Pour un théâtre de l'immanence

Comment eprouver le concept deleuzien au plateau ?

Isis FAHMY

Robert Cantarella dans le cadre du Master mise en scene
La Manufacture – HETSR- decembre 2014

« Essayer encore. Rater encore.
Rater Mieux »

Samuel Beckett

« _ C'est déjà difficile de comprendre ce que quelqu'un dit. Discuter, c'est un exercice narcissique où chacun fait le beau à son tour : très vite, on ne sait plus de quoi on parle. Ce qui est très difficile, c'est de déterminer le problème auquel telle ou telle proposition répond. Or si l'on comprend le problème posé par quelqu'un, on n'a pas envie de discuter avec lui : ou bien on se pose le même problème, ou bien on en pose un autre et on a plutôt envie d'avancer de son côté. Comment discuter si l'on a pas un fonds commun de problèmes, et pourquoi discuter si l'on en a un ? On a toujours les solutions qu'on mérite d'après les problèmes qu'on pose. Les discussions représentent beaucoup de temps perdu pour des problèmes indéterminés. Les conversations, c'est autre chose. Il faut bien faire la conversation. Mais la moindre conversation est un exercice hautement schizophrénique, qui se passe entre individus ayant un fonds commun, un goût des ellipses et des raccourcis. La conversation est du repos entrecoupé de longs silences, elle peut donner des idées. Mais la discussion ne fait aucunement partie du travail philosophique. Terreur de la formule "on va discuter un peu ".»

DELEUZE Gilles, *nous avons inventé la ritournelle*, Le Nouvel Observateur, septembre 1991, p.109-110

Remerciements

Aux territoires et à leur peuplement

La Manufacture – HETSR, L'Arsenic, Cie sturmfrei, Coco Plage, Les Grillons, Théâtre de Vidy Lausanne, Théâtre Saint-Gervais Genève

Maya Bösch, Robert Cantarella, Laurence Fahmy, Clémence Guichard, Sylvie Kleiber, Fred Jacot-Guillarmod, Marie Mercier, Benoît Renaudin

SOMMAIRE

Propos préliminaires 5

Philosophie, immanence… et théâtre 7

L'immanence deleuzienne 9

Le mouvement théâtre 10

Immanence : Imma…quoi ? 12

En quoi Deleuze est-il devenu boussole dramaturgique ? 14

Approche du sujet 14

Choix des textes 17

L'appréhension du plateau 22

L'espace 22

Le Corps sans Organe 24

La machine théâtre 25

Des CsO pour constituer un CsO : connecter, conjuguer, continuer… 27

Langues 28

Ecoute 30

Vagues 32

Spectre-acteur 33

« l'immanence pure » : une chimère 35

La philosophie n'a rien à voir avec… 35

… le théâtre ou le cinéma 35

Le théâtre avec les équations mathématiques 36

L'acte de création dans l'espace-temps 38

Quid de la pureté dans *Quad* : un couac de la pensée ? 42

La cohérence à tout prix : une incohérence ? 43

« Faire théâtre » 45

Les limites de l'immanence 48
A-a-a-a rt-iste 50
Des mouvements aberrants ? 52
Une ligne de fuite mortifère ? 53
Notes prospectives 55
Bibliographie 56
ANNEXE – Livret OSCILLATION[s] 64

PROPOS PRELIMINAIRES

La rédaction du mémoire se produit finalement après le travail pratique qui a eu lieu avec la présentation d'Oscillation[s], les 24 et 25 juin au Théâtre de Vidy à Lausanne. Pour autant, ce travail pratique s'est nourri de nombreuses lectures, réflexions dont certaines ont été données à la connaissance du public sous la forme d'un petit livret distribué individuellement[1]. Les pages de ce livret sont pour moi, constitutive de ma recherche théorique et de sa mise en œuvre pratique. J'estime donc nécessaire de les reprendre, les étoffer dans ce nouveau contexte rédactionnel. Cette recherche théorique ne se contente pas de jongler avec les concepts mais souhaite les confronter à ma pratique du théâtre. J'imagine que ce que je cherche à définir dans ce mémoire a quelque chose à voir avec mon envie de théâtre et peut-être ma future démarche de metteur en scène. En définitive, il s'agit pour moi, non pas véritablement d'écrire un manifeste, mais de manifester à moi-même, au sens de révéler, déployer les concepts, les notions qui construiront mon geste artistique dans la pratique.

Je conçois ce mémoire comme une proposition de mise en page formelle d'une réflexion théorique sur le concept philosophique d'immanence à partir d'une lecture de Gilles Deleuze qui s'est déployée sur plus d'une année en lien avec mes activités annexes, mes lectures, mes échanges avec les interprètes, tuteurs, mes essais et tentatives. Les écrits de Gilles Deleuze sont comme des partenaires de dialogue pour ma pratique théâtrale.

Après une brève introduction sur le concept d'immanence et son lien possible au théâtre, il s'agira de ne plus penser cette possibilité de façon générale, mais de questionner comment et pourquoi je m'en suis saisi et quels effets, conséquences cela a-t-il dans l'avancement de ma pensée par rapport à une démarche de mise en scène. Ma lecture de Deleuze, et cette quête avec les interprètes de questionner le concept « d'immanence » a eu un effet méthodologique sur ma démarche de travail. La première partie cherche donc à revenir sur

[1] Voir le livret Oscillation[s] en annexe p.66

comment j'ai mené les répétitions, la place et le fonctionnement de création que j'ai essayés de mettre en œuvre. Ensuite, j'aimerais questionner ce que cette démarche implique dans la recherche esthétique, les partis pris que j'ai opérés. J'ai émis l'idée que Deleuze était ma boussole dans les choix artistiques. A quel moment ai-je dû faire des compromis ? Me suis-je trahie ? L'ai-je trahi ? En quoi est-ce que je reste cohérente par rapport à l'idée que je me faisais de la recherche d'un « théâtre de l'immanence » ? Est-ce une supercherie philosophique ?

PHILOSOPHIE, IMMANENCE… ET THEATRE

En philosophie un concept ne vit jamais seul et se construit en lien avec d'autres. Il est difficile d'aborder l'immanence sans définir simultanément la transcendance.

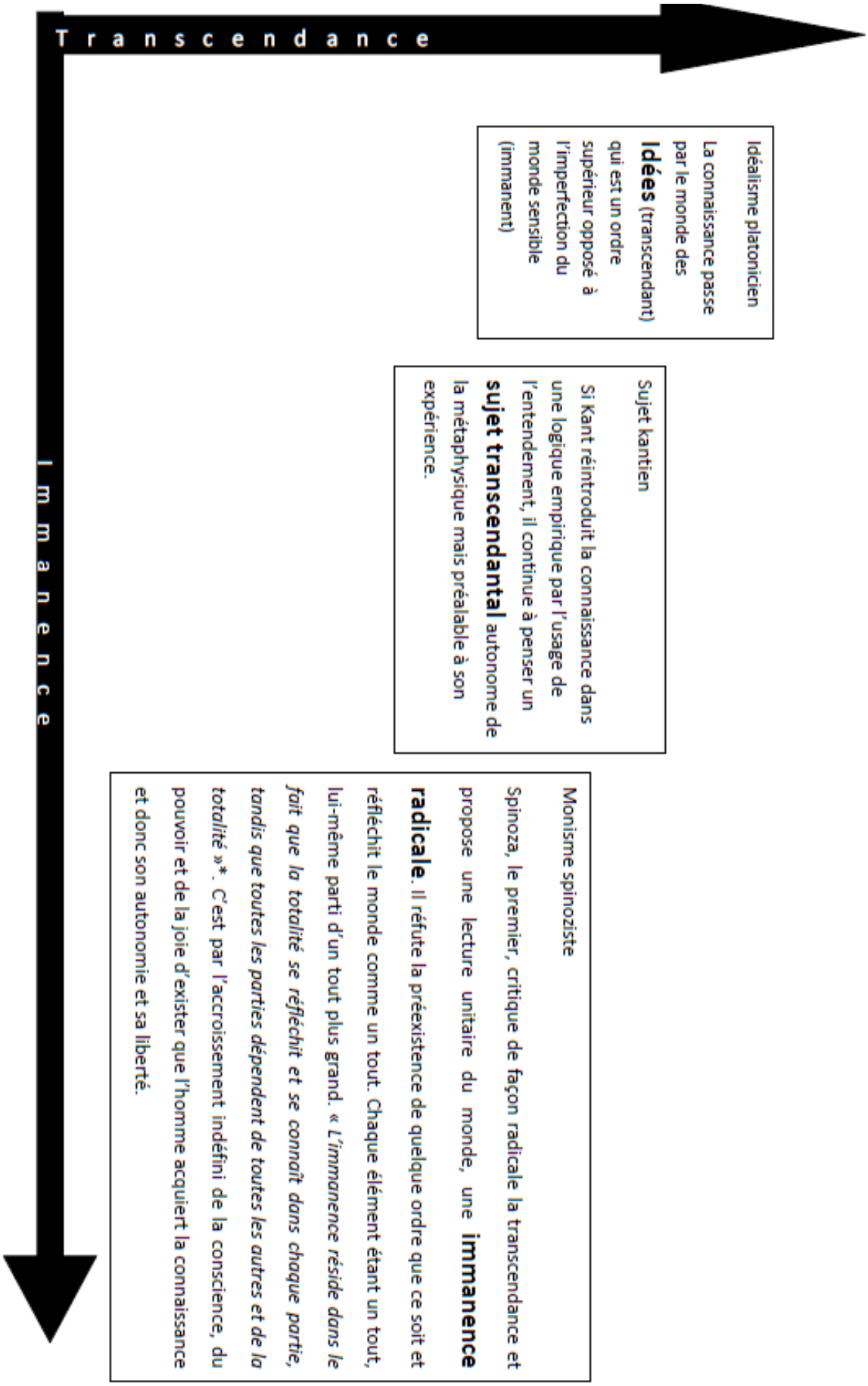
La signification est variable selon le courant de pensée dans lequel on se situe. Si l'objectif du mémoire est justement de définir le sens dans lequel l'immanence peut s'entendre par rapport au théâtre. Il s'agit néanmoins dans cette introduction de comprendre d'où vient ce concept, à quel moment de son existence je m'en saisis, pour voir ensuite où nous irons pendant le développement de ce travail.

D'après les premières définitions du dictionnaire, immanent est un adjectif qui désigne ce « qui réside dans », ce «qui est impliqué dans »[1]. Tandis que le transcendant se caractérise par ce qui est « en dehors », « au-dessus » ou « au-delà »[2]. Ce rapport inclusif/exclusif a tendance à situer ces concepts sur des lignes ou champs différents. Le transcendant tient de la verticalité et l'immanent de l'horizontalité pour schématiser. Le transcendant serait un plan supérieur, pensé comme inaccessible et immuable, tandis que l'immanent s'ancre en-deçà dans l'expérience, la sensibilité, la temporalité, la finitude.

[1]Trésor de la Langue Française http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=534830370;

[2] Trésor de la Langue Française : http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3810319395;

* MISRAHI Robert, « Immanence et transcendance », *Encyclopedia Universalis*, 2010, 10, p.841-43


Transcendance
Idéalisme platonicien
La connaissance passe par le monde des **Idées** (transcendant) qui est un ordre supérieur opposé à l'imperfection du monde sensible (immanent)
Sujet kantien
Si Kant réintroduit la connaissance dans une logique empirique par l'usage de l'entendement, il continue à penser un **sujet transcendantal** autonome de la métaphysique mais préalable à son expérience.
Monisme spinoziste
Spinoza, le premier, critique de façon radicale la transcendance et propose une lecture unitaire du monde, une **immanence radicale**. Il réfute la préexistence de quelque ordre que ce soit et réfléchit le monde comme un tout. Chaque élément étant un tout, lui-même parti d'un tout plus grand. « *L'immanence réside dans le fait que la totalité se réfléchit et se connaît dans chaque partie, tandis que toutes les parties dépendent de toutes les autres et de la totalité* »*. C'est par l'accroissement indéfini de la conscience, du pouvoir et de la joie d'exister que l'homme acquiert la connaissance et donc son autonomie et sa liberté.
Immanence

L'immanence deleuzienne

Deleuze reprend le terme d'immanence essentiellement à partir de sa lecture de Spinoza[1]. J'ai découvert le concept d'immanence à partir du dernier texte que Deleuze a publié avant sa mort. « L'immanence : une vie… » définit l'immanence et son rapport à la transcendance. C'est donc à la fois une synthèse mais aussi une prolongation, une ligne de fuite de ce qu'il avait préalablement rédigé.

Afin de mieux cerner ce concept, essayons dans un premier temps de revenir sur les étapes de sa réflexion sur l'immanence. Initialement, Deleuze se pose la question de « Qu'est ce que la philosophie ?[2] » avec son ami, Félix Guattari. Il énonce alors que la particularité de la pensée philosophique est sa capacité à créer des concepts, la science des connaissances, et l'art des affects-percepts. Il situe l'élaboration des effets de ces pensées dans des plans différents. Le philosophe agit dans le plan de l'immanence, l'artiste dans celui de la composition et le scientifique dans le plan de la référence ou coordination. Vu comme cela, le problème semble régler : le plan d'immanence n'a rien à faire avec le champ artistique[3], l'un pense sur le concept, l'autre provoque « des blocs d'émotion ». End of discussion. L'article « Thinking trough theatre » de Maaike Bleeker ouvre une brèche qu'elle ne poursuit pas totalement mais qui a retenu mon attention : *« Deleuze and Guattari themselves do not mention the theatre. Nevertheless, I will argue, the theatre as cultural practice may illuminate what it means, or could mean, to « find one's bearings in thought ». Furthermore, Deleuze and Guattari's account of thinking suggests the possibility of conceiving of theatre in terms of thinking, where theatre is not understood as a representation of thoughts, or*

---

[1] « *Tandis que moi je me sens tellement spinoziste, je me sens tellement croyant dans l'immanence* » Gilles Deleuze, Cours du 27/05/80

[2] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est ce que la philosophie ?,* Reprises, Editions de Minuit, 2005, 208p.

[3] « *Pour Deleuze, le plan d'immanence est supposé pour la création des concepts. Il n'existe pas hors de la philosophie, bien que celle-ci le suppose* ». SHIRANI Takashi, *Deleuze et une philosophie de l'immanence*, p. 80

process of thinking, originating from subjects expressing their ideas through theatrical representations, but rather as a practice of thinking in which we, as audience, participate."[1]

Le théâtre est un mouvement double, dynamique à la confluence de ces deux plans : l'immanence philosophique et la composition artistique pour l'élaboration en mouvement d'une pensée singulière qui se déploie dans l'espace théâtral. En effet, « *la pensée de l'immanence ne divise pas le monde. C'est le mouvement schizophrénique du rapprochement et du détournement dans un même monde. Deleuze nomme pour sa part ce mouvement le devenir ou le mouvement de navette entre l'être et la pensée, qui définit le plan d'immanence.*[2] » . Une pensée humaine et sensible en quelque sorte.

Le mouvement théâtre

Dans son texte, *Différence et répétition*, Gilles Deleuze définit deux types de théâtre celui de la représentation et celui de la répétition.

Deleuze remet en cause notre capacité à se représenter des idées, comme l'avait déjà fait Kant dans sa critique de la raison pure par rapport à Platon. Mais il désavoue aussi la possibilité pour les idées d'être représentées. Comme dans toute sa pensée philosophique, il met en avant la dynamique, le mouvement de la pensée. Loin de souscrire à la dialectique hégélienne qu'il juge rigide et abstraite, en s'appuyant notamment sur Nietzsche et Kierkegaard, il explique qu' « *il s'agit au contraire de produire dans l'œuvre un mouvement*

---

[1] « Deleuze et Guattari eux-mêmes ne mentionnent pas le théâtre. Cependant, je défends le théâtre comme pratique culturelle qui peut éclairer ce que signifie, ou pourrait signifier « trouver support à penser ». D'autant plus que la globalité de la pensée de Deleuze et Guattari suggère la possibilité de concevoir le théâtre en terme de pensée, où le théâtre n'est pas compris comme représentation de la pensée, ou comme processus de pensée, initié par des sujets exprimant leur pensée par la représentation théâtrale, mais plutôt comme une pratique de la pensée à laquelle, nous, comme spectateur, participons. »

Maike BLEEKER, « Thinking trough theatre », *Deleuze and Performance*, edited by Laura Cull, Edinburgh Press university, 2009, chap. 8, p. 148

[2] SHIRANI Takashi, *Deleuze et une philosophie de l'immanence*, p. 23

capable d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation : il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition ; de substituer des signes directs à des représentations médiates ; d'inventer des vibrations, des rotations, des tournoiements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit[1]. » Et il ajoute quelques lignes plus loin : « *Cela, c'est une idée d'homme de théâtre, une idée de metteur en scène – en avance sur son temps.*[2] »

Il ne s'agit donc pas au théâtre de donner à voir une idée, de la représenter mais plutôt de construire par le travail de plateau des supports constitutifs à l'élaboration d'une pensée en mouvement dans l'espace et le temps de la représentation, et de façon idéale que celle-ci se poursuive même au-delà.

Pour que cela advienne, il faut donc constituer une dramaturgie qui n'a pas la nécessité d'être linéaire, d'un point A à un point B. Elle doit dessiner des lignes de force, avoir conscience des lignes de fuite pour donner des supports physiques et mentaux pour une pensée à advenir.

---

[1] DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition*, PUF, 12e édition, 2011, p.16

[2] *Id*. p.17

IMMANENCE : IMMA…QUOI ?

Le point de départ pour l'ensemble de l'équipe artistique a donc été un document que j'ai intitulé : « Interprétation du lexique deleuzien pour un théâtre de l'immanence»[1]. Sa triple lecture a pour objectif, à la fois de permettre de prendre connaissance d'extraits des textes de Deleuze, de donner ma compréhension ou d'impulser par la reformulation l'axe qui m'intéresse à partir de ce concept et enfin de donner des pistes pour le mise en œuvre du travail au plateau. De ma lecture préliminaire du texte : « L'immanence : une vie…»[2], c'est avant tout la citation suivante de Deleuze qui m'a interpellée:

« L'immanence ne se rapporte pas à Quelque chose comme unité supérieure à toute chose, ni à un Sujet comme acte qui opère la synthèse des choses, c'est quand l'immanence n'est plus immanence à autre chose que soi qu'on peut parler d'un plan d'immanence. Pas plus que le champ transcendantal ne se définit par la conscience, le plan d'immanence ne se définit pas un Sujet ou un Objet capable de le contenir. On dira de la pure immanence qu'elle est UNE VIE, et rien d'autre. Elle n'est pas immanence à la vie, mais l'immanence qui n'est rien est elle-même une vie. Une vie est l'immanence de l'immanence, l'immanence absolue : elle est puissance, béatitude complètes. […]

Une vie est partout, dans tous les moments que traverse tel ou tel sujet vivant et que mesurent tels objets vécus : vie immanente emportant les événements et les singularités qui ne font que s'actualiser dans les sujets et les objets. Cette vie indéfinie n'a pas elle-même de moment, si proches soient-ils les uns des autres, mais seulement des entre-temps, des entre-moments. Elle ne survient ni ne succède, mais présente l'immensité du temps vide où l'on voit l'événement encore à-venir et déjà arrivé, dans l'absolu d'une conscience immédiate. [3]»

---

[1] Voir Livret d'Oscillation[s] en annexe p.66

[2] Gilles DELEUZE, *L'immanence : une vie…,* DRF, p.360-362

[3] *Idem*

J'ai alors proposé la reformulation suivante :

Immanence : n. f. philo.

se rattache au présent et à la présence en traçant un champ horizontal ininterrompu de connexions en dehors d'un vocabulaire mystique ou religieux. Un être (une vie) est singulier et indéterminé, il s'éprouve de façon multiple selon son positionnement spatio-temporel. Et il le modifie sans cesse autant qu'il est modifié par lui. La connexion n'est pas divine, la relation aux choses, à l'autre n'est pas sacrée. Le fait de se sentir percé, traversé n'est pas une posture, c'est la réalité de notre être au monde. C'est là et maintenant et pourtant tellement plus vaste que ce qui est visible. Deleuze écrit l'oxymore « d'empirisme transcendantal[1] », une sorte de contradiction dans les termes, créant une tension qui résume bien la condition humaine, de ne rien pouvoir éprouver en-dehors de son corps alors que l'extérieur est si vaste à explorer ; et de sentir en même temps en dedans une puissance qui ne peut s'exprimer dans la petitesse de son corps et de son environnement. L'immanence est donc un plateau sur lequel peut s'exprimer ce rapport entre l'empirisme et le transcendant[2]. L'infiniment grand et l'infiniment petit sont concomitants, de même que chaque partie est une expression du tout[3].

A partir de là, certains choix se sont opérés, trois me paraissent essentiels : les orientations dramaturgiques, mon rôle de metteur en scène, l'approche du plateau et le travail de répétition.

---

[1] SAUVAGNARGUES Anne, *Deleuze, L'empirisme transcendantal*, philosophie, PUF, 2009

[2] « La transcendance est toujours un produit d'immanence » Gilles DELEUZE, « L'immanence : une vie… », *Deux Régimes de fous,* p.363

[3] « *L'immanence réside dans le fait que la totalité se réfléchit et se connaît dans chaque partie, tandis que toutes les parties dépendent de toutes les autres et de la totalité* », MISRAHI Robert, « Immanence et transcendance », *Encyclopedia Universalis*, 2010, 10, p.841-43

En quoi Deleuze est-il devenu boussole dramaturgique ?

Si les textes de Deleuze n'ont finalement pas été lus au cours des deux présentations du mois de juin 2014, ils ont sans cesse été présents, certes souvent pendant les répétitions mais surtout comme partenaires de conversations, comme cela peut exister entre un metteur en scène et son dramaturge. C'est ainsi que les choix de textes et d'espaces se sont faits au fil de nos échanges sur l'acteur et le sujet.

Approche du sujet

L'un des axes qui m'intéresse le plus dans la pensée de Deleuze, c'est l'approche du sujet. Sans nier l'influence des déterminismes sociologiques, culturels, sexuels, psychologiques, géographiques, linguistiques etc., il montre à quel point le sujet est un être à l'identité multiple. L'individu est capable de mobiliser plus ou moins tels éléments en puissance de ce qui le constitue en fonction du contexte dans lequel il évolue. Deleuze en fustigeant les cadres de la psychanalyse souhaite rouvrir le champ des déterminismes à la construction du sujet. C'est ainsi que dans l'*Anti-Œdipe*, il se lance dans une grande démonstration à coup d'abscisses et d'ordonnées sur l'existence d'un sujet géo-politique évoluant dans un champ social-historique et non plus uniquement tributaire d'une donnée unique : « papa-maman »[1]. C'est donc pour le sujet, une possibilité constamment renouvelée d'actualiser ses virtualités, de même que les virtualités perçues l'actualisent[2]. « *Aussi y a-t-il coalescence et scission, ou plutôt oscillation, perpétuel échange entre l'objet actuel et son image virtuelle : l'image virtuelle ne cesse de devenir actuelle, comme dans un miroir qui s'empare du personnage, l'engouffre, et ne lui laisse plus à son tour qu'une virtualité, à la manière de La Dame de Shanghaï. L'image virtuelle absorbe toute l'actualité du personnage, en même temps que le personnage actuel n'est plus que virtualité. Cet échange perpétuel du virtuel et*

[1] Gilles DELEUZE, cours du 27/05/80 « Anti-Œdipe et autres réfléxions ».

[2] Gilles DELEUZE, Claire PARNET, *Dialogues*, Champs, essai, 1996, p. 183-182

de l'actuel définit un cristal. C'est sur le plan d'immanence qu'apparaissent ces cristaux. L'actuel et le virtuel co-existent, et entrent en étroit circuit qui nous ramène constamment l'un à l'autre. Ce n'est plus une singularisation, mais une individuation comme processus, l'actuel et son virtuel. Ce n'est plus une actualisation mais une cristallisation. La pure virtualité n'a plus à s'actualiser puisqu'elle est strictement corrélative de l'actuel avec lequel elle forme le plus petit circuit. Il n'y a plus inassignabilité de l'actuel et du virtuel, mais indiscernabilité entre les deux termes qui s'échangent. » En ce sens, il est être immanent.

Son identité n'est jamais a priori une entité totale mais toujours un sujet en puissance qui se constitue dans sa fragilité même, avec ce qui le traverse. Deleuze invente deux concepts dramatisés, l'un tiré de La Fêlure de Fitzgerald, c'est le « je fêlé »; et l'autre de personnages de Samuel Beckett, c'est le « Moi dissous ». Ces deux concepts renvoient tous deux à une vision du sujet en décomposition ou recomposition constante[1]. Ce sont ces variations dans un système évolutif qui font l'être ; l'état de création[2]. Comme sur une carte géante et toujours évolutive, c'est le mouvement qui permet propulsion, renversement, multiplication du sujet. Et il y a là enjeu esthétique dans la pensée de Deleuze comme l'explique Anne Sauvenargues dans son chapitre « art et immanence » autour de la notion d'heccéité qui constitue « *une nouvelle théorie du sujet* »[3] . Il est vrai « *qu'on s'interroge sur ce qui fait l'individualité d'un événement :* une *vie,* une *saison, un vent, une bataille, cinq heure du soir…*

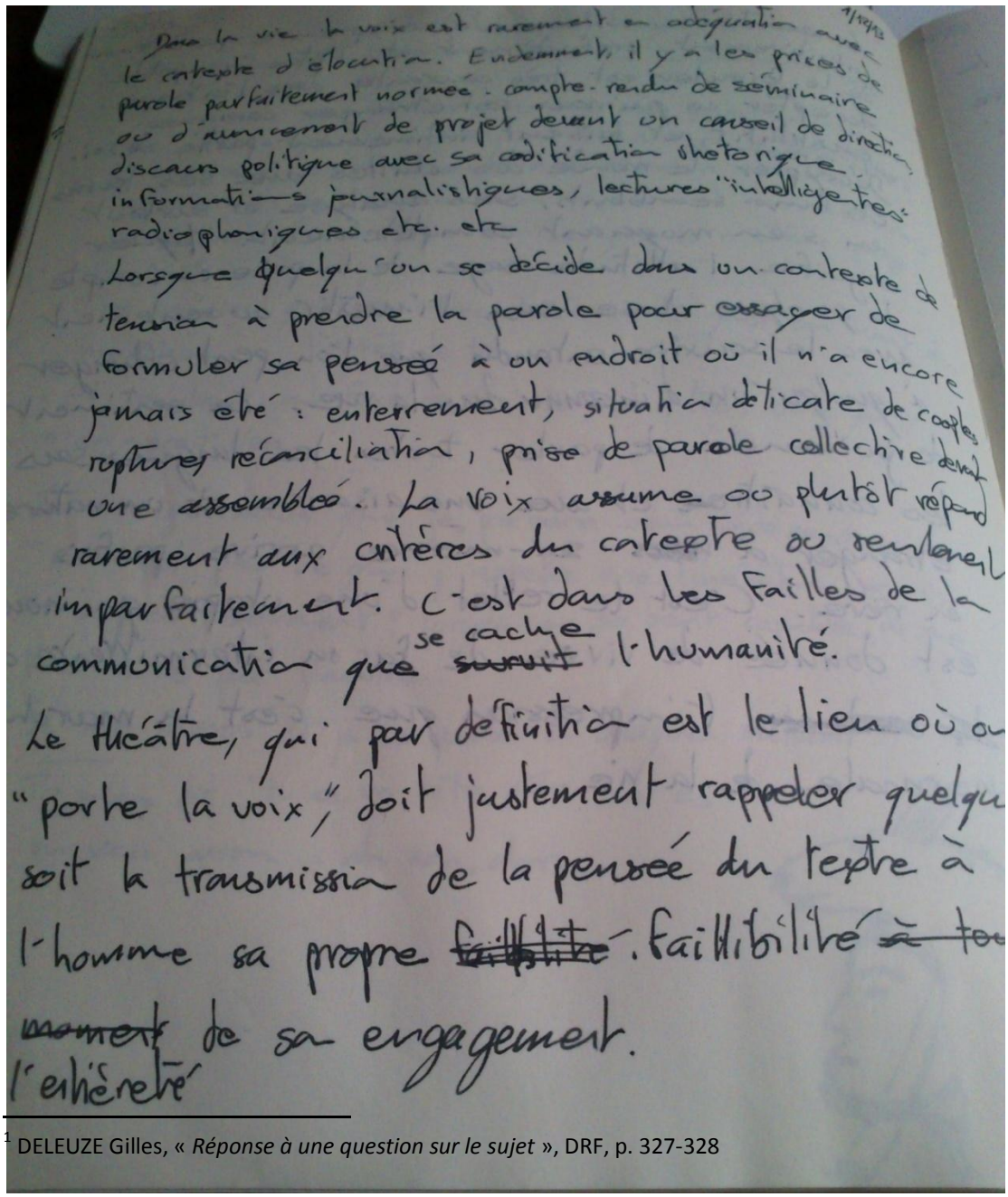
---

[1] Gilles DELEUZE, cours du 20/04/82 « Cinéma ».

[2] « Parler de soi et de l'autre à la fois, être soi et l'autre à la fois, être soi et plusieurs autres, ne plus savoir, soi, où on s'arrête, et où commence le monde, où commence l'autre et où commencent les autres, c'est peut-être ça accéder à un état de lucidité qui n'est pas celui du monde commun. » p.158 Claude REGY, *l'état d'incertitude*, Les solitaires intempestifs, 2002.

[3] « *L'heccéité emporte donc une nouvelle théorie du sujet qui impose qu'on se situe au plan des forces, non des formes.[…] Le rapport de forces de l'heccéité sert donc de critère provisoire pour formaliser des modes de subjectivation informels qui pouvaient sembler plus labiles ou plus délicats à théoriser. Deleuze l'utilise comme enjeu esthétique, et détermine à travers des modes d'expression qui dépassent l'alternative des formes et des forces. De même que les sujets, les personnes, les choses et les organes se composent réellement par heccéité, longitude, latitude, coordonnées spatio-temporelles et variation de puissance, de même l'heccéité n'est pas attribuable aux sujets, aux choses, aux individus constitués : elle n'est pas un plan de composition auquel les sujets et les choses devraient être attribués, au sens de l'antériorité d'un fondement.* » SAUVENARGUES Anne, *Deleuze et l'art*, chap. « Art et immanence », Lignes d'art, PUF, 2005, p.238-329

On peut appeler heccéité ou eccéité ces individuations qui ne constituent plus des personnes ou des moi. Et la question naît de savoir si nous ne sommes pas de telles heccéités plutôt que des moi[1]. » Ainsi la notion d'immanence est liée à la fois à puissance de vie, le conatus pour Spinoza, la surhumanité pour Nietzsche, mais elle existe aussi par l'extrême fragilité, porosité[2], faillibilité de l'humain. Le jeu de l'acteur, comme le « je » de la prise de parole doit donc essayer de dégager cette force et aussi cette rupture, cassure possible à tout moment.



Dans la vie la voix est rarement en adéquation avec le contexte d'élocution. Endehors, il y a les prises de parole parfaitement normée. compte-rendu de séminaire ou d'avancement de projet devant un conseil de direction, discours politique avec sa codification rhétorique, informations journalistiques, lectures "intelligentes" radiophoniques etc. etc

Lorsque quelqu'un se décide dans un contexte de tension à prendre la parole pour essayer de formuler sa pensée à un endroit où il n'a encore jamais été : enterrement, situation délicate de couples, ruptures, réconciliation, prise de parole collective devant une assemblée. La voix assume ou plutôt répond rarement aux critères du contexte ou semblent imparfaitement. C'est dans les failles de la communication que se cache l'humanité.

Le théâtre, qui par définition est le lieu où on "porte la voix", doit justement rappeler quelqu soit la transmission de la pensée du texte à l'homme sa propre ~~faillibilité~~. faillibilité ~~à tou~~ ~~moment~~ de sa engagement. l'entièreté

[1] DELEUZE Gilles, « *Réponse à une question sur le sujet* », DRF, p. 327-328

[2] Voir les Meidosems de Michaux.

Extrait cahier de notes du 1/12/13

L'adhésion à cette pensée est aussi un parti pris politique. C'est systématiquement s'opposer aux courants politiques et philosophiques identitaires, essentialistes ou nationalistes. C'est refuser l'adéquation systématique entre ce qui est perçu, entendu et existant. C'est réfuter l'idée d'un monde monolithique et facilement interprétable[1], celui simplifié de la communication médiatique, politique et commerciale. C'est exploser toutes les dualités rassurantes de nos représentations mentales et sociales : humanité/monstruosité ; victime/bourreau ; homme/femme… Si ce travail intellectuel et sociétal de sape systématique des cadres existants et structurants de nos sociétés occidentales n'est pas considéré comme nouveau, il est encore largement perçu comme un signe de déclin ou de fragilité et non comme une force, une puissance individuelle et collective dont l'art et le théâtre plus particulièrement me semblent un lieu d'expression nécessaire.

Choix des textes

Il faut donc que le flou soit possible ou que le doute identitaire soit permis ou que l'inconfort de l'interprétation tant le champ des possibles est ouvert, se présentent comme salutaire et joyeux[2].

Cette idée force a induit une réflexion sur la prise de parole au plateau et le statut de l'énonciation d'un texte. Puisque l'identité est mouvante, l'identification doit elle aussi être dans un état d'instabilité. Dès lors, les textes impliquant un narrateur trop déterminé, circonscrit, imaginable dont la prise de parole était réduite à un seul pronom personnel

[1] « Les gens pensent que tout a un sens. Et un seul sens. On pense que ce qui est important c'est d'être clair : 'ce qui se conçoit bien s'énonce clairement, Et les mots pour le dire arrivent aisément.' Eh bien justement non, il ne faut pas que les mots arrivent aisément, et il est plus intéressant d'aller chercher le non-clair. »p12, Claude REGY, L'état d'incertitude, Les solitaires intempestifs, 2002

[2]« Le théâtre est fait pour nous inquiéter, nous déranger », REGY, Claude, *L'ordre des morts*. C'est en effet un état d'intranquillité. Mais, ce qui m'importe c'est que ce moment ne soit pas vécu comme une épreuve mais comme un moment de repos, sans pression, où il n'y a pas de bons et de mauvais chemins, pas de réussite ni d'échec simplement un moment commun vécu différemment par chacun. Il y a convocation sans communion.

(notamment la première personne), c'est-à-dire ceux pouvant donner lieu à la naissance d'un personnage ont été évincés[1].

Après une première sélection de textes en amont, nous avons lu ou relu avec Fred Jacot-Guillarmod des passages dans diverses situations. C'est ainsi que notre choix oscillait entre des textes jugés abstraits qui nous fascinaient pour le rythme de la langue comme BING de Beckett ou la poésie de Michaux et des textes plus significatifs sur une vision du monde avec Artaud, Deleuze, etc. Deux lignes guidaient nos choix : l'importance du sens, la puissance du son et aussi la non-détermination d'une prise de parole d'un sujet unique. *L'Homme atlantique* de Duras est celui qui a été présenté, finalement seul, le 24 juin 2014, mais il a longtemps été en compagnie d'autres textes, qu'il a peu à peu absorbé ; il nous était ainsi possible de faire du « Bing » ou du « Deleuze » dans Duras. Néanmoins, dès la deuxième représentation, d'autres textes voulaient réapparaître et la matière textuelle aurait certainement continué à évoluer dans la même dynamique que pendant les répétitions si d'autres représentations avaient été données.

[1] Voir Livret Oscillation[s] en annexe - récapitulatif 1ere semaine

Quelle adresse ? / Quelle occupation de l'espace ?

Outils Fred : postures / gestes répétitifs / micro / livre / silence/ Bing/ Deleuze / adresses

Intimité lecture	- assis murmure (sans micro) - extérieur micro - livre en main
Homme du film	- geste quotidien (marche, veste) - déplacements / postures (portes) - répercussion d'une voix / bribes
Voix féminine Intime (amante)	- voix quotidienne (gradin) - tendresse d'un souvenir « je »
Réalisatrice	- adresse publique (sans regard) « vous »
Amant	- prise à son compte de la voix intime - dureté, rejet (body amp)
Acteur	- possible détachement - livre en main (couloir, chaise, gradin)

Schéma des adresses - *l'homme Atlantique*, Duras

Le refus de la présentation d'un sujet cohérent semble être un axe qui m'est important et dont le théâtre me semble un champ de monstration et d'expérimentation. Convaincue de la multiplicité des identités d'un sujet qui vit en son sein, des luttes, des endroits d'incompréhension, de fêlure et d'appui, je travaille en ce moment à partir de sons pour rendre compte d'une complexité d'être au monde en travaillant sur l'identité flottante et son brouillage permanent. Sujet multiple pour un corps.

LE CAIRE

« *Partir d'un point et aller le plus loin possible* » John Coltrane

A partir d'un mot, d'une ville absolument insaisissable dans sa totalité, j'aimerais aborder la complexité du monde, d'un monde qui m'est à la fois proche et lointain de par mes origines égyptiennes et mon éducation européenne. En partant d'une connaissance intime de l'Egypte, de par ses objets, sons, cultures et fantasmes, je souhaite essayer de les disséquer, les séparer pour penser un réagencement au plateau évocateur d'un temps et d'un espace qui nous échappent sans cesse tout en jouant sur notre extrême connaissance de cette sensation. Créer au-delà des frontières physiques, politiques et mentales en assumant pleinement mon hybridation – rendant aussitôt ces catégorisations partiellement fausses, de Française en Suisse, d'Egyptienne en France et d'Européenne en Egypte. C'est ainsi que chacun est au monde. C'est donc un temps et un espace à mi-chemin entre Genève et Le Caire, entre l'absolument étranger et l'extrêmement connu. Le fait de pouvoir se déplacer, se déterritorialiser d'un pays à l'autre, de travailler sur différents registres de langage, d'influence politique, musicale permet de varier le rapport distance/proximité. Ceci est possible en partant d'éléments très concrets, comme les objets du quotidien et de les charger de sons, de références, de jouer avec jusqu'à ce que le plaisir vienne du brouillage sans cesse de l'apport de l'un sur l'autre, de l'influence de l'un à l'autre. Il ne s'agit pas de brouiller pour embrouiller la réception, ni pour débrouiller un thème, un problème insoluble comme « la Révolution au Caire », mais de laisser bruire une vision incomplète et complexe du monde.

Kairo[s] s'écrit avec « s » pour aborder Le Caire de façon multiple, avec un « K » pour la distanciation sociologique et politique nécessaire et son étymologie grecque indique que ce projet théâtral arrive dans un temps et un espace opportun.

L'important c'est de travailler à partir d'un corps dans l'espace et qu'il puisse être l'incarnation du verbe. Corps et voix sont donc fluides, évolutifs en fonction de la parole, et ce, sans changement nécessaire d'attitude. Il ne s'agit donc pas d'incarner plusieurs voix ou personnage mais placer son corps et sa voix de telles sortes qu'ils puissent en projeter plusieurs.

« *Un acteur qui lit un livre tout haut comme il le ferait dans Les Yeux bleus cheveux noirs avec rien à faire d'autre, rien que garder l'immobilité, rien qu'à porter le texte hors du livre par la voix seule, sans les gesticulation pour faire croire au drame du corps souffrant à cause des paroles dites alors que le drame tout entier est dans les paroles et que le corps ne bronche pas.* »[1]

[1] DURAS Marguerite, « Le Théâtre », *La vie matérielle*, Gallimard, Folio, P.O.L édition 1987, p.17

Flore Garcin-Marrou note d'ailleurs dans sa thèse[1]que *« Deleuze se tourne vers les formes théâtrales qui tendent vers toujours plus de désincarnation, toujours moins de représentation* » et développe sur *« goût pour le théâtre de lecture, dont le propre est de se passer définitivement de la représentation* ». Ici, il serait possible de discuter de ce qui est mis sous le terme de représentation, je le comprends comme figuratif ou imitatif, et non au sens de l'absence d'images virtuelles et actuelles et de leur entremêlement constant.

Comment concilier puissance du texte et du corps en-dehors de la représentation, de l'incarnation et sans être non plus dans la lecture ? Etre dans le dire. Avec Marie Mercier[2] et Jérôme Denis[3], j'ai fait une première étape de recherche[4] autour du concept deleuzien de corps sans organe à partir d'un texte d'Artaud « La question se pose de … »[5] extrait de « Pour en finir avec le Jugement de Dieu ». La dernière phrase était « car à mon corps, on ne touche jamais ». J'avais alors travaillé un engagement très fort du corps dans l'espace avec l'acteur dans le cadre d'un atelier dirigé par Jean-Yves Ruf. Je cherchais à créer une tension constante entre son, sens et corps pour ne jamais être dans le support ou l'accompagnement. Et la notion de Corps sans Organe était un concept qui me permettait de donner une ligne directrice de jeu au interprète, de créer un imaginaire commun. En se concentrant sur la notion fuyable d'immanence, il semblait plus intéressant d'être dans des postures, de questionner l'immobilité, les seuils, la juxtaposition des images et d'inventer dans les temps de latence, de silence entre deux événements, entre deux temps, deux espaces, pour constituer de façon fugace, imperceptible et inexprimable l'immanence du sujet.

---

[1] GARCIN-MARROU Flore, Gilles Deleuze, Felix Guattari : entre théâtre et philosophie, pour un théâtre de l'à venir, Université Paris Sorbonne, thèse présentée et soutenue le 13 décembre 2011

[2] Marie Mercier est clarinettiste, étudiante à la HEM de Genève.

[3] Jérôme Denis est comédien, diplômé de la Manufacture (promotion F)

[4] Ce travail a eu lieu en novembre 2013 sous la direction de Jean-Yves Ruf.

[5] ARTAUD Antonin, *« Pour en finir avec le jugement de Dieu », Œuvres*, Quarto, Gallimard, 2004, p.1647-1652

L'appréhension du plateau

Mon questionnement sur le sujet parlant, pensant a d'abord conduit ma recherche vers le corps sans organe. Et de là, j'ai abordé le terme de plateau, cher à Deleuze et Guattari avec notamment l'ouvrage *Mille Plateaux*. C'est ainsi qu'il le définit : «« *Un plateau est un morceau d'immanence. Chaque CsO*[1] *est fait de plateaux. Chaque CsO est lui-même un plateau, qui communique avec les autres plateaux sur le plan de consistance. C'est une composante de passage.* »[2]. Le plateau de théâtre est donc pour le sujet, un champ d'expérimentation, d'actualisation des virtuels qui le constituent et qu'il constitue. Le sujet n'est jamais constitué, il s'éprouve dans la multiplicité des possibles et n'existe pourtant qu'à chaque fois de façon totalement singulière. Le plateau, comme l'espace a une géométrie variable, il est à la fois interne et externe au sujet, matériel et immatériel puisqu'il s'actualise sans cesse en fonction des virtualités qui le traversent et peut devenir un espace virtuel, métaphorique (poétique, politique) en fonction de son actualisation. L'acte théâtral est comme un régénérateur de cet échange entre l'actuel et le virtuel.

L'espace

« L'espace ?

1. Une dimension de la société qui correspond à l'ensemble des relations que la distance établit entre différentes réalités.

2. Un objet social défini par sa dimension spatiale.

3. Une réalité spatiale et hybride, à la fois matérielle et immatérielle[3]*»*

---

[1] CsO pour Corps sans Organe, bien sûr !

[2] DELEUZE Gilles, « Comment se faire un Corps sans Organes ? », *MP*, 2, p.196

[3] BÖSCH Maya, *On Space ¼,* Cie sturmfrei, juin 2014, p. 3. Entre les mois de février et de mai 2014, c'est-à-dire pendant que je travaillais sur *Oscillation[s],* j'ai assisté Maya Bösch à la rédaction de cette publication sur l'espace. Ce travail a donc nourri mes réflexions pour mon projet personnel.

Ces trois définitions ont plusieurs variantes, en réfléchissant à partir d'elle à ce qui me vient à l'esprit quand je pense à la pratique du théâtre, je me demande si :

1. la société et notre culture occidentale qui ont établi une frontière entre l'acteur et le spectateur, est indépassable. Il est possible d'en jouer, de travailler dessus, sans chercher à la nier.
2. Le théâtre débute et s'arrête vraiment au franchissement de ses portes.
3. Un espace virtuel se crée et se déploie en lien avec un espace actualisé.

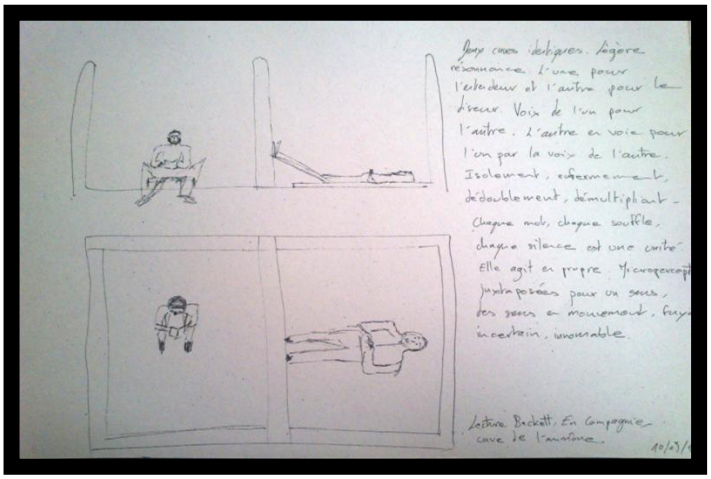
C'est évidemment le troisième axe qui m'intéresse le plus. Je me suis donc permis l'extrême luxe du metteur en scène, de prendre des textes, un acteur et de les placer dans un contexte pour écouter comment ils résonnent, en spectateur unique. Un théâtre royal. Parfois magique, parfois totalement raté. La phrase de Beckett est alors devenue une sorte de leitmotiv pour nos essais :

« *Essayer encore.*

Rater encore. Rater mieux. [1]»

Une église vide, proférer en chuchotant sur l'autel le texte Paris-Varsovie d'Artaud : « *je hais et j'exècre…* »

Mouvements de Michaux au milieu d'éléments mouvants : vents, fleuve, corps et sable au bout d'une île.



Assister à la lecture de *Compagnie* de Beckett dans deux cuves identiques au fond d'une cave, seuls, séparés par un muret.

[1]« Try again.

Fail again. Fail better », Samuel Beckett

De cette facilité de mise en situation et en regard, j'ai gardé une mobilité une fois de retour en salle de répétition, ma position de regardeur était toujours mouvante, la manière de prendre l'espace fluctuait selon l'organisation du moment, les circulations ou les présences. Créer un plateau à partir de mille plateaux : une table, un son, une présence, une peur, un axe etc.

Dès lors l'objectif de la représentation est d'essayer de rendre palpable pour chacun, l'existence des flux qui traversent le plateau pour que chacun les actualise en lui et en lien avec ce qu'il vit. Ces flux traversent les strates, les couches géographiques, historiques, politiques, les représentations mentales. Ils agissent en réinterrogeant l'ordre établi, l'organisation a priori des éléments. Il ne faut pas accepter l'organisme théâtre et essayer de le faire fonctionner, il faut considérer chaque organe et les animer. Flux de sons, flux de mots, d'images, présence d'un corps dépassé, expérience d'un Corps sans Organe.

Le Corps sans Organe

Ainsi la première définition du Corps sans Organe se rapporte aux sensations individuelles et serait la capacité à éprouver son corps en-dehors de la logique de l'organisme mais dans les modes, les intensités produites, les ondes et les vibrations qui passent par lui. « *Voilà ce qu'il faut comprendre : l'onde parcourt le corps : à tel niveau un organe se déterminera, suivant la force rencontrée ; et cet organe changera, si la force elle-même change, ou si l'on passe à un autre niveau. Bref, le Corps sans Organe ne se définit pas par l'absence d'organes, il ne se définit pas seulement par l'existence d'un organe indéterminé, il se définit enfin par la présence temporaire et provisoire des organes déterminés.*[1]»

La deuxième définition, dans une approche macroscopique, pense le plateau comme le plan de consistance sur lequel s'agrège des couches et des strates en mouvement continu pour configurer des superstructures sociales et politiques évolutives. Au niveau de la mise en scène, cela signifie pour moi, la prise en considération de l'ensemble des strates

[1] DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Seuil, L'ordre philosophique, p.50

constitutives de la production. Elles sont autant de persécutions à l'existence d'un corps créatif que de tensions qui lui permettent de se constituer. Les lieux, les temps de rencontres et les temps entre les répétitions, les injonctions budgétaires, les contraintes techniques, les incertitudes humaines sont autant de déterminismes dont le sujet metteur en scène doit subir/profiter.

La machine théâtre

Je me suis amusée à tracer plusieurs schémas de « dispositif/emboîtement » après avoir suivi le séminaire du philosophe Roberto Nigro : *« Ästhetische Regime, Dispositive, Spiele der Wahrheit*[1] *».* Ma réflexion s'est appuyée sur cette question soulevée par Deleuze : « *Mais qu'est ce qu'un dispositif ? C'est d'abord un écheveau, un ensemble multilinéaire. Il est composé de lignes de natures différentes. Et ces lignes dans le dispositif ne cernent ou n'entourent pas des systèmes dont chacun serait homogène pour son compte, l'objet, le sujet, le langage etc., mais suivent des directions, tracent des processus toujours en déséquilibre, et tantôt se rapprochent, tantôt s'éloignent les unes des autres. Chaque ligne est brisée, soumise à des variations de directions, bifurcante et fourchue, soumise à des dérivations. Les objets visibles, les énoncés formulables, les forces en exercice, les sujets en position sont comme des vecteurs ou des tenseurs.*[2] »

[1] NIGRO Roberto, *Ästhetische Regime, Dispositive, Spiele der Wahrheit*, 26 au 28 février 2014, ZHdK.

[2] DELEUZE Gilles, « Qu'est ce qu'un dispositif ? », DRF, p.316

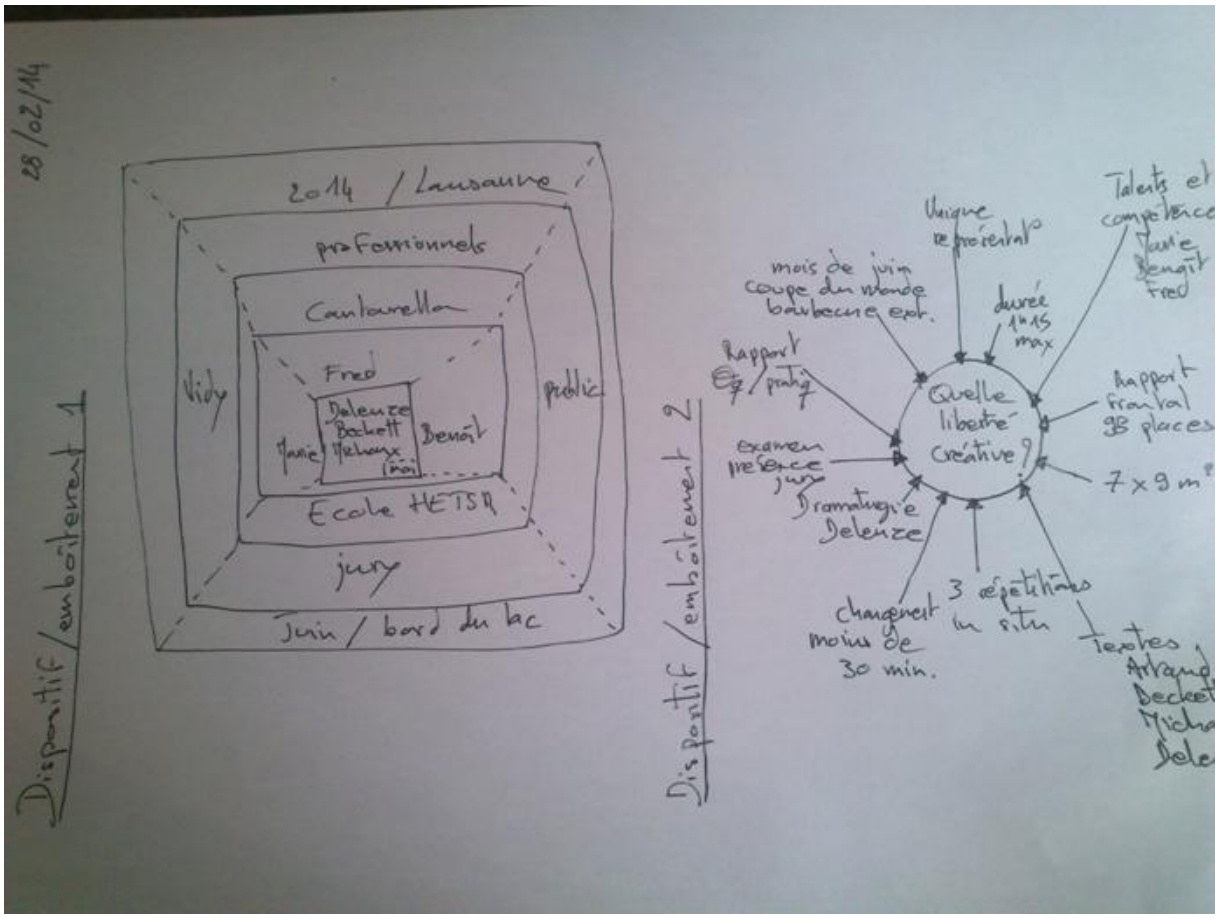


Schéma dispositif/ emboîtement 1&2, 28/02/14

La mise en scène serait comme une activité diplomatique laborieuse et pragmatique animée par le désir d'un autre monde avec d'autres langues, d'autres rapports de pouvoir, d'autres corps, d'autres temps, d'autres espaces à partir de ceux existants. C'est le désir qui guide leur mise en rapport. Deleuze semble même proposer un mode d'emploi : *« Voilà donc ce qu'il faudrait faire : s'installer sur une strate, expérimenter les chances qu'elle nous offre, y chercher un lieu favorable, des mouvements de déterritorialisation éventuels, des lignes de fuite possibles, les éprouver, assurer ici et là des conjonctions de flux, essayer segment par segment des continuums d'intensités, avoir toujours un petit morceau d'une nouvelle terre. C'est suivant un rapport méticuleux avec les strates qu'on arrive à libérer les lignes de fuite, à faire passer et fuir les flux conjugués, à dégager des intensités continues pour un CsO. Connecter, conjuguer, continuer : tout un « diagramme » contre les programmes encore signifiants et subjectifs. Nous sommes dans une formation sociale ; voir d'abord comment elle est stratifiée pour nous, en nous, à la place où nous sommes pris ; faire basculer*

l'agencement tout doucement, le faire passer du côté du plan de consistance. C'est seulement là que le CsO se révèle pour ce qu'il est, connexion de désirs, conjonction de flux, continuum d'intensités. On a construit sa petite machine à soi, prête suivant les circonstances à se brancher sur d'autres machines collectives. [1]*»*

Des CsO pour constituer un CsO : connecter, conjuguer, continuer…

Réunir d'autres machines collectives, c'est réussir à trouver des interprètes animés par un désir propre, avec leur propre savoir, connaissance et l'envie de les interroger, les déplacer, les provoquer autrement. Rien n'est moins motivant qu'un interprète au service du metteur en scène. J'imagine le metteur en scène comme un agenceur de désirs contradictoires. Les artistes engagés sur le projet doivent bien sûr faire preuve de beaucoup de disponibilités et d'écoute les uns envers les autres mais ne doivent pas se déconnecter d'avec leur propre outil et fonctionnement. Il faut à tout prix avoir envie de poursuivre sa propre recherche.

Dès lors, j'ai établi un processus de travail assez inédit. Je ne sais pas s'il est la marque de ma personnalité et de ma démarche propre de metteur en scène ou s'il vient des circonstances particulières de cette création. Sur les conseils de Robert Cantarella, j'aimerais les expliquer et les interroger et montrer en quoi, c'est encore une façon pour moi de travailler à partir de la notion d'immanence. La mise en scène nécessite de se positionner politiquement en créant des utopies, une communauté éphémère. La mise en scène impulse en quelque sorte le CsO du projet. L'expression totale et égale de chaque individu dans un processus commun de création est une utopie malsaine de la transparence qui mène souvent à une forme de dictature masquée[2]. Plusieurs expériences collectives en témoignent. J'ai alors pris le risque

---

[1] *Gilles DELEUZE, « comment se faire un corps sans organes ? », MP, 2, P.199*

[2] Je cite ici Maurice Blanchot qui aborde l'immanence sous un autre aspect: « Le communisme, s'il dit que l'égalité est son fondement et qu'il n'y a pas de communauté tant que les besoins de tous les hommes ne sont pas *également* satisfaits (exigence en elle-même minime), suppose, non pas une société parfaite, mais le principe d'une humanité transparente, produite essentiellement par elle seule, 'immanente' (dit Jean-Luc Nancy) : immanence de l'homme à l'homme, ce qui désigne aussi l'homme comme l'être absolument immanent, parce qu'il est ou doit devenir tel qu'il soit entièrement œuvre et, finalement, l'œuvre de tout ; rien

d'assumer une position centrale pour relancer, canaliser, absorber, déplacer les propositions et énergies de chacun en travaillant beaucoup sur la base du binôme. Si ces relations bilatérales ont parfois pu être interprétées comme l'application de la vieille antienne « diviser pour mieux régner », elle avait surtout pour objectif de créer un mode de fonctionnement particulier avec chacun pour ensuite permettre la confrontation et la constitution de machines collectives. C'est dans l'agencement et la régulation que le travail de mise en scène réside.

Langues

C'est la possibilité de créer une langue spécifique avec chacun. Réunir trois artistes-créateurs issus d'univers différent et avec des compétences très diverses nécessitait pour moi de comprendre et d'apprendre la démarche propre à chacun pour trouver déjà un terrain d'échanges communs, avant de nous lancer ensemble dans le grand bain des répétitions. La question du langage est primordiale pour réussir à adapter son discours à son interlocuteur. D'où la création de lexiques « deleuzien » avec Fred Jacot-Guillarmod, « sonore » avec Marie Mercier[1], et « schémas spatiaux » ou d'objets sonores avec Benoît Renaudin[2]. Ensuite, je

---

qui ne doive être façonné par lui, dit Herder : de l'humanité jusqu'à la nature (et jusqu'à Dieu). Pas de reste, à la limite. C'est l'origine apparemment saine du totalitarisme le plus malsain.
Or, cette exigence d'une immanence absolue a pour répondant la dissolution de tout ce qui empêcherait l'homme (puisqu'il est sa propre égalité et détermination) de se poser comme pure réalité individuelle, d'autant plus fermée qu'elle est ouverte à tous. L'individu s'affirme avec ses droits inaliénables, son refus d'avoir d'autre origine que soi, son indifférence à toute dépendance théorique vis-à-vis d'un autre qui ne serait pas un individu comme lui, c'est-à-dire lui-même, indéfiniment répété, que ce soit dans le passé ou dans l'avenir – ainsi mortel et immortel : mortel dans son impossibilité de perpétuer sans s'aliéner, immortel, puisque son individualité est la vie immanente qui n'a pas en elle-même de terme. » BLANCHOT, Maurice, La communauté inavouable, Les éditions de Minuit, 1983, p. 11-12

[1] Voir « Lexique sonore » dans le Livret Oscillation[s] en annexe. Les deux musiciens n'avaient pas non plus le même langage car Marie Mercier est une instrumentiste à vent formée initialement à la musique classique [méthode de travail, harmonie, composition, orchestres] en Master à la Haute Ecole de Genève et Benoît Renaudin, un guitariste autodidacte, bidouilleur de sons par expérimentation.

[2] Par exemple, à partir de la notion de Corps sans Organes, Benoît Renaudin a créé un « body amp » pour amplificateur corporel. Le principe est simple à partir de deux fils électriques alimentés par un circuit de 9 volts,

transmettais aux autres les bases de ma discussion avec chacun. Pendant les répétitions, chacun avait donc un langage d'échange avec moi qui nous permettait d'aller plus vite, de se comprendre plus rapidement. Ce n'était donc une langue étrangère pour personne, tout le monde en était plus ou moins familier. Et lorsque je faisais une proposition de travail pendant les répétitions, je pouvais m'adresser à chacun sur la base de nos échanges, dans notre langue. Ce qui est intéressant c'est l'absence de traduction littérale et la façon dont chacun charge les mots, se les traduit à lui-même en fonction de ce qu'il en comprend ou désire en comprendre. En filmant les répétitions, je me suis aperçue que mes indications tentaient de rendre ce que je recherchais avec une certaine précision mais ne proposaient pas de moyens déterminés pour les atteindre. Au fil de nos essais, il s'est donc mis en place une forme de compréhension pour justement laisser la place à l'interprétation de chaque interprète. C'est ainsi que le terme « d'immanence », a pris ponctuellement une signification pour chacun, difficilement traduisible mais que chacun comprenait. Voilà, par exemple, des définitions qui m'ont été communiquées pendant les répétitions :

Immanence :

Marie : se produit lorsque deux sons (quasiment sur les mêmes fréquences) entrent en lien, en confrontation et se diffusent dans l'espace de façon vibratoire sans possibilité d'identifier la source et créent comme un troisième son.

Benoît : état de saturation sonore qui produit simultanément un effet de plein et de vide de sens dans l'espace.

Fred : les photos de Marc Trivier[1], un élément actuel, factuel : la photo qui contient tous les virtuels : une vie. La question de l'instantanée dans la durée. Dilatation du temps

---

le corps se place en résistance et peut moduler le son en fonction de la pression exercée dessus. A cela, il a ajouté un oscillateur pour travailler les niveaux de fréquence afin que la clarinettiste puisse jouer avec.

[1] Voici le livre qu'il a apporté : TRIVIER Marc, *Paradise Lost*, Yves Gavaert, 2002

« *Il y a donc une langue III qui ne rapporte plus le langage à des objets énumérables et combinables, ni à des voix émettrices, mais à des limites immanentes qui ne cessent de se déplacer, hiatus, trous ou déchirures dont on ne se rendrait pas compte, les attribuant à la simple fatigue, s'ils ne grandissaient pas tout d'un coup de manière à accueillir quelque chose qui vient du dehors ou d'ailleurs : "*Hiatus pour lorsque les mots disparus. Lorsque plus mèche. Alors tout vu comme alors seulement. Désobscurci. Désobscurci tout ce que les mots obscurcissent. Tout ainsi vu non dit". *»*[1]

Ecoute

En quelque sorte, les répétitions poursuivent le rêve un peu fou de pouvoir communiquer au-delà de la communication, de réussir à parfois échanger dans une langue III. Elle n'oppose

---

Ici, un texte introductif de Marc Trivier sur son travail, rédigé en 2009 : http://www.mep-fr.org/evenement/marc-trivier/

Et un article sur une de ces expositions qui évoque « l'immanence de la photographie » , GUILLOT Claire, Les faces-à-faces sans échappatoire du photographe Marc Trivier, Le Monde, 12/02/2011 : http://abonnes.lemonde.fr/culture/article/2011/02/18/les-face-a-face-sans-echappatoire-du-photographe-marc-trivier_1482096_3246.html

[1] DELEUZE Gilles, L'épuisé, Les éditions de Minuit, 1992, p. 70 avec une citation de BECKETT Samuel, Cap au pire, p.53

pas le mot à la puissance de l'image, elle se constitue dans les espaces et la porosité des frontières.

Le rapport à la langue est quelque chose d'éminemment intime. Il y a bien sûr une dimension utilitaire, essayer de se comprendre les uns les autres, mais c'est avant tout une histoire d'écoute qui s'établit dans le temps et l'espace.

L'écoute me semble un des éléments fondamentaux pour parvenir à une forme d'immanence théâtrale. C'est un état, un moyen et une situation de mise en scène. La lecture de l'ouvrage de Jean-Luc Nancy *A l'écoute*[1], a en ce sens été très inspirante dans l'élaboration des choix de mise en scène. Quelle importance accordée au son ? Quelles relations avec le sens ?

De même, l'avancée dans un chemin inconnu ne se perçoit pas de la même façon en terme de durée et d'espace ; il suffit de rebrousser chemin, pour s'apercevoir avec stupéfaction que les quelques mètres parcourus sont beaucoup moins denses que la première perception le laissait augurer. Ce n'est pas pareil d'être à l'écoute de repères, qu'être à l'écoute d'un mouvement, d'un sens, d'une direction, d'un son. Cet état de jeu et de concentration conduisait chacun à être dans un état de présence qui me paraît propice à une manière d'agir sur un plateau.

« *Être à l'écoute, ce sera donc toujours être tendu vers ou dans un accès au soi (on devrait dire, en mode pathologique, un accès à soi : le sens (sonore) ne serait-il pas d'abord et chaque fois une crise de soi ?).*

Accès au soi : ni à un soi propre (moi), ni au soi d'un autre, mais bien à la forme ou à la structure du soi en tant que tel, c'est-à-dire à la forme, à la structure et au mouvement d'un renvoi infini puisqu'il renvoie à ce (lui) qui n'est rien hors du renvoi. Lorsqu'on est à l'écoute, on est aux aguets d'un sujet, ce (lui) qui s'identifie en résonnant de soi à soi, en soi et pour soi, hors de soi par conséquent, à la fois même et autre que soi, l'un en écho de l'autre, et cet

[1] Jean-Luc NANCY, *A l'écoute*, Galilée, 2002

écho comme le son même de son sens. Or le son du sens, c'est comment il se renvoie ou comment il s'envoie ou s'adresse, et donc comment il fait sens.[1] »

La construction du travail s'est donc faite avec l'objectif d'éviter la répétition, de s'interdire toute balise sonore ou visuelle et de travailler sur la multiplicité des sens à partir des sons. J'ai donc mis en place des outils et des structures dont chacun connaissait les sens potentiels et dont l'utilisation essayer de créer *« un 'en présence de' qui ne se laisse pas objectiver ni projeter au-devant*[2]. »

Vagues

Au fil des répétitions, il s'est par exemple établi un rapport spécifique à l'espace et au temps. Ceci nous a particulièrement sauté aux yeux lorsqu'on a fait un premier filage avec l'équipe technique. C'est comme cela que j'ai compris que nous avions créé un langage commun spécifique à nous quatre. Nos temps de recherches n'avaient ni début ni fin. Enfin, il y a bien sûr un moment où la concentration et le travail advenaient suite à une proposition de ma part. Au fur et à mesure de nos essais, le moment se condensait, s'agrégeait sans signal de ma part, puis il s'estompait, s'évaporait et alors se terminait. C'est-à-dire que je proposais un axe de recherche avec chacun assez vaste, puis dans notre coin, on prenait le temps qu'on voulait pour entrer dans ce champ, ce plateau qui semblait prendre naissance, sans aucune assurance. Et là encore, semble-t-il, cela avait quelque chose à voir avec la notion d'immanence au sens où Deleuze le définit comme un « faisceau énergétique » lors de son cours Cinéma n°23 à l'Université Paris 8 du 23/11 /1982[3] dans lequel il analyse une évolution

[1] Jean-Luc NANCY, *A l'écoute*, Galilée, 2002, p.25-26

[2] Id, p.31

[3] http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=141

dans la pratique des sports et compare les sports mécaniques aux sports énergétiques. Les premiers sont ceux qui s'appuient sur un cadre dans leur pratique, sur des règles et qui reposent sur un rapport de verticalité, prise en considération d'un coup (pour la boxe), d'un obstacle (pour le saut de haie), de l'envoi de la balle (pour le tennis) et réaction en fonction de cette première impulsion. Il développe alors que dans l'époque « moderne », il y a le développement de sports tels que le deltaplane, le surf, le skate qui consistent à se placer dans un environnement, sur un plan de consistance et de réussir à se placer dans un faisceau d'énergie pour développer, approcher un mouvement, des sensations autres. Il n'y a pas de durée et de sens déterminé, l'espace et le temps s'appréhendent en fonction du mouvement. Il continue en expliquant que même au sein des sports mécaniques, il y a un changement de paradigme et que la haie, par exemple, n'est plus considérée de la même façon, ni franchie de la même façon, qu'elle est en quelque sorte incorporée à la foulée du coureur. Il conclut cette digression sportive ainsi : « *En tout cas, les deux sont liés : l'abandon, la tendance à l'abandon – c'est pour cela que je disais deux caractères entre autres d'une modernité possible - > l'abandon, l'abandon de l'axe de verticalité > et l'abandon du modèle solide mécanique au profit des faisceaux énergétiques. Si je dis ça, c'est une manière par laquelle, je dis mais tout ça, c'est une espèce de manière de s'approcher, de, de vivre, ce que j'appelais le « plan d'immanence », à savoir le système des images-mouvement*. »

Spectre-acteur

En transposant ce changement de paradigme dans le sport au théâtre, j'ai compris que l'affrontement ne se situait pas à des questions de pratique, mais plutôt à la manière dont se pratique cette pratique. Dès lors, la mise en question n'est pas de savoir s'il doit y avoir texte ou pas texte, costume ou vêtement de tous les jours, lumières ou pas, régie son, naturalisme / expressionisme mais la façon dont chacun décide de se mettre en jeu dans le spectre qui lui est donné. Tels des surfeurs guettant la vague et devant prendre la décision individuelle d'y entrer ou pas et de prendre le risque de tenter un mouvement. Certains n'entreront jamais, d'autres de façon incomplète et d'autres choisiront de rester sur le bord. Le théâtre

comme un skatepark ou un spot de surf. Et ces choix se renouvèlent, ne se vivent pas de façon simultanée pour chacun. Parfois, la vague est tellement forte qu'elle emmène presque tout le monde avec elle, et parfois non, parfois la mer reste plane pendant plusieurs minutes et chacun se demande s'il ne faut juste pas arrêter, abandonner, quitter le champ ou patienter dans l'espoir de saisir un vent meilleur. Dans cette vision de la pratique, du faire, les notions d'échec et de réussite, de victoire ou de défaite ; là encore l'axe de la verticalité est déplacé au profit du désir et parfois du plaisir de faire, de vivre. Dès lors le rapport à l'acteur mais aussi au spectateur se trouve lui aussi déplacé. La machine de chaque acteur qui s'imbrique avec la machine collective du plateau, doit alors connecter, conjuguer, continuer la machine propre à chaque spectateur[1] et celle plus collective du public. Le metteur en scène travaille ce spectre, mais il n'a pas d'assurance quant à son expérimentation. Il travaille donc avec des acteurs – et un public – desquels il suppose un fort désir d'expérimentations mais il n'a pas de garanties à offrir. Ni à l'acteur, ni au spectateur. Il travaille ce faisceau en espérant créer les conditions favorables à une action possible. Il met son énergie avec le désir de la communiquer à d'autres et qu'ils soient pris eux-aussi, jusqu'à ce que ces énergies conjuguées, agrégées, élaborent un faisceau, constituent un plan d'immanence qui peut devenir de plus en plus vaste, de plus en plus concret pour chacun… Mais comment le rendre solide ? Comment atteindre un théâtre de pure immanence? Et cette recherche n'est –elle pas elle-même contradictoire ? Vouloir la concentration, la condensation du temps, de l'image, de l'espace, du sens dans un mouvement ouvert, hybride, chaotique ?

[1] Il est frappant de constater que j'ai eu assez peu de « retours » dans le sens habituel mais plusieurs spectateurs m'ont raconté comment ils étaient arrivés au théâtre, dans quel état, ce qu'ils ont décidé de faire pendant la représentation etc.

« L'IMMANENCE PURE » : UNE CHIMERE

Il est vrai que Deleuze évoque l'acte de création ou l'idée toujours de façon fugace et rare comme des instants d'intensité géniaux voire miraculeux. Le geste artistique paraît alors tendu vers cette recherche infinitésimale que chacun semble pouvoir vivre à un moment de son existence. Et la différence entre les artistes/ créateurs et les autres seraient dans leur capacité à renouveler plusieurs fois cette possibilité. Tout cela laisse extrêmement rêveuse, dubitative et perplexe la jeune metteure en scène que je suis censée être ou encore mieux devenir.

Ma démarche se heurte en effet à trois problèmes majeurs : le désaveu partiel de mon intention de créer « un théâtre de l'immanence » par Deleuze lui-même ; l'incohérence deleuzienne entre son exhortation à l'hybridation et la mutation, à l'imperfection et son admiration quasi- sacrée pour le chef d'œuvre, une forme de pureté de l'art. Enfin, le statut de l'artiste, et plus précisément celui du metteur en scène dans un dispositif donné.

La philosophie n'a rien à voir avec….

Dans sa conférence à la Fémis du 17 mars 1987[1], Deleuze s'adresse aux jeunes cinéastes et questionne l'acte de création en analysant son positionnement de philosophe par rapport à celui des artistes. Les concepts philosophiques sont-ils opérants pour penser le théâtre ?

… le théâtre ou le cinéma

« *Or, c'est une idée indigne ; la philosophie n'est pas faite pour réfléchir sur n'importe quoi. Elle n'est pas faite pour réfléchir sur autre chose. Je veux dire, en traitant la philosophie*

[1] http://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw

comme une puissance de réfléchir sur, on a l'air de lui donner beaucoup et en fait, on lui retire tout. »

De même, le metteur en scène peut-il penser sa pratique, son art avec des outils qui sont étrangers à l'immanence de sa création ? De là, n'y a-t-il pas un appauvrissement mutuel une approximation qui dessert la pensée théâtrale comme la pensée philosophique ?

Bien que je ne sois pas philosophe, j'ai tout de même reçu un enseignement classique et rigoureux en philosophie pendant plus de 4 années d'études supérieures. Il est donc vrai que j'ai d'abord été tétanisée à l'idée que la densité d'un concept et la possibilité de le charger de sens offert par la pensée philosophique se réduisait à un terrible appauvrissement du concept dès qu'il revêtait une forme d'application expérimentale au plateau.

S'il est, par exemple, possible de formaliser une approche protocolaire qui serait basée sur l'hypothèse de l'immanence et qui aboutirait à diverses expériences au plateau, cela ne reflète pas vraiment la façon dont j'ai mené ce travail. Et pourtant, il y a un rapport d'équivalence entre immanence et ce que j'ai développé au plateau en juin 2014.

Le théâtre avec les équations mathématiques

Ainsi en partant d'un modèle d'équation simple à une inconnue

$$x = \mathrm{ab}$$

Sachant que $x = immanence$ et que cette équation est vraie dans le cadre d'Oscillation[s] au théâtre de Vidy dans la salle de La Passerelle, alors :

Si,

$$a = rupturedelaverticalité$$

Or

$$Rupturedelaverticalité = tensionsonore + rupturefrontalitédel'espace + éclatementdel'adressespectateur$$

Or

$$Tensionsonore = \frac{son}{Texte} = \frac{(clarinette + guitare + synthé + bruitsextérieurs)}{(HommeatlantiqueFred + HommeatlantiqueIsis)}$$

Et

$$rupturefrontalité\ de\ l'espace = \frac{espacescénique}{espacepublic}$$

Et

$$éclatementadressespectateur = \left(\frac{proximité}{distance}\right) + narrateur^3$$

$$= \left(\frac{proximité}{distance}\right) + (je/vous/il)$$

Donc

$$a = \left(\frac{(clarinette + guitare + synthé + bruitsextérieurs)}{(HommeatlantiqueFred + HommeatlantiqueIsis)}\right) + \left(\frac{espacescénique}{espacepublic}\right) + \left[\left(\frac{proximité}{distance}\right) + (je/vous/il)\right]$$

Et $b = condensationd'undehorsdedans = lumièrepure + bodyamp$

Or

$$lumièrepure = \left(\frac{noirtotal}{ouvertureporte}\right)^2;$$

Et

$$bodyamp = \frac{silence}{sons}$$

Donc

$$b = \left(\frac{noirtotal}{ouvertureporte}\right)^2 + \left(\frac{silence}{sons}\right)$$

On a alors

$$immanence = \left[\!\!\left[\left(\frac{(clarinette\ +\ guitare +\ synthé +\ bruitsextérieurs)}{(HommeAtlantiqueFred\ +\ HommeAtlantiqueIsis)}\right) + \left(\frac{espacescénique}{espacepublic}\right) + \left[\left(\frac{proximité}{distance}\right)\ +\ (je/vous/il)\right]\right]\!\!\right]\left[\!\!\left[\left(\frac{noirtotal}{ouvertureporte}\right)^2 + \left(\frac{silence}{sons}\right)\right]\!\!\right]$$

Il est possible de pousser ces logiques au risque de devenir de plus en plus obscur et abscond pour qui n'a pas suivi le déroulement du travail… J'ai l'impression qu'il nous était possible de dériver et d'enrichir sans cesse notre approche d'immanence en y ajoutant des degrés, des variations et de travailler sur des rapports d'équivalence qui pouvaient paraître à première vue de plus en plus éloignés. Par exemple, les deux portes extérieures sont supports à tout un champ d'expérimentation sur des seuils de luminosité pour l'image et d'adresse dans le travail de l'acteur. L'ouverture des portes induit un brouillage entre le premier et le second plan, l'existence d'un hors-champ…

L'acte de création dans l'espace-temps

« *La philosophie aussi raconte des histoires. Elle raconte des histoires, des histoires avec des concepts. Le cinéma, je pense, mettons, supposons, qu'il raconte des histoires avec des blocs de mouvements-durée. Je peux dire que la peinture invente, elle, c'est un tout autre type de blocs, c'est ni des blocs de concepts, ni des blocs de mouvements-durée, mais supposons que ce soit des blocs de lignes-couleurs. La musique invente un autre type de bloc très très*

particulier, bon. Mais je dis dans tout ça, la science elle est non moins, vous savez, la science elle est non moins créatrice, je ne vois pas tellement d'opposition entre les sciences, les arts, tout ça. »

Si Deleuze dans cet extrait ne conceptualise pas avec quel type de blocs travaille le théâtre (distance-présence ?), il analyse que toute activité créatrice travaille l'espace-temps : « *la série qui est commune à tout ça ou la limite de tout ça, c'est quoi ? C'est l'espace-temps. Si bien que si toutes les disciplines communiquent ensemble, c'est au niveau de ce qui ne se dégage jamais pour soi-même, mais qui est comme engagé dans toute discipline créatrice, à savoir la constitution d'espace-temps.* »

Et le support donné a priori au metteur en scène pour travailler l'espace-temps est l'espace scénique, comme la toile pour le peintre, l'écran pour le cinéaste, le livre pour le philosophe. Et pourtant, chacun cherche à déborder, à dépasser ou repenser le travail de l'espace-temps en-dehors du support initialement prévu pour réinventer sa matière, sa manière de penser dans sa discipline avec ses outils propres réinventés sans cesse. Deleuze s'essaye au format télévisé, les codes de la série télévisée entrent au théâtre, la peinture sort de la toile, embrasse l'architecture. L'architecture est installation. Architecture est paysage. Paysage est urbanisme. Ecriture est danse, bruit est musique. L'arbre est forme d'expérience. La cuisine est art, l'art est la conversation. Théâtre est expérience d'espace et d'écriture. Mots sont images. Imagination est pensée. Pensées sont sens.

« *Un créateur, c'est pas un être qui travaille pour le plaisir. Un créateur ne fait que ce dont il a absolument besoin* [1]»

Si je n'adhère que partiellement à l'idée que tout geste artistique est guidé par la nécessité au moment de sa réalisation, je pense néanmoins que dans l'avancement du travail cette nécessité se construit et se déconstruit au fur et à mesure de la création. La nécessité s'opère par **imprégnation**. C'est dans une lecture a posteriori des éléments que chaque

[1] Gilles DELEUZE, « Qu'est ce que l'acte de création ? », *Deux régimes de fous*, Editions de Minuit, 2003, p. 291-302

élément redevient plus ou moins nécessaire à l'échafaudage de quelque chose. Ma nécessité propre m'est étrangère, je la découvre, l'interprète a posteriori. Je pense que le metteur en scène change constamment l'objet de son travail, se renouvelle à chaque nouveau projet et il est en quelque sorte rattrapé par sa singularité qui est peut-être sa nécessité, sa puissance créatrice. Je crois que ma nécessité travaille sur la tension qui existe en moi entre mon besoin d'un cadre et mon désir d'en sortir. Or notre génération est confrontée à l'effacement supposé des cadres, à une flexibilité toujours plus valorisée du cadre du travail, de la famille, de la politique au grand dam des penseurs réactionnaires qui développent alors sur l'impossibilité de l'action. C'est la fin des mythes du politicien, du héros, de l'artiste, soit de toute figure tutélaire censée maîtriser, détenir un pouvoir d'action sur les éléments de ce monde. Les contraintes des structures exercées sur l'individu sont aujourd'hui plus diffuses. Contre quoi lutter ? La création ne passe-t-elle que par l'opposition ? L'artiste espagnole Esther Ferrer, par exemple, sait qu'elle est devenue artiste car elle avait la nécessité de s'opposer à la pensée fasciste du régime franquiste[1]. A partir du moment où il n'est plus vraiment clair à quoi il faut s'opposer, cela nécessite un repositionnement dans la nécessité de faire de l'art. Sans compter que toute tentative de lutte contre le système peut aussitôt être récupérée par lui. Etant donné qu'il ne s'agit plus d'un système au cadre rigide, sa flexibilité lui permet d'intégrer sa propre critique. C'est là où réside la toute puissance du capitalisme. L'artiste est donc face à une spirale de cynisme qui lui pose la question de sa nécessité. Il faut donc dépasser le « à quoi bon ? » pour un « bon à quoi» et finalement se dire : « bon. » « Quoi ? » et utiliser la préposition « à » suivi de verbe à l'infinitif et être dans l'action : faire, manger, rêver, lire, bouger, rencontrer, dialoguer - vivre[2].

---

[1] *Je vais vous raconter ma vie*, Esther Ferrer, Samedi 9 novembre 2014, Festival Jeter son corps dans la bataille, BAC, Le Commun, Genève.

2 « *Et encore une fois dans les formes de la pensée, la philosophie existe mais n'a pas de privilège spécial. Elle a "son" monde de création. Eh bien si je traite Renoir comme penseur, je pose la question : bien qu'est-ce que c'est que ça ? Ça paraît un lieu commun : "où commence le théâtre, où commence la vie", tout ça. Non cela en n'est pas un du tout si vous le prenez, si vous le replacez comme on dit, dans le contexte d'une œuvre. Car l'idée de Renoir, il me semble, l'idée mais comme involontaire, inconsciente, je sais pas moi, je sais pas quoi dire, il n'y a pas, il n'y a pas à savoir : c'est pas une idée de la réflexion, c'est une idée profondément qui ne fait qu'un avec*

C'est comme cela que le travail a commencé. Avant de proposer une façon de voir le monde, de le représenter, il fallait proposer une possibilité d'être au monde, renouer avec une forme d'utopie créatrice, dans des lieux, des espaces, des temporalités, qui me conviennent. Nécessité des pauses et besoin de la prise d'espace. La première semaine s'est avérée extrêmement intense : repas, lecture, promenade, vélo, échange, sommeil, sons, essais tout azimut[1]. Quelle nécessité de formaliser pour entrer dans un théâtre ? N'y avait-il pas plus qu'ailleurs théâtre ? Comment traduire cette certitude de théâtre dans un théâtre ? Pour quoi ? Pour qui ?

Immanence : une vie… à ce moment-là, j'ai naïvement pensé que tout ce qui se passerait ensuite ne serait qu'une dégradation, comme si nous avions à certains moments atteint un théâtre de pure immanence. Et pourtant, je voyais bien que ce n'était ni théâtre, ni immanence. Il me fallait poursuivre cette vaste chimère.

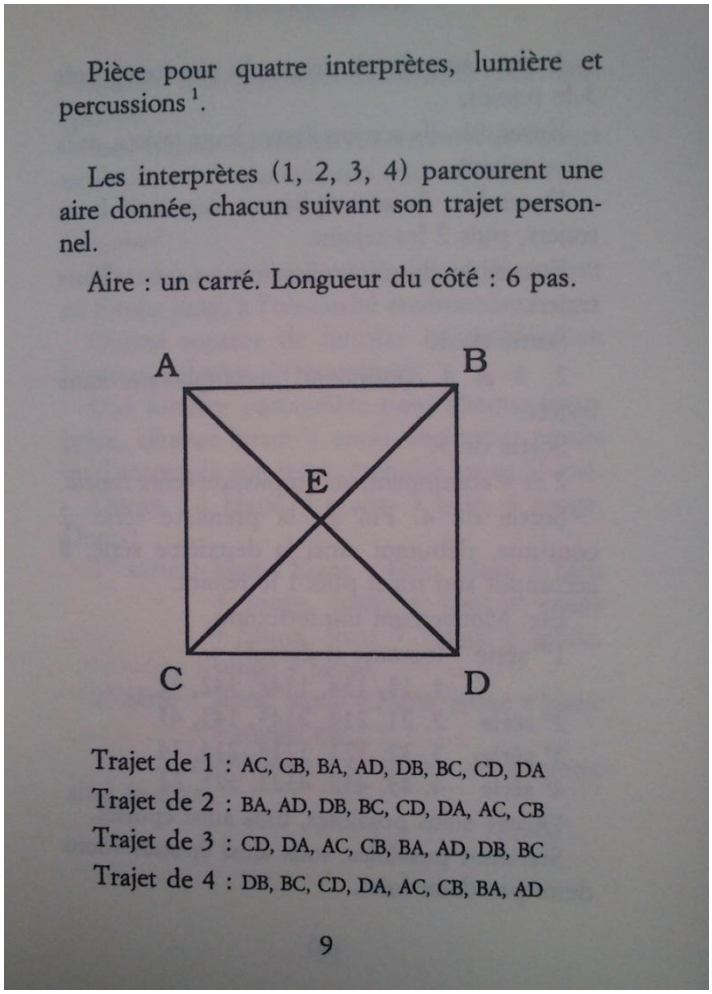
---

sa manière de vivre, avec sa manière de voir la vie. » DELEUZE, Gilles, vérité et temps cours 65 du 05/06/1984 - 1 transcription : Arthur Graff et Dior Nda.

http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=358

[1] Voir Livret Oscillation[s] en annexe - Récapitulatif 1ere semaine.

Quid de la pureté dans *Quad* : un couac de la pensée ?



Pièce pour quatre interprètes, lumière et percussions [1].

Les interprètes (1, 2, 3, 4) parcourent une aire donnée, chacun suivant son trajet personnel.

Aire : un carré. Longueur du côté : 6 pas.

Trajet de 1 : AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA
Trajet de 2 : BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC, CB
Trajet de 3 : CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB, BC
Trajet de 4 : DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA, AD

9

Voici le premier schéma de déplacement envisagé par Beckett pour sa pièce pour la télévision *Quad*[1]. C'est à partir de cette pièce que Deleuze développe son texte *L'épuisé*. « *L'épuisé, c'est beaucoup plus que le fatigué* ». Ainsi il questionne la notion d'épuisement des possibles et affirme qu'il est possible d'en finir avec le possible pour le pousser encore plus loin et aller comme au-delà.

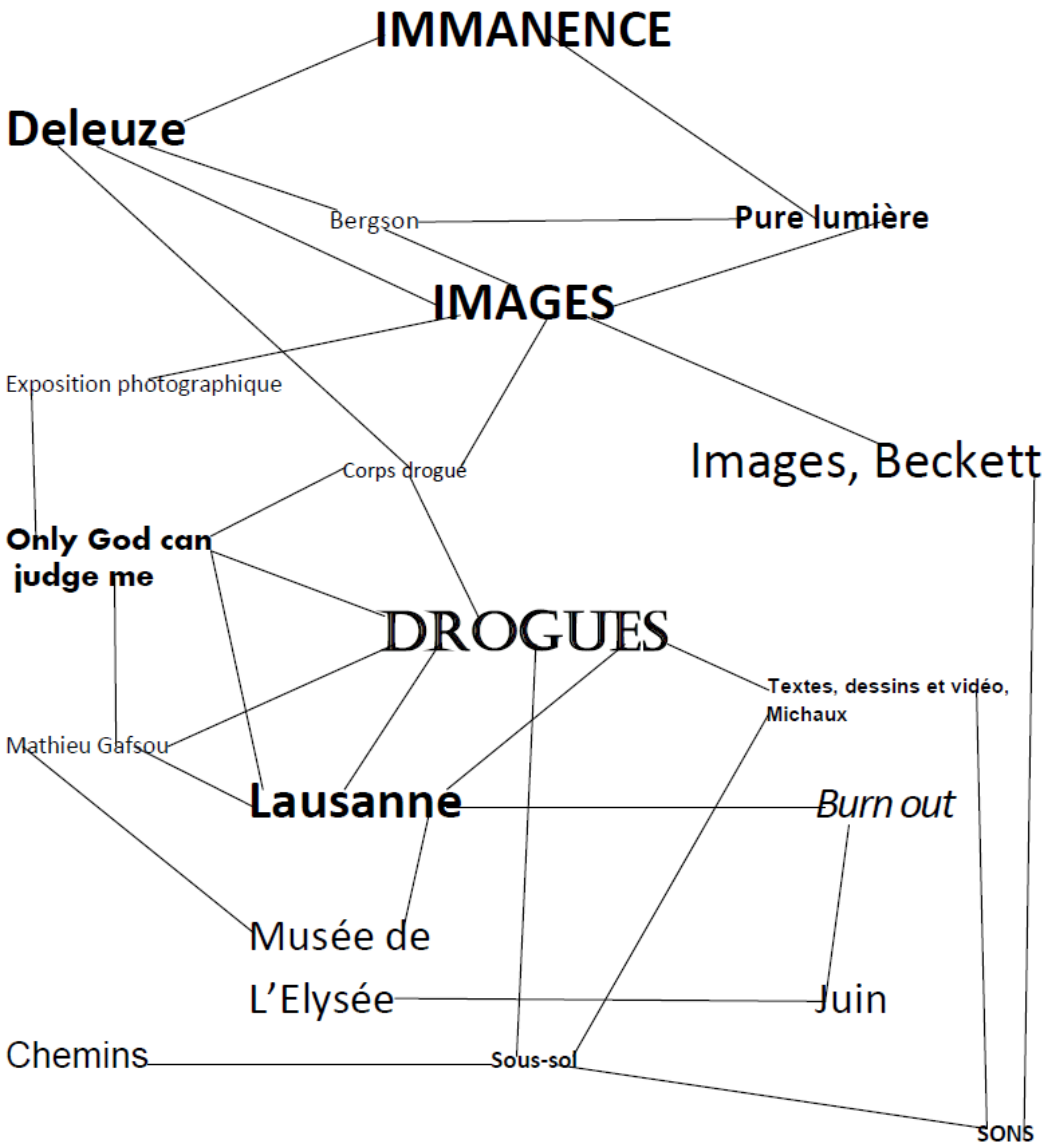
« *Dieu, c'est l'originaire, ou l'ensemble de toute possibilité. Le possible ne se réalise que dans le dérivé, dans la fatigue, tandis qu'on est épuisé avant de naître, avant de se réaliser ou de réaliser quoi que soit* [2]*»*

[1] BECKETT Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision* suivi de *L'épuisé* par Gilles Deleuze, Les éditions de Minuit, 1992, p.9

[2] DELEUZE Gilles, L'épuisé, id., p.58

La cohérence à tout prix : une incohérence ?

Obsédée à l'idée de trouver des situations où les éléments pouvaient le plus possible se croiser, entrer en résonnance, je cherchais à tout prix la cohérence. Par recoupement de données, je me suis alors enthousiasmée en juxtaposant en pensée :



Je devais donc travailler sur le corps drogué de Deleuze, à partir de textes de Beckett sur l'image devant les photos du milieu lausannois de la drogue en sous-sol, pendant l'exposition de Mathieu Gafsou au mois de juin, période de présentation de nos travaux de

master à Lausanne. J'ai pensé que le sens s'intensifie dans la cohérence, qu'un théâtre de l'immanence était possible dans la résonnance du dedans avec le dehors, dans l'agencement de phénomènes dont les signes pourraient le plus possible communiquer du sens entre eux[1]. Et c'est vrai que je vis le théâtre raisonnablement, si comme le définit Spinoza, il s'agit de « *l'art d'organiser les bonnes rencontres* [2]».

Cette question me paraît essentielle et pourtant je suis encore en train de céder du terrain sur mon prochain projet pour des raisons calendaires, budgétaires, organisationnelles….En même temps, cela me permet de me convaincre que la démarche de mettre en scène quelque chose se suffit peut-être à elle-même, indépendamment du contexte. En tout cas, ce n'est vraiment pas un problème apaisé et mon dégoût de la mise en scène viendra à mon sens de là : de l'impossibilité matérielle pour le metteur en scène de maîtriser le contexte de la visibilité de son travail - et du déni manifeste de son importance de la part de ses interlocuteurs.

---

[1] Rédaction et envoi d'un dossier. Premier échange avec la commissaire de l'exposition Anne Lacoste début mars 2014. Qu'est ce qui m'a arrêtée dans mes démarches ? Est-ce que la nécessité n'était pas là ? ou ai-je simplement reculé devant trop de résistance ? Comment trouver le cadre opérant ?

[2] « *D'où la définition splendide de Spinoza lorsque, là il change tout, il garde le mot très classique de raison. Je voudrais terminer sur ceci, toujours cet appel à vous méfier de la manière dont un philosophe peut employer des concepts qui paraissent très traditionnels, et en fait les renouveler. Quand il dit : "Il faut vivre raisonnablement", il veut dire quelque chose de très précis. Il se fait un clin d'œil à lui-même. Parce que lorsqu'il définit sérieusement la raison, il définit la raison de la manière suivante : "L'art d'organiser les bonnes rencontres", c'est-à-dire l'art de me tenir à l'écart, vis-à-vis des rencontres avec des choses qui détruiraient ma nature, et au contraire l'art de provoquer les bonnes rencontres, avec des choses qui confortent, qui augmentent ma nature ou ma puissance. Si bien qu'il fait toute une théorie de la raison subordonnée à une composition des puissances. Et c'est ça qui ne trompera pas Nietzsche lorsque Nietzsche dans "La volonté de puissance", reconnaîtra que le seul qui l'a précédé c'était Spinoza. La raison devient un calcul des puissances, un art d'éviter les mauvaises rencontres, de provoquer les bonnes rencontres.* », Gilles DELEUZE, cours du 27/05/80

« Faire théâtre »

Heureusement, la lecture du texte « image[1] » de Didi-Huberman paru dans le très beau livre *Objet* sur Beckett qui passe par un questionnement empathique des positionnements de Deleuze, m'a permis de m'interroger sur une tension non-résolue dans mon travail et de l'appréhender de façon plus décontractée en acceptant une forme de complexité issue d'impératifs contradictoires[2].

Comment travailler sur une écoute d'une grande finesse entre les interprètes et avec les spectateurs (déroulé fluctuant) et en même temps créer les pires conditions d'écoute et de réception possible au théâtre en laissant les portes ouvertes en pleine coupe du monde de football ? Comment prétendre travailler sur l'importance du sens, de ma compréhension du texte et en même temps brouiller sa compréhension avec le travail du son ? Comment questionner la formation de l'image, le travail de l'imagination et appauvrir en même temps ses supports ou les perturber en vidant le centre du plateau, en éclatant l'adresse ? Comment travailler sur « l'immanence » et être en même temps à la recherche d'une « pure immanence » ?

---

[1] DIDI-HUBERMAN, « Image », Objet, Beckett, Imec, 2011, p.113-127. Ce texte a été prononcé le 2 novembre 2005, dans le cadre de la soirée « Abécédaire pour Gilles Deleuze », organisée par Les Revues parlées.

[2] Cette réflexion a eu lieu pendant l'atelier « the director and the set designer » proposé par Sylvie Kleiber du 22 au 25 avril 2014. Dans ce cadre, j'ai été amenée à présenter mon projet, et surtout les problèmes que je me posais, sur l'espace, la réception, la situation de jeu pour les interprètes.

Le premier jour, il y avait une sorte d'accord unanime pour dire que je ne devais pas mener ce projet dans un théâtre dans le cadre et le temps qui m'étaient donnés. Puis, s'est légitimement posée la question de « mon besoin» de théâtre pour revenir à l'acte de création de Deleuze. J'ai donc dû présenter le projet en 10 min (contre les 90 min de la première fois) pour évoquer le projet indépendamment des questions spatiales, temporelles etc. Simplement ce que j'aimerais créer avec Deleuze, Duras, Benoît Renaudin, Marie Mercier, Fred Jacot-Guillarmod.

Après la visite de l'espace, Lukas Stucki m'a fait une proposition scénographique qu'il a été décidé d'essayer à l'échelle en le traçant dans la salle de spectacle de La Manufacture et en se positionnant dedans à la prochaine séance. Dans ce dispositif approximatif, un échange m'a fait prendre conscience d'une contradiction que j'ai pu grâce au texte précédemment cité comprendre au sein même de la pensée de Deleuze.

« Faire théâtre » est alors une entreprise aussi vaste, multiple et périlleuse que « faire image » ou « faire l'amour », il y a des niveaux d'intensité mais rarement un accomplissement en soi d'un état prédéterminé à l'avance. C'est après un cheminement de dizaines de lignes que Beckett peut ironiquement affirmer et conclure son texte ainsi : « c'est fait j'ai fait l'image[1]. »

Et Deleuze de se questionner à partir de la pensée de Bergson lors de son cours du 23 novembre 1982 : *« Alors je me dis, mais pourquoi et comment est-ce qu'il peut appeler ça image. Car image habituellement ça veut dire qu'il y a quelqu'un qui regarde. Or là ce plan d'immanence, cet ensemble infini d'images, c'est pour personne. À la lettre, il n'y a encore personne qui ne fasse partie du plan. Et tous les yeux que vous voudrez seront sur ce plan, mais uniquement en tant qu'ils subissent des actions et exercent des réactions. Ce seront des images parmi les autres[2].* ». Ces images sont donc des images en soi qui existent en-dehors de toute conscience – et qui ne peuvent être « révélées[3] » car elles sont pure lumière. Ainsi le renversement fabuleux opéré par Bergson, selon Deleuze, de la pensée est de non plus placer la lumière du côté de la conscience comme chez Platon, mais d'envisager sous l'influence de la théorie de la relativité restreinte d'Einstein, la conscience comme le *« contraire de la lumière : c'est l'écran noir. C'est la zone d'obscurité sans laquelle la lumière ne pourrait pas se révéler, se serait jamais révélée*.[4] » Et il ajoute : « *c'est un renversement énorme, il me semble, dans l'histoire de la pensée.* »

---

[1] BECKETT Samuel, *L'image*, Les éditions de Minuit, 1998/2009, p.18.

[2]Cours cinéma n°23, 23/11/82 http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=141

[3] « Alors image, pour qui ? Pure lumière. La lumière est à elle-même. Bon, ce sont des images en soi. Ah ! ce sont des images en soi, la lumière est à elle-même, qu'est-ce que ça veut dire ça ? Voyez comment mon premier thème prépare déjà mon second thème que j'aurais hâte d'aborder du coup sur la lumière et l'ombre. Qu'est-ce que c'est cette pure lumière ? Eh bah oui le plan d'immanence, c'est un espace quelconque traversé et occupé par les lignes de lumière, « lumière qui se propageant toujours » - là je cite BERGSON, « lumière qui se propageant toujours - nous dit "Matière et mémoire" - ne peut pas être révélée ». Id.

[4] Idem.

Duras a-t-elle opéré intuitivement le même renversement lorsqu'elle a décidé de remplir son film *L'Homme atlantique* de « noir couleur » ? Elle revient sur les événements et les raisons qui ont présidé à ces choix dans un court texte paru dans *Des femmes en mouvement hebdo,* le 11 septembre 1981[1] : « *Un événement considérable est survenu avec L'Homme Atlantique. Je n'avais pas assez de chutes d'Agatha pour le remplir d'images. Je voulais le garder tel quel, insuffisant, à l'intérieur du hall, c'est-à-dire à l'intérieur de l'amour, ne rien faire exprès pour lui donner le confort de la représentation. Alors j'ai employé du noir, beaucoup. Ce noir je l'ai voulu comme tel parce que je savais depuis le début que je n'avais pas assez d'images pour recouvrir le film L'Homme atlantique. Et en découvrant cela, cette insuffisance-là, j'ai découvert le plein emploi du texte que j'avais écrit pour ce film. Tant et si bien que j'ai écrit encore davantage, et encore, et de plus en plus librement, de plus en plus loin. Au bout de dix minutes de noir, c'était fait, il était devenu inconcevable de trouver une image à mettre avec le texte. L'adéquation se révélait vaine, décidément introuvable, noyée dans le courant invincible du noir. J'ai maintenant le sentiment que la pellicule de noir retenait la main de la diviser, de l'arrêter, de la trancher.* » Le noir semble alors lui donner la possibilité du confort des représentations, la possibilité que des images mouvantes et multiples défilent par l'évocation du son et des sens des mots sous les yeux des spectateurs. Le noir couleur conforte la présence d'images en soi, « aux limites immanentes » avec la possibilité de ne pas diviser, de ne pas trancher mais de rester dans le confort de l'indifférencié : « *La disjonction est devenue incluse, tout se divise, mais en soi-même.*[2] »

[1] DURAS Marguerite, « Le noir atlantique », dans *Outside* suivi de L*e Monde extérieur*, Folio, P.O.L., 1984/1993, p.370-375

[2] DELEUZE Gilles, *L'épuisé,* Editions de Minuit, 1992, p.59-60

Les limites de l'immanence

Si Duras semble avoir trouvé une réponse dans ce film à la question que se pose légitimement Didi-Huberman : « Mais comment s'y prend-on pour faire apparaître des « limites immanentes » ou « des disjonctions incluses »[1] ? Tout le risque et la difficulté de faire une image n'en restent pas moins à élucider. Il répond d'abord par l'importance « d'ouvrir » le langage lui-même et sa surface. C'est ainsi que j'ai privilégié pendant la représentation, au risque du brouillage, les possibles lectures sonores [textes de Duras et clarinette basse, guitare et bruitage], visuelles [lecture du livret Oscillation[s], contemplation de l'extérieur, regard sur les autres spectateurs, les acteurs etc.]. Ainsi il développe : « *Mais ouvrir, ce n'est pas creuser un seul trou qui irait directement au centre des choses. Il n'y a pas un centre des choses puisque les racines elles-mêmes sont multiples, arborescentes, sans parler de rhizomes, bien sûr. Donc il nous faut creuser partout,* faire proliférer *les trous, et avec eux, les connections, hiatus, raccordements.* »

Cependant en multipliant les risques de hiatus, de connections, de possibles qui sont toujours largement valorisés et encouragés dans les écrits deleuzien, ne risque-t-on par là-même de perdre alors toute possibilité d'image pure car toujours troublée par l'interférence de quelque chose d'extérieur ? N'est-ce pas l'aveu de l'impossibilité de réussir à atteindre quelque chose « en soi » ? Deleuze reconnaît d'ailleurs cette difficulté pour les artistes puisqu'il concède : *« Il est très difficile de faire une image pure, non entachée, rien qu'une image, en atteignant au point où elle surgit dans toute sa singularité sans rien garder de personnel, pas plus que de rationnel, et en accédant à l'indéfini comme à l'état céleste.*[2] » Il poursuit plus loin aux accents morbido-romantiques : « *La seule incertitude qui nous fasse continuer, c'est que même les peintres, et mêmes les musiciens ne sont jamais sûrs d'avoir réussi à faire l'image. Quel grand peintre ne s'est pas dit en mourant qu'il avait manqué de*

[1] DIDI-HUBERMAN, « Image », Objet, Beckett, Imec, 2011, p.118

[2] DELEUZE Gilles, L'épuisé, Editions de Minuit, 1992, p.71

faire une seule image, même petite et toute simple ?[1] » Didi-Huberman soupçonne amicalement Deleuze de ne jamais vraiment alors avoir fait le deuil du « pur », de «l'absolu, du « en-soi », puisqu'il réhabilite sans cesse le transcendant dans l'immanent comme n'ayant « *sans doute jamais renoncé au projet d'une métaphysique de l'immanence pure* [2]». Si Deleuze déplore la difficulté de faire l'image dans sa pureté en dehors de toutes les adhérences[3] qui lui sont attachées, Didi-Huberman m'a alors permis de me questionner devant cette difficulté qui se meut vite pour un artiste en impossibilité : *« Ne doit-on pas, plutôt, accepter que ces adhérences, ces impuretés, donnent précisément à l'image sa puissance de multiplicité, son exubérance, sa force de potentialisation ?* »

Je me suis alors demandée si accepter cela ne voulait pas dire quelque part accepter une forme de médiocrité : « *Faire une image, de temps en temps (« c'est fait j'ai fait l'image »), l'art, la peinture, la musique peuvent-ils avoir un autre but, même si le contenu de l'image est bien pauvre, bien médiocre* [4]*?* ». Et pourtant, l'acte de création ne me paraît pas suspendu à ce seul but, mais plutôt à la nécessité d'une tentative. Cette pureté soi-disant recherchée et souhaitée est-elle seulement souhaitable ? Dès lors, je me suis convaincue que le résultat, l'image, le rendu pouvaient en effet être bien pauvres et bien médiocres mais qu'il fallait retourner la médiocrité dans son sens étymologique[5], soit comme le milieu idéal pour développer un travail sur l'immanence. « *Ce qui compte dans un chemin, ce qui compte dans une ligne, c'est toujours le milieu, pas le début ni la fin. On est toujours au milieu d'un chemin, au milieu de quelque chose*[6]*.* » Il fallait lâcher la pression du « pur », pour retrouver

---

[1] Idem, p.78

[2] DIDI-HUBERMAN, « Image », Objet, Beckett, Imec, 2011, p.120

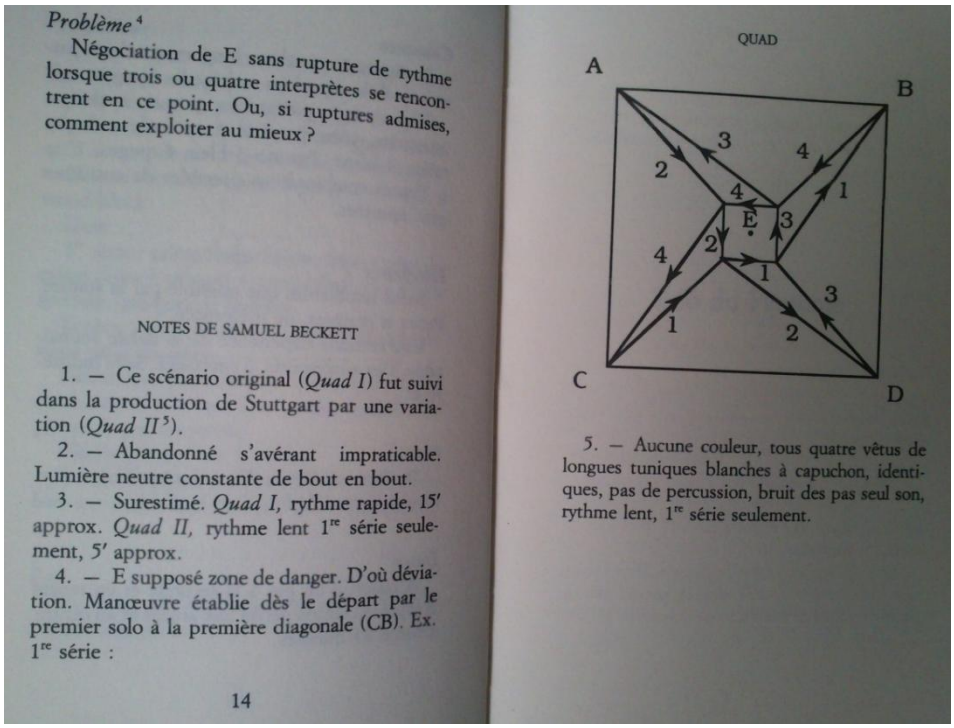
[3] Il soulève le même problème de l'adhérence pour les mots : « Mais les mots ne le peuvent pas [cette extrême détermination de l'indéfini comme intensité pure qui perce la surface], avec leurs adhérences qui les maintiennent dans le général ou dans le particulier ». DELEUZE Gilles, *L'épuisé*, Editions de Minuit, 1992, p.104

[4] *Idem*, p.71

[5] Médiocre du latin *mediocris*, moyen et de *medius*, qui est au milieu. *Grand Robert*

[6] DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues,* Champs, essais, Flammarion, 1996, p.37

un milieu vivant, traversé par des flux, des perturbations - un plan d'immanence dans toute son impureté.



Problème [4]

Négociation de E sans rupture de rythme lorsque trois ou quatre interprètes se rencontrent en ce point. Ou, si ruptures admises, comment exploiter au mieux ?

NOTES DE SAMUEL BECKETT

1. — Ce scénario original (*Quad I*) fut suivi dans la production de Stuttgart par une variation (*Quad II* [5]).

2. — Abandonné s'avérant impraticable. Lumière neutre constante de bout en bout.

3. — Surestimé. *Quad I,* rythme rapide, 15' approx. *Quad II,* rythme lent 1re série seulement, 5' approx.

4. — E supposé zone de danger. D'où déviation. Manœuvre établie dès le départ par le premier solo à la première diagonale (CB). Ex. 1re série :

14

QUAD

5. — Aucune couleur, tous quatre vêtus de longues tuniques blanches à capuchon, identiques, pas de percussion, bruit des pas seul son, rythme lent, 1re série seulement.

Dès le scénario original Beckett se pose la question du problème au milieu : « *Ou, si ruptures admises, comment les exploiter au mieux ?* ». C'est ainsi que je préfère *Quad II.* S'étant affronté à la « zone de danger » pendant la production sur le plateau de Stuttgart, le schéma, s'est enrichi de modifications et de variations. Des dérivations, déviations.

A-a-a-a rt-iste

« *C'est comme pour la vie*[1]*. Il y a dans la vie une sorte de gaucherie, de fragilité de santé, de constitution faible, de bégaiement vital qui est le charme de quelqu'un. Le charme*[2]*, source de vie, comme le style*[1]*, source d'écrire.* »

---

[1] Gilles DELEUZE, Claire PARNET, *Dialogues*, Champs Flammarion, 1996, p.11

[2] « *Seulement le charme n'est pas du tout la personne. C'est ce qui fait saisir les personnes comme autant de combinaisons, et de chances uniques que telle combinaison ait été tirée. C'est un coup de dès nécessairement vainqueur, parce qu'il affirme suffisamment de hasard, au lieu de découper, probabiliser ou de mutiler le hasard. Aussi à travers chaque combinaison fragile, c'est une puissance de vie qui s'affirme, avec une force, une obstination, une persévération dans l'être sans égal.* ». *Id*. p. 12

N'est-il pas temps de considérer davantage si la démarche entreprise d'obtenir un diplôme de « mise en scène » et les moyens utilisés pour ce faire ne sont pas dès le début un postulat contraire à ce que pourrait être un « théâtre de l'immanence » ou plus justement une « éthique de l'immanence[2] » ?

A partir du moment, où la position « en tant que » metteure en scène est assumée, cette position de pouvoir puisqu'elle initie le projet et se place nécessairement à la source, puisqu'elle détermine quand, où et comment les rencontres doivent s'agencer, comment oser encore essayer de constituer un plan d'immanence dans le développement d'un travail ? Comment ne pas considérer Marie Mercier en tant que musicienne, Benoît Renaudin en tant que créateur son, Fred Jacot-Guillarmod en tant qu'acteur ? Comment échapper à l'essentialisation de nos fonctions alors que la dynamique créative repose justement sur ces différenciations ? Comment nier les spécificités propres à chacun si l'objectif est de les déplacer ? Comment s'en extraire sans en même temps partir du principe qu'elles existent ?

« Car les inconvénients de l'Auteur, c'est de constituer un point de départ ou d'origine, de former un sujet d'énonciation dont dépendent tous les énoncés produits, de se faire reconnaître et identifier dans un ordre de significations dominantes ou de pouvoirs établis : « Moi en tant que… » Tout autre sont les fonctions créatrices, usages non conformes du type rhizome et non plus arbre, qui procèdent par intersections, croisements de lignes, points de rencontre au milieu : il n'y a pas de sujet, mais des agencements collectifs d'énonciation ; il n'y a pas de spécificités, mais des populations, musique-écriture-sciences-audiovisuel, avec leur relais, leur échos, leurs interférences de travail. Ce qu'un musicien fait là-bas servira à un

---

[1] « *Ce n'est pas une structure signifiante, ni une organisation réfléchie, ni une inspiration spontanée, ni une orchestration, ni une petite musique. C'est un agencement, un agencement d'énonciation. Un style, c'est arriver à bégayer dans sa propre langue. C'est difficile parce qu'il faut qu'il y ait nécessité d'un tel bégaiement. Non pas être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même. Etre comme étranger dans sa propre langue. Faire une ligne de fuite.* » *Id.,* p.10

[2] « *Que désigne l'éthique ? Une acceptation de la vie dans toutes ses dimensions, un certain bonheur, un regard sans illusion, d'où l'on tire néanmoins, quelques jouissances ; une approbation de cette vie souvent injustifiable ; loin de toute image sécurisante de la réalité, l'éthique, qui est sagesse personnelle, reste appel à la vie.* » RUSS Jacqueline, LEGUIL Clothilde, « Ethique de l'immanence », *La pensée éthique contemporaine*, P.U.F, 2012, p. 14

écrivain ailleurs, un savant fait bouger des domaines tout autre, un peintre sursaute sous une percussion : ce ne sont pas des rencontres entre domaines, car chaque domaine est déjà fait de telles rencontres en lui-même. Il n'y a que des intermezzo, des intermezzi, comme foyer de création. C'est cela, un entretien, et pas la conversation ni le débat préformés de spécialistes entre eux, ni même une interdisciplinarité qui s'ordonnerait dans un projet commun. Oh certes, les vieilles écoles et le nouveau marketing n'épuisent pas nos possibilités ; tout ce qui est vivant passe ailleurs, et se fait ailleurs.[1] *»*

Me voilà donc bien avancée, puisque mon application à répondre à toutes les demandes, de textes, de calibrage, de titrage du service communication et pédagogique d'une Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, pour m'insérer auprès des institutions théâtres, en me positionnant dès le début en tant que metteure en scène vis-à-vis des personnes avec lesquelles je me propose de travailler, ne relèvent plus seulement d'un casse-tête épistémologique mais peut-être carrément d'une incohérence ontologique[2].

Des mouvements aberrants ?

L'ouvrage récent de David Lapoujade propose un autre axe de lecture de l'ensemble de l'œuvre de Deleuze, il l'introduit ainsi : *« La pensée de Deleuze n'est pas une philosophie de l'événement, ni une philosophie de l'immanence, pas davantage une ontologie des flux ou du virtuel. […] Ce qui intéresse avant tout Deleuze, ce sont les mouvements aberrants*[3]*.* »

---

[1] Gilles DELEUZE, Claire PARNET, *Dialogues*, Champs Flammarion, 1996, p.36

[2] « Les éthiques de l'immanence fournissent ainsi des pensées « solides »[…] Loin des illusions sécurisantes, elles construisent des visions libérées de toute espérance et nous disent : « Soyez joyeux, il n'y a rien à espérer ! » » RUSS Jacqueline, LEGUIL Clothilde, « Ethique de l'immanence », *La pensée éthique contemporaine*, P.U.F, 2012, p. 15

[3] LAPOUJADE David, *Deleuze, Les mouvements aberrants*, Les éditions de Minuit, 2014, p.9

Travailler avec Deleuze et contre Deleuze, pour soi et contre soi, n'est ce pas finalement ce qu'il y a de plus logique[1] ?

C'est finalement dans la lutte et le questionnement que je me suis finalement sentie le plus proche de Deleuze. S'il a été dramaturge, ce n'est pas tant, comme la première partie pourrait le laisser supposer, qu'il a décidé du choix des textes, de l'espace, de la manière de dire, de l'importance de l'écoute, du déroulement du travail, mais c'est qu'il était un vecteur, un partenaire de dialogue, un agitateur de pensées avec lequel je me sens beaucoup d'affinités mais qui parfois me bloque ou m'oblige à me dépasser pour affirmer tel ou tel désir. Pourquoi ses textes, sa voix, la lecture de ces textes ont-ils été peu à peu éjectés de la représentation théâtrale? Certainement, avant toute chose, parce qu'il ne s'agit pas de représenter la pensée d'un philosophe qui en a toujours dénoncé l'impossibilité. Il été présent comme un sans-fond et non pas un fondement, « sous » la représentation, dans les profondeurs du sub-représentatif, là où la différence se déploie librement dans la répétition par la dynamique de mouvements aberrants[2]. Sa lecture provoquait une instabilité dans le cheminement du travail. Il s'est donc fait sur son dos, comme il l'a fait lui-même avec d'autres philosophes, Deleuze a porté, supporté et sous-porté la création.

Une ligne de fuite mortifère ?

A force de faire et défaire, de se positionner et de se déterritorialiser, de se plier pour se déployer, d'affirmer et de douter, de changer et de fixer, n'y a –t-il pas un système, une logique à l'œuvre plus destructrice que vitaliste ? Un mouvement aberrant qui risque son propre épuisement sans dépassement ? Une évolution qui se meut en « involution » pour finalement ne faire que du surplace ? Plus aucun mouvement ou ligne de fuite à l'horizon ? La paralysie du désir, l'extinction de l'envie ?

---

[1] « *Logique ne veut pas dire rationnel. On dirait même que, pour Deleuze, un mouvement est d'autant plus logique qu'il échappe à toute rationalité. Plus c'est irrationnel, plus c'est logique pourtant.* » LAPOUJADE David, *Deleuze, Les mouvements aberrants*, Les éditions de Minuit, 2014, p.13

[2] Id. voir chapitre II « Les cercles du fondement », p. 45-61

La recherche des lignes de fuite, ce qui me semble être la dynamique créative du théâtre, est un état de guerre permanent contre/avec soi, les autres, le théâtre, le monde tel qu'il nous est donné. Et Deleuze et Guattari ne sont pas sans en ignorer les effets : *« Elles dégagent d'elles-mêmes un étrange désespoir, comme une odeur de mort et d'immolation, comme un état de guerre dont on sort rompu.[…] Pourquoi la ligne de fuite est-elle une guerre d'où l'on risque tant de sortir défait, détruit, après avoir détruit tout ce qu'on pouvait ?* [1]»

C'est donc paradoxalement une solitude, une certitude de la mort et une acceptation de l'échec qui génèrent un acharnement à vivre et à créer.

[1] DELEUZE Gilles, GUATARI Félix, *Mille plateaux*, p.280

NOTES PROSPECTIVES

Comprendre le dispositif

Envisager des lignes de fuite

Travailler des CsO

Ecouter

Se fier aux plis de l'âme

Appréhender un plateau

Ne pas répéter

Exclure la représentation

Ouvrir

Connecter, conjuguer, continuer

Se fier à la puissance de vie de l'autre

Elargir le temps

Condenser l'espace

Croire

Bibliographie

Ouvrages généraux

Théâtre, mise en scène, acteurs

BENE Carmelo à propos de sa conception du théâtre, interviewé par Laure Adler au Théâtre de l'Odéon, Des mots de minuit, INA, 1996, 30 min. http://www.ina.fr/video/I10083358/carmelo-bene-a-propos-de-sa-conception-du-theatre-video.html

BAILLY Jean-Christophe, *La Véridiction, sur Philippe Lacoue-Labarthe*, Christian Bourgois, 2011, 90 p

BAILLY Jean-Christophe, « La convocation théâtrale », *Poursuites*, Les cahiers de l'odéon, Christian Bourgois, 2003, 180p.

GARCIN-MAROU Flore, « *Maeterlinck, Beckett : le théâtre comme creuset de l'image spirituelle ?* » , Extrait conférence, Université de Toulouse Le Mirail, le 19/06/12, Gilles Deleuze et le déprésentation au théâtre http://www.youtube.com/watch?v=QZzFVly0g1c

HANDKE Peter, *Outrage au public et autres pièces parlées*, L'Arche, 1997, 108p.

JELINEK Elfriede, *Désir & permis de conduire,* L'Arche, 1998

KANTOR Tadeusz, *Le Théâtre et la mort*, Textes réunis et présenté par Debis Bablet, L'Age d'homme, Lausanne, Suisse, 1977, 1985, 2044, « Manifeste du théâtre zéro », p.85-94

NIANGOUNA Dieudonné, *Acteur de l'écriture*, Les solitaires intempestifs, 2013, 60p.

NOVARINA Valère, *Lettre aux acteurs* suivi de *Pour Louis de Funès*, Acte sud, 1998

OSTERMEIER Thomas, CHALAYE Sylvie, *Thomas OSTERMEIER,* Mettre en scène, Acte sud - papier, 2006, 65p.

TRIVIER Marc, *Paradise Lost*, Yves Gavaert, 2002

REGY Claude, *L'état d'incertitude*, Les Solitaires intempestifs, 2002, 156p.

REGY Claude, *L'ordre des morts*, Les solitaires intempestifs, 1999

REGY Claude, Arts du spectacle, Les voies de la création théâtrale, CNRS Editions, 2008

REGY Claude à propos de la mise en scène, interviewé par Phillipe Lefait, Des Mots de minuit, INA, 17 novembre 1999, 31 min. http://www.ina.fr/video/I10077322/claude-regy-a-propos-de-la-mise-en-scene-video.html

Pourquoi êtes-vous metteur en scène ?, OutreScène, La revue du théâtre national de Strasbourg, n°6, Mai 2005

Musique

CAGE John, *Silence, Conférences et écrits*, éditions Héros-Limite, Genève, 2003, *« conférence sur rien* » p.120-137 et « *45' pour un orateur* » p. 157-203

DELEUZE Gilles, « Rendre audible des forces non audibles pas elles-mêmes », *Deux Régimes de fous*, Les éditions de Minuit, 2003, p. 142-146

LUCIER Alvin, *I am sitting in a room*, 1969, 20min, 56e Biennale de Venise, Festival Internationale de Musique Contemporaine, Teatro Piccolo Arsenale, 08/10/2012 https://www.youtube.com/watch?v=TSR2LSuzP_M

LUCIER Alvin, *Music on a long thin wire*, 1977
https://www.youtube.com/watch?v=rgy1E4YFef8

LUCIER Alvin, *947, for flute with pure wave oscillators,* 2001
https://www.youtube.com/watch?v=t-29-P_VP7M

MICHAUX Henri, *Par la voie des rythmes*, 82 dessins, 25x32 cm, Editions Fata Morgana, 1974, 108p.

NANCY Jean-Luc, *A l'écoute*, Galilée, collection la philosophie en effet, 2002

REICH Steve, *Electric counterpoint III*, https://www.youtube.com/watch?v=pIF3rKppVWU

REICH Steve, *Drumming*, https://www.youtube.com/watch?v=doJk4yPwJDk

VIRILIO Paul, *La procédure silence*, Galilée, 2000, p.51-75

Corps

ARTAUD Antonin, *Pour en finir avec le jugement de Dieu,* Quarto Gallimard, 2004, p 1636-1663.

FOUCAULT Michel, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Lignes, 2009

NANCY Jean-Luc, *Corpus*, Suites Sciences Humaines, Editions Métailié, 2006

QUIMERA ROSA http://vimeo.com/86225336

Espace

BÖSCH Maya, *ON SPACE ¼,* Cie sturmfrei, 2014, 52p.

BROOK, Peter, *L'espace vide*, Points, Essais, Editions du seuil, 1977, 181p.

BECKETT

BECKETT Samuel, *Têtes-Mortes*, Les éditions de Minuit, 1992

BECKETT Samuel, *Compagnie,* Les éditions de Minuit, 1999

BECKETT Samuel, *Cap au pire,* Les éditions de Minuit, 1991/2010

BECKETT Samuel, *Pour en finir encore et autres foirades,* Les éditions de Minuit, 1991

BECKETT Samuel, *L'image,* Les éditions de Minuit, 1999/2009

BECKETT Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision,* Les éditions de Minuit, 2009

BECKETT Samuel, *Nouvelles et Textes pour rien*, Les éditions de Minuit, 1958

BECKETT Samuel, *Film*, avec Buster Keaton, 1965, 17 min.

Autour de Beckett

DIDI-HUBERMAN Georges, *Être crâne, Lieu, Contact, Pensée, Sculpture,* Les éditions de Minuit, 2004

DIDI-HUBERMAN Georges, « Image », *Objet, Beckett,* Centre Pompidou, Imec editeur, 2011, p.113-128,

DELEUZE Gilles, *L'épuisé*, in Quad de Samuel Beckett, Les éditions de Minuit, 2009

PRADE Henri*, A propos de Samuel Beckett : « Bing » : La question de la représentation : de la littérature à l'intelligence artificielle*, IRIT, 2002

TASSE Mariane, *Temps et Mémoire dans les Textes pour Rien de Samuel Beckett,* Mémoire, Université du Québec à Montréal, février 2009, 109p.

DELEUZE

CARMELO Bene, DELEUZE Gilles, *Superposition, Richard III* suivi de *Un manifeste de moins*, Les éditions de Minuit, 1979, 132p.

DELEUZE Gilles, « Les plages d'immanence », p. 244-246 et « L'immanence : une vie » p. 359-364, dans *Deux régimes de fous, textes et entretiens 1975-1995*, Les éditions de Minuit, 2003

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, L'ordre philosophique, Editions du Seuil, 2013, 167 p.

DELEUZE Gilles, *« Topologie : « penser autrement », Foucault*, Les éditions de Minuit, 1986/2004, p.55-130

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Les éditions de Minuit, collection critique, 1983

DELEUZE Gilles, *Cinéma – 2, L'image-temps,* Les éditions de Minuit, collection critique, 1985

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, PUF, 12e édition, 2011

DELEUZE Gilles, *Foucault,* Les éditions de minuit, 1986/2004,141p.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *« Les machines désirantes, Le Corps sans Organes, L'anti-Oedipe, Capitalisme et Schizophrénie 1,* Editions de Minuit, collection « critique », 1972-1973, p.16-24

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *« 6. 28 novembre 1947 – Comment se faire un Corps Sans Organes ? »*, *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2,* collection « critique », Editions de Minuit, , 1980, p.185-204

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est ce que la philosophie ?,* collection « Reprise », Editions de Minuit, 2005, 208p.

DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues*, Champs essais, Flammarion, 1996/2008, 187p.

DELEUZE Gilles, cours à Paris 8 : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/

DELEUZE Gilles, Anti-Œdipe et autres réflexions, transcription Frédéric Astier, 27/05/80
http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=68

DELEUZE Gilles, Cinéma n° 23, transcription Marie Lacire, 23/11/82
http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=141

DELEUZE Gilles, Cinéma Cours n° 15, 20/04/1982
http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=123

DELEUZE Gilles, Vérité et temps cours n° 65, transcription Fernando Lopez Rodriguez, 05/06/1984
http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=359

Autour de Deleuze

CULL Laura, *Deleuze and performance*, Deleuze Connections, Edinburgh University Press, 2009, 282p.

GELAS Bruno, MICOLET Hervé (sous la direction), *Deleuze et les écrivains, Littérature et philosophie*, éditions Cécile Defaut, 2007

LAPOUJADE David, *Deleuze, Les mouvements aberrants,* Les éditions de minuit, 2014, 300p.

PARADIS Bruno, *Gilles Deleuze*, Encyclopedia Universalis, 2014

SAUVAGNARGUES Anne, *Deleuze et l'art*, Lignes d'art, PUF, 2005, chap.9 « Art et immanence », p.219-254

SAUVAGNARGUES Anne, *Deleuze, L'empirisme transcendantal*, philosophie, PUF, 2009, 440p.

SHIRANI Takashi, *Deleuze et une philosophie de l'immanence*, L'harmattan, 2006, 415 p.

Lecture complémentaire/ Ouvrage sur le sujet

ALBERT Jean-Pierre « Qui croit à la transsubstantiation? », *L'Homme* 3/2005 (n° 175-176), p. 369-396. URL : www.cairn.info/revue-l-homme-2005-3-page-369.htm.

AUDI Paul, *La fin de l'impossible*, Christian Bourgeois Editeur, 2005

BLANCHOT Maurice, *La communauté inavouable*, Editions de minuit, 1983/2002, 92p.

MISRAHI Robert, « Immanence et transcendance », *Encyclopedia Universalis*, 2010, 10, p.841-43

MORIN Edgar, *La complexité humaine*, Champs- L'essentiels, Flammarion, 1994, 380p.

MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Editions du Seuil, Points, 2005

RUSS Jacqueline, LEGUIL Clothilde, « Ethique de l'immanence », *La pensée éthique contemporaine*, P.U.F, 2012, p. 11- 15

DURAS

DURAS Marguerite, *Les petits chevaux de Tarquinia*, Folio, Gallimard, 1953

DURAS Marguerite, *L'homme atlantique*, Editions de Minuit, 1982

DURAS Marguerite, *L'homme atlantique*, Des femmes filment, Productions Berthemont, INA, 1981, 45min.

DURAS Marguerite, « Le noir atlantique », dans *Outside* suivi de L*e Monde extérieur*, Folio, P.O.L., 1984/1993, p.370-375

DURAS Marguerite, *La vie matérielle,* Folio, Editions P.O.L, 1987

DURAS Marguerite, *Détruire dit-elle,* Editions de Minuit, 1969

DURAS Marguerite*, L'homme assis dans le couloir,* Editions de Minuit, 1980

DURAS Marguerite, *La maladie de la mort*, Editions de Minuit, 1983

DURAS Marguerite, *Les yeux bleus cheveux noirs,* Editions de Minuit, 1986

DURAS Marguerite, *La pute de la côte normande*, Edition de Minuit, 1986

DURAS MARGUERITE, *Agatha et les lectures illimitées*, Des femmes filment, Productions Berthemont, INA, 1981, 1h22 https://www.youtube.com/watch?v=T0MP08XmxyI

Autour de Duras

ADLER Laure, *Grande traversée avec DURAS,* France Culture, du 4 au 8 août 2014

ASSSOULINE Pierre, *Le siècle de …. Marguerite Duras*, Documentaire, Cinétévé, arte France, 2013, 52min.

Duras Song, Portrait d'une écriture, Exposition BPI, Centre Pompidou, 14 octobre 2014 – 12 janvier 2015, Paris https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-5c859fcfb1ecc52ce5fff2c45c3d7e&param.idSource=FR_E-5c859fcfb1ecc52ce5fff2c45c3d7e

NOGUEZ Dominique, *Duras, l'œuvre matérielle*, empreinte, IMEC, 2006, 127p.

PORTE Michelle, *Marguerite Duras regardant la mer,* INA, 17 mai 1976, 00min24s. http://www.ina.fr/video/I05005876

PORTE Michelle, *Le parc et la maison de Marguerite DURAS à Neauphle-le-château*, INA, 3 mai 1976, 1min04, http://www.ina.fr/video/I04300150

PORTE Michelle, *Les lieux de Marguerite Duras, 1ere Partie*, INA*,* 3 mai 1976, 44min, http://www.ina.fr/video/CPA76051870/les-lieux-de-marguerite-duras-1ere-partie-video.html

PORTE Michelle, *Les lieux de Marguerite Duras, 2eme et dernière partie*, INA, 17 mai 1976, 58min, http://www.ina.fr/video/CPA76069533/les-lieux-de-marguerite-duras-2eme-et-derniere-partie-video.html

MICHAUX

MICHAUX Henri, *Emergences – Résurgences, Œuvres Complètes*, Tome III, La Pléiade, Gallimard, 2004, p.543-654

MICHAUX Henri, *La vie dans les plis*, Poésie/Gallimard, 1972, 214p.

MICHAUX Henri, *Face aux verrous*, Poésie / Gallimard, 1992, 200p.

MICHAUX Henri, *Mouvements,* Poésie/ Gallimard, 1951

MICHAUX Henri, *Déplacement dégagement*, Gallimard, 1985, « Postures », p.123 - 137

MICHAUX Henri, *Connaissance par les gouffres*, Editions Gallimard, Poésie, 1967

MICHAUX Henri, *Images d'un monde visionnaire*, Fonds Eric Duvivier, 1er Janvier 1963, 34 min. http://www.canal-u.tv/video/cerimes/images_du_monde_visionnaire.10206

Autour de Michaux

BAATSCH Henri-Alexis, *Henri Michaux, Peinture et poésie,* Hazan, 1993, 174p.

BLANCHOT Maurice, *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, farrago, 1999, 103p.

BROWN Llewellyn, *l'esthétique du pli dans l'œuvre de Henri Michaux*, lettres modernes minard, 2007, 230p.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Identité et métamorphose,* Ecritures du déplacement dans l'œuvre d'Henri Michaux http://www.maulpoix.net/deplacement.html

ANNEXE – LIVRET OSCILLATION[S]

Oscillation[s]

Isis FAHMY

Février 2014

Interprétation du lexique deleuzien pour un théâtre de l'immanence

Immanence : n. f. philo.

se rattache au présent et à la présence en traçant un champ horizontal ininterrompu de connexions en dehors d'un vocabulaire mystique ou religieux. Un être (une vie) est singulier et indéterminé, il s'éprouve de façon multiple selon son positionnement spatio-temporel. Et il le modifie sans cesse autant qu'il est modifié par lui. La connexion n'est pas divine, les relations aux choses, à l'autre ne sont pas sacrées. Le fait de se sentir percé, traversé n'est pas une posture, c'est la réalité de notre être au monde. C'est là et maintenant et pourtant tellement plus vaste que ce qui est visible. Deleuze écrit l'oxymore « d'empirisme transcendantal », une sorte de contradiction dans les termes, créant une tension qui résume bien la condition humaine, de ne rien pouvoir éprouver en-dehors de son corps alors que l'extérieur est si vaste à explorer ; et de sentir en même temps en dedans une puissance qui ne peut s'exprimer dans la petitesse de son corps et de son environnement. L'immanence est donc un plateau sur lequel peut s'exprimer ce rapport entre l'empirisme et le transcendant[1]. L'infiniment grand et l'infiniment petit sont concomitants, de même que chaque partie est une expression du tout[2].

Corolaire : résonance, Corps sans Organes

Traduction théâtrale

Personnage / Sujet : il ne risque pas d'y avoir de personnage, puisqu'il n'y a même pas de sujet. Ce n'est pas l'accumulation ou la combinaison des choses qui construisent une totalité. C'est dans les temps de latence, de silence entre deux événements, entre deux temps, deux espaces, que se constitue de façon fugace, imperceptible et inexprimable l'immanence du sujet.

Plateau[3] : le plateau de théâtre est, pour le sujet, un champ d'expérimentation, d'actualisation des virtuels qui le constituent et qu'il constitue. Le sujet n'est jamais constitué, il s'éprouve dans la multiplicité des possibles et n'existe pourtant qu'à chaque fois de façon totalement singulière…. Différences et Répétitions.

« L'immanence ne se rapporte pas à Quelque chose comme unité supérieure à toute chose, ni à un Sujet comme acte qui opère la synthèse des choses, c'est quand l'immanence n'est plus immanence à autre chose que soi qu'on peut parler d'un plan d'immanence. Pas plus que le champ transcendantal ne se définit par la conscience, le plan d'immanence ne se définit pas un Sujet ou un Objet capable de le contenir. On dira de la pure immanence qu'elle est UNE VIE, et rien d'autre. Elle n'est pas immanence à la vie, mais l'immanence qui n'est rien est elle-même une vie. Une vie est l'immanence de l'immanence, l'immanence absolue : elle est puissance, béatitude complètes. […]

Une vie est partout, dans tous les moments que traverse tel ou tel sujet vivant et que mesurent tels objets vécus : vie immanente emportant les événements et les singularités qui ne font que s'actualiser dans les sujets et les objets. Cette vie indéfinie n'a pas elle-même de moment, si proches soient-ils les uns des autres, mais seulement des entre-temps, des entre-moments. Elle ne survient ni ne succède, mais présente l'immensité du temps vide où l'on voit l'événement encore à-venir et déjà arrivé, dans l'absolu d'une conscience immédiate. »

Gilles DELEUZE, *L'immanence : une vie…*, DRF, p.360-362

---

[1] « La transcendance est toujours un produit d'immanence » Gilles DELEUZE, L'immanence : une vie…, *DRF*, p.363

[2] « *L'immanence réside dans le fait que la totalité se réfléchit et se connaît dans chaque partie, tandis que toutes les parties dépendent de toutes les autres et de la totalité* », MISRAHI Robert, « Immanence et transcendance », *Encyclopedia Universalis*, 2010, 10, p.841-43

[3] « *Un plateau est un morceau d'immanence. Chaque CsO est fait de plateaux. Chaque CsO est lui-même un plateau, qui communique avec les autres plateaux sur le plan de consistance. C'est une composante de passage.* », Gilles DELEUZE, « Comment se faire un Corps sans Organes ? », *MP*, 2, p.196

Février 2014

Représentation : essayer de rendre palpable pour chacun, l'existence des flux qui traversent le plateau pour que chacun les actualise en lui et en lien avec ce qu'il vit. Flux de sons, flux de mots, présence d'un corps dépassé, expérience d'un corps sans organe.

Corps sans Organes *: n. m. XXe s. par Antonin Artaud*

1. Capacité à éprouver son corps en-dehors de la logique de l'organisme mais dans les modes, les intensités produites, les ondes et les vibrations qui passent par lui.
2. Plan de consistance sur lequel s'agrège des couches et des strates en mouvement continu pour configurer des superstructures sociales et politiques évolutives. Ex : le capitalisme, le théâtre etc.

Corolaire : Pli

Traduction théâtrale

Mise en scène: il s'agit de prendre en considération l'ensemble des strates constitutives de la production. Elles sont autant de persécutions à l'existence d'un corps créatif que de tensions qui lui permettent de se constituer. C'est le désir qui guide leur mise en rapport.

Corps de l'acteur / mouvements : refuser l'emplacement des oreilles comme source de l'écoute, la tête comme lieu de la pensée, les lois de la gravité pour se tenir debout. Avoir un corps modulable, fluide à l'écoute du sens et des sensations qui le traverse et le transforme, être un corps en devenir.

« Voilà donc ce qu'il faudrait faire : s'installer sur une strate, expérimenter les chances qu'elle nous offre, y chercher un lieu favorable, des mouvements de déterritorialisation éventuels, des lignes de fuite possibles, les éprouver, assurer ici et là des conjonctions de flux, essayer segment par segment des continuums d'intensités, avoir toujours un petit morceau d'une nouvelle terre. C'est suivant un rapport méticuleux avec les strates qu'on arrive à libérer les lignes de fuite, à faire passer et fuir les flux conjugués, à dégager des intensités continues pour un CsO. Connecter, conjuguer, continuer : tout un « diagramme » contre les programmes encore signifiants et subjectifs. Nous sommes dans une formation sociale ; voir d'abord comment elle est stratifiée pour nous, en nous, à la place où nous sommes pris ; faire basculer l'agencement tout doucement, le faire passer du côté du plan de consistance. C'est seulement là que le CsO se révèle pour ce qu'il est, connexion de désirs, conjonction de flux, continuum d'intensités. On a construit sa petite machine à soi, prête suivant les circonstances à se brancher sur d'autres machines collectives. »

Gilles DELEUZE, « comment se faire un corps sans organes ? », MP, 2, P.199

Février 2014

Pli : n, m.

s'appréhende nécessairement dans un mouvement oscillatoire pli/dépli. Induit la notion de microperception et questionne la notion de seuil, ainsi chaque ligne est constituée de microvariations, de balancements, d'intensités multiples pour amener à la lecture, vision ou perception d'une ligne, d'un dessin ou dessein plus vaste (macroperception). Cette structure est en adéquation avec la stratification de notre âme ou subjectivité et la constitution de notre corps.

Corolaire : résonance, Corps sans Organes

Traduction théâtrale

Pensée : jamais claire, ni directe avance dans l'hésitation, l'incompréhension, le doute, le manque, puis la constitution d'un sens à contre-sens, qui se rétablit, s'établit, mouvement semblable et différent pour chaque subjectivité qui écoute, voit, entend, perçoit. Processus vivant dans les plis de l'âme et du corps de chacun, sensation rassurante face au sentiment d'étrangeté d'une pensée énoncée avec clarté.

Son/ lumière : travailler sur les seuils, « le perçu comme être d'imagination[1] » en mouvement continu dans l'approche différentielle. Passage du visible à l'invisible avec la création d'image, de l'audible à l'inaudible par l'invention de sons au-dedans de soi. Etirer et contracter des sons et des rythmes, pli/dépli de l'écoute.

Dramaturgie : tracer des lignes avec la conscience de leur oscillation, penser en terme de série, différence et répétition.

« Aussi est-ce l'âme qui a des plus, qui est pleine de plis. Les plis sont dans l'âme, et n'existent actuellement que dans l'âme. C'est déjà vrai des « idées innées » : ce sont des pures virtualités, de pures puissances, dont l'acte consiste en une action intérieure de l'âme (déploiement interne). Mais ce n'est pas moins vrai du monde : le monde entier n'est qu'une virtualité qui n'existe actuellement que dans les plis de l'âme qui l'exprime, l'âme opérant des déplis intérieurs par lesquels elle se donne une représentation du monde incluse. Nous allons de l'inflexion à l'inclusion dans un sujet, comme du virtuel à l'actuel, l'inflexion définissant l'âme ou le sujet, c'est-à-dire ce qui enveloppe le pli, sa cause finale et son acte achevé ».

DELEUZE Gilles, Le pli, « Les plis de l'âme », p. 31-32

[1] « *[…] le perçu comme « être d'imagination » n'est pas donné, mais possède une double structure qui permet d'en faire la genèse. La macroperception est le produit de rapports différentiels qui s'établissent entre microperceptions ; c'est donc un mécanisme psychique inconscient qui engendre le perçu dans la conscience. […] Mais le véritable argument est plus étrange et complexe : c'est que le perçu ressemble à quelque chose, à quoi il nous force à penser. […] Le rapport de ressemblance est ici comme une « projection ».* DELEUZE Gilles, *Le pli*, chap. III, La perception dans les plis, p.126-127

Déroulé - semaine dramaturgique du 10 au 15 mars 2014

Plateau

Les Grillons

Discussions / Réflexion / Remise en question

Dimanche

Bouillon aux perles du Japon
Canard à l'orange
Panais et pommes de terre
Tarte chocolat caramel gingembre

Lundi

Discussion au jardin

Marche jusqu'au parcours de santé par les marches de la boulangerie

Assis sur deux poutres de bois entre le village (cloche de l'église) et les vignes (aller-retour du tracteur)

Nouvelles et textes pour rien, Beckett (III, IV, VIII, IX, XI, XII, XIII)

A deux pas du cimetière

Statut de la parole, de la voix

Tour du cimetière. Présentation de mes aïeux. Trois brins de violette.

Refus narration / incarnation

Assis sur le banc sous l'appentis face aux tombes

Quelle place au silence ?

Corpus, Jean-Luc Nancy « Aphalle et acéphale »

Vigilance sur la mort : vitalité désespérée

Le corps vivant en train de mourir comme espace de vie à déployer

Petite brioche à l'œuf
Canard à l'orange
Haricots verts
Crumble pomme cannelle

Déroulé - semaine dramaturgique du 10 au 15 mars 2014

Voiture garée au lavoir
Eglise de Limeray. Vide
Paris – Varsovie, Artaud

Résonance
Deux paroles dogmatiques s'affrontent
Véhiculer de la pensée (dramaturgie)
Murmure. Temps.

Dame impotente surveillant l'église

Cave de l'Aumône
Deux cuves au fond de la cave
Même dimension, même épaisseur
Deux trous sous la roche. Pas de visibilité
Compagnie, Beckett

Légère résonance
Dédoublement du diseur et de l'entendeur
Voix de compagnie / de solitude
Temps de l'expérience (55 min)

Terrasse du café de Limeray
Rencontre avec un flic
Voix d'un saoûlard

Rentrer les canards

Velouté de topinambours
Jambon sec …

Inondation dans la grande salle

Marche dans le chemin

Déroulé - semaine dramaturgique du 10 au 15 mars 2014

MARDI

Procuration de vote à la gendarmerie
Réparation du vélo
Café des sports

Ile d'Or. Extrémité Ouest. Vent, mouvement de la Loire

Mouvements, Michaux

Incompétence du travail du corps
Langue poétique / langue dramatique

Quiche à l'oseille
Veau grand-mère
Petits pois
Brioche et confiture d'abricots

Balançoire. Meule.

Bing, Beckett

Image, *Beckett*

Motifs répétitifs
Swing de la langue
Pouvoir visuel des mots

Traversée de la varenne à vélo
Parc du château de Pocé s/ Cisse
A califourchon sur un tronc de cèdre du Liban

Sang, Beckett

Cap au pire, Beckett

Pas une langue de grand espace
Difficulté à couper, agencer
Texte tunnel

Rentrer les canards
Sortie brasserie du château

Ingérence. Liberté. Confiance
Rapport metteur en scène / acteur

Soupe de légumes
Plateau de fromages
Crème au chocolat

Marche dans le chemin. Lampe frontale de nuit.

Les plis de l'âme, Deleuze

Subjectivité de l'avancée de la pensée et du rythme de la marche

Déroulé - semaine dramaturgique du 10 au 15 mars 2014

MERCREDI

Discussion au jardin

Table ronde. Ordinateur. Face à face.

Conférence sur rien, Cage

Rapport du contenu au contenant
Dépassement de l'entendement pour l'écoute

Salade
Veau grand-mère
Epinards
Crème au chocolat

Lavoir de Cangey. Mouvement de lumière sur la rivière

Textes pour rien, IV, XI, XIII, Beckett

Overdose de Beckett

Mouvements, Michaux

Ejection de Michaux

Chambre. Au repos.

Postures, Michaux

L'Homme atlantique, Duras

Rentrer les canards

Pâtes fraîches au saumon

Après le dîner

Comment se faire un CsO ? , Deleuze

Dire et parler la philosophie

Marche dans le chemin

Déroulé - semaine dramaturgique du 10 au 15 mars 2014

JEUDI

cour des Grillons

Table ronde — Café / thé — Agencement de mon travail

Discussion — Rapport son /texte / corps/ espace

Différence entre couche / strate et surlignage/ explicatif/ rébarbatif

Epuiser / répéter / différencier

Appréhension du texte

Salade rillette, rillons
Fricassée de poulet
Tarte aux mirabelles

Salle de répétition. Amboise — Champ d'immanence

Tracer une ligne et la rejoindre, la frôler, l'accidenter — Ouverture d'un plateau sonore

Guitare et ampli // clarinette basse

Flux / Corps sonore

Body amp

Comprendre sa modulation — Plis et déplis

Déplier un son, entrer dans ses couches successives

Clarinette basse / loop

Soupe de légume
Omelette aux fines herbes
Desserts variés

Vidéo Alvin Lucier

I am sitting in a room…

Silence, Cage — *concours d'orthophonie*

Dictées

Déroulé - semaine dramaturgique du 10 au 15 mars 2014

VENDREDI

Salle de répétition. Amboise

Marché d'Amboise

Les plis de l'âme, Deleuze

Refuser l'organisme rythmique

Par la voie des rythmes, Michaux

Improvisation désynchronisée à partir des images

Création de motif rythmique à structurer et déstructurer

Déplier et replier un rythme

Liste et texte Artaud sur Peste, *Mémorandum de la peste,* Didi-Huberman

Clarinette la tâche, le surgissement / Guitare, synthé le rythme

Saucisson à l'ail / Fromage raté
Radis noir et carotte rouge
Orange sanguine

Body amp / *Bing,* Beckett

Modulation du son en fonction de l'impulse corporelle (appuis)

L'Homme atlantique, Duras

Rapport à l'immanence, au temps

Temps, aplats sonores, découpage, montée

Essai de prendre le sujet de biais, ligne de fuite

Enregistrement texte Deleuze
Enregistrement sons clarinette basse

Soupe de cresson
Croissants au jambon
Crème pâtissière - Fraises

Silence, Cage Dictée
Montage sonore

Déroulé - semaine dramaturgique du 10 au 15 mars 2014

SAMEDI

Salle de répétition. Amboise
La matière sonore
Micro de vibration – divers essais – gestes répétitifs
(Nappe, table, pavillon clarinette, reprise de sons)

Comment dépasser la conférence ?
Comment créer sur le rien ?

Silence, Cage

Pain jambon sec
Radis roses / fromage raté
Orange sanguine

Constat négatif

Texte pour rien XI, Bing, Beckett // *Les plis de l'âme et Corps sans Organe*, Deleuze

Voix soustraite larynx philo comme couche sous-jacente
Clarinette ajout de couches, lien entre les lignes sonores
Texte dominant, entrechoquer les rythmes

Strates de langages
Ecoute multiple
Croisement, déploiement, friction
Complexité des sens

Au pied de la tour du château.
Bilan et organisation

Beignet de morue
Poulet rôti, salade
Tarte aux pommes, aux poires

Semaine du 28/04 au 04/05/14 – La Manufacture – Salle Noire

ACTION	QUESTIONS	REACTION EN QUESTION
<u>Lundi 28 avril</u>		
Isis		
Tracé de l'espace		
Marie		
Ecoute des enregistrements Appropriation du lexique sonore Discussion sur proposition scéno / visualisation de la vidéo Cage	1. Quelle sonorisation pour la clarinette basse ? 2. Quelle position dans l'espace ? 3. Quel rapport entre texte / son ?	1. 1 micros SM58 / 1 beta 57
Fred		
Discussion scéno, processus de travail	4. Faut-il voir l'espace ensemble ? 5. Comment affiner les outils de chacun ?	4. Oui, visite vendredi matin
Isis Récit Deleuze et les vagues // théâtre mécanique/ théâtre énergétique	6. Quels critères au choix des textes ? 7. Quel type d'apprentissage ? Lecture ? 8. Comment ne pas faire un théâtre mécanique ?	

Semaine du 28/04 au 04/05/14 – La Manufacture – Salle Noire

Mardi 29 avril

ACTION	QUESTIONS	REACTION EN QUESTION
Marie Travail sur les lignes sonores Pédale loop / 3 paliers Recherche de la vibration, oscillations de la note et perturbations possibles Lecture *XI*, Beckett, et *cours n°23* Deleuze Immanence et vagues Proposition d'équivalence à Bing	9. Où doit se situer la résonance ? 10 . Comment le son se répète-t-il et diffère-t-il ? 11. Comment le son concurrence le texte ?	10. Si le son est repris exactement à l'identique par les pédales ou les micros ➔effet d'aplatissement /= dépliement 1. 2 SM 58
Fred Lecture XI (avec coupe) dans l'espace	12. Pourquoi texte XI ? Quelle adresse publique ? 13. Comment prédéterminer de la prise de parole ?	12. Rapport au présent 13. Déterminer des statuts, des outils de prise de parole
Isis Lecture chap. Deleuze « Actualité et Virtualité », *Dialogues* avec Parnet	14. Comment donner des indications ? 15. Quelle place au jugement ?	15. Pas de notes, seulement des questions, des relances pour développer, affiner

Semaine du 28/04 au 04/05/14 – La Manufacture – Salle Noire

Mercredi 30 avril

ACTION	QUESTIONS	REACTION EN QUESTION
Fred		
Lecture *L'homme atlantique*, Duras *Questions*, Roland Barthes	16. Le texte comme matière ou matériau ? 17. Que faire du sens des textes ? 18. Elaborer une liste de questions ?	12. Abandon texte XI 18. Sélection de questions de Barthes 7. Essai de découper Bing, de trouver un système de composition pour construire du Bing en live ➔ échec et limite 11. Composition d'un paysage sonore/ Visuel à partir du découpage de Bing

Semaine du 28/04 au 04/05/14 – La Manufacture – Salle Noire

Jeudi 1 mai

ACTION	QUESTIONS	REACTION EN QUESTION
Fred Librairie Payot Recherche de textes sur les vagues poésie, récit, mythologie, biographie, scientifique sur la formation des vagues Duras, recueil de textes		
Marie / Fred Lecture sélection des questions de Barthes Lecture de la formation des vagues scélérates éoliennes, et capillaires.	19. Quel rythme aux questions ?	19. Trop longues, fastidieuses
Bing en passage de relais texte/ clarinette Recherche de l'équivalent musical à Bing		11. En ne cherchant pas l'équivalence
Benoît Installation de la salle	20. Qui gère et où doit être la régie son ?	20. Sur le plateau
Fred Dramaturgie	21. La notion d'immanence au théâtre m'intéresse-t-elle comme une esthétique ou comme un outil de mise en scène pour mener le processus de travail ? Qu'est ce qui doit être de l'ordre de l'immanence ? Le contenu du texte ? la façon dont on le travaille ? L'espace ? ou la façon dont on l'occupe ?	

Semaine du 28/04 au 04/05/14 – La Manufacture – Salle Noire

Vendredi 2 mai

ACTION	QUESTIONS	REACTION EN QUESTION
Marie/ Fred/ Benoît		
Visite de la salle de la Passerelle	22. Quelles lumières ?	22. Seulement celle du jour/portes ouvertes
La passerelle	23. Quel intérêt la passerelle ?	23. A priori aucun, rejet proposition lecture philo, car toujours envisagé comme une sous-couche et pas une parole supérieure, en haut dans le monde des idées…
Essai clarinette		1. Sans sonorisation ! (sf pédale loop)
Décision de continuer à filmer et enregistrer	24. A quoi servent ces traces du travail ?	24. Pour Marie, à affiner notre lexique sonore et s'approprier ce qu'elle a fait en impro… mais encore ?
Benoît et Marie Recherche montée rock / lignes archet Isis Ecriture d'une liste de questions Fred Lecture en boucle	25. Quel intérêt d'avoir ces questions ? n'est ce pas trop explicite, sans rien expliquer ? 26. Et si tout pouvait être contenu dans Duras ?	25. « Expliquer- compliquer- impliquer, forme la triade du pli, selon le rapport un-multiples », Deleuze
Fred/ Benoît/ Marie/ Isis Duras, dans sa continuité, puis répétition du Bing Duras, du Deleuze Duras etc. Présence Laurent B. / Delphine R.	27. Qui est ce vous ? Pourquoi quadri-frontal ? 28. Où est la caméra ? 29. Combien de temps de répétition restant ?	20. Isis, régie son 24. Pour moi, à visualiser comment je travaille… 2.. Eviter le centre. Ne pas y stationner 3. Dans le silence

Semaine du 28/04 au 04/05/14 – La Manufacture – Salle Noire

Samedi 3 mai

ACTION	QUESTIONS	REACTION EN QUESTION
Benoît / Marie Création d'une image cinématographique par le son (vagues, vents, musique lointaine de bouge, port, mouettes)	30. Comment créer des couches si tous les sons sortent du même endroit ?	11. Dans sa capacité à créer des images 11. Pas en essayant de reproduire la parole
Fred Relecture *Qu'est ce que l'acte de création ?* Deleuze	31 La philosophie et les concepts sont-ils inopérants dans l'art ? N'ont-ils rien à y faire ?	21. Point de frictions. Nécessaire contradict-ion. La philo n'est pas un résultat mais un agent de pensée, pour penser. C'est mon outil de travail…De quel travail ?
Isis Découpage texte Duras, *l'homme atlantique* Rapide coup d'œil *Le noir atlantique*, Duras		28. C'est l'espace. Ne surtout pas la figurer
Fred/ Benoît/ Marie/ Isis Injonction, rythme métronomique guitare Lecture, voix féminine	32. Pourquoi ne pas « faire » Duras simplement ?	30. Ne pas rester longtemps sur la même ligne
Extrait Deleuze, philo/ théâtre/ cinéma Glissement musique réaliste Montée rock	33. Comment éviter la démonstration ?	14. Etablir des règles / Proposer un schéma 5. En les travaillant, en les économisant
Fred/ Benoît/ Isis/ Marie		32. Sensation de la nécessité d'un sas pour l'écoute.
Chacun dans son coin, écoute, lit et reproduit du Deleuze. Essai crescendo/ decrescendo		7. Lecture et par cœur

Semaine du 28/04 au 04/05/14 – La Manufacture – Salle Noire

Dimanche 4 mai

ACTION	QUESTIONS	REACTION EN QUESTION
Fred/ Marie/ Benoît Oscillateur/ Bing/ Texte XI (coupe sur la parole) avec glissement dans Bing		17. Impossibilité de le nier. Du sens et pas que du son.
Réunion Liste des outils Liste des règles Liste des questions techniques Proposition d'enregistrement de texte philo	34. Quelle tenue de et dans l'espace ? 35. Quels choix ?	27. Trous et gradin et scène et salle et dehors 5. En les listant 24. Si l'immanence est partie liée au processus, est ce qu'il faut le présenter ? Comment ?

Boîte à outils

Lexique sonore – Marie Mercier

Sons fendus : son qui se déforme et dont jaillit un spectre harmonique, forte intensitée
Multiphoniques : plusieurs sons en même temps (en général un son de base grave et une résonance d'un son aigu), assez stable dans l'émission, mais on peut quelque peu varier les sons aigus, plutôt caractère calme
Slap : effet percussif qui ressemble à l'effet de la langue faisant ventouse sur le palais
Growl : chant en même temps qu'un son, qui peut être très harmonique ou au contraire faire vriller, trembler les sons par résonance, possibilité de crier dans la clarinette
Flatt: effet comme le r roulé dans la langue italienne
Trilles : deux notes alternées rapidement, pouvant donner un côté frénétique, fou, partant dans tous les sens
Formules hypnotiques : terme personnel… j'aime bien ces petites formules à jouer en boucle
Bisbigliando : variation du timbre ou légèrement de la hauteur sur une même note
Souffle : effet vent
Bruit de clés
Fusées

Grandes lignes/ plages sonores : 3 paliers (Marie)

- Respiration circulaire, très faible, pas sonorisée
- Ligne loop / recherche de l'oscillation
- 2 lignes loop / Perturbation

2/3 paliers (Benoît)

- Son archet ligne
- Loop avec variation crissement
- Résonance archet

Image cinéma : Marie

- Mer
- Bastingages
- Sirène de bateau

Benoît

- Vent analogique
- Moteur bateau
- Reprise sirène écho

Musique lointaine de bouge / Montée Rock

Fulgurances / Bing
Marie : Variation motif, sons fendus, slap
Benoît : sons stridents avec réverbération
Fred : répétition phrases courtes

Postures / gestes répétitifs / micro / livre / silence/ Bing/ Deleuze / adresses (Fred)

Intimité lecture
- assis murmure (sans micro)
- extérieur micro
- livre en main

Homme du film
- geste quotidien (marche, veste)
- déplacements / postures (portes)
- répercussion d'une voix / bribes

Voix féminine
Intime (amante)
- voix quotidienne (gradin)
- tendresse d'un souvenir « je »

Réalisatrice
- adresse publique (sans regard) « vous »

Amant
- prise à son compte de la voix intime
- dureté, rejet (body amp)

Acteur
- possible détachement
- livre en main (couloir, chaise, gradin)

Proposition[s]

Samedi 14 juin

SAS 1

Rythmie

Arythmie Sans Micro

Motifs

Bazar

Sons fendus gestes répétitifs

Lecture Isis

SAS 2

Rythmie

Arythmie

Motifs

Bazar – Gouttes d'eau

S i l e n c e

Texte

Vers Cinéma

Essai FULGURANCES

Lignes de sons

S i l e n c e ? Fin.

Montée Rock Deleuze

CUT !

Proposition[s]

Samedi 21 juin

SAS 1

20 min.

motifs / mots reliefs micro

SAS 2

10 min.

Transitions voix

Texte micro

FULGURANCES

DELEUZE

Body amp ?

S i l e n c e

Image Cinéma

[ ]

Détachement

Vents / vagues

Chaise repli

……effacement