouloir s'enfuir très vite, être assis dans l'eau et être bien, ...*) auxquelles les danseurs devaient répondre par tous les moyens à leur disposition (gestes, phrase chorégraphique, situation théâtrale,

voix,...). Dans le cas de ma compagnie Backstage et plus tard du Collectif Demain on change de nom, avec lequel j'ai collaboré pendant six ans, nous travaillions à partir de mots choisis pour faire écho à une thématique ou une situation de départ.

À partir de ces mots clés, nous étions porteurs de notre propre partition. Nous écrivions à la fois un type de personnage, et des propositions de séquences et de scènes. On ne parlait pas encore à l'époque de créateur-interprète, ni d'écriture de plateau. Mais c'était bien de cela dont il s'agissait : un travail d'écriture, chorégraphique ou dramatique fait d'allers-retours entre l'interprète et le chorégraphe ou metteur en scène.

« Ceux qui les inventent [les nouvelles langues de la scène], occupent d'emblée la fonction d'écrivains, un écrivain d'un genre particulier, dont le médium et la matière proviennent essentiellement du plateau, même si de nombreux éléments textuels peuvent organiquement s'y déployer.¹

[...] Il ne s'agit pas forcément d'improvisation, au contraire : les mots s'inscrivent en une construction essentiellement mûrie dans l'espace et le temps du plateau.

Les écrivains de plateau déjouent et perturbent donc la loi des genres et des catégories. Donnant son congé à la hiérarchie des genres.

[...]

La scène y est résolument le point de départ du travail ; l'auteur n'y apparaît plus comme un pouvoir de création unique et totalement hégémonique ; la fable et le discours ne constituent plus la grammaire dominante, mais ce qui a lieu prend la forme d'un théâtre énergétique selon la belle formule de Jean-François Lyotard, où les forces en présence excèdent les simples signaux de sens, pour ouvrir un registre infiniment plus large, un champ libre et polyphonique. »²

Montage :

La structure de la pièce était le résultat d'un montage de séquences. Norbert Servos décrit ce procédé ainsi : *« [Pina Bausch] s'approprie la réalité sous forme de fragments de situation, en ignorant la dramaturgie classique. Au lieu de livrer un système d'interprétation couvrant tous les éléments de l'action, les pièces du théâtre dansé présentent surtout une diversité de dimensions et un enchevêtrement complexe d'actions simultanées et offrent au public un vaste panorama de phénomènes. »³*

¹ Bruno Tackels, *Les Castellucci*, Paris, Les Solitaires Intempestifs, 2005, p.13

² idem p.14, p.16. p.19

³ Norbert Servos, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, Paris, L'Arche, 2001, p.23

Il s'agit d'un travail par impressions, narration enfouie, personnages récurrents mais absence d'histoire à proprement parler, situations de groupe,...

En danse contemporaine, que ce soit dans un travail sur le mouvement ou dans un travail avec des personnages ou à partir d'une thématique, il y a presque automatiquement un recours au montage, un héritage des avant-gardes théâtrales de l'entre-deux guerres, renforcé dans le travail de la Danse Théâtre. Du côté américain, dès les années 60, les chorégraphes de la danse postmoderne, (Yvonne Reiner, Trisha Brown notamment) déconstruisent en segments un mouvement continu, créent des chorégraphies en isolant des gestes et en les agençant, en les entremêlant de mouvements issus du quotidien. Ces nouvelles techniques de composition chorégraphique ont également imprégné ma génération.

Peut-être qu'aujourd'hui, les procédés sont différents. C'était d'ailleurs le sujet de recherche d'un autre mémoire, auquel j'avais pensé initialement. Pourrait-on dire qu'il y a actuellement de nouvelles formes d'écriture scénique qui naissent d'avantage de mises en situation lors des répétitions, nourries au fur et à mesure, et qui aboutiraient de façon plus « organique » à l'objet fini? C'était mon intuition. Mais les choses étant toujours entremêlées, surtout quand il s'agit de processus de création, je ne suis pas certaine qu'il soit possible de circonscrire suffisamment cette différence pour la développer.

Pour compléter cette notion de montage, je voudrais évoquer le travail que j'ai fait au sein d'un autre collectif, basé à Genève celui-ci : le collectif *Demain on change de nom*⁴. Pendant 6 ans, nous avons fonctionné principalement par montage de scènes pour nos créations. Nous avons, progressivement mis au point notre propre système à partir de mots-clé trouvés en échos à des thématiques de départ assez vastes, liées à un questionnement sur la société ou sur l'espace physique de nos créations (nous travaillions la plupart du temps dans des lieux urbains hors du théâtre). Cette liste de mots-clés se faisait sans tri, lors de séances de « brainstorming » au début des répétitions. Puis pendant plusieurs jours, nous préparions chacun individuellement des scènes (incluant possiblement plusieurs personnes) qui répondaient, s'inspiraient, faisaient écho au mot-clé. Le parti pris était là aussi de ne rien trier, de laisser venir

⁴ Demain on change de nom a été actif de 1999 à 2005. Le travail portait sur des créations in situ et pluridisciplinaires alliant danse, théâtre, vidéo et installations. Les autres artistes impliqués dans ce collectif étaient Christian Geffroy Schlittler, Michèle Gurtner, Sandra Heyn et Dorian Rossel.

l'idée première. Nous répertorions soigneusement toutes ces scènes par écrit (sur de petites cartes).

Dans un deuxième temps, nous les revisitions, les développions, en sélectionnions un certain nombre. Nous passions ensuite au moment d'écriture de la pièce en faisant un montage de ces différentes séquences/scènes. Nous organisions les éléments entre eux pour rendre lisible la thématique de départ et si possible susciter une réflexion. Nous créions une dramaturgie par ricochets, rebonds thématiques.

Je garde de ce travail avec Demain on change de nom, et avant cela avec la compagnie Backstage, un goût pour le moment du montage, de l'écriture de la pièce. C'est un moment qui peut être très stimulant pour l'interprète pour plusieurs raisons.

D'une part, il s'agit d'une sorte de quête de sens théâtral, l'invention d'une logique interne et poétique. C'est une véritable écriture. D'autre part, il s'agit la plupart du temps d'un moment de partage. Parce que ce mode d'écriture invite presque implicitement les interprètes à s'y joindre (même dans le contexte d'une création non-collective).

Si le metteur en scène ou chorégraphe a le dernier mot, il me paraît essentiel de mettre les interprètes à contribution, dans la mesure où ce sont eux qui incarneront sur scène ce montage et surtout le lien entre les différents éléments. Ce sont eux qui peuvent en pressentir la logique dynamique, corporelle, ce qui leur permettra de communiquer le sens de ces liens au public.

Il ne m'est arrivé qu'une seule fois, en 15 ans de pratique, de participer à une création dans laquelle le montage de scène s'était fait sans concertation avec les interprètes et même en amont des répétitions. La pièce a été frustrante à interpréter, parce que la dynamique entre les scènes, le chemin à faire, ne correspondait pas à la réalité scénique, à l'expérience corporelle de cette dramaturgie. Les liens sont restés intellectuels, et la pièce est demeurée obscure pour les spectateurs. Je ne dirais certainement pas que la participation à l'écriture des interprètes garantisse une dramaturgie intelligible et intéressante, mais sans doute y participe-t-elle.

Aussi passionnant que puisse être ce travail de montage, il comporte aussi certains écueils. Ces écueils ont contribué, me semble-t-il, à son essoufflement esthétique (même s'il est délicat de parler d'une esthétique commune à ce procédé ; il s'agirait plutôt de structures similaires).

Dès la fin des années 90, cette manière de procéder est devenue très répandue par la multiplication des créations de danse théâtre. Dans ces pièces, les matériaux étaient confrontés les uns aux autres, juxtaposés, empilés, sans chercher à cacher l'aspect disparate ou « sketch » qu'un tel montage mettait en avant. L'héritage postmoderne, la volonté de ne pas

donner à voir un objet complet, mais de proposer des bribes de pensées, d'actions, de textes ou d'images autour d'une ou plusieurs thématiques étaient les moteurs de ces choix. Au spectateur de faire la synthèse de ces éléments, d'en développer une pensée propre.

Dans *Le Théâtre postdramatique*, Hans-Thies Lehmann explique ceci à propos de ces nouvelles formes de dramaturgie :

« Manifestement, dans un théâtre postdramatique, se trouve enfermée l'exigence d'une perception ouverte, éclatée, fragmentée plutôt que l'approche uniformisante et globalisante. D'une part, on observe l'abondance simultanée de signes comme une redondance de la réalité ; elle semble signifier l'imbroglia de l'expérience réelle quotidienne. Mais sur cette accentuation, disons « réaliste », peut se greffer la thèse selon laquelle un mode authentique où le théâtre pourrait témoigner de la vie ne naîtrait pas de l'instauration d'une macrostructure artistique, source de cohérence (comme c'est le cas pour le drame).

[...] On sacrifie la synthèse pour, d'un autre côté, atteindre une densité en des moments intenses. »⁵

D – Découverte de la danse conceptuelle

Après ma formation au centre Laban, en cette fin de millénaire à Londres, si nous sentions parfois que le théâtre et la danse avaient un peu tendance à se figer, il n'en était pas de même pour ce qui concerne l'art contemporain. Londres, en pleine expansion libérale, investissait massivement dans les œuvres et les lieux d'art, et avait le bon goût d'en faire profiter le grand public.

Pour exemple les fameuses expositions SENSATION, où s'exposaient les Young British Artists (Damien Hirst, les frères Chapman, Gary Hume, etc...). On pouvait voir aussi les œuvres des artistes Tracy Emin, Cindy Sherman ou Sophie Calle : des femmes qui exposaient leur vie intime de façon violente ou qui jouaient autour du trouble sur leur identité et leur vécu.

Le travail photographique du portait en série se développait aussi et je me souviens particulièrement d'une exposition de la photographe Rineke Dijkstra., et de l'énorme intérêt qu'elle a suscité chez moi.

Déjà un peu intuitivement critique sur la manière de gérer l'émotionnel dans *Backstage compagny*, je me souviens m'être dit qu'il faudrait sans doute réussir, comme Rineke Dijkstra, à offrir au spectateur une distinction fertile entre le sujet traité (qui peut porter sur la fragilité humaine) et son

⁵ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p.129

cadrage (qui pourrait avoir quelque chose de froid, de maîtrisé, de systématique).

N'en percevant pas directement les implications scéniques possibles, je me souviens avoir abandonné cette première réflexion sur le cadre et le sujet.



Photo : Rineke Dijkstra

Jusqu'à ce qu'un autre choc, scénique celui-là, m'indique une autre manière de travailler avec les fragilités humaines : la pièce *Jérôme Bel* de Jérôme Bel créée en 1996 et que j'ai vue à Londres en 1999.

Jérôme Bel

C'est donc en 1999, que j'ai fait la découverte du travail de Jérôme Bel et par extension de ce qui a été appelé, entre autres noms, la danse conceptuelle.

C'était la première fois que je voyais des danseurs ne pas danser, faire des actions physiques simples, et être appelés sur scène par leur propre nom. L'effet de cette découverte peut sembler un peu ridicule aujourd'hui, mais en 1999, ça ne l'était pas, en tout cas pour moi. Même si une radicalité conceptuelle avait déjà existé dans les années 60, ma génération n'en avait pas été témoin et le besoin de sortir du lyrisme et de la représentation de la folie a trouvé écho dans ces approches de réduction du mouvement et de la théâtralité comme celle-ci.

Une chose importante m'est apparue :

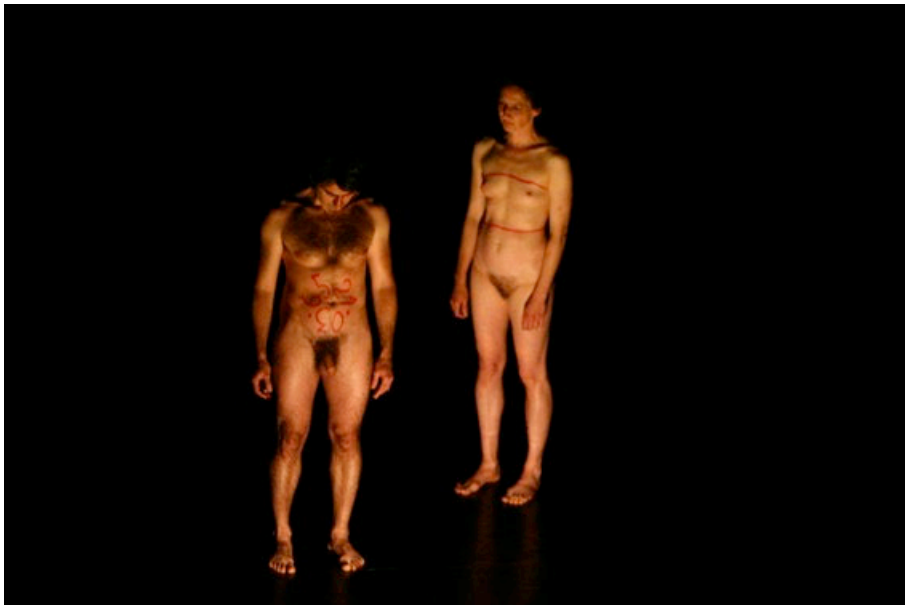
L'accès à une intimité, à une fragilité humaine apparaissait, dans la pièce de Jérôme Bel, comme de petits événements qu'on pouvait circonscrire, et

non pas par des mises en situations théâtrales qui induiraient une certaine charge émotionnelle. « *Sur la scène, les corps sont ce qu'ils sont, et nous apprenons exactement à les connaître par l'intermédiaire de chiffres et de noms attribués par Jérôme Bel. [...]*

Jérôme Bel se concentre sur les plus petits messages codés et presque invisibles du corps qui en font une structure artistique. »⁶

La question de l'intimité était clairement posée. Et s'est confirmée la certitude qu'elle constituerait, pour moi, un véritable sujet. J'ai aussi eu l'impression que le cadre que proposait Jérôme Bel lui permettait de trouver un type d'intimité particulier.

Chez Pina Bausch, les interprètes racontent des anecdotes sur eux-mêmes, parlent de réactions, de souvenirs à eux, ils le font en costumes (la plupart du temps chemise-veston pour les hommes, robes de soirée ou nuisettes pour les femmes) dans un décor souvent grandiose et ces confessions sont entremêlées de chorégraphies, ce qui contribue à la mise à distance de l'intimité dévoilée. Elle devient l'élément d'un tout et non le sujet de la pièce. Tandis que dans « Jérôme Bel », je découvrais une vraie mise à nu des interprètes (au sens propre dans ce cas précis) parce que se présentant en tant qu'eux-mêmes ici et maintenant et non en tant que personnages et abolissant les filtres théâtraux auxquels j'étais accoutumée.



Jérôme Bel

⁶ *Gérald Siegmund, in Ballet international, Tanz aktuell, avril 1997, Catalogue raisonné*
<http://www.jeromebel.fr>

E – Un nouveau type de présence

C'était aussi la première fois que j'assistais à cette forme particulière de « non-jeu ». Une présence sur scène qui ne cherche en rien la virtuosité du geste, qui est là pour servir le propos, le concept de la pièce.

Dans son livre « *Esthétique de la vie ordinaire* », Barbara Fomis décrit ce phénomène qu'elle appelle « imprésentation » qui serait cet état de présence qui s'apparente à celle de la vie quotidienne, tout en gommant les particularismes trop personnels, trop individuels qui la réduiraient à quelque chose d'anecdotique. Au contraire, ce travail de présence recherche une certaine neutralité formelle qui met en évidence cette banalité du geste et l'ouvre à une possible identification de la part du spectateur. On reconnaît le geste qui est fait, mais comme il est fait sans soulignage « psychologique », il n'est pas « incarné », on peut y projeter nos propres souvenirs ou impressions. Cette façon d'être sur scène, que j'ai vue pour la première fois chez Jérôme Bel en 1999 a largement traversé l'art chorégraphique des années 2000 et on la voit encore souvent aujourd'hui.

Pour introduire cette notion d'imprésentation, Barbara Fomis s'appuie sur une citation de Wittgenstein et l'analyse qu'elle en fait explique assez bien, je trouve, ce que j'ai découvert en 1999 :

« Il ne saurait y avoir rien de plus merveilleux que de voir un homme dans l'une quelconque de ses activités quotidiennes les plus simples, lorsqu'il croit ne pas être observé. Imaginons un théâtre : le rideau se lèverait et nous verrions un homme seul dans sa chambre, allant et venant, allumant une cigarette, s'asseyant, etc., de telle sorte que nous verrions soudainement un homme du dehors, comme nous ne pouvons nous voir nous-mêmes. C'est à peu près comme si nous voyions de nos propres yeux un chapitre d'une biographie – cela devrait être à la fois effrayant et magnifique. Plus magnifique que tout ce qu'un poète peut faire jouer ou faire dire sur la scène : c'est la vie même que nous verrions. – Mais c'est là ce que nous voyons tous les jours, et cela ne nous fait pas la moindre impression ! – Soit ! Mais nous ne le voyons pas dans cette perspective. [...] Mais c'est l'artiste seul qui peut nous représenter le détail singulier de telle sorte qu'il nous apparaisse comme une oeuvre d'art. [...] L'oeuvre d'art nous contraint pour ainsi dire à la bonne perspective, mais sans l'art l'objet n'est qu'un morceau de nature comme n'importe quel autre, et le fait que nous puissions le relever par notre propre exaltation n'autorise personne à nous en imposer le spectacle. (Je ne puis m'empêcher de penser toujours à ces insipides tranches de vie que celui qui les a

prélevées trouve intéressantes, parce qu'il était lui-même là et qu'il a vécu quelque chose ; Mais un tiers les considère avec une froideur justifiée, si tant est qu'il soit juste, d'une façon générale, de considérer quelque chose avec froideur.)

Ludwig Wittgenstein, Remarques mêlées, prés. Jean-Pierre Cometti, trad. Gérard Granel, Paris : GF/Flammarion, 2002, p.55-56 »

« [...] L'effet théâtral y est évident : on verrait « un homme du dehors, comme nous ne pouvons jamais nous voir nous-mêmes ». On serait donc confronté à une procédure précisément artificielle , et en ce sens artistique : nous voyons cet homme comme s'il était nous-mêmes, de telle manière, cependant, qu'il s'agit bien d'une extériorisation de soi. Mais ce n'est pas n'importe quelle mise en scène, n'importe quel type de représentation de la vie ordinaire, qui permet de produire une merveille effrayante, il faut pour cela une certaine saveur esthétique qui, seule, évite le côté insipide des « tranches » de vie.

Cette saveur, Wittgenstein la trouve dans le potentiel universel de la vie ordinaire. Ce ne sont donc pas les « tranches de vie vécue », qu'une personne nous imposerait de force, qui font le travail de l'art, mais plutôt une certaine impersonnalisation qui seule permet que d'autres puissent s'y retrouver : que l'homme ordinaire accomplisse des gestes ordinaires puisse toucher au plus près le propre de la vie des autres. La forme de vie décrite par Wittgenstein est intéressante et esthétique précisément parce qu'elle n'est pas personnelle : elle se désengage donc du particularisme des petits caractères propres à la télé-réalité. L'imprésentation s'apparente à la « forme de vie » de Wittgenstein car elle se donne comme une condition de possibilité : cet homme c'est nous, au sens où, nous aussi, nous pourrions agir comme lui. De son côté, la télé-réalité n'est qu'un « morceau de vie ou tranche de vie » car elle est découpée de notre existence personnelle : nous n'en sommes que les spectateurs désintéressés, pire les juges perfides. »⁷

F – Jeu entre cadre et sujet

La scénographie de la pièce « Jérôme Bel » était également une mise à nu du plateau et des éléments constitutifs de la scène : pas de décor, la lumière déconstruite et révélée, manipulée par les interprètes eux-mêmes. Cette déconstruction des éléments du théâtre me faisait découvrir que le cadre pouvait également déterminer de manière essentielle le sujet.

⁷ Barbara Fomis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 131

La question de la tension contenu/contenant, sujet/cadre reste pour moi, aujourd'hui encore, une question en quelque sorte pragmatique. La distinction permet parfois une distance entre le sujet et nous, créateurs, qui permet de ne pas se laisser subjugué par lui, donc de ne pas être naïvement compassionnels et émotifs. Mais la ferme volonté de distinction du sujet et de la forme n'opère pas dans le cas où la forme se révèle être comme *l'instrument de recherche* du véritable sujet, comme c'est le cas pour Jérôme Bel, et depuis le début du siècle, pour bien d'autres créateurs de la scène.

C'est aussi par cette mise à distance du sujet, qu'un autre type d'intimité s'est imposé à moi durant cette pièce ; celui de la pensée de l'auteur (comme chez Milan Kundera en littérature).

C'était comme si Jérôme Bel me donnait accès au fonctionnement de son cerveau. Même si j'ai appris par la suite que cette manière de structurer les signes de la scène était issue en bonne partie de sa lecture de Roland Barthes, cette impression d'une structure à priori cachée qui devenait visible, transparente est restée comme un moment fort.

« Ce que j'ai essayé de faire avec Jérôme Bel », explique-t-il, « était de trouver une sorte de « degré zéro de la littérature » pour la danse. Je voulais éviter deux choses : le corps érotique et le corps musclé parfait, tel que celui d'un guerrier. Dans toute notre culture (pas seulement dans la danse) le sexe et le pouvoir sont les deux représentations dominantes du corps - l'instrument principal de la danse - qui le privent de ses signes habituels. » Gérald Siegmund, in Ballet international, Tanz aktuell, avril 1997.⁸

J'ai été fortement marquée par cette pièce, fascinée même.

C'était un objet complexe, mais il ne m'apparaissait pas ambigu, inutilement compliqué ou obscur. Il faisait juste apparaître *ce qui reste généralement caché sous les apparences, impénétrable à l'analyse* (immédiate en tout cas) soit ce qui définit l'intimité.

Mais non pas une intimité qui serait absolument singulière, personnelle et dont le dévoilement serait complaisant, et ferait l'effet d'un individu autocentré et narcissique. Mais une intimité comme un territoire (je ne trouve pas de meilleur terme même si je le trouve un peu usé), un territoire caché mais qui nous serait commun à tous.

Si je saisisais directement la pertinence de ce type d'écriture de la scène, je me sentais absolument démunie, à ce moment-là, pour l'importer chez moi, dans ma pratique. Je n'ai pas réussi à importer dans mon travail une

⁸ Gérald Siegmund, in *Ballet international, Tanz aktuell*, avril 1997, Catalogue raisonné <http://www.jeromebel.fr>

approche aussi *conceptuelle* que celle de Jérôme Bel. Je n'ai pas non plus réussi, comme interprète, à me faire engager par des gens qui pratiquaient une radicalité similaire. J'ai le souvenir, dans les années qui ont suivi, de ce virage que j'avais envie et pas envie de prendre. Je restais indécise, et finalement écartelée. D'un côté la raison m'invitait à me tourner vers cette esthétique de la danse conceptuelle, qui était plus proche de mes goûts finalement, et que je percevais comme une manière pertinente de faire du théâtre à ce moment-là. De l'autre, la danse telle que je la pratiquais encore, proche de la danse théâtre mais à laquelle je ne croyais plus qu'à moitié, me procurait un plaisir de jeu, un investissement physique épanouissant.

Sans regretter les choix, ou les non-choix faits à ce moment-là, il est certain que j'ai porté, par la suite, une sorte de complexe de ce virage potentiel. Un complexe dans le sens où des catégories se sont scindées en moi, qui n'auraient pas, à priori, de raison de l'être.

Ainsi ne sachant pas comment être aussi « intelligente » que Jérôme Bel, je me suis confortée dans l'idée d'être avant tout praticienne. Je ne dis sûrement pas que nous sommes tous égaux dans nos capacités intellectuelles, ni sur le goût, l'appétence à penser, mais dans mon cas, je crois que les circonstances m'ont amenée à abdiquer une partie de moi qui avait envie de réfléchir (sur) la scène. De se donner les moyens d'inventer des outils pratiques, scéniques qui me permettraient de faire évoluer dans un même mouvement la pensée et la pratique.

C'est sans doute, entre d'autres choses, ce « vieux complexe » qui m'a amenée à faire le choix en 2012 d'entreprendre un Master en mise en scène. L'envie de rattraper le virage manqué de la danse conceptuelle, non pas d'un point de vue esthétique (je me situe ailleurs aujourd'hui) mais réflexif. J'ai cherché par ces études à renforcer l'espace de pensée entre la conception et l'exécution d'une œuvre. J'ai cherché à combler le manque qui s'était petit à petit fait sentir entre ma capacité à être sur scène et celle de la penser autrement que par l'instinct de la praticienne. Je crois y être parvenue en grande partie, même si ce mémoire ne le révèle pas forcément de façon spectaculaire...

Ce qui me reste aujourd'hui de ce côtoiement de la danse conceptuelle des années 2000, c'est un goût pour une forme de mise à plat, de non-illusion de la scène.

J'ai trouvé une très belle phrase que Robert Cantarella a écrite à propos de Jérôme Bel justement. J'aurais envie de pouvoir l'écrire un jour à propos de mon propre travail :

« *L'exposition n'est pas le temps de la consommation d'une œuvre préparée pour cela, prête à diffuser son message et sa présence (énigmatique, joyeuse, provocante, intelligente) : l'œuvre est le temps passé à faire autre chose à partir de notre coexistence .* »⁹

Un temps de coexistence, la mise en commun d'une pensée, celle de l'auteur, des interprètes, et celle des spectateurs.

H – Le travail en collectif

En 2002, trois ans après ma découverte de Jérôme Bel, dans la pièce « *Le Hors Les Murs* » créée avec le collectif *Demain on change de nom*, il y avait une scène-débat entre trois des quatre interprètes du spectacle. Chacun y défendait son point de vue (avec plus ou moins de mauvaise foi) sur l'importance et le rôle du théâtre dans la société. Cette scène avait lieu après une traversée de l'espace que je faisais au ralenti en murmurant de plus en plus fort « *Je ne suis qu'une merde* ». La définition du rôle du théâtre que je revendiquais face aux autres était celle-ci, volontairement schématique: « *en parlant sur scène de mes problèmes personnels je parle des problèmes de tout le monde, parce que je suis comme tout le monde et donc mes problèmes sont les problèmes de tout le monde.* ».

Je crois que nous nous sommes retrouvés, avec les autres membres du collectif *Demain on change de nom*, sur un constat commun : nous étions déçus par notre pratique, (cela faisait 5 ou 6 ans que nous étions dans le métier) mais nous n'avions aucune idée des moyens de la renouveler.

Je défendais un art de l'ordinaire, brut, le partage de problématiques intimes. Face à moi, l'un argumentait pour un théâtre en rapport avec l'histoire au travers de sa propre histoire et celle de sa famille, il disait chercher un théâtre porteur de liens entre soi et l'Histoire, soi et la société. Enfin, le troisième parlait d'un théâtre fait de personnages emblématiques et de grand récits-témoignages poétisés, « l'art du vrai » avec un travail souligné de la scénographie et de la lumière. Dans cette scène, il y avait certes un amusement à forcer le trait, mais au fond ces trois positionnements portaient les germes de chacune de nos démarches artistiques. Cette croyance en un art de l'ordinaire partageable avec tous m'a accompagnée pendant longtemps et d'une autre manière continue à le faire.

⁹ *Robert Cantarella septembre 2010, Le pied de la lettre sur Jérôme Bel, danseur*
<http://www.jeromebel.fr>

Le choix d'un collectif pour démarrer la création est emblématique. Elle met en lumière un goût du partage, et un goût de l'indétermination. Même si nous avons toujours cherché à nous reconnaître dans chacune des propositions, un collectif comporte nécessairement une part de compromis ou d'accommodements. Et comme le démontre la scène citée, nos choix et revendications esthétiques avaient des différences fondamentales.

Cette possibilité d'esquiver, par un travail en collectif, l'obligation du metteur en scène de déterminer, d'affirmer des choix me convenait beaucoup. Est-ce qu'en prenant seule les rênes d'une création, sa responsabilité, les choix se doivent-ils d'être affirmés et non plus débattus ? C'est une question à laquelle je n'ai pas encore répondu dans la pratique. Certes, certains interprètes ont besoin ou envie d'une direction claire et précise. Ça n'a jamais été mon cas. Au contraire, j'ai toujours apprécié le partage des décisions. Je pense en tous cas que la création est à un endroit juste avec un processus ouvert et collaboratif, dans une qualité d'échange définitivement horizontal avec les interprètes.



Premier séjour en Laponie

Se faufler...

Entre Jérôme Bel et Thomas Hauert

A – Un travail à partir de soi

« [...] À l'inverse de la mythologie moderne définie par Barthes, la mythologie personnelle marque la perte de croyance en cette entité collective structurée par les « grands récits » dont Jean-François Lyotard désigne la fin et, par là, l'avènement de l'ère postmoderne. Dans ce recentrement sur l'individu, son rapport au quotidien et son existence devenaient ainsi un matériau insondable pour les artistes.

[...] Par son ancrage dans le quotidien de l'artiste, le récit personnel, qu'il prenne la forme de journaux intimes, de documentations tirées des archives photographiques familiales, de récits autofictionnels, désacralise cet art immanent placé par le récit moderniste au-dessus des hommes. Par le recours à ce matériau commun, il transcende l'expérience personnelle en expérience collective. Ainsi, en se faisant narrateurs de leur propre existence, les artistes de ce corpus réamorcent-ils un dialogue avec le spectateur, replaçant ainsi l'art dans la société.

Mieux, en se faisant narrateurs d'un quotidien commun à tous, ces artistes tissent un lien à l'intérieur de la société elle-même. »¹⁰

Je trouve ce texte éclairant sur le contexte historique dans lequel je m'insère et qui, dans le même temps, me porte, et que je subis. L'impression, parfois, de n'être qu'un symptôme de son époque, et de ne pas toujours avoir les moyens de s'en émanciper.

Ainsi ce que ce texte décrit très bien, je trouve, c'est cette mécanique, cette relation de cause à effet entre un problème ontologique et une esthétique nouvelle :

Il y a eu effondrement des grands récits, donc un recentrement sur l'individu qui se trouve être à la fois le héros et l'auteur de son récit personnel. Donc une sorte de renouveau de l'idée de quotidien, du récit de soi. Et par conséquent artistiquement, des formes, des structures qui tentent de « mettre en commun », depuis ce récit de soi et cette nouvelle idée du quotidien.

¹⁰ Perin Emel Yavuz, « La Mythologie individuelle, une fabrique du monde » Le Texte étranger [en ligne], n° 8, mise en ligne janvier 2011. URL : <http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/yavuz.html>

La mise en forme de cette expérience de soi pour devenir expérience collective serait bien le problème à résoudre pour chaque artiste.

Je crois m'être reconnue instinctivement dans cette perte de croyance en cette entité collective structurée par les « grands récits ». Et c'est en cela que je dis que je suis un symptôme.

Concrètement, cela veut dire que je me méfie du théâtre ou des chorégraphies qui, dans leurs histoires, narrations ou dans leurs structures, tendent à absolument rassurer le public sur l'existence de quelque chose d'immanent. J'ai la sensation que souvent le théâtre grand public, par exemple, a cette fonction d'oubli ou de consolation (on entend des metteurs en scène dire cela, *je veux que mon public oublie un instant la dure réalité de la vie*). Je ne me reconnais pas dans ces types de représentation. Même s'ils ne correspondent pas strictement à des formes, mais plutôt à des intentions justement : de consolation et d'oubli.

L'humour est pour moi primordial et je constate que ce qui me fait rire me renvoie souvent à la présentation quasi objective sur la scène, de ce qui ne va pas, de ce qui fait mal, ou dysfonctionne.

Ainsi la question de la perte des grands récits n'implique pas, à mon avis, qu'il faille cultiver sur la scène un théâtre postmoderne absolument déprimant et sérieux, mais qu'en tout cas, les artistes ne se convertissent pas en nouveaux magiciens, en grands illusionnistes.

Sans entrer dans les détails ni chercher à argumenter sur ce que je désire de politique quand je vais voir une pièce ou une chorégraphie, je dirais que je n'arrive pas à me contenter d'un simple constat pessimiste sur le monde. J'ai besoin soit de l'expression de nouvelles utopies (qui ne soient pas militantes mais ancrées dans un environnement particulier), soit d'un constat clairvoyant sur un fait, un événement prélevé dans le réel, qui me donne une intelligence supplémentaire au monde.

C'est en ce sens que le texte cité plus haut me parle lorsqu'il dit qu'en se faisant narrateurs d'un quotidien commun à tous, les artistes tissent un lien à l'intérieur de la société elle-même.

Jérôme Bel et Thomas Hauert représentent pour moi deux manières très distinctes d'envisager les récits de soi comme un tissage à l'intérieur de la société.

B – La découverte du portrait et du théâtre documentaire

Avec la pièce "Véronique Doisneau " qui date de 2004, je reviens à Jérôme Bel par l'intermédiaire d'un texte de Christophe Wavelet¹¹ qui éclaire son travail de manière extrêmement brillante.

Je ne reviens pas à ce chorégraphe parce que Jérôme Bel serait mon principal inspirateur, mais parce que cette pièce a introduit dans mon parcours une notion importante : celle du PORTAIT.

Jérôme Bel pratique le portrait chorégraphique. Là aussi, il s'agit d'une nouvelle forme d'intimité. Ce n'est pas exactement celle de l'auto-fiction, comme on va le voir, puisque l'auteur de la pièce n'est pas l'interprète. On se rapproche d'un théâtre documentaire : la sociologie est activée, dans cette pièce, par le récit détaillé de la vie professionnelle de cette danseuse classique de l'Opéra de Paris.

Par la suite, je me suis intéressée à d'autres formes de théâtre documentaire qui mettent en scène des personnes issues d'un milieu non-artistique ou qui n'avaient jamais mis les pieds sur scène. Je pense par exemple au travail de Rimini Protokoll et leur pièce *MNEMOPARK, A Mini Train World* (2005), Elle met en scène des maquettistes qui racontent, autour d'une immense maquette de train, le lien qu'ils entretiennent avec cette pratique minutieuse et passionnée. Ou encore, du même collectif, la pièce *QUALITY CONTROL* (2013), monologue d'une femme tétraplégique qui explique par le menu sa vie quotidienne, mais aussi sa pensée sur le monde et la vision qu'elle a de l'existence depuis le point de vue de son fauteuil roulant. Dans les deux cas, la parole de ces personnes aux destins particuliers est mise en valeur dans un dispositif scénique extrêmement travaillé et complexe (par l'usage de la vidéo notamment). Je pense aussi à Michel Schweizer qui invite à se mélanger sur scène autour de problématiques diverses des acteurs et des amateurs : Dans *Fauves* (2010), par exemple, il met en scène un groupe d'adolescents qui se montrent, partagent avec les spectateurs leurs dynamiques interpersonnelles et leurs spécificités créatives (capacités physiques, danses, chant).

Depuis 2012, Jérôme Bel a également fait le pas vers des acteurs/performers « amateurs », depuis sa pièce *Disabled Theater* (2012) créée avec une troupe zurichoise d'acteurs handicapés mentaux. Tout en restant fidèle à des questions liées aux arts de la scène, il ouvre sa pratique du théâtre documentaire à une démarche qui se rapproche de celle de Rimini Protokoll ou de Michel Schweizer, soit le fait de mettre sur

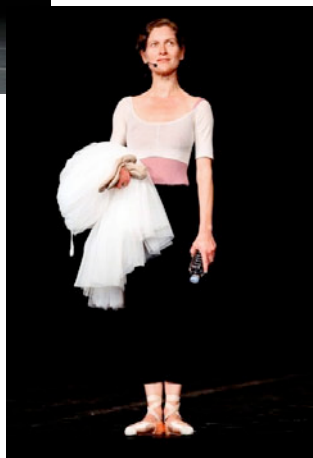
¹¹ Ce texte qui constitue le 8^{ème} chapitre du *Catalogue raisonné Jérôme Bel 1994-2005*, publié par Les Laboratoires d'Aubervilliers et accessible sur le site www.jeromebel.fr.

scène des personnes non-professionnelles et l'utilisation de leur histoire ou de leur rapport à des contextes précis comme matériaux de base à l'écriture de la pièce.

Est-ce que cette tendance serait une tentative de repenser l'art politiquement *engagé*, dont l'esthétique et la portée ont trouvé leurs limites ? Est-ce que le fait de se rapprocher de personnes qui n'ont pas directement à voir avec le monde de l'art rapproche celui-ci de la société et de ses questionnements ? En tous cas, cet appel d'air (si c'en est un) des arts scéniques vers une pluralité de présences et d'expériences est de plus en plus répandu. Les projets que je suis en train de développer actuellement vont aussi dans ce sens. L'intégration au processus artistique d'un travail de médiation par exemple, ou la collecte de témoignages comme matériaux de recherche pour une pièce.

Véronique Doisneau

Mais revenons pour l'instant en 2004 et à la pièce *Véronique Doisneau*.



Véronique Doisneau
Première le 22 septembre 2004
Opéra de Paris, Palais Garnier

Invité à faire une pièce pour le ballet de l'Opéra de Paris par sa directrice Brigitte Lefèvre, Jérôme Bel a souhaité mettre en scène une sorte de documentaire théâtral sur le travail d'une des danseuses du corps de ballet : *Véronique Doisneau*. La danseuse, proche de la retraite, seule sur

scène, pose un regard rétrospectif et subjectif sur sa carrière de ballerine au sein de cette institution.

Voici des extraits de l'analyse de Christophe Wavelet que je commenterai au fur et à mesure :

« [...]Un temps s'écoule au cours duquel rien d'autre n'a lieu que la présentation, la mise en lumière de cet espace scénique. Entre ensuite une silhouette qui s'y découpe. Venue des coulisses, elle s'avance jusqu'à nous. Son visage et son corps nous sont présentés dans cette lumière étale. Puis elle s'adresse à nous, nous salue d'abord, avant de nous dire qu'elle s'appelle Véronique Doisneau. Or Véronique Doisneau est également le titre de la pièce à laquelle nous assistons. Dès cette première assertion, depuis la place de spectateur qu'avec d'autres j'occupe ce soir-là, je comprends qu'il va me falloir interpréter à mes propres risques la nature du contrat que cette pièce nous propose: que suppose et qu'implique l'écart, réel et symbolique, entre ce nom propre et ce titre d'œuvre? À quoi ce jeu va-t-il ici donner lieu? Autrement dit: au nom de quoi un écart est-il ici ménagé entre un nom propre qui semble être celui de la personne qui vient s'exprimer devant nous, et le titre de cette pièce?

Tandis que je m'interroge, cette même jeune femme continue de s'adresser à nous. Elle le fait sur un mode qui ne procède d'aucun naturalisme. Sa vitesse d'élocution, d'abord, ne correspond nullement à celle qui caractérise la vie quotidienne. Calme, elle prend en effet le soin de s'adresser à nous de manière distincte et ce qu'elle profère est l'objet d'une durée dont je comprends qu'elle est délibérée. Elle nous dit qu'elle est mariée, mère de deux enfants dont elle indique les âges, cinq et onze ans. Elle nous dit elle-même son âge, quarante et un ans, et ajoute que dans un an elle partira à la retraite. Quoi, quarante et un ans, et dans un an elle partira à la retraite? Pour l'écrasante majorité de ceux qui, comme moi, sont réunis dans ce théâtre, une telle déclaration, sauf à ce que l'on soit familier de ce monde du ballet et de ses usages, est pour le moins surprenante. Elle contraste en tout cas singulièrement avec le statut et les conditions de travail que partagent tous ceux qui, comme moi, forment le public de cette soirée. [...]

L'impact immédiatement suscité par cet énoncé tient aussi à ce qu'il nous conduit à envisager: dans un an, cette femme ne sera plus là, morte à cette réalité que nous partageons avec elle en cet instant précis. L'horizon de la disparition s'étant ainsi inscrit, il informe dès lors ce spectacle auquel nous assistons, quoique sur un mode dénué d'emphase qui ne tente pas de nous extorquer quelque assentiment que ce soit. Proche du mode de profération adopté par Robert

Bresson dans ses films, c'est de manière factuelle, dépsychologisée que ce propos nous est en effet tenu. »

Ces passages m'inspirent quelques réflexions éparses qui pourraient fonctionner comme des petits outils à mettre dans ma boîte théorico-pratique de metteur en scène :

1. Le jeu des énoncés dans la pièce de Jérôme Bel entre le titre et le personnage (ou la personne) induit d'emblée un doute sur le contrat, sur la promesse de la pièce. Puisqu'il s'agit manifestement de quelque chose qui a à voir avec la fiction de quelqu'un de réel, on se trouve aussitôt dans un territoire trouble.

2. En plus du jeu des énoncés, qui ouvre sur la question de l'écart du nom et du titre, il existe un autre type de friction dont parle aussi Wavelet. Car, malgré tout, la pièce *semble être* de l'ordre de la fiction personnelle. S'il n'y avait pas un autre auteur que Véronique Doisneau, on aurait pu s'attendre à quelque chose comme *La vie sexuelle de Catherine M*, puisque c'est la vie de cette danseuse Véronique Doisneau qui nous est racontée. Or, et c'est pourquoi Wavelet le remarque, la danseuse parle comme chez Bresson, donc c'est un signe qui tranche avec *l'a priori* de l'autofiction qui tendrait à mettre en place des signes de quotidienneté, un côté *détendez vous, vous êtes chez moi et c'est pourquoi je suis aussi très cool...*

3. Le choix de la diction, du phrasé constitue pour le critique un choix esthétique intrigant, une mise à distance. À vrai dire, ce que m'inspirent ces réflexions de Wavelet, c'est que le théâtre qui met en avant le récit de soi (qu'il soit de l'ordre de l'autofiction ou de la biographie) ne constitue en fait pas un genre. La mode des autofictions sur scène a induit des clichés et des lieux communs. C'est-à-dire un alignement de paramètres ou d'attributs (le phrasé relâché, les musiques nostalgiques, les anecdotes, le jean et tee shirt...) qui font office de règles. J'ai envie de dire, quitte à trancher de manière grossière sur cette question, qu'à mon avis, le récit de soi ne peut pas profondément constituer un genre (même s'il semble avoir des attributs reconnaissables), mais j'aime qu'il soit devenu un véritable sujet, objet, thème de spectacle.

4. Wavelet est visiblement sensible à ce spectacle *qui ne tente pas de lui extorquer quelque assentiment que ce soit*. Il faudrait évidemment revenir à Brecht et à sa critique générale du *théâtre psychologique*, qui induit des identifications systématiques du spectateur sur le personnage. Identification et empathie étant une chaîne d'affects détournant le plus souvent le spectateur de son esprit critique, c'est-à-dire de sa capacité à lire un spectacle qui se doit d'être une véritable formulation (scientifique)

d'un fait de société. Ce qui intéresse Wavelet, semble-t-il, c'est que Jérôme Bel présente d'abord Véronique Doisneau de manière à l'éloigner du public. Qu'il lui prête immédiatement des caractéristiques qui sont absolument singulières. C'est comme si, par le caractère exceptionnel de son métier, dans ce cadre rare qu'est l'Opéra de Paris, la danseuse exprimait le fait qu'aucun des spectateurs ne pourrait lui ressembler. On verra par la suite de l'analyse, que ce refus de mettre en place un processus d'identification immédiate à l'unique personnage de la pièce ouvre un autre territoire empathique sans doute bien plus riche.

« [...] Véronique Doisneau nous dit ensuite qu'elle «gagne 3500 euros net par mois, soit environ 23000 francs». Cette information nous fournit à tous une échelle de comparaison. Mais elle met aussi l'accent sur deux autres aspects habituellement tenus hors scène: le jeu auquel cette femme se livre devant nous est aussi un travail et, pour ce travail, elle est dûment salariée.

[...] Elle ajoute ensuite qu'elle n'est pas devenue «danseuse étoile», précisant même que «la question ne s'est pas posée» avant d'ajouter: «je crois que je n'étais pas assez douée, pas assez sûre de moi et trop fragile physiquement». [...] Or j'ai beaucoup de peine à croire que la question ne se soit pas posée puisque, précisément, l'ordre social, le code esthétique qui me sont présentés présupposent au contraire que la question a dû se poser, constamment, pendant de longues années, et que c'est sur un mode rétrospectif que cette femme feint qu'il n'en a rien été. Cette assertion a sur moi pour effet de renforcer le mouvement d'empathie que j'éprouvais. Touché par cette marque commune de fragilité qui consiste à s'arranger avec sa propre histoire après qu'il a fallu renoncer à certains idéaux dont nous avons pu être porteurs que la réalité n'a pas permis de réaliser. »

On voit donc à quoi a servi la quasi interdiction à l'identification à Véronique Doisneau (que même en étant danseuse je n'ai pas ressentie non plus). C'était pour que l'empathie se canalise et se déploie autre part. Et (j'ai eu la même sensation que Wavelet) si l'empathie n'est pas ici le fruit d'une identification à la personne, c'est au profit de l'empathie pour un trait humain, une fragilité humaine, que Wavelet juge commune à tous ; notre manière de nous arranger avec notre propre histoire.

Il y a là une manière que j'aime et qui consiste, peut-être, à envisager le personnage non pas de manière anti-psychologique, mais sans doute, davantage, de manière sociologique.

« [...] Une des plus belles choses du ballet classique, poursuit-elle après s'être interrompue, c'est le passage dans Le Lac des cygnes où les trente-deux danseuses du Corps de ballet dansent ensemble.

Mais dans cette partie il y a de longs moments immobiles, les poses, où nous devenons un décor humain afin de mettre en valeur les «étoiles». Et pour nous, c'est la chose la plus horrible à faire. Moi, par exemple, j'ai envie de hurler, de quitter la scène. Je vais vous faire un extrait du deuxième acte, mais j'ai besoin de la bande-son du spectacle». Levant les yeux, elle s'adresse alors à quelqu'un qui nous est invisible: «Jean-Philippe, tu peux m'envoyer la musique?». Cette scène est très marquante parce que Jérôme Bel met d'un coup à contribution notre imaginaire. On voit cette danseuse prendre la pose et faire le «Décor humain» ([...] l'expression est aussi concise que terrible, dans sa capacité à faire image pour tous) sur la musique enregistrée de Tchaïkovski et nous nous imaginons le pas de deux des « étoiles » (si on ne le connaît pas on l'imagine). [...] L'entendant évoquer l'espèce de supplice auquel elle a accepté de se soumettre rituellement, de son plein gré, chaque fois que Le Lac des cygnes aura été donné dans ce théâtre depuis qu'elle y a commencé sa carrière il y a vingt-et-un ans, je ne puis manquer de m'interroger: au nom de quoi a-t-elle consenti à se livrer à «la chose la plus horrible à faire» comme elle le dit elle-même Quoique cette scène pénible s'interrompe avant la fin de la musique, le temps d'expérience (la scène dure 10 minutes) qui vient de m'être donné par la dramaturgie du spectacle a été suffisant pour que j'envisage le caractère terriblement pénible de la situation qui vient de nous être restituée. [...] Cet aspect soulève des questions étroitement relatives à notre place de sujet, justement : à quel régime consentons-nous ou non à nous soumettre? À l'inverse: à quels modes d'affranchissement, d'émancipation prétendons-nous, et au prix de quel travail d'écart par rapport aux prescriptions normatives à l'intérieur desquelles nous nous mouvons dans la société? «Merci Jean-Philippe». Sensation d'une durée interminable. Cet extrait est sans doute le plus long de tous ceux auxquels nous venons d'assister. »

Là encore, Wavelet restitue très bien, à mon avis, ce qui fait que Jérôme Bel se révèle être un maître du sens, à partir du récit original d'une danseuse qui est, somme toute, assez banal.

Lors d'une discussion avec Christian Geffroy Schlittler, nous avons rapproché la démarche de Jérôme Bel de la pensée brechtienne. Voici en bref le contenu de cet échange :

Comme Brecht, Bel prélève une situation réelle, vécue, et il en fait le procès, dans le sens où il donne à voir les faits, réagencés, redispésés comme autant de pièces à conviction.

Ici, il y a une situation initiale : la représentation d'une des scènes du Lac des cygnes avec les trente-deux danseuses du corps de ballet et le couple des danseurs étoiles. Dans cette scène, le corps de ballet fait le décor. Une seule information subjective : Véronique Doisneau avait envie de partir, de hurler, mais restait là, dans son rôle de décor, comme toutes les autres ballerines.

On relève deux opérations principales à partir de cette situation de départ. La première, c'est la structure d'énonciation de la parole à l'action : Véronique Doisneau fait le récit, puis montre. Comme chez Brecht qui invite à mélanger au théâtre l'approche épique et l'approche dramatique. Comme chez Brecht aussi, la tendance est à la dédramatisation; il n'y a pas de suspense, tout a déjà été énoncé et ce qui a été nommé se fera. L'action théâtrale devient l'expérience qui consiste à vérifier l'énoncé.

La seconde opération, c'est d'isoler les éléments d'une situation donnée et de choisir ceux qui seront représentés. Comme l'explique Brecht dans La scène de la rue tirée de L'achat du cuivre¹², les choix sont toujours fonction d'une thèse, d'une idée, d'un avis à défendre. Il s'agit ici de ne pas montrer une situation dans son entièreté, mais d'en retrancher les éléments qui ne participent pas à la narration, la réflexion à laquelle devrait aboutir le spectateur.

Sur ce point aussi, le texte de Christophe Wavelet décrit très justement les différentes étapes de réception de ce moment du spectacle. D'abord, devant cette scène reproduite, avec ce que l'on sait de l'intériorité de Véronique Doisneau à ce moment du Lac des cygnes, souffrante mais impuissante, on se met à vérifier. On vérifie la durée de ce décor humain Véronique Doisneau, car on se demande si sa souffrance est le fruit d'un caractère fragile, susceptible ou égocentrique ou si elle est le produit d'un contexte particulier. Et l'on constate que c'est très, très long. Tellement long que l'on se demande si on pourrait aussi supporter cela. Et c'est à partir de là qu'on se met à faire des analogies et des comparaisons sur les choses qu'on hait, mais qu'on fait tout de même...

Suite et fin de l'analyse de Wavelet:

« Son activité professionnelle diffère certes de celle de la plupart des spectateurs réunis dans ce théâtre, mais soudain, quelque chose entre directement en résonance avec notre expérience à tous: effectivement, nous nous mouvons au milieu d'une société, laquelle suppose par définition certaines prescriptions, certaines normes. Et devant le spectacle qui nous est présenté, ce sont également des

¹² Berthold Brecht, *L'Achat du cuivre*, Traduction par Michel Cadot, André Combes, Gérald Eudeline, Jean Jourdheuil, Béatrice Perregaux et Jean Tailleur, 2008

normes, des prescriptions qui nous sont présentées, dans la relation qu'un sujet engage vis-à-vis d'elles. Soumission ou émancipation? Tension entre ces deux pôles. Au passage, je constate que je suis reconnaissant à cette œuvre de nous donner à penser cela. »

La phrase à la fin de l'introduction de cette seconde partie disait *qu'en se faisant narrateurs d'un quotidien commun à tous, les artistes tissent un lien à l'intérieur de la société elle-même*. Je ne sais pas si le travail de Jérôme Bel sur Véronique Doisneau correspond en tout point à l'idée première de cette phrase. Mais je trouve que les termes principaux de son travail sont présents dans cette phrase. J'ai aimé chez Bel cette manière d'extirper d'un quotidien (la vie d'une ballerine à l'Opéra) quelque chose qui serait *commun à tous* (en orientant l'empathie vers la condition humaine, et non pas sur l'empathie envers une personne). J'ai aussi ressenti (plus que compris avant l'analyse de Wavelet) en quoi Jérôme Bel *tissait à l'intérieur de la société* : en ne parlant pas de la société en général, mais en isolant un cas, l'Opéra de Paris, une société close, fermée, avec ses règles, ses manières, ses structures. Ces structures de pouvoir, de domination, d'asservissement deviennent une sorte de représentation symptomatique de toute société.

L'orientation politique ou sociale du projet scénique de Jérôme Bel est très bien formulée dans ce texte :

« Ma position est très claire, j'ai décidé, dès le début, que ne je ferais pas de spectacles sur la guerre, la torture ou le viol, car je n'avais aucune « expertise » de ça. J'ai donc pris le parti de travailler sur ce qui pouvait être politique dans la pratique même de la danse. J'ai délibérément choisi de travailler « en dedans » du théâtre, théâtre au sens pratique. Mon projet est de travailler sur les structures de la représentation scénique, qu'elles soient chorégraphiques ou théâtrales. J'ai pensé que si le théâtre existe encore, c'est qu'il est encore représentatif de certaines structures historiques, culturelles et politiques de la société. Il y a des nouages entre la structure théâtrale et la structure de la Cité. Je cherche comment, au moyen de la pratique du théâtre et de la danse, mettre au jour des problèmes, les exposer, les comprendre et essayer de les résoudre. Mettre en scène ces problèmes spécifiques au champ théâtral et /ou chorégraphique n'est intéressant que si ces problèmes peuvent servir à des acteurs d'autres champs, idéalement à chaque champ qu'occupe chaque spectateur dans la société. C'est dans ce dispositif précis que s'actualise politiquement mon projet. »¹³

« L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ». Robert Filliou

¹³ Jérôme Bel, Boris Charmatz *EMAILS 2009-2010*, Les presses du réel, 2013

C – Thomas Hauert, improvisation et utopie

Thomas Hauert et la compagnie ZOO :

La démarche de Thomas Hauert, et de sa compagnie ZOO, porte sur la réinvention de liens et d'impulsions corporelles complexes, avec pour visée la réinvention de mouvement hors des circuits généralement empruntés par le corps.

De même l'évolution du groupe (de danseurs) dans l'espace scénique est régie par des systèmes pré-définis d'organisation, de développements et de déplacements. Les danseurs suivent plusieurs types de règles individuelles et collectives et cet ensemble compose la chorégraphie.

Spectatrice assidue de ses créations, j'ai pu avoir le plaisir d'expérimenter sa pratique grâce à deux stages. Et je crois que ce qui m'intéresse le plus chez Thomas Hauert, c'est ce goût pour une danse complexe. Simultanément à cette culture de la complexité, il y a aussi la joie la jubilation des danseurs qui la traversent.

Du fait de la complexité des systèmes sur lesquels s'appuie l'improvisation, les interprètes sont contraints à un état particulier.

Si la règle du jeu consiste à faire au mieux pour respecter les règles, celles-ci sont tellement complexes qu'elles induisent des erreurs, plus ou moins minimales. Il y a un jeu de présences (concentrés, fébriles, amusés) des danseurs qui sont *au défi*.

Alors qu'il existe une tendance massive dans « le défi » qui consiste à très mal vivre et mal digérer ses échecs, la danse de Thomas Hauert cultive au contraire son acceptation. Les interprètes, du fait de l'improvisation et de la « difficulté » de la tâche définie par la structure de la pièce, laissent passer de manière extrêmement visible et spontanée leurs émotions et réactions. Ils rient et s'amusent de ce qu'ils font et de leurs éventuels ratés. (En ce sens il y existe une parenté avec les acteurs du groupe TgStan¹⁴).

Les interprètes de Thomas Hauert ont un haut niveau technique, des qualités gestuelles hors du commun, mais le fait qu'ils soient en position de danger par l'aspect « risqué » des systèmes d'improvisation avec

¹⁴ [...] un acteur qui mettrait en route le processus d'identification pour mieux s'en détacher à l'envi, qui prendrait un malin plaisir à s'absenter, parfois de son rôle, pour revenir à lui, et ainsi revenir à nous, un acteur dont la présence agirait sur le mode alternatif d'apparitions et de disparitions, apte à susciter un désir perpétuellement reconduit par le manque. [...] l'affirmation d'un art libéré de sa gangue cérémonielle, où la liberté, c'est-à-dire la responsabilité, laissée aux acteurs n'a d'égale que celle accordée à ceux qui les regardent.

David Lescot, « L'acteur et son personnage : unité ou distance ? » in *L'acteur entre personnage et performance*, in *Etudes théâtrales* no 26. 2003, p.54

lesquels ils jouent, et le fait qu'ils ne dissimulent pas les émotions qui les traversent en direct, les font apparaître comme des gens ordinaires. Des gens ordinaires non parce qu'ils seraient dénués de compétences (on constate qu'il sont très bons) mais ordinaires dans le sens où ils traversent des moments de difficultés et des phases de fulgurance.

Il y a un point commun avec la pièce *Véronique Doisneau* de Jérôme Bel. Il y a là aussi, comme une reconnaissance de l'humanité des interprètes, non comme des personnages à qui l'on prêterait des qualités particulières, à partir desquelles on pourrait s'identifier, mais des traits communs à tous qui fondent *la condition humaine* (l'espoir, les regrets, l'erreur, la persévérance...).

Il est aussi intéressant de constater ce qui distingue le travail de Bel de celui de Hauert. Jérôme Bel, on l'a vu, est un constructeur de signes scéniques précisément arrangés pour un « discours » sur quelque chose. Sa manière de déployer sa dramaturgie est celle d'un metteur en scène pour qui l'acte politique consiste à démythifier le réel en le donnant à voir notamment dans ses structures de domination.

Chez Hauert, le tissage à l'intérieur de la société est d'un autre type. Il n'analyse pas un fait de société, il crée une communauté. Une communauté utopique qui nous est donnée à voir, avec ses codes, ses règles, ses actions, ses affects.

« Le but n'est pas de déconstruire les choses ou d'annuler les formes et les codes, mais plutôt de faire revenir le corps à un stade « zéro » et de construire quelque chose de nouveau, en utilisant l'anatomie humaine comme base. [...] L'impression de désordre que le spectateur peut avoir dans un premier temps est une conséquence de son propre conditionnement. En réalité, chaque proposition de ZOO est un système de mouvements cohérent, une alternative à des systèmes connus (et reconnus), mais appliqué avec une rigueur extrême.¹⁵ »

Le fait que mon corps et mon cerveau soient sollicités par la vision de cheminements inhabituels, qu'ils soient invités à tenter de déchiffrer de nouveaux arrangements du groupe dans l'espace, rend ma réception de cet objet scénique alerte et dynamique. Mais elle me renvoie aussi à

¹⁵ Traduction de « *The aim is not to only break things down or nullify forms and codes, but rather to turn the body back to "zero" and start building something new, using human anatomy as the base. [...] The disorderly impression that the spectator can have initially is a consequence of his own conditioning. In reality, each one of ZOO's proposals is a coherent movement system, an alternative to known (and recognised) systems, but applied with the utmost rigour.* » Texte de présentation de la compagnie de Thomas Hauert ZOO. <http://www.zoo-thomashauert.be>

quelque chose qui pourrait être de l'ordre de la rêverie ; je rêve aussi une autre manière de percevoir le monde, une autre manière *d'être au monde*, une autre manière de l'affronter ou de vivre les échecs.

Ce que je perçois de la démarche de la compagnie ZOO, c'est qu'elle m'invite à regarder des gens qui s'essaient à traverser des systèmes de mouvements complexes sans prétendre ni me les faire comprendre ni me prouver qu'ils les maîtrisent eux-mêmes.

Enfin, ces systèmes sont mis en place, élaborés lors d'un processus de création basé sur la recherche. S'il y a montage de parties ou de morceaux, on n'en perçoit pas les reliefs. Au contraire, on sent que le chemin proposé par l'écriture de la pièce est le chemin qu'ont suivi ses interprètes lors de la création. C'est un exemple porteur de cette continuité possible entre la préparation d'une pièce et sa monstration vers laquelle je tente d'amener mon propre travail.

J'aimerais rapprocher cette démarche d'un texte de Jacques Rancière extrait du livre *Le spectateur émancipé* que je présenterai brièvement dans la troisième et dernière partie.



Accords (2008), compagnie ZOO, Thomas Hauert

Se faufler...

Entre Jacques Rancière et Anton Tchekhov

*On dira que l'artiste, lui, ne veut pas instruire le spectateur. Il se défend aujourd'hui d'utiliser la scène pour imposer une leçon ou faire passer un message. Il veut seulement produire une forme de conscience, une intensité de sentiment, une énergie pour l'action. Mais il suppose toujours que ce qui sera perçu, ressenti, compris est ce qu'il a mis dans sa dramaturgie ou sa performance. Il présuppose toujours l'identité de la cause et de l'effet. Cette égalité supposée entre la cause et l'effet repose elle-même sur un principe inégalitaire : elle repose sur le privilège que s'octroie le maître, la connaissance de la « bonne » distance et du moyen de la supprimer. Mais c'est là confondre deux distances bien différentes. Il y a la distance entre l'artiste et le spectateur, mais il y a aussi la distance inhérente à la performance elle-même, en tant qu'elle se tient, comme un spectacle, une chose autonome, entre l'idée de l'artiste et la sensation ou la compréhension du spectateur. Dans la logique de l'émancipation il y a toujours entre le maître ignorant et l'apprenti émancipé une troisième chose – un livre ou tout autre morceau d'écriture – étrangère à l'un comme à l'autre et à laquelle ils peuvent se référer pour vérifier en commun ce que l'élève a vu, ce qu'il en dit et ce qu'il en pense. Il en va de même pour la performance. Elle n'est pas la transmission du savoir et du souffle de l'artiste au spectateur. Elle est cette troisième chose dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens, qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet.*¹⁶

A – L'objet tiers

J'avais envie de rattacher ce texte de Rancière avec l'approche chorégraphique de Thomas Hauert pour des raisons que je vais expliquer maintenant, mais il me semble que ce désir de Rancière, d'obtenir un *objet tiers*, trouve aussi sa validité chez beaucoup de créateurs actuels, chacun, évidemment, envisageant la procédure de manière différente.

¹⁶ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p.20, 21

Il me semble que le philosophe pose là un paradoxe : comment imaginer qu'un créateur puisse faire exister, élaborer un spectacle, une création scénique, une performance, une pièce qui constitue un objet tiers entre lui et le spectateur ?

Comment faire pour que la création scénique devienne un objet *étranger* à son auteur ?

Décidemment, Jérôme Bel, dans la plupart de ses pièces, ne pourrait pas entrer dans la catégorie *des maîtres ignorants* (et ça n'est évidemment pas une critique négative). Il *désire* maîtriser l'ensemble de la chaîne sémantique : de la conception à la réception, de la manière de faire à celle de percevoir, de l'émission des signes scéniques à la compréhension du sens profond de la pièce (au-delà de l'apparent jeu de (dé)construction simple de ses créations).

Avec Thomas Hauert - et il ne s'agit pas d'un simple *lâcher prise* ou d'une sorte de naïveté qui opérerait pour le relativisme absolu en matière de sens – il semble que l'idée d'un objet tiers (que nous pouvons prendre comme tel, c'est-à-dire dénué de subjectivité), soit possible.

Je dois dire que je ne sais pas, au moment où j'écris, si cette idée d'un objet scénique dans le sens où il serait désobjectivé et désintentionnalisé, n'est pas une illusion conceptuelle.

J'ai toutefois tenu à introduire mon travail pratique de fin d'études avec ce texte de Rancière, parce que depuis quelques années, comme Thomas Hauert, je me sens très portée, intéressée par des objets scéniques qui fonctionnent presque de manière autonome.

Je pourrais aussi citer d'autres œuvres qui sont des créations qui me semblent entrer dans l'idée d'un objet scénique tiers et qui ces dix dernières années m'ont confortée dans cette perspective d'objets scéniques pas entièrement déterminés.

All good spies are my age (2002) et *Shichimi togarashi* (2005) de Juan Dominguez, *Les Assistantes* (2008) de Jennifer Lacey, *Suite au dernier mot: au fond tout est en surface* (2004) de Olga Mesa, *Faire le Gilles* (2014) de Robert Cantarella. Ces pièces font écho à la notion d'objet tiers. Soit qu'elles livrent une sorte de manuel explicatif du processus de création dans le temps de la représentation (comme souvent chez Juan Dominguez). Soit qu'elles offrent un laboratoire proposant des expérimentations chorégraphiques ou performatives en direct (comme chez Jennifer Lacey) ou une transparence dans le protocole du spectacle (pour *Faire le Gilles*) qui met à plat une parole théorique lui donnant accès à une réception assez exceptionnelle.

B – La production de spectacles – Robert Filliou, Allan Kaprow

Avant d'entrer dans le détail de mon travail pratique de Master *Premier séjour en Laponie*, je voudrais encore évoquer une autre question qui me préoccupe aujourd'hui : pourquoi continuer à « produire » des pièces. C'est-à-dire, quelle importance, quel sens continuer à donner à cette pratique. En tant qu'interprète, cette question se pose différemment. Elle est liée à l'envie d'être sur scène, à l'exercice, au perfectionnement de son métier. Surtout, l'interprète crée rarement son propre emploi, la plupart du temps, il est dépendant de l'intérêt qu'il peut susciter. Un metteur en scène n'est pas non plus entièrement autonome, puisqu'il dépend a priori des théâtres et des subventions, néanmoins, il initie des projets. Face à la floraison de projets et de compagnies, notamment sur la scène suisse romande, je me questionne aujourd'hui sur ma nécessité.

Je privilégie l'idée que le théâtre occupe une place essentielle dans la société non pas tant pour ce qu'il dit ou raconte, mais par l'acte lui-même de réunion d'individus variés et de la rencontre potentielle qui en découle. La multiplication de l'offre pourrait ainsi être interprétée également comme le signe positif d'une place prépondérante de cet art dans la société.

En créant des spectacles, on aimerait pouvoir penser offrir un contre-pied à l'individualisme forcené de notre époque. L'art scénique comme un appel d'air à partager entre tous. Mais dans la volonté de faire un art qui « fasse sens » pour la société, il y a aussi un écueil. Sans entrer dans le détail de cette problématique beaucoup trop vaste, je voudrais citer un autre passage du livre de Jacques Rancière *Le spectateur émancipé* dans lequel il décrit les limites d'un art politisé qui prétend partager un message, par le fond ou par la forme. Il développe ensuite différentes stratégies alternatives à la pensée trop limitée qu'il critique. Sa théorie est complexe et je ne me lancerai pas dans l'entreprise d'essayer de la résumer. Je citerai simplement ce qu'il critique comme une alerte à une pensée trop hâtive sur l'art et l'engagement (social ou politique) que je pourrais, comme beaucoup, avoir:

« La volonté de repolitiser l'art se manifeste ainsi dans des stratégies et des pratiques très diverses. Cette diversité ne traduit pas seulement la variété des moyens choisis pour atteindre la même fin. Elle témoigne d'une incertitude plus fondamentale sur la fin poursuivie et sur la configuration même du terrain, sur ce qu'est la politique et sur ce que fait l'art. Mais pourtant ces pratiques divergentes ont un point en commun : elles tiennent généralement pour acquis un certain modèle d'efficacité : l'art est censé être politique parce qu'il montre les stigmates de la

domination, ou bien parce qu'il tourne en dérision les icônes régnautes, ou encore parce qu'il sort de ses lieux propres pour se transformer en pratique sociale, etc. Au terme d'un bon siècle de critique supposée de la tradition mimétique, force est de constater que cette tradition est toujours dominante jusque dans les formes qui se veulent artistiquement et politiquement subversives. On suppose que l'art nous rend révoltés en nous montrant des choses révoltantes, qu'il nous mobilise par le fait de se mouvoir hors de l'atelier ou du musée et qu'il nous transforme en opposants au système en se niant lui-même comme élément du système. On pose toujours comme évident le passage de la cause à l'effet, de l'intention au résultat, sauf à supposer l'artiste inhabile ou le destinataire incorrigible. »¹⁷

Dans un texte, qui date de 1968, l'artiste Robert Filliou propose une définition de l'utilité de l'art qui placerait sa nécessité sur un autre plan que celui de l'échange ou du message. Certes ce texte appartient à une autre époque, mais l'idée que l'acte artistique soit d'abord un moyen de fabriquer de la liberté par sa créativité et que cette créativité soit essentielle à la vie, me semble être une piste sur laquelle on pourrait se pencher à nouveau aujourd'hui.

« Je parle tellement d'art que je vous entends dire : Qu'est-ce que l'art de toute façon. Eh bien, il y a quelques années, j'ai répondu : Que font les artistes. Que font donc les artistes ? Ils organisent leurs loisirs de façon créative. Vous pourriez trouver beaucoup d'autres définitions – moi aussi – mais dans le but de cette étude je vais m'en tenir à celle-ci : L'art est une forme de loisirs organisés. Le fait que cela puisse être un travail difficile, aussi, comme mon ami Emmett Williams l'a fait remarquer une fois, n'invalide pas, il me semble, cette proposition. De fait, il va de même pour le ski, le football et le sexe.

[...] Ce qui est important, c'est que l'art et la vie devraient devenir essentiellement poétiques. Plus spécifiquement, je définirais « le sens poétique » comme une appréciation de la notion de loisir ; et la « poésie » comme l'organisation créative de ces loisirs ; et les « poèmes » comme un élargissement de l'espace de liberté. Durant notre siècle, tout et son opposé semble avoir été dit sur l'art. Une chose est sûre : la grande leçon que sous-entend l'art moderne, est la liberté en tant que ce que nous faisons, nous le faisons comme nous le voulons. À présent, il devient nécessaire d'incorporer la leçon de l'art en tant que liberté de l'esprit dans la structure de la vie quotidienne de chacun, afin que celle-ci devienne un art de vivre. [...] ils [les jeunes gens] doivent faire partie d'un art de vivre enseigné le plus tôt possible dans les écoles (ou ce qui les remplacera)

¹⁷ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p.57

—ou plutôt qu’enseigné, vécu par tous les moyens de manière à ce que la distinction entre enseigner et apprendre disparaisse. Être, faire et fabriquer sont des concepts bien plus utiles. L’art est un processus. À la limite, tout est art, tout le monde est un artiste. Entre-temps, les artistes professionnels doivent participer aux rêves collectifs.

[...]

Je suppose que l’art du futur sera ça : toujours en mouvement, n’aboutissant jamais ; l’art d’être perdu sans se perdre »¹⁸

L’artiste qui n’impose rien, qui a le privilège de la créativité comme matière de travail et qui devrait donner envie au spectateur, au travers de son œuvre, de rechercher les moyens chez lui ou en lui, de cette même créativité comme un enrichissement de la pensée et de la vie quotidienne.

L’échange, les moments de partage, la création d’un groupe autour d’un projet artistique pourrait avoir autant de valeur que l’acte artistique lui-même. La mise en commun de forces créatives, l’éclosion d’un objet scénique par le partage d’idées, d’interprétations et d’énergies génèrent une sorte d’alchimie précieuse qui pourrait peut-être en tant que telle répondre à la question « à quoi sert l’art ? » : À faire qu’un groupe d’individus, aussi isolé soit-il, vive une expérience de renouvellement des modes de communication, la (ré)invention momentanée d’une cartographie sociale, bref une éventuelle utopie. Si cet échange opère lors du processus, alors une pièce devrait certainement en divulguer une trace sur scène. Dans le cas de certains artistes comme Thomas Hauert ou Juan Dominguez, la démarche va même plus loin, puisque le contenu même de ce processus d’échange devient le sujet de la pièce.

Dans son livre « Esthétique de la vie ordinaire », Barbara Fomis met en avant une des démarches d’Allan Kaprow. C’est une démarche dans laquelle les limites de la définition de l’art performatif sont repoussées très loin. Même s’ils appartiennent aussi à une autre époque, les éléments proposés enrichissent la question de ce partage de l’art, d’autant plus aujourd’hui où la production d’objets théâtraux ou chorégraphiques hors des circuits culturels est de moins en moins évidente. La tentative d’en sortir est aussi nouvelle pour moi, j’en cherche encore les contours : que ce soit par un travail de médiation (ateliers avec des amateurs, par exemple), une approche documentaire (entretiens, conférences autour d’une thématique), par l’occupation de lieux de résidence et de représentation non-conventionnels, par le questionnement de la durée et des modalités de création d’un projet.

¹⁸ Robert Filliou, *Teaching and learning as performing arts*, Cologne-New York, Verlag Gebr. König, 1968, p. 23, 24.

Cette liste d'Allan Kaprow formule la possibilité d'un art scénique « clandestin » ; vu par un très petit nombre, voire uniquement par soi-même, perçu peut-être plutôt que regardé.

Quel est le commencement ou la condition minimale de l'existence d'une performance ou d'un spectacle ?

« *Division de l'activité artistique en cinq modalités par Allan Kaprow :*

1. *Travailler à l'intérieur de modes d'art reconnus et présenter l'œuvre dans des contextes d'art reconnus ; par ex. : peintures dans des galeries, poésie dans des livres de poésie, musique dans des salles de concert, etc.*
2. *Travailler dans des modes non reconnus, par exemple le non-art, mais présenter l'œuvre dans des contextes d'art reconnus : par exemple, une pizzeria dans une galerie, un annuaire vendu comme de la poésie, etc.*
3. *Travailler dans des modes reconnus d'art, mais présenter le travail dans des contextes non-art ; par ex. un « Rembrandt comme table à repasser », une fugue dans une gaine d'air conditionné, un sonnet comme une petite annonce, etc.*
4. *Travailler selon des modes non-art, mais présenter le travail comme de l'art dans des contextes non-art ; par ex. testes de perception dans un laboratoire de psychologie, travaux de terrassement contre l'érosion des collines, réparation d'une machine à écrire, ramassage des ordures, etc. (à condition que le monde artistique soit au courant).*
5. *Travailler sous des modes non-art et dans des contextes non-art, mais cesser d'appeler l'œuvre de l'art, ne gardant à la place que la conscience, quelquefois cela peut être de l'art aussi ; par ex. système d'analyse, travail social dans un ghetto, auto-stop, réflexion, etc.*

L'art et la vie confondus Allan Kaprow, « La performance non théâtrale » (1976) »¹⁹

Et Barbara Fomis d'ajouter :

« C'est donc dans la prise de conscience que consiste le résidu scénique des happenings et des activités proposées par Kaprow. L'effacement du lieu physique nommé « théâtre » n'abolit pas le pouvoir de la « scène » en tant que manière de vivre et d'apercevoir le monde. »²⁰

¹⁹ Barbara Fomis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 160

²⁰ idem. p. 163

Si je me suis souvent amusée à trouver une forme artistique aux gestes du ménage, ou à l'occupation de la sphère domestique, en cherchant une forme de *conscience*, comme le dit Kaprow, qui rendrait ces gestes potentiellement perceptibles dans l'espace de la maison. Je ne crois pas chercher une pratique de l'art comme celle de l'art-action, ou de la performance urbaine qui apporteraient une dimension politique dans le fait d'agir hors des théâtres, d'apparaître clandestinement dans des interstices de la réalité. C'est pour l'instant sur les processus et les systèmes de productions que je me questionne. Comment (re)penser, à mon échelle, un art scénique plus spontané, moins contraignant dans son organisation, plus proche des territoires que je fréquente. Comment penser une pratique scénique en lien avec ces territoires sociaux. Ces questionnements ne sont pas originaux et partagés par beaucoup d'artistes aujourd'hui.

C – L'art scénique comme lieu d'échange – Barbara Manzetti

Ce qui m'amène à évoquer une chorégraphe, performer, dont le travail est justement de développer des stratégies d'échange et d'immersion dans la vie quotidienne d'autres personnes, dans le côtoiement de l'autre, ou dans l'occupation contemplative de l'espace urbain ou culturel. C'est une pratique souvent *clandestine* dans un premier temps, puis retranscrite dans des performances. Il s'agit de l'artiste parisienne Barbara Manzetti, avec laquelle j'ai eu l'occasion de travailler à plusieurs reprises. Sa démarche opère, comme le décrit Kaprow, dans des champs déterritorialisés de l'art scénique.

Son avant-dernier projet a été l'édition d'un livre « *Epouser. Stephen. King.* ». Entre recueil de poèmes et écriture automatique, elle le définit comme « une performance en forme de livre ». Elle écrit des textes, qu'elle considère comme chorégraphiques au sens où ils partent de sa perception sensorielle de l'espace et des actions qui l'occupent. Ces textes sont inspirés de rencontres, d'observations et de déambulations urbaines, d'instantanés de partage, verbaux ou non, avec des personnes rencontrées par hasard ou auxquelles elle rend visite.

« *Eviter de donner une forme unique et facilement reconnaissable à un projet est probablement pour Barbara non seulement une façon d'augmenter la difficulté et la durée de la perception* », de garder vivant et en devenir l'art, mais aussi de questionner la place de l'art dans la vie quotidienne.

Plus un projet est mis dans une forme reconnaissable, unique et définitive, plus il risque de devenir un objet d'art, c'est-à-dire quelque chose de séparé, d'isolé de la vie. »²¹

Ce projet de livre a duré deux ans et a été réalisé en collaboration avec les Laboratoires d'Aubervilliers. Dans le cadre de cette collaboration, elle a notamment effectué une résidence de plusieurs mois (un jour par semaine) dans une maison pour personnes âgées souffrant de troubles de la mémoire. La rencontre avec ces personnes a été l'un des élans créatifs à l'écriture du livre. Voici l'extrait d'un entretien avec la chercheuse Julie Perrin qui explique certains termes de cette démarche qui me semble offrir d'autres éléments de réponse possible à cette problématique art et réalité.

Extraits de l'entretien :

« Julie Perrin : Mais tu t'es rendu compte tout de suite qu'il n'était pas possible de simplement se côtoyer [avec les résidents de la maison de retraite], qu'il était nécessaire de créer du lien pour que le projet prenne sens pour toi.

Barbara Manzetti : Oui, il fallait que mon projet prenne la forme de leurs pratiques quotidiennes. Ma pratique d'écriture devait trouver place ailleurs, à un autre moment. Vu le nombre de personnes et de relations (ils sont une quinzaine), je ne pouvais pas, dans la courte durée d'une journée, retirer du temps aux échanges possibles. J'y tisse des liens proches de l'amitié. Dans l'ouverture publique, j'utilise des stratégies diverses dans ma manière de m'adresser aux spectateurs/trices que souvent je ne connais pas : des stratégies d'adresse qui viennent de mon travail à la maison de retraite. Ce sont les stratégies de l'amitié, d'une certaine connaissance de l'autre, beaucoup plus intimes. En revanche, la maison de retraite engage aussi d'autres endroits du travail que même l'amitié n'avait jamais engagé pour moi et qui renversent ma pratique même du projet. Par exemple, jouer aux dominos ou aux triominos est une pratique possible de ce travail de compagnie, de complicité et de réciprocité pour communiquer avec cette dame que je t'ai présentée, qui est sourde et dont c'est la seule activité porteuse d'énergie, d'envie et de combativité. En dehors des moments où elle joue, elle est repliée sur elle-même.

²¹ Marian Del Valle. *Accompagner les processus créatifs de Monica Klingler, Barbara Manzetti et Marian del Valle (janvier 2009 - décembre 2012)*. Musicology and performing arts. Université Nice Sophia Antipolis, 2013, p.263

JP : Parmi tes stratégies, on dénombre donc : le toucher, jouer de la posture, trouver le sujet de conversation ou l'objet dans la chambre qui fait qu'une relation pourra s'instaurer avec chacun/e des résident/es. Tu dis que la situation est semblable aux ouvertures publiques, mais la grande différence est quand même que là, il n'y a pas de public. L'absence de public change le caractère de cette réalité que tu es en train de créer.

BM : Ça lui donne une importance fondamentale dans le reste de mes activités parce que là, la performance est absorbée par son contexte. Elle est une réalité. Mes stratégies de communication, mes stratégies performatives prennent un sens dans la vie réelle de ces personnes et dans la mienne aussi. [...] »²²

Le point central de la démarche de Barbara Manzetti me semble être l'idée de l'échange, de la communication entre personnes comme un acte artistique, du moment qu'il y a, comme le décrit Kaprow, la conscience esthétique de cet échange. Elle développe ensuite des performances, qu'elle nomme « ouvertures », dans lesquelles elle place le rapport avec les spectateurs sur un plan de rencontre très proche de ses échanges avec des personnes dans le contexte réel de la rue, de la maison de retraite ou du studio de répétition. Cette artiste va, pratiquement et concrètement très loin dans le déplacement de l'idée de performance. Barbara Manzetti transcende la valorisation de l'échange en une forme artistique.

²² <http://www.leslaboratoires.org/article/se-tenir-compagnie-barbara-manzetti-et-julie-perrin/enfantguitarerouge>



Barbara Manzetti, performance à l'Espace Khiasma

Jérôme Bel cherche par la mise en scène des rouages de la production théâtrale (en particulier au travers de sa série de soli de danseurs « célèbres ») une possibilité d'évoquer les tensions, les contours de l'art, mais aussi de la condition humaine, de la politique dans la société, les rapports de force, de pouvoir et les inégalités. Thomas Hauert met en place des systèmes qui permettent l'expérience des liens interpersonnels, de la relation de groupe, de l'engagement personnel et de l'organisation originale de corps dans l'espace. Il propose une sorte d'utopie dansée. Barbara Manzetti crée des performances dont la forme épouse d'une certaine façon le contenu des échanges qu'elle met en place.

De ces trois exemples, ce que je retiens et qui m'inspire pour mon travail *en chemin* c'est la réflexion sur les liens sociaux et « l'être » dans la société, un dispositif de jeu plutôt qu'une mise en scène et la notion d'un processus de partage comme matériau scénique.

Ce qui m'intéresse surtout dans ces trois démarches et ce que je leur trouve de commun malgré le grand écart esthétique qui les sépare, c'est l'invention d'une forme originale et unique à partir de l'observation de l'autre, d'un goût pour *l'autre*, sa biographie, son expérience, son côtoiement. On pourrait peut-être parler de mise en forme de l'altérité.

D – Premier séjour en Laponie

Premier séjour en Laponie

Travail pratique de Master

*présenté au Théâtre de Vidy à Lausanne les 22 et 23 juin 2014
dans le cadre de la soirée Burn out.*



Premier séjour en Laponie c'est une expérience de la confiance comme mode de narration, dans un climat au bord des larmes. Un travail qui prend l'intimité des personnages comme matériau brut, une intimité trouble et éruptive. Dans un monde tourné vers l'ultra performance du bien-être, quelle pourrait être l'utopie d'un embarras partagé ?

Conception et écriture: Barbara Schlittler

Interprétation et écriture : Océane Court, Marion Duval, Jaqueline Ricciardi

D'après *Les trois sœurs* d'Anton Tchekhov

Création lumière : Jonas Bühler

Collaboration musicale : Pierre-Alexandre Lampert

Résidences de création : L'Arsenic, l'Annexe 36

Le projet *Premier séjour en Laponie* s'est construit en plusieurs strates. Le cadre de « pièce d'étude », hors des contraintes économiques et logistiques habituelles, a permis une grande flexibilité de choix et l'expérimentation de nouveaux processus et approches. Beaucoup de choses se sont déterminées en dernière minute, y compris la distribution.

Ce cadre a nécessité une attitude de lâcher prise et d'adaptabilité particulière face aux émergences artistiques et aux imprévus. De manière générale, l'écoute et l'intégration des obligations et des aléas font partie, à mon sens, de « l'écriture » d'une pièce. Mais dans le cas de ce projet, du fait de ce contexte particulier, cette attention est devenue partie prenante du processus et a été également constitutive du résultat. Ceci à plusieurs endroits : dans l'organisation des répétitions en plusieurs groupes, dans l'approche du jeu avec chaque comédienne, par l'investissement bénévole de chacun, etc....

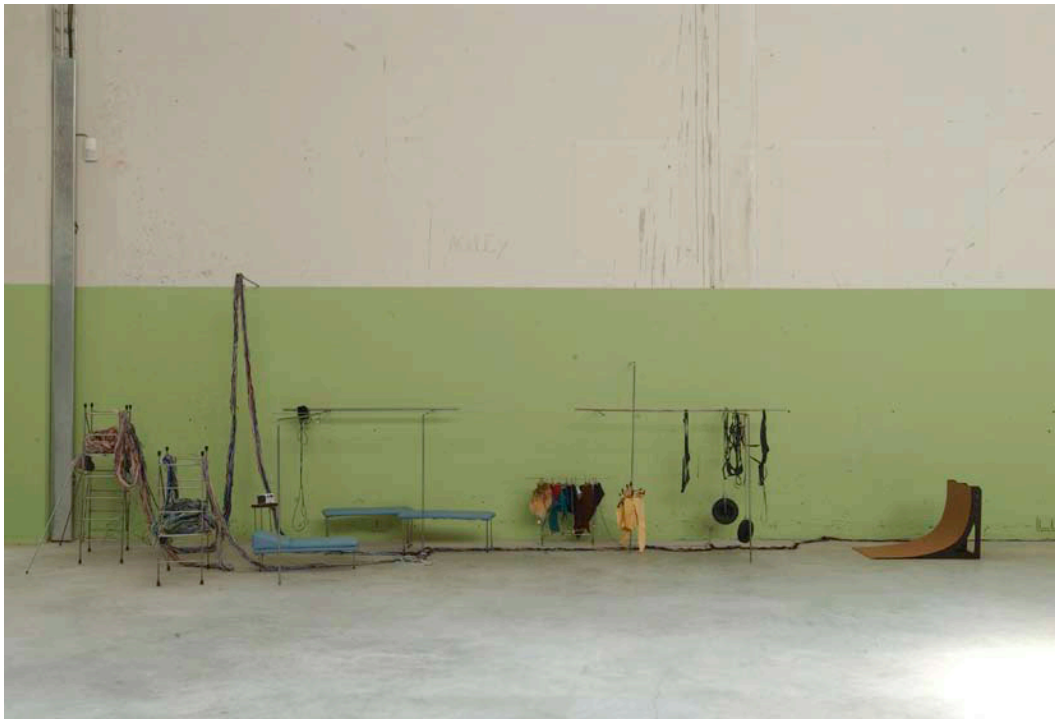
Comme un plasticien qui travaillerait à partir du lieu, celui de l'exposition par exemple, et adapterait son installation aux tuyaux, colonnes ou autres objets qui s'y trouveraient déjà, une production théâtrale englobe la vie telle qu'elle se présente par le biais de ses participants, artistes ou spectateurs. La perception d'un espace est chargée, tout comme l'est la réalité des personnes, tout comme le sont les lieux de répétition, et les événements qui surviennent durant le temps de préparation.

Pour compléter cette idée, je ferai un dernier détour, juste en passant, par l'œuvre d'une artiste qui travaille justement à partir d'un questionnement sur la réalité physique de l'espace et des objets, de leur perception, de leur transformation et de leur mémoire. Quelles sont les traces de la réalité dans la création et dans la réception d'une œuvre. Il s'agit de l'artiste italienne Tatiana Trouvé.

« J'ai voulu non pas rendre tangible la représentation d'un espace réel, mais donner corps à ce que produit mentalement un lieu, en laissant prise à ce que l'on y projette et, par conséquent, en créant des intervalles ou des idées qui peuvent susciter des projections mentales. »

Tatiana Trouvé

Un travail à la fois sur la prise en compte de la réalité et sur l'empreinte que son souvenir laisse, qui peut être suggéré ou même imaginé. La mémoire de ce qui est arrivé est inscrite dans les gestes, les interprétations et les choix que l'on fait.



Premier séjour en Laponie, c'est l'histoire de trois femmes, trois sœurs, qui passent plusieurs années de leur vie à rêver au projet d'un déménagement dans une grande ville. Ce déménagement est l'incarnation de l'idée du Bonheur absolu et toute leur existence tend vers lui. Ce projet les aveugle et elles ne perçoivent pas que cette projection incessante vers un ailleurs, plus ou moins proche dans le temps, rend impossible leur bien-être présent.

Dans la pièce de Tchekhov, « *Les trois sœurs* », Olga, Macha et Irina mettent quatre actes à voir s'éloigner, s'effriter petit à petit leur rêve de Moscou. La pièce raconte la tentative des quatre enfants de la famille Prozorov, d'échapper à la médiocrité dans laquelle ils se sentent englués. Au fil des quatre actes, leur incapacité à agir dans le sens désiré va accentuer leur sentiment d'échec. À la fin du quatrième acte, leur situation a évolué dans le sens opposé de ce qu'ils désiraient au départ, à un point tel que cela les amène finalement à abandonner leurs illusions et leurs attentes idéalistes et à commencer à se re-construire une vie et des désirs plus proches de leur réalité.

La façon qu'a Tchekhov de déconstruire en quatre actes (environ cinq ans en temps de narration) les illusions et d'amener chaque personnage à devoir renoncer à ses rêves, est implacable mais jamais moralisante. Avec cette pièce en tête, j'ai commencé à avoir envie de travailler sur la chute. Sur le fait d'avouer son mal-être, son malaise, de montrer comment on peut vouloir « toucher le fond » pour être ensuite à même de rebondir.

C'est donc cet effondrement final qui permettra aux trois sœurs d'entrevoir enfin les bribes d'une réalité, la leur, à partir de laquelle elles pourront désormais patiemment se construire un équilibre et un avenir réaliste abandonnant le désir d'absolu.

Chez Tchekov, comme au moment décrit par Christophe Walvelet dans la pièce « *Véronique Doisneau* » de Jérôme Bel où la danseuse affirme n'avoir jamais pensé devenir une étoile, voir un personnage s'arranger avec ses propres faiblesses, trouver des issues acceptables à ses ratages, suscite une forte empathie.

La quête de bien-être

Le point de départ du projet *Premier séjour en Laponie* était de se pencher sur cette fiction tchékovienne en lien avec cette préoccupation tout à fait propre à notre époque : la quête perpétuelle de bien-être et d'harmonie. Partant de mon expérience personnelle et du constat mi-amusé, mi-atterré sur le temps dépensé à chercher la paix intérieure et l'énergie déployée à trouver les chemins pour y arriver, j'ai choisi d'interroger ce phénomène dans ce qu'il peut avoir de préoccupant. Sommes-nous libres dans ce désir d'aller bien, ou victimes d'une pression que la littérature sociologique

interroge, à l'instar du psychiatre Mathieu Bellahasen dans son livre *La santé mentale. Vers un bonheur sous contrôle* ou du sociologue André Guigot dans *Pour en finir avec le « bonheur »*.

« [...] comprendre que la santé mentale est devenue en si peu de temps un instrument pour gouverner les hommes n'est pas chose aisée. Pourtant, il n'est plus question ici de prendre en charge la santé des individus et de la population pour elle-même mais pour un autre objectif : celui de la santé de l'économie.

Il en est de même avec les notions de bien-être, de bonheur, de qualité de la vie : comment s'y opposer ? N'est-ce pas un progrès d'amener ces problématiques sur le devant de la scène ? En réalité, il s'agit d'analyser et de lutter contre la reprise de ces notions dans le champ dominant proposé et de savoir ce qu'ils viennent masquer et légitimer comme politique. Par exemple, comprendre que la santé mentale s'insère dans une légitimation du discours de l'adaptation est important pour comprendre les enjeux : la santé mentale est la capacité de s'adapter à une situation à laquelle on ne peut rien changer. Que penser des personnes qui ne s'adaptent pas à une situation à laquelle elles ne peuvent rien changer, qui refusent de s'adapter, voire qui concourent à changer la situation ? Dans cette définition normative les révolutionnaires peuvent aisément être considérés comme porteurs de problèmes de santé mentale, disqualifiant par là les luttes sociales au profit d'une vision du monde réactionnaire et aseptisée. S'il n'existe pas pour le moment d'alternative claire au capitalisme financier, faut-il désespérer d'en construire une ? »²³

« Ce qui anime le présent essai ? Avant tout l'intuition que trop parler du bonheur est mauvais signe. Sacrifier l'idéal de vérité et, à un degré moindre, celui de liberté, au profit d'une apologie du bien-être individuel n'est même pas efficace. [...] Encore combien d'années nos magazines de psychologie continueront-ils à surfer sur le malaise du monde moderne en promettant la lune à ceux qui ont perdu le soleil ? Avec la cuisine et le sexe, le bien-être bas de gamme est un rêve accessible. Malheureusement, on finit par le perdre à force de l'attendre, comme on perd sa vie à devoir la gagner. Le bonheur est devenu une performance. Une récompense promise à ceux qui l'auront mérité. Malheur à celui qui n'y parvient pas. Autrefois, les luttes syndicales permettaient la résistance et les idéologies politiques le salut collectif. On se moque désormais de toutes les utopies du « grand soir », en rabaissant sournoisement l'étalon d'une vie réussie à l'égoïsme le plus décomplexé. Ce qui compte à présent, c'est d'être « normal », quasi interchangeable, unis dans la même

²³ Mathieu Bellahasen, *La santé mentale, vers un bonheur sous contrôle*, La fabrique éditions, 2014 p.23

quête aux plaisirs minables de la conso-performance, vaguement compensés par des échappatoires bobos-écologes. »²⁴

Pourquoi dans nos sociétés européennes et qui plus est suisse, où nous nageons néanmoins dans un doux confort, le besoin de chercher le bonheur, de se créer des parcours d'amélioration du sentiment de bien-être est si prégnant. Qu'est-ce que le bonheur ? Comment peut/doit s'exprimer et s'affirmer notre bien-être ? Où commence la manipulation du système néo-libéral qui aurait construit une notion de bien-être et de santé mentale normative pour amener l'individu à être plus productif et fonctionnel dans cette société basée sur la consommation ?

Comme il ne s'agissait pas d'aborder frontalement ou politiquement cette question, le recours à l'œuvre de fiction est apparue comme une expérimentation possible.

La Laponie, comme la terre promise de l'équilibre retrouvé, le Moscou des trois sœurs, le bonheur, enfin, quand on y sera.

Les témoignages

Parallèlement au travail autour de l'œuvre de Tchekhov, une série d'entretiens ont été réalisés et enregistrés auprès de personnes d'âges et d'occupations variées. La question posée était celle-ci : *quelles sont les démarches que vous avez entreprises dans votre vie pour aller bien ou aller mieux*. La personne était invitée à y répondre selon son désir, en choisissant le degré d'intimité qu'elle souhaitait partager. Le but de cette collecte de témoignages était de récolter une multitude de portraits des trajets vers le bien-être. Ces entretiens ont débouché sur une variété de possibles très vaste. On m'a parlé de taï-chi, de psychanalyse, de yoga du rire, de régimes alimentaires, d'anti-dépresseurs, de disponibilité aux petits émerveillements du quotidien, de Raïki, de sport, etc...

Au départ, je pensais me servir de ces différentes voix pour composer une sorte de chorale de cette quête de bien-être. Partir du particulier en reproduisant sur scène ces récits de vie puis, les multipliant, arriver à une force d'ensemble qui à la fois banaliserait l'individualité des parcours tout en leur conférant la force du commun à tous. Mais entre cette idée de départ et le début des répétitions, la fiction de Tchekhov s'est invitée, imposée, comme une façon de transcender le vécu personnel et d'aller plus loin encore dans la possibilité de transmission d'émotions fortes, par le traitement de la fiction.

Dans *Premier séjour en Laponie*, je pense qu'à l'inverse des créations qui aiment à cultiver le trouble entre la représentation de la personne, de

²⁴ André Guigot, *Pour en finir avec le « bonheur »*, Bayard, 2014 p.10

l'interprète et celle du personnage, j'ai eu besoin de faire un retour à l'idée de personnage comme « être de fiction » uniquement.

C'était pour moi une manière d'éprouver des états ; ce n'était pas les interprètes qui se dévoilaient, mais bien des personnages. Ils pleuraient, avouaient leur mal-être, sans retenue.

Entre ciel et terre

Quand je ne souffre pas, me trouvant entre deux périodes de souffrance, je vis comme si je ne vivais pas.

Loin d'être un individu chargé d'os, de muscles, de chair, d'organes, de mémoire, de desseins, je me croirais volontiers, tant mon sentiment de vie est faible et indéterminé, un unicellulaire microscopique, pendu à un fil et voguant à la dérive entre ciel et terre, dans un espace incirconscrit, poussé par des vents, et encore, pas nettement.

Henri Michaux

Travail sur le malaise

Le travail avec les comédiennes s'est orienté dans la direction de ce poème d'Henri Michaux que le personnage de Macha récite en s'en attribuant malhonnêtement l'écriture : cette impression de flottement, de l'impossibilité de s'ancrer, propre à ces états de doute, de perte du sens et du but de la vie. Chaque personnage en tant qu'être de fiction, devait mettre à plat trop honnêtement sa souffrance pour tenter de créer quelque chose au-delà de l'empathie chez le spectateur, une sensation de malaise qui finirait par faire rire. Comme dans la situation où l'on rencontre un inconnu qui, au détour d'une conversation, se met à raconter avec trop de détails ses malheurs personnels, nous invitant de force dans son intimité malsaine. Nous avons travaillé sur une forme de « prise en otage » de l'interlocuteur par une exposition indécente parce que trop intime du malheur. Ces trois femmes devaient *trop se raconter*.

Le résultat auquel nous sommes arrivés n'est pas forcément aussi extrême et dérangeant que l'intention que je viens de décrire mais il en contient les germes. La réception de la pièce a beaucoup varié entre empathie et identification forte et curiosité ou amusement à être témoin de ces parcours souffreteux (indifférence sûrement aussi).

« Extrapolation » des personnages

Avec les interprètes, Océane Court, Marion Duval et Jacqueline Ricciardi, nous avons travaillé à partir des trois personnages féminins principaux de la pièce, Irina, Macha et Olga. Chaque comédienne a pris en charge l'une des sœurs. Nous sommes parties d'un montage du texte que j'avais fait, et qui retraçait pour chacune le parcours « émotionnel » dans la pièce. C'est-à-dire que j'avais sélectionné les passages du texte ou les dialogues

dans lesquels les personnages exprimaient leurs sentiments, donnaient à connaître leurs émotions et leurs réactions face aux événements.

À partir de ce que raconte Tchekhov, nous avons imaginé l'enfance des personnages, leurs sentiments familiaux, leurs souvenirs, leurs désirs, etc... Nous avons inventé un cinquième acte, « l'après » de l'histoire racontée par Tchekhov. Nous nous sommes amusées à imaginer quelles seraient, pour chacune, les pratiques de recherche de bien-être en nous inspirant des interviews filmées. Le terme qui me vient pour décrire ce travail serait une « extrapolation » de la biographie et de l'histoire des personnages. Nous avons écrit d'autres textes, qui racontaient des moments qui n'apparaissaient pas dans la pièce *Les trois sœurs* (par exemple, des lettres que Macha reçoit quelques mois après la fin du quatrième acte, de son amant qui a déménagé). Nous avons improvisé des situations dans lesquelles les personnages parlent aux spectateurs d'eux-mêmes, comme on parle à un voisin ou à une copine. Nous nous sommes appuyées sur d'autres œuvres littéraires, comme *King Kong* *Théorie* de Virginie Despentes, pris en charge par le personnage d'Olga au travers de sa revendication de femme qui réalise finalement que sa vie ne doit pas se définir en fonction d'un homme mais d'une réussite professionnelle, ou des poèmes d'Henri Michaux pour Macha.

Nous avons inventé des anecdotes et des commentaires des unes sur les autres. Nous avons également travaillé sur le corps de chaque personnage : comment est-ce qu'il bouge, qu'est-ce qu'il raconte par sa forme et son énergie, comment est-ce qu'il se tient, et aussi comment est-ce qu'il danserait, exploserait de colère, exprimerait la fatigue, le désespoir, etc...

Echange de savoir-faire

D'un point de vue « pédagogique », (puisque'il s'agit néanmoins d'une pièce d'études) je dirais que ce travail a été très formateur pour diverses raisons. C'était la première fois que je travaillais avec des comédiens (dans la position de metteur en scène ou chorégraphe), c'était la première fois que je travaillais à partir d'un texte préexistant. Ces deux points ont ancré le projet dans le territoire du théâtre que je cherchais à découvrir en action depuis longtemps.

On pourrait dire que la création de *Premier séjour en Laponie* a été le lieu d'un échange de savoir-faire avec les trois comédiennes. Effectivement, étant danseuse de formation, j'ai peu ou pas d'expérience de la direction d'acteurs en lien avec un texte, ni de la construction d'un personnage avec les outils du jeu. Les deux années passées à la Manufacture ont ouvert quelques pistes, mais je n'ai eu que peu d'opportunités de les tester concrètement.

Le processus de création a été en ce sens collaboratif. J'ai proposé des pistes formelles et textuelles précises, des systèmes d'improvisation, une lecture par le corps des intentions et des comportements des personnages et une mise en espace de ces corps. *En échange*, les comédiennes ont partagé leur capacité à recréer une émotion par le jeu, à moduler, triturer, porter un texte. On pourrait dire que c'est un processus classique, dans le sens où l'interprète se met généralement « au service » du projet auquel il a accepté de participer. Mais le fait que je m'avance sur un terrain qui ne m'était pas familier (le texte et le jeu), impliquait que je ne pouvais pas offrir un cadre et des compétences précis à cet endroit du travail. D'où la notion d'échange de savoir-faire que j'évoque.

Les femmes

Au travers de cette création autour des *Trois sœurs* qui avait pour thématique de départ la question de la quête de bien-être, du rapport intime au bonheur, s'est révélé ou plutôt éclairci un besoin de parler des femmes et de se confronter aux problématiques soulevées par le féminisme. Depuis toujours j'ai eu, dans le travail, une affinité particulière avec les femmes. Je considérais que c'était avant tout une facilité relationnelle. Les deux pièces principales que j'ai créées en tant que metteur en scène/chorégraphe tournaient autour de trois femmes. *Fantasmes & Phasmes*²⁵ en 2010 et *Premier séjour en Laponie* en 2014.

Je réalise aujourd'hui que ce travail avec des femmes va au-delà du relationnel et qu'il correspond à une nécessité de questionner la place de la femme dans la société contemporaine, de comprendre les rouages de sa relation à l'Histoire, à l'homme, au quotidien, à l'enfantement. J'ai été élevée par une mère féministe dans la pensée politique et dans le partage des tâches ménagères, mais qui n'a jamais agi vers une émancipation de l'idée du couple, du foyer et de la famille. Les projets que je suis en train de mettre en place actuellement proposent de continuer à travailler à partir de portraits de femmes, en cherchant des formes de narration et de rapport au public qui permettraient à la fois une identification potentielle aux personnages ou du moins une forme d'empathie et une pensée critique sur « l'être femme » aujourd'hui. Beaucoup de jeunes femmes se revendiquent anti-féministes, voire même misogynes, pourtant le parcours de la pensée féministe est extrêmement vaste et complexe et l'égalité entre hommes et femmes loin d'être circonscrite dans la théorie et appliquée dans les faits. Il me semble important de questionner ces contradictions, il s'agit aussi d'un enjeu politique.

²⁵ Cette pièce a été présentée à l'ADC à Genève en mai 2010. Ses interprètes étaient Barbara Manzetti, Pauline Wassermann et moi-même. Si le texte y était très présent, improvisé par Barbara Manzetti selon un parcours défini à l'avance sous forme de pensées dites tout haut, de digressions, la pièce avait une identité chorégraphique forte.



E – Conclusion

Il me semble pouvoir dire aujourd’hui que ces deux années à la Manufacture, dont la pièce *Premier séjour en Laponie* et ce mémoire en sont en quelque sorte la conclusion visible, ont opéré un « tournant » dans mon parcours. Un tournant qui serait celui de la danse vers le théâtre.

Sans abandonner mon intérêt pour l’attention au corps, dans la perception qu’on peut en avoir comme sur son occupation de l’espace, je crois avoir quitter définitivement une recherche chorégraphique (dans le sens de : développement d’un vocabulaire personnel et original et organisation de mouvements dans l’espace) pour entrer dans le champ du théâtre, soit celui de la narration, du texte et du jeu.

La danse et le théâtre contemporains voyagent depuis longtemps et particulièrement depuis les années 2000, dans le paysage de la pluridisciplinarité, du flou des frontières et de concepts dominants des catégories claires.

Dans son livre *De la création chorégraphique*, écrit au tout début des années 2000, Michel Bernard proposait une analyse qui jusqu’à peu semblait correspondre exactement à mon sentiment (à un certain fantasme peut-être) sur le lien entre danse et théâtre.

« Le processus actuel de création conduit, semble-t-il, à l’implosion conjointe des normes de compositions chorégraphiques et du pouvoir hégémonique de la réalité signifiante une et homogène du texte. Double implosion commandée ou provoquée, en fait, dans mon hypothèse, par le

dévoilement du noyau commun à l'acte de danser et à l'acte d'énoncer : l'expérience du sentir comme dynamique fictionnaire qui travaille et anime dans le même instant la manière de se mouvoir et de parler ou d'écrire. »²⁶

Aujourd'hui, et dans mon expérience intime de la scène, il m'est important de considérer qu'entre la danse et le théâtre, il y a bel et bien un changement de territoire et de le penser avec précision et clarté. Du moins pour un temps. Penser qu'il y a *un déplacement* de l'un vers l'autre et pas seulement un emprunt, une visite de courte durée ou même un va et vient en vase clos. Dans sa thèse, l'artiste et chercheuse Marian Del Valle écrit sur l'action de se déplacer quelque chose qui me semble correspondre à la sensation actuelle que j'ai de ce déplacement de la danse vers le théâtre:

« Privilégier l'action de se déplacer est aussi un choix esthétique, politique, existentiel. Cette action facilite l'ouverture de lignes de fuite, permet d'élargir les territoires, de se déterritorialiser.

En se déplaçant il est possible de mettre sans cesse en mouvement les multiples identités qui nous constituent, de nous positionner comme un « sujet nomade ». L'espace ouvert par le déplacement est un espace interstitiel, espace du passage, de l'intersubjectivité, de l'échange, de la rencontre et du partage. C'est un lieu ouvert à l'autre, au doute, à l'incertitude, à l'inconnu et à la transformation. »²⁷

Définir précisément ces deux territoires, théoriquement et dans mon expérience personnelle, pourrait sans doute être le sujet d'un autre mémoire.

Mais pour conclure déjà celui-ci, je dirais enfin que son écriture a été proche d'un rite initiatique. Ce processus a été parfois douloureux, il a suscité certains blocages et beaucoup d'imprécisions, mais il m'a accompagné pendant dix mois, me suivant dans des déplacements intimes (un déménagement, l'exploration d'un territoire étranger) et artistiques (développements de projets, nouvelles rencontres). Ce processus initiatique s'est déployé au fil de l'évolution de ce « retour sur soi », de ce fauilage entre les éléments constitutifs de ma démarche artistique. Je pense qu'il a ouvert beaucoup de possibles.

²⁶ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Recherches Centre national de la danse, 2001 p.135

²⁷ Marian Del Valle. *Accompagner les processus créatifs de Monica Klingler, Barbara Manzetti et Marian del Valle* (janvier 2009 - décembre 2012). *Musicology and performing arts*. Université Nice Sophia Antipolis, 2013 p. 30



Premier séjour en Laponie

Bibliographie

Odette Aslan, *L'acteur au XXe siècle*, Paris, Editions L'Entretemps, 2005

Sous la direction de Marie-Christine Autant-Mathieu, *Créer ensemble points de vue sur les communautés artistiques*, L'Entretemps, Montpellier, 2013

Isabelle Barberis, *Théâtres contemporains Mythes et idéologies*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010

Jérôme Bel, Boris Charmatz *EMAILS 2009-2010*, Les presses du réel, 2013

Mathieu Bellahsen, *La santé mentale, vers un bonheur sous contrôle*, La fabrique éditions, 2014

Michel Bernard *De la création chorégraphique*, Paris, Centre national de la danse, 2001

Marian Del Valle. *Accompagner les processus créatifs de Monica Klingler, Barbara Manzetti et Marian del Valle (janvier 2009 - décembre 2012)*. Musicology and performing arts. Université Nice Sophia Antipolis, 2013

Robert Filliou, *Teaching and learning as performing arts*, Cologne-New York, Verlag Gebr. König, 1968

Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010

André Guigot, *Pour en finir avec le « bonheur »*, Bayard, 2014

Raimund Hoghe, *Pina Bausch Histoires de théâtre dansé*, Paris, L'Arche 1987

Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002

Anna Haplrin, *Mouvements de vie 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*, Bruxelles, Contredanse, 2009

Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008

Norbert Servos, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, Paris, L'Arche, 2001

Gérard Wajcman, *Intime exposé, intime extorqué*, lacan.com 1997/2006.
http://www.lacan.com/symptom8_articles/wajcman8.html

Perin Emel Yavuz, *La Mythologie individuelle, une fabrique du monde*, Le Texte étranger [en ligne], n° 8, mise en ligne janvier 2011. URL :
<http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/yavuz.html>

Catalogue raisonné Jérôme Bel 1994-2005, publié par Les Laboratoires d'Aubervilliers et accessible sur le site www.jeromebel.fr.

L'acteur entre personnage et performance, Etudes théâtrales 26, Louvain-la-neuve, 2003

Théâtre et danse *Un croisement moderne et contemporain , Vol. I filiations historiques et positions actuelles*, Etudes théâtrales 47&48, Louvain-la-neuve, 2010

Théâtre et danse *Un croisement moderne et contemporain , Vol. II paroles de créateurs et regards extérieurs*, Etudes théâtrales 49, Louvain-la-neuve, 2010

Nouvelles de danse 36/37, *la composition*, Bruxelles, Contredanse, 1999