Danae Dario © Ivo Fovanna

Bartek Sozanski, Danae Dario © Ivo Fovanna

de leurs notes et éventuellement d'écoutes des enregistrements sonores effectués les jours précédents. Les improvisations sont le résultat d'une accumulation de couches, de mémoires et d'oublis, qui se font et se défont au fur et à mesure des journées et de l'avancée de l'enquête.

Pour passer de ces étapes, qui relèvent à la fois de la direction d'acteur et de l'accumulation de matériaux, à une mise en partage avec le public, nous travaillons à des dispositifs d'écriture non-linéaires. Ils s'attachent à enchevêtrer la chronologie des récits, à multiplier les supports et à développer une pluralité de modes de représentation.

Dispositifs d'écriture de la nostalgie

Plusieurs supports sont juxtaposés dans cette recherche : le récit à la table, la diffusion sonore au casque (des premiers récits de carte mentale), la performance (spatialisation), le papier (carte mentale). Tous ces langages forment un collage de ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appellent des fragments d'une « langue mineure », qui participent à l'élaboration d'une expérience intime du quartier, pour « en les connectant, en les conjuguant, [inventer] un devenir spécifique autonome imprévu[5] ».

Le travail avançant, nous sommes témoins des abandons qui ont eu lieu entre les improvisations au fil des jours, et, parfois, des oublis de la part des comédien·nes qui performent en direct leur carte, sans support de l'écrit, à partir de leur mémoire et de l'oralité. Les comédien·nes font sans arrêt des choix au plateau, jouent avec leurs expériences accumulées (celles du terrain puis celles du plateau), leurs trous de mémoire, leurs oublis, leurs mensonges et inventions. En ce sens, ils donnent à voir un *tomason*, puisque « là ou la ruine entretient le souvenir, le thomasson signale l'oubli[6] ».

Nous changeons sans cesse de modes de représentations : plan à vol d'oiseau, expériences et rencontres, anecdotes, corps du promeneur dans le quartier et carte. Ce mélange entre abstraction et perception concrète active une pensée du montage chez les spectateurs, qui essaient d'élaborer du sens, leur propre sens, dans ces histoires. Qui plus est, le récit imprévu de Bartek a surgi comme une couche de pur présent au sein du tissu temporel de l'écriture, créant une charge émotionnelle inattendue. Lors d'une mise en partage avec le public, les spectateurs expérimentent un empilement de temporalités passées et présentes, dans un même lieu et un même moment, celui de la représentation. Dans cette perspective, il s'agit bien d'une expérience de *tomason*.

1 Philippe Gervais-Lambony définit la nostalgie comme un processus de réactivation du passé dans le temps et le lieu présent. Gervais-Lambony, Philippe, 2017, « Le *tomason* : un concept pour penser autrement les discontinuités et discontiguités de nos vies citadines ? », Espaces et sociétés, vol. 168-169, nº 1, pp. 205-218.

2 Henri Desbois, « Monuments intimes : les *thomassons*, témoins modestes des mutations contemporaines de l'urbanité », séminaire Mosaïques, vendredi 28 mars 2014, Université Paris Ouest Nanterre La Défense : http://www.geojapon.fr/thomassonsok.pdf, p. 5.

3 Cette orthographe fait référence à Akasegawa, elle a ensuite été normalisée en « tomason » par Philippe Gervais-Lambony, dans « Le tomason : un concept pour penser autrement les discontinuités et discontiguités de nos vies citadines ? », *Espaces et sociétés*, vol. 168-169, nº 1-2, 2017, pp. 205-218.

4 Vinciane Despret, *Penser comme un rat*, Versailles, Éditions Quæ, 2009.

5 Deleuze et Guattari, 1975, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris : Éditions de Minuit, pp. 134-135.

6 Henri Desbois, *op. cit.*, p. 5.

PARTIR

De l'écriture à la mise en scène

Jean-Daniel Piguet, Nicolas Doutey

Point de départ
[Jean-Daniel Piguet]

À la base de cette recherche, il y avait pour moi deux envies principales. La première, c'était de se confronter artistiquement à un matériau intime gardé dans un disque dur pendant plusieurs années : sept heures de rushes vidéo de mon père à l'hôpital, qui dataient de l'été 2012. La question, pour Nicolas et moi, était de savoir en quoi ce matériau filmé et tiré du réel pouvait avoir des enjeux théâtraux. L'idée était de travailler à la transcription de ce matériau documentaire en un texte de théâtre destiné à des acteurs, en questionnant le passage d'un medium à un autre (de la vidéo à la page), ainsi que la marge « d'écriture » dans cette transcription.

La deuxième envie était d'élaborer une boîte à outils concernant l'écriture d'un verbatim. Le verbatim, c'est une technique (plus répandue dans le théâtre anglo-saxon[1]) qui vise la transcription très précise d'un enregistrement (audio ou vidéo) en gardant toutes les scories de la langue (avec ses hésitations, ses répétitions, ses erreurs…). J'avais déjà travaillé sur des verbatim lors d'anciens projets théâtraux, et dans cette recherche, j'avais envie de questionner et partager cette pratique. Avec Nicolas, nous espérions dégager les enjeux du passage d'un matériau tiré du réel à la scène, pensant que c'est à cet endroit que peut émerger une « fiction ». L'enjeu et les motivations de cette recherche étaient de voir non pas comment témoigner d'un réel (et en ce sens de s'écarter de la conception habituelle du théâtre « documentaire ») mais plutôt partir du réel (en l'occurrence ici, d'un enregistrement vidéo) et de le *déplacer* au théâtre, et par là, d'écrire une fiction.

La recherche et l'écriture
[Nicolas Doutey]

Avec Jean-Daniel, nous avons donc mené ensemble cette recherche sur les potentialités théâtrales du verbatim, et les enjeux liés au passage du medium audiovisuel au texte et à l'élaboration de la visée scénique du texte. Nous avons mené le travail en trois sessions d'une dizaine de jours entre février et août 2018, chacune étant consacrée à l'exploration d'une question spécifique.

Dans un premier temps, nous nous sommes concentrés sur la transcription de la dimension verbale de l'enregistrement. Très vite, de nombreuses questions se sont posées : devait-on noter, déjà, toutes les scories, hésitations, bégaiements ? mais aussi les singularités de prononciation ? les moments de respiration ? les silences et leur durée ? les intonations ? et si oui, à quel point ? à quel degré de précision ? On s'est rendu compte qu'il était de toute façon impossible de tout restituer dans le texte, l'enregistrement audio est un medium beaucoup plus « riche » que la notation écrite. Le passage par l'écriture est une opération d'abstraction, de prélèvement de quelques éléments, il fallait donc choisir ceux qui semblaient pertinents. Ce qui nous a guidés dans le choix a été le medium d'arrivée, c'est-à-dire la scène : nous avons privilégié ce qui nous semblait pouvoir susciter le jeu des acteurs. Il s'agissait de trouver un juste équilibre entre ce qui « appelle » le jeu, et sa liberté (raison pour laquelle on a écarté l'idée d'une reproduction formelle et musicale des paroles), et un certain rapport à l'exactitude que nous souhaitions garder, notamment pour rendre perceptible la source documentaire du texte.

Nous avons abouti à un système de partition qui utilisait la ponctuation (point, virgule, tiret, etc.), les majuscules et minuscules, et la mise en page (passage à la ligne ou non) pour marquer, très précisément, la manière de se comporter dans la parole et la pensée, et en rapport aux autres, d'attaquer une phrase, de prendre vraiment la parole ou de glisser une remarque dans une conversation, de s'arrêter dans une pensée, de la reprendre, de la conclure et de l'affirmer ou de la laisser ouverte dans l'échange, etc. Cette partition prélevait donc uniquement la manière dont on agit et interagit dans et par la parole. Nous avons transcrit suivant ce code l'ensemble de l'enregistrement, et cette première session s'est terminée par une lecture avec des acteurs de quelques extraits. Cette lecture nous a permis de nous rendre compte que l'exactitude et le détail de la transcription n'était pas un corset pour le jeu mais au contraire un moteur, car il permettait aux acteurs de ne pas créer de continuités ou de nappes psychologiques en se rapportant à ce qu'ils imaginaient des personn(ag)es mais de rester au présent de ce qui arrive, instant par instant.

Nous avons aussi observé à ce moment-là que notre système de transcription, faisant la place centrale aux actions et interactions, à ce qui se passe entre (les gens) ou dans le mouvement d'une parole et d'une pensée qui s'aventurent, laissait peu de place à une approche en termes psychologiques de personnages, d'incarnation de personnages : c'était ouvertement les acteurs qui jouaient. Cela correspondait au geste même du théâtre documentaire tel qu'on l'envisageait : non pas reproduire ou imiter l'événement source, mais opérer un déplacement, regarder ce qui peut arriver quand on entend et voit, déplacé, sur une scène, dit et joué par d'autres, ce qui est dit dans le document source.

La deuxième session était consacrée à la « transcription » de la dimension visuelle de notre document vidéo. Là aussi, la pauvreté du medium textuel (et d'une autre manière du medium scénique) par rapport à l'enregistrement vidéo, nous a semblé pouvoir être une force. Lors de la lecture avec les acteurs en fin de première session, on avait pu apprécier la manière dont, à travers les seules paroles échangées, on n'identifiait pas immédiatement la situation et le lieu des échanges, contrairement à ce qui se passe avec l'image qui donne d'emblée, dans toute sa précision, la chambre d'hôpital, les protagonistes (dont les vêtements indiquent clairement qui fait partie du personnel d'hôpital et qui sont les proches, qui est le malade dans le lit), etc. Cette indétermination, que la scène peut préserver (si la scénographie ne donne pas clairement une chambre d'hôpital), semblait encore une ressource possible de jeu et de déplacement, et elle aiguisait encore le rapport au détail et à l'instant, dans la mesure où un élément

Partir, Arsenic (Lausanne), novembre 2021. Sur la photo : Lucas Savioz, Jean-Daniel Piguet, Marika Dreistadt, Marie-Madeleine Pasquier, Pascal Gravat © Sébastien Monachon

aussi déterminant que le lieu de l'action et la situation se dessinait peu à peu sans crier gare au détour de telle ou telle réplique.

D'un autre côté, comme pour l'aspect verbal, nous avons essayé de restituer quelque chose du matériau documentaire et notamment du rapport à l'image enregistrée qui fixe chaque détail. Nous avons fait plusieurs essais dans ce sens, tant dans l'écriture de didascalies que de textes à dire. La difficulté principale était de ne pas simplement décrire *ce que* la caméra avait filmé, puisque cela faisait disparaître le film. Nous avons donc cherché à faire exister le film à travers des éléments centraux comme les sensations produites par les changements de plans, de cadre (par exemple, comment la peau d'une jambe filmée en très gros plan peut évoquer un relief géologique, comment un corps peut sembler petit s'il rentre tout entier et tout juste dans la largeur du cadre), etc., qui permettait aussi de dénaturaliser, de déplacer (encore) l'événement source, de le voir autrement.

Enfin, nous avons consacré la troisième session à la question du montage et de la composition du texte. Là aussi, il s'agissait de chercher une manière de rendre sensible l'aspect documentaire tout en préservant la pauvreté relative du medium textuel et scénique qui permet que la situation ne se dévoile que progressivement, instant par instant. Pour ce faire, nous avons choisi de respecter la forme des *rushes*, c'est-à-dire de la suite de séquences non montées, aux coupes nettes, non lissées. Cela nous semblait faire apparaître l'aspect factuel du fait, pour ainsi dire, sans qu'il soit déjà motivé par une intention, qualifié par un jugement, commenté par une interprétation – selon la logique documentaire telle qu'elle nous apparaissait. Cela correspondait à ce qui nous était apparu lors de la lecture de la partition par les comédien·nes, où leur jeu n'était pas motivé par des intentions ou des jugements sur des personnages ou des situations. Et en termes plus globalement dramaturgiques, cela nous semblait aussi plus fidèle au souci d'éviter une représentation romantique de la mort qui chercherait par exemple à « magnifier » de manière volontariste la figure du mourant : l'objectif était bien plutôt, à l'écoute de ce qui se dit et se pense dans l'enregistrement, de trouver une justesse factuelle dans cette représentation, qui laisse sa place à la dimension *aussi* ordinaire, et sociale, de l'événement.

Le passage à la scène
[Jean-Daniel Piguet]

En novembre 2019, nous avons fait une première lecture publique du texte qui a émergé de ces trois sessions de recherche, à Théâtre Ouvert à Paris. *Écrire Partir* est alors devenu *Partir*. Une des questions était de savoir jusqu'à quel point nous voulions chercher à faire entendre la texture documentaire. Nous avons continué de travailler avec grande application les « indices de la pensée » de notre partition : attaquer, affirmer, chevaucher, etc. Avec Nicolas, nous avons toujours pensé ces outils pour donner du jeu au présent, non pas pour figer l'interprétation dans une trace de ce qui a été. Avec les répétitions, les acteur·rices gardaient les premiers appuis du texte et s'éloignaient aussi de l'*application* de cette partition. Arrive alors une autre forme vivante, qui perd parfois certains virages de la pensée, mais qui ouvre aussi d'autres images, tout en gardant le jeu et la vivacité des interactions qui sont au centre du projet. Ce que notre écriture cherche, c'est à rendre sensibles les multiples cheminements de la langue dans cet espace clos qu'est la chambre d'hôpital. Comment on se comporte avec les mots, qu'est-ce qu'on dit et comment on le dit quand on doit saluer un ami pour la dernière fois ? Ce besoin de délicatesse rend très difficile de rajouter une intention dans l'interprétation. Elle viendrait aplatir les multiples enjeux contradictoires qui se jouent à cet instant. Et cette partition que nous avons dessinée avec Nicolas amène justement à rester au plus près de ce qui se dit.

Depuis cette étape, une année et demie a passé, et nous allons maintenant nous plonger dans cinq semaines de création pour présenter le spectacle à l'Arsenic – Centre d'art scénique contemporain à Lausanne et au Grütli à Genève.

La mise en scène amène nécessairement une autre écriture : par l'espace, le son, la lumière, les costumes, etc. Ce sont autant d'éléments qui viennent raconter, mettre du sens en plus de celui que nous avons construit avec Nicolas dans le texte de *Partir*. Ainsi, par exemple, une hésitation ou une répétition sera moins audible lors du déplacement d'un acteur, et d'autant plus si une musique apporte sa couleur à la scène. Comment alors garder cette fragilité du texte tout en le faisant frotter avec ces nouveaux éléments scéniques ?

Je n'ai pas envie d'opter pour une mise en scène minimale où cinq acteur·rices seraient face public avec un micro, disant ce texte frontalement. Si c'est une option qui permettrait de respecter au plus près certains détails du texte, elle s'épuiserait rapidement selon moi et n'élargirait pas le champ de la signification de ce projet. Je cherche plutôt à voir comment le texte rencontre d'autres éléments scéniques, comment par exemple, une musique résonne particulièrement bien avec une séquence et lui donne sa valeur, ou comment une partition corporelle met en lumière une autre partie du texte. Ce rapport est périlleux parce que le texte de *Partir* a besoin de mobilité et risquerait de se faire écraser par d'autres éléments qui pourraient trop vite colorer une séquence. Ce texte demande de l'espace et de l'écoute, et cette rencontre avec d'autres éléments scéniques doit être de l'ordre de la justesse musicale, il faut que ça sonne.

Une autre question de mise en scène réside dans le rapport entre notre dramaturgie et la scénographie : comment le montage textuel que nous avons construit n'est pas trop vite dévoilé par un espace scénique ? Si l'envie de départ était de ne pas reproduire un espace réaliste, comment ne pas tomber non plus dans un espace informe ou trop abstrait ? Comme l'a expliqué Nicolas, nous avons cherché dans le texte à donner des indices sans trop révéler le contexte ou la situation générale : entretenir l'inconnu pour garder les sens et les interprétations en éveil. Les scènes sont comme des morceaux de puzzles qui s'ajoutent petit à petit pour donner forme à un tableau. Avec Florian Leduc et Estelle Gautier (scénographes du spectacle), nous avons opté pour un fond vert de cinéma, qui résonne avec la dimension filmique du projet et permet justement de maintenir cette ouverture des interprétations. Une chambre d'hôpital peut apparaître dans l'esprit des spectateur·rices mais peut aussi laisser place à une scène de tournage ou à un pique-nique en nature.

Voilà quelques-unes des interrogations qui se posent au moment où j'entre dans le travail de mise en scène, et qui prolongent les réflexions menées avec Nicolas lors de la recherche. Il s'agit donc maintenant de voir comment déployer notre partition textuelle (et le paysage qu'elle porte) de manière pleinement scénique, afin de partager, avec justesse et générosité, ce beau et intense départ.

1 Cyrielle Garson, *Beyond Documentary Realism, Aesthetic Transgressions in British Verbatim Theatre*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2021.