

MÉTAMORPHOSE EST ARCHITECTURE

Kévin Martos

Manufacture

Juin 2017

MÉTAMORPHOSE EST ARCHITECTURE

Avant propos

INTRODUCTION

I / E S P A C E

1/

L'espace d'un expressif, l'espace public d'un expressif élargi

- Le mieux, ennemi du bien / P.Ardenne - Heureux les créateurs ?
- La circulation publique : une expérience, une étape / l'essaim, le banc de poisson : Hassan Fathy – Construire avec le peuple : Histoire d'un village d'Égypte, Gourna
- L'esthétique du superficiel ; de tous les 'à côtés' : Fernand Pouillon - *Les pierres sauvages 1964, Roman*
- Des nouvelles de la façade (biennale d'architecture Venise 2014-2016) Glissement de territoire : Peter Tillessen – Superficial Images / Collectif AJAP 14 et OBRAS - Nouvelles Richesses métamorphose est une architecture, l'architecture une pluie de réseaux qui s'articulent entre eux, autonomes, vivants, ils se déconstruisent en permanence.
- De l'espace ouvert illimité à l'espace clos illimité / Je vis dans une « glass house ». Pas construite par Philip Johnson mais presque.
- Des 'Rendez-vous' / Guillaume Vincent – Rendez-vous gare de l'est – lecture / écriture

II / H A B I T A N T

2/

L'individu – Le rôle

- Le figurant, un moteur, un maillon ? / Tino Seghal : carte blanche palais de Tokyo ; Abraham Poincheval : Oeuf: performance palais de Tokyo
- L'oeuvre des générations : Avant nous, il y avait des hommes / Pierre Bourdieu Habitus / A. Giacometti – Le regard et les yeux
- « L'absence de temps », en manque de temps. S'émanciper pour comprendre l'intérieur de la machine. / J. Rancière – Le spectateur émancipé (les mésaventures de la pensée critique p.49/50/51)

3/

L'art et ses formes, conventionnelles, en évolution

- Chaîne de montage / long travelling qui ne s'arrête jamais
G.Didi-Huberman - Soulèvements - L'œuvre photographique (Post-documentaire) ;
faire comme si tout était neuf
- Traduire le réel : l'art vivant, le corps exposé / André Marckowicz : émission
radiophonique la grande table par Caroline Broué

4/

Le champ du partage,

- NOUS, classification définitive ?
- L'humilité / Wang Bing – *L'homme sans nom* (peuples exposés, peuples figurants ;
Nouvelle classification basée sur l'évolution du vivant) / T.Garcia – NOUS
- La chaîne humaine, berceau de l'architecture
- Transmission, accepter d'ouvrir (fils, acteurs, techniciens, spectateurs,
professionnels) Stéphane Bouquet - *Vie Commune*
- Territoires: Laboratoires des événements

III / O U V E R T U R E

5/

Voir au large, la globalisation et ses effets poético-esthétiques

- L'organisation du chaos, se complaire dans la masse (Bombay : le chaos comme
l'organe de l'improvisation) / Emmanuel Grimaud - *Figures du trafic. Ethnographie
cinétique d'un carrefour sans feux*
- Traverser le lac Léman tous les jours ; espace sans chemin tracé : nouvel
espace entre les territoires.
- Être frontalier
- Face à la suisse que faire ?

Conclusion /

Engagements et désengagements. Le corps comme force ultime. Tout ce travail est en lien direct avec ma démarche artistique, théâtrale. Les connivences humaines où l'humain est au centre.

Avant Propos

Je vais écrire en montant ensemble des œuvres et des textes différents. Je ne vais pas dérouler le fil solitaire de ma pensée mais décrire des œuvres selon un point de vue, selon mon point de vue. Et c'est ce point de vue qui sera le fil de ma démonstration si j'ose dire (c'est peut-être un trop gros mot). Bien qu'à priori, je pars et ne parle bien que d'un seul fil. Mon fils. Ainsi la démonstration de mon plan de recherche sera une démonstration intime. L'observation que j'y engage est un mode central d'écriture me plaçant comme l'acteur principal. Comme un journal. Le plan de recherche doit alors me servir d'ossature générale et universitaire sur laquelle je peux construire "efficacement" mon propos. Ainsi mon regard est dirigé par ce plan que j'ai construit en amont de mon écriture. Ce procédé me permet de cibler les recherches et de vous les proposer en un déroulé, à mon sens, organique.

INTRODUCTION

Bonjour et bienvenue pour cette lecture de mémoire et d'avance merci pour l'attention que vous y portez. J'ai 27 ans et depuis peu, mon fils Pierrot accompagne ma vie, la rythme surtout. Cela serait assez faux de dire qu'il la change. Mais en revanche j'admets que son être n'est pas un détail, et que Pierrot radicalise l'orientation de mes choix, de nos choix, allant des plus vitaux comme dormir, aux plus infimes, presque anecdotiques comme comprendre que rien ne sera plus comme avant. Dans notre appartement.

Combien de fois je me demande à quoi il pense dans des moments précis, ce qu'il se dit. J'admire (peut-être comme un père) ses actions absurdes pour moi, et répétitives ; les sons qu'il fait ; sa démarche raide, vive, primitive. Il est parfaitement ignorant et il évolue à son rythme. Il crée des étapes franches et intermédiaires qu'il fait glisser entre elles sans que je m'en aperçoive. Il fait sa vie.

Donc rien aujourd'hui ne me fait penser que mon rôle est de l'éduquer. Il a tellement à m'apprendre, je suis un Candide avec des cernes qui le regarde en me disant : « c'est toi qui va m'apprendre la direction d'acteur ».

Deux formations en même temps (père et metteur en scène). Je ne peux pas dire que j'aurais compris davantage de choses dans la formation mise en scène si je n'avais pas été dans cette situation. Je ne peux pas maîtriser ses faits et gestes (je ne le cherche pas) et donc dicter sa conduite, je n'y arrive pas. Ainsi, je ne peux pas dire ce que doit faire Pierrot et comment il doit le faire. J'ai compris que dicter la conduite d'une personne m'est impossible et ne m'avance à rien. Pierrot comprend beaucoup plus de choses, lorsqu'il les fait seul et les répète. Que ce soit comprendre qu'il est plus pratique de mettre une jambe après l'autre dans un pantalon (donc de se laisser faire une jambe après l'autre lorsqu'on l'habille) ou de soulever ses pieds et les mettre en pointe lorsqu'il avance à "quatre pattes" afin de ne pas se râper les pieds par terre et bien d'autres choses encore. Le sol aussi est un terrain de jeu immense. Je redécouvre la vision du sol et la perspective que l'on a depuis ce point de vue. Et je me rends compte que finalement les premières visions que l'on a du monde sont des verticales. Pierrot nous regarde et il monte la tête de bas en haut et de haut en bas et il fait pareil avec les autres personnes. Sauf avec les enfants de sa taille qu'il côtoie. Il voit des segments de différentes hauteurs, couleurs, matières, formes, textures qui sont pour la plupart fixes, définies, finies. Ce qui est interminable, c'est la grande horizontalité des terrains, des plateaux. Toujours en étant le Candide qui me caractérise, je vois que lorsque je réunis le bébé et les comédiens, il y a fusion. Tout se passe parfaitement bien. Pour certains mieux que d'autres mais ces deux-ci sont à l'écoute l'un de l'autre. Je veux croire que cette alchimie est quelque chose entre eux qui témoigne de leurs facultés à sentir, non par des mots, mais par de l'écoute (de l'autre), de l'observation (de l'autre) et de la longue patience.

Ce sont deux groupes issus de la même famille qui évoluent sur le même terrain. Celui du jeu, de l'invention, et de l'expérience. Avec leurs caprices, désordres, incompréhensions, fougues, fascinations, intérêts, peines, excitations, contrariétés, forces, culpabilités, effrois, hostilités, enthousiasmes, fiertés, irritabilités, hontes, inspirations, nervosités, déterminations, attentions, agitations, actions et leurs amours.

Dans ce mémoire je vais aborder l'évolution du corps dans un espace. Les métamorphoses dont il est sujet, le réseau qu'il utilise et met en branle. Un réseau articulé autour de l'action.

Glissant, mouvant, déstructuré, solide et fragile.

Le corps à qui il ne faut pas demander d'être semblable à un conférencier rance aguerris sur des bancs glacés, car c'est un garçon des bois, des terres et des déserts, il sait que les désirs l'emportent toujours sur la raison, que les erreurs sont fatales mais qu'elles peuvent servir.

La mémoire est extraordinaire lorsque le corps l'arpente lentement, reprenant son souffle après chaque effort considérable.

Pierrot se sert de chaque geste qu'il découvre (c'est inné), comme une matrice qui lui permet d'être constamment en apprentissage et en mouvement. Je regarde toutes ses actions et je vois les multiples viviers de sens qu'il active. Je ne sais pas s'il s'en rend compte mais je suis stupéfait de voir tout ce qu'il génère comme mouvement (que tout les nouveaux-nés font, et que l'on a tous fait un jour il me semble).

Je bavarde énormément avec Pierrot, je construis un langage que je ne maîtrise pas du tout. Nous élaborons lui et moi les plans puis nous leur donnons substance ensuite. L'accident enrichit ce langage et lui donne des teintes familières. On est heureux ensemble à ce moment. Comme ivres, nous chantons d'un rien absolu. À tue-tête. Je vais vers lui en essayant d'apprendre son dialecte. Je pense même qu'il me corrige. En répétant sans cesse un son, il me permet d'entendre les qualités de chaque vibration qui deviennent alors des intentions que je peux absorber, comprendre, pour tenter ensuite d'y répondre, à ce son, par une intention de ma part. Ça met beaucoup de temps, je ne suis pas sûr de pouvoir le quantifier, ce que je peux dire c'est que ça avance, sûrement. Et qu'en réalité ce n'est pas si long que ça. Finalement c'est presque rapide. Voilà, si je cherche à définir mon dialecte avec Pierrot ; ça paraît long au premier abord puis on est surpris par l'efficacité de l'apprentissage, pour, au final, dire qu'apprendre à bavarder avec un nouveau-né est rapide.

Note d'intention

Vous l'aurez compris, l'analogie que je propose est très personnelle, quasi physique. Je cherche à rapprocher les trajectoires de Pierrot à celles des comédiens. Ce que je cherche est de me servir de ma nouvelle expérience de nouveau père pour comprendre les fondements de ce que je suis (et que nous sommes, il me semble). Pour ensuite accepter ma condition de metteur en scène, celle que j'aimerais orienter, organiser et défendre avec simplicité. J'ai fait le choix de travailler avec l'humain, alors je pars de la base ; le nouveau-né. Et je remercie infiniment Ludivine, ma compagne, pour l'aventure de l'accouchement.

I / E S P A C E

1/

**L'espace d'un expressif,
l'espace public d'un expressif élargi**

- Le mieux, ennemi du bien

Nous pouvons dire, sans doute de manière généraliste, "regarder l'enfant c'est voir les parents". Entre autre, si je souhaite attarder mon regard sur Pierrot c'est qu'il me renvoie une image directe d'un caractère et d'un état physique semblable à ce que je suis à l'origine. Au fondement de mon être, un individu. Son corps (ses aptitudes et ses inaptitudes) est autant le sien que le mien (et peut-être aussi le vôtre). C'est l'image de mon corps, au plus brut, au plus complexe (ou au plus simple), et dans chaque étroite veine coule une découverte qui sera forcément utile pour lui un jour. Pour préciser ma pensée, je découvre et re-découvre quelques étapes de vie fondamentales en le regardant ; et j'expérimente le fait de laisser son corps grandir simplement, en tentant d'être le moins oppressant pour lui, et surtout en regardant comment nos corps se métamorphosent.

Pour l'instant Pierrot, qui a 11 mois, n'est pas dans le mimétisme, il ne cherche pas à produire ou reproduire ce qu'il voit. Ce que je comprends de sa présence, est qu'il observe ce qui l'entoure, il cartographie très étroitement avec des plans très serrés ce qu'il voit. Je pense qu'il segmente tout. Chaque élément nouveau ou plutôt, qui entre dans son champs de vision devient une cible. Et comme tout est individuel, séparé, il n'a aucun mal à passer d'une chose à une autre sans regret. C'est une qualité chez le comédien à ce que je croyais : celle de séparer les choses, de les segmenter, de prendre le recul du lieu, de regarder les choses qui l'entourent. Sans être un analyste, un militaire, être ouvert et accessible. Mais peut-être que la séparation enlève quelque chose.

Voici, ci-dessous, la première citation issu d'Heureux les créateurs ? de Paul Ardenne, critique d'art qui, non loin dans son "enquête" sur *l'art à l'âge postmoderne, ses amis, ses faux amis, ses ennemis* ; nous tient note dans son introduction de son intention qui est « *À dessein, je n'ai pas souhaité faire un "livre" de ces différents textes, en les fondant notamment dans une thèse unique. La "thèse" classiquement étendue est, au demeurant, ce qu'il s'agit d'éviter. Au profit de la suggestion théorique. Suggérer, plus que marteler : cet esprit préside ici à la pensée critique. L'âge moderne, celui des manifestes, de l'arrogance intellectuelle, des expert omniscients, a fait son temps. Les soubresauts permanents de notre monde, en deux temps trois mouvements, périssent tout énoncé définitif, et les experts, plus que jamais, s'exposent à endosser le frac douteux des imposteurs. Faire valoir un point de vue, dans notre moment postmoderne – moment où, non sans motif, la parole d'autorité, celle de quiconque prétend détenir la vérité, est devenue insupportable – consiste plus utilement à avancer des hypothèses. Hypothèses que chacun frotera s'il le souhaite à son propre point de vue, au prorata de son expérience, de son ressenti, de sa doxa. L'heure est aux vérités, au pluriel. Oublier la Vérité, cette baudruche trop souvent décontextualisée, est préférable autant qu'est opportun de laisser vivre l'opinion qui respecte le point de vue, nos points de vue à chacun. Singularité, mieux qu'universalité. Personnalisation du rapport au monde plutôt que généralisation. »*

Il n'est plus obligatoire de faire un choix. Paul Ardenne parle désormais "d'hypothèses". La grandiloquence de ce "faire des choix" rend l'action dangereuse et univoque à ce que je pense. Si je décide que le pluriel existe, je ne parle plus du choix comme quelque chose d'irrévocable mais plutôt comme une source d'inspiration. Ne cherchant pas la vérité, je propulse une impulsion dans le mouvement, le "choix" devient le détonateur. Et il peut y en avoir des dizaines à la suite, les uns après les autres, dans des directions diverses, à des rythmes et des textures différents. Je peux dire, faire quelque chose et proposer autre chose aussi rapidement, mettre en action des directions de jeu opposées dans le même instant. Je peux proposer des figures multiples et segmenter chaque identité en plateformes irrégulières s'inspirant et s'expirant à chaque fois de l'espace qu'elle côtoie. Je crois en l'écoute organique du plateau, de nos plateaux, tous différents.

Cette citation me rassure. C'est bon de le lire dans l'ère du big data, dans l'ère où tout est archi-contrôlé, dévoilé, mis à nu, pire, stocké dans des propriétés auxquelles nous n'avons pas accès, dans des boîtes noires.

« j'apprends à respirer en absence et sous poumons différés.

Au reste, ce matin

Un chercheur expliquait à la radio qu'on savait déjà bio

photocopier en 3-D

des lambeaux de peau et des bouts de cornée, alors laisse

moi seulement

photocopier ton corps et je promis laisserai en paix

l'original. »

Stéphane Bouquet

Vie commune

Ed ; Champ Vallon ; *recueil* ; septembre 2016

p.10

- La circulation publique : une expérience, une étape / l'essaim, le banc de poisson

Depuis quelques temps, Pierrot marche (sur quatre membres) dans les lieux publics. Que ce soit sur l'herbe ou ailleurs il découvre le déplacement solitaire. Il tourne en rond. Il ne s'éloigne pas beaucoup de ceux qu'il connaît pour s'échapper, chercher la distance. Il est proche et quand il touche le sol, tout en riant il tourne. Il est heureux de ça, il se répète, forme des ronds au sol en tournant sur lui même, comme une danse de luciole. Ses cercles sont d'environ 1,5 mètre de diamètre pas plus. Quand je le regarde faire, je pense à une parade nuptiale, à une danse de joie, parfois même à une transe. Je me demande comment il réagirait face à d'autres. Il le fait face à moi, et j'ai l'impression que ce n'est pas pour moi qu'il le fait. Je ne suis pas son "public". Ça ne ressemble pas à un remerciement (bien que ça pourrait l'être), ou à une mise en avant de sa part, à un "regarde moi" ! J'ai l'impression qu'il se suffit, « *il fait sa vie* » nous dit le personnel de crèche. À le regarder comme

ça j'aimerais qu'il ne soit pas seul. J'aimerais le regarder rire et voir d'autres enfants avec lui, de son âge, faire pareil. Une danse synchronisée à plusieurs. Des cercles sur des cercles. Qu'ils progressent tous autour du même dessin, comme une rosace de cathédrale, ou un motif géométrique. Un petit rond dans un grand rond. Qu'ils répètent tous ce même mantra et voir ce qu'il se passe. Juste observer des enfants répéter des mouvements avec leurs corps et me prêter attention, s'ils y pensent, comme des acteurs face à son public. Observer dans toute cette chorégraphie l'harmonie et aussi les décalages, les distorsions, les enchaînements, les prolongements, les collisions qui produisent de nouvelles directions. Les laisser se surprendre entre eux et surtout voir si tout se rend autonome. Ou comment ça s'articule entre chaque bébé. Voir comment leurs chorégraphies naturelles s'accordent et se désaccordent entre eux. Et combien de temps peuvent-ils tenir.

Ainsi le ballet *Rosas* d'Anne Teresa de Keersmaeker fait écho à ce que j'écris précédemment. Débutant sur la base du nombre d'or, des dessins au sol ; rectangles, carrés, cercles, triangles, sont les formes géométriques servant à la construction et la composition du ballet des danseurs. Sa chorégraphie est basée sur l'harmonie naturelle (référence aux proportions de l'homme de Vitruve inscrit nu dans un carré et un cercle). Et les répétitions des mouvements créent, petit à petit, les décalages des gestes des danseurs formant une cascade irrégulière faite avec des répétitions.

Le nombre d'or est donc utilisé dès la naissance, une composition parfaite issue des gènes de l'homme. Une circulation autonome et perpétuelle. Cyclique, rotative et pourtant jamais identique. Qui se renouvelle en permanence. Qui se modifie et utilise le même mouvement. Pourtant dans les mouvements de Pierrot, rien ne porte à penser à une quête de la perfection qui rendrait le mouvement statique et distant. Rien d'un acharnement mathématique et conceptuel, ce que Pierrot fait avec joie, c'est un mouvement qu'il aime à reproduire, sans autre question.

Steve Reich soutient par la percussion la chorégraphe Anne Teresa de Keersmaeker. C'est sans doute trop allier le naturel au concept, mais l'étape suivante de Pierrot à ces roulades c'est de frapper le sol avec ses deux mains comme s'il jouait des percussions, une main après l'autre. Il a découvert le rythme. Et quand précisément ? C'est comme toutes les étapes de sa vie, je ne peux rien garantir quant au moment exact. Un jour je le regarde et je comprends qu'il a appris une nouvelle chose. Est-ce culturel ? Est-ce qu'un autre enfant issu de l'Asie, de l'Afrique ou un enfant amérindien a les mêmes attitudes à des moments de sa vie semblable à celle de Pierrot ? Frappe t-il le sol et tourne t-il en cercle sur lui-mêmes ?

Parfois je me dis que si nous avons des étapes d'apprentissages aussi rythmées et communes dans nos différentes cultures c'est que l'urbanisme pensé (par l'homme) nous oriente dans les mouvements que l'on fait. Qu'il favorise tels gestes. À mon sens, les déplacements de chaque individu, aussi différents soient-ils, sont répétés en masse par nous tous. Ainsi, il est concevable d'anticiper les mouvements de chacun et de créer des réseaux urbains respectant une logique ou non. Et à l'inverse, il est possible pour les piétons, d'anticiper l'urbanisation d'une ville selon son époque de construction ou de rénovation. Ainsi comprendre la dynamique de circulation recherchée par le territoire analysé. Et comprendre ce qu'il cherche à créer.

Le village de Gourna est situé sur la nécropole des nobles du Nouvel Empire, sur la rive ouest de Louqsor. Afin de réduire les dommages causés aux tombes - notamment par les écoulements d'eau, le déplacement des habitants avait été programmé par le gouvernement, une première fois, dans les années 1945.

Hassan Fathy, architecte social, humaniste et visionnaire, avait été choisi pour construire leur "nouveau village" baptisé "New Gourna", situé entre les colosses de Memnon et le Nil. Sa construction durera de 1946 à 1952.

"Construire pour et avec le peuple", telle est la philosophie d'Hassan Fathy.

Le regard d'un architecte humaniste porte son attention sur les activités et les besoins d'un individu au sein d'un territoire. Il comprend également les ressources de chaque terre pour répartir, équilibrer

et mettre en valeur les canaux moteurs de la co-habitation entre la terre et l'humain de tout âge.

« L'architecture n'est au fond que l'expression graphique des réactions de l'homme en face de la nature, des influences climatériques (pour la forme), géologiques (pour les matériaux), réactions reliées par l'esprit en forme artistique.

L'architecture véritable doit pénétrer plus que les deux centimètres d'enduit de la décoration de style arabe, gothique, italien ou français qu'on voit appliquer sur les façades des maisons, des habitations et même des bâtiments publics sans style ni caractère que l'on rencontre en Égypte aujourd'hui. (...)

Les constructeurs de Gourna ont jugé bon de conserver le plan de la maison méditerranéenne, dont les chambres sont groupées autour d'une cour intérieure, le sahn de la maison égyptienne, le diar de la maison syrienne, ou le patio de la maison mauresque. Le climat, très doux la plus grande partie de l'année, permet de vivre dans la cour où la loggia offre son ombre pendant les heures chaudes de la journée. Mais le point de vue utilitaire et pratique domine et détermine toutes ces données. Cette disposition permet aux habitants de se livrer à mille activités de plein air, comme la panification, la lessive, l'égrenage du maïs, l'emmagasinage des provisions, l'élevage de la volaille. La nature de ces travaux de ménage nécessite une certaine intimité. En accord avec la religion, les moeurs, les coutumes, l'entrée en chicane déroborde la cour intérieure aux regards des passants occasionnels ou même de certains visiteurs familiers. Tous ces principes ont été appliqués dans les maisons et les groupes de maisons du village. (...)

Les formes qu'il faut adopter dans l'architecture domestique sont issues directement des besoins du paysan : c'est lui qui fabrique de ses mains les fours à pain, les silos.

Il faut donner au paysan la possibilité d'ajouter à la beauté par l'apport des objets qu'il fabrique lui-même. La valeur de l'ensemble doit croître avec la qualité esthétique vivante de ces fours créés par lui et qui sont aussi naturels qu'un nid de guêpes ou une plante. Ce four qui jurerait dans une bâtisse en béton armé est en parfait accord avec la maisonnette de terre, car il a avec une origine commune.

Dans l'ordre des éléments de construction, l'Égypte a toujours manqué de bois et de fer pour les toitures. Les anciens ont cherché la solution à ce problème. Aussi les voûtes, les coupoles ont-elles été construites en briques crues ou cuites, la matière pour leur fabrication ne pouvant manquer. Aussi l'arc fait de ces matériaux remplaçait le linteau de bois. Le souci de résoudre tous ces problèmes s'est présenté à chaque pas dans la construction de Gourna.

Mais le souci majeur est que le résultat soit apparenté au sol. Enfin, pour avoir la preuve de l'authenticité de notre nouvelle architecture, il suffit de la juxtaposer à la faune et à la flore de chaque région. Ses formes doivent se superposer aux formes naturelles. (...)

Sans être discordantes, la nature et les formes architecturales doivent au contraire s'embellir l'une l'autre et se rendre vraies. »

Hassan Fathy

*"Construire avec le Peuple" Histoire d'un village d'Égypte : Gourna
Paris, éditions Jérôme Martineau, 1970, 310 p.*

J'imagine que c'est notre environnement qui crée nos gestes. Notre nature d'individu évolue dans un territoire que l'on ne peut pas mettre de côté. Ce sont des jeux multiples sur différents plateaux, réseaux. Tous s'articulent et se désarticulent mais restent toujours en mouvement, ils glissent, comme des marais.

D'ailleurs, je fais un saut en arrière pour rappeler que les mouvements que Pierrot, heureux, fait au sol, rappellent précisément le mouvement rotatif de la terre.

- L'esthétique du superficiel ; de tous les 'à côtés'

Le regard de Pierrot est, à ce que je vois, un regard qui sépare toutes les informations qui lui parviennent. Ce qui me permet de le dire c'est le temps qu'il met pour les choses. Les choses diverses, multiples. Des choses. Il met un temps où il est fixe et reçoit l'information. Et c'est très doux aussi, de ce fait, il prend le temps d'entendre, voir, sentir, toucher, expérimenter, s'émouvoir. Il prend le temps de découverte et sans doute de prendre conscience que les choses de la vie sont diverses, multiples, et savoureuses. Je sens dans son moment "creux" que rien d'autre ne peut l'atteindre, je me répète mais il reçoit. Peut-être voit-il la vie par strates, par couches, qu'il suit un itinéraire et s'arrête quand il sent qu'il faut s'arrêter. À savoir, s'il vit, reçoit une information, s'arrête, puis poursuit ou s'il s'arrête pour recevoir quelque chose puis repart, ça m'est impossible de le dire. Je ne sais pas s'il est attiré naturellement par quelque chose ou bien s'il décide de s'arrêter pour être attiré. Sans doute qu'il fait les deux bien-sûr. Ce qui pourrait expliquer sa curiosité infinie. Le temps qu'il prend pour voir les choses lui fait les révéler et oriente son parcours. Non seulement, l'âge de découverte mais aussi sa taille permettent à cet homme un grand terrain de jeu.

Ses parcours sont arrondis. Il crée des courbes dans sa démarche, je vois une fluidité dans ses trajets. J'aimerais bien retenter une expérience que j'avais faite en deuxième année des Beaux-arts dans laquelle j'avais recouvert tout le sol de mon appartement avec du papier à dessin et placé des récipients contenant de l'encre de chine à chaque entrée de pièce. Je trempais mes pieds dans l'encre et je marchais dans l'appartement, en essayant d'avoir une attitude la plus "normale" que je pouvais avoir avec les pieds recouverts d'encre de chine. J'ai fait l'expérience sept jours et j'ai exposé ce dessin à la verticale, sur des murs de mon école suffisamment grands pour pouvoir être complètement suspendu et donc visible comme un triptyque. Je pouvais voir dans l'accrochage les zones les plus "habitées", visitées par mes pas, les circulations, les dynamiques aussi car on pouvait voir les "moments" d'attentes, les endroits où je m'arrêtais sur lesquels les empreintes formaient des taches d'encre assez rondes et ne ressemblaient plus vraiment à des empreintes de pieds. Toutes ces circulations rendues visibles permettaient de voir l'organe qu'est la marche. Sa valeur organique, ses trajectoires dessinées, son sens de l'humour avec ses faux départs, ses ralentissements, ses accélérations, ses imprévus, ses ouvertures des mondes. Il faut imaginer tout un réseau de traits convergeant vers un même point, se rassembler en une force et s'arrêter sans raison et attendre. Tout témoignait d'une chaleur affective, chaque trait avec son intensité et son intention. Toute une harmonie. Et renouveler cette expérience serait à la fois de la comparaison pour les gestes des générations et de l'identification, que chacun est un individu et qu'il rythme l'espace dans lequel il vit.

En ce sens je reviens sur l'hypothèse que c'est l'espace qui dynamise notre attitude. En rendant visible la chorégraphie des traces dans un espace, je me sensibilise à celui-ci dans un territoire où je deviens l'outil. C'est une reconnaissance, une sensibilité indélébile. Et pourtant qui parle d'un commun à chacun. C'est très ludique comme expérience, c'est ce que l'on donne à faire à des enfants du plus jeune âge ; on leur fait tremper les mains dans la peinture et, sur une feuille, on les laisse créer leurs propres itinéraires sur cette zone de papier. Sans chercher à contrôler (ce n'est pas possible). Le rendu de ce temps de loisir correspond précisément à un urbanisme et un parcours des possibles. Je m'imagine être à l'échelle d'une fourmi et parcourir chaque zone de couleur, chaque impulsion, chaque trait. C'est très riche.

Je ne suis plus capable, pour l'instant, de faire ce qu'il fait. Séparer autant les informations. Être dans une observation la plus segmentée possible. Mais je le vois chez lui, dans son regard et son attitude, comprendre (et agir en conséquence) son environnement. C'est vertigineux de voir que ce temps qu'il utilise, ce rythme, lui permettent de comprendre et de voir par strates détachées et indépendantes. Je sens bien chez lui que les sons ne correspondent pas directement à une image, et les goûts non plus ne sont pas rattachés à une couleurs, texture ou à un nom. Tout est segmenté et pris pour ce qu'il est. Il ne cherche pas à associer et interpréter les groupes et familles de nature qui permettent de simplifier les sens (ce qui nous demande moins d'énergie). C'est une manifestation presque mécanique chez lui. En tout cas il n'a pas l'empirisme pour faire autrement (de ce que je crois). C'est à dire qu'à mon sens, il fait une lecture dans sa surface même, aucun embarras, ni superficialité ne lui servent d'entonnoir lui permettant d'uniformiser, presque d'extruder une interprétation globale et uniforme de l'action face à lui. Il va séparer dans l'action, ou même filtrer pour réussir à voir. C'est une immense chaîne de montage séparant toutes actions pour permettre l'assemblage d'une construction. C'est, à mon avis, le processus le plus efficace pour comprendre au mieux les choses. Ça me permet de soutenir ou contredire les généralités, les clichés que j'ai pu accumuler avec ma culture et ma vision des modes et générations, ou catégories.

Pierrot occupe son temps en séparant ce qui vient à lui. Ce que voient ses yeux est différent de ce que voient ses oreilles et différent de ce que voient ses mains et différent de ce que voit son palet et différent de ce que voit son nez. Une photo par exemple est à ce niveau de séparation de la surface silencieuse de la réalité, une image sans son physique. Il me semble que les arts classiques segmentent les sens pour en privilégier un et créer un ordre de contemplation. Comme si séparer les éléments était un processus de la contemplation. Je veux dire que si Pierrot ne procède pas par cause à effet, si ses réflexes ne sont pas troublés et dénaturés par la crainte (comme je pourrais le sentir pour moi), mais qu'il rend chaque sens indépendant, alors peut-être que c'est une attitude de contemplation au sens classique du terme. Il contemple, ce qui reviendrait à dire, à mon sens, qu'il considère les choses qui l'entourent. J'aime la photographie. Et je pense que la photographie est un processus technique visant à éclater, fragmenter le réel pour ensuite utiliser le montage pour réunir ces réels. Rassembler des contextes de différentes mises en scène séparés, puis regroupés et modelés pour réagir à un "nouveau réel". Dès lors le photographe a la possibilité de tout modeler. Je veux dire qu'il connaît chaque contexte et travaille à créer de nouveaux contextes fidèles ou non fidèles. C'est un processus, allant du moment où le photographe décide de faire une photographie, au moment de la pression du doigt sur le déclencheur, au format, au développement, au choix du papier, au lieu de l'accrochage (d'exposition), au choix du titre et comment présenter son travail abouti. Toutes les étapes sont un choix de narration.

« Faire dire aux images ce que personne n'ose soupçonner qu'elles veulent dire »

Joerg Bader

Le photographe manipule le passé et le présent parfois cherchant à créer des images d'anticipations. Et le parallèle avec Pierrot montre qu'à la différence Pierrot reçoit, à mon sens, toutes les informations mais les sépare sans les modifier. Sans leur créer de nouveaux sens. Hassan Fathy base toutes ses constructions sur l'héritage du passé et l'apport de la modernité, et voit ainsi la modernité comme l'héritage de son temps (il y aurait donc deux héritages). Il possède la même foi en l'homme contemporain qu'aux générations antérieures. Il assure sa vision et construit tout son modèle

architectural sur l'arbre généalogique. Son ancêtre est un repère qu'il considère, et respecte. Il tisse avec les histoires des vies, des villes et des expériences son engrais et accepte la longue patience des étapes de vie utiles à la compréhension et nécessaires aux dialogues. L'architecte ou plutôt le bâtisseur expérimente les terrains. Il est, à mon sens, dans l'équilibre entre les ordres humains et les ordres naturels. C'est une recherche sur les ordres vivants.

Le roman de Fernand Pouillon, écrit à la première personne, se présente comme le journal de bord apocryphe du moine cistercien Guillaume Balz qui a été chargé par son ordre de reprendre et de terminer la construction de l'abbaye du Thoronet (construite en Provence entre 1160 et 1176). Le journal couvre la période qui va du 5 mars au 5 décembre 1161. Alors que la communauté de l'abbaye est basée provisoirement à Notre-Dame-de-Florielle, à environ 24 km de là, Guillaume Balz dessine les plans du bâtiment et supervise le chantier où travaillent les frères et les convers. Le journal fait état des difficultés techniques, de l'avancement des travaux, émaillés d'incidents ou d'accidents, des problèmes financiers et des questions doctrinales rencontrées. C'est l'occasion pour le moine d'une méditation personnelle sur l'ordre des choses, sur l'architecture et, à travers l'architecture, sur la création, surtout lorsqu'elle est animée par la foi.

« La pluie a pénétré nos habits. Le gel, a durci nos lourds tissus. Figée nos barbes, raidi nos membres. La boue a maculé nos mains, nos pieds et nos visages. Le vent nous a recouvert de sable. Le mouvement de la marche ne balance plus les plis glacés de nos corps décharnés. Emportés dans le crépuscule blafard d'un hiver de mistral précédé de nos ombres démesurées nous apparaissions tel trois saints de pierres. Nous marchons depuis des semaines. Par la vallée du Rhône nous atteignons Avignon puis Notre-Dame-de-Florielle dans le diocèse de Fréjus sur les terres de mon cousin Raimond Béranger compte de Barcelone. En ce 5 mars 1161, trentième année de mon arrivée à Cito je suis chargé, à nouveau, de construire un monastère. J'en ai reçu l'ordre de notre abbé. La providence m'a ramené dans le pays de mes ancêtres que je n'avais fait que traverser pour me rendre en Italie et en terre sainte. J'ai le pressentiment aujourd'hui que mon voyage s'achèvera ici. »

Fernand Pouillon
Les pierres sauvages
1964, Roman, Paris, Ed du Seuil

La métamorphose présente ici, selon mon point de vue, un changement radical, car elle change l'individu en pierre, elle l'arrête. La détermination, et peut-être l'obstination, des trois hommes pour l'amour de la construction architecturale viennent les "*figer*". Être amoureux ou plutôt passionné signifierait se transformer, cela n'engage pas une logique évidente, est-ce une des conséquences ? Quand la passion et la construction se rencontrent et travaillent entre eux (à la manière de bâtisseurs), les transformations sont-elles irrévocables ? Modifient-elles l'être humain dans son entièreté ?

J'arrive à regarder Pierrot, et il me regarde devenir son père, par le temps, une longue construction ; la plus organique que je connaisse, la moins facile. J'aimerais devenir aussi honnête que lui, ne pas chercher les réponses à tout, même s'il me semble que je suis la déclinaison de son corps donc que l'on est semblable.

C'est quelque part ce que la mise en scène propose, si je fais un rapprochement au théâtre. C'est peut-être faire travailler ensemble les corps déclinés, juste être ensemble. *« Il faudrait toujours se poser sur la vivance des choses »* comme le dit Stéphane Bouquet ou encore il propose

« *Considérant que les mots sont terriblement malingres et incapables de cette traversée il se noient et silence.* »

Faudrait-il réussir à organiser un acte, ou plusieurs, plutôt qu'un texte avec des mots ? Organiser, construire et déconstruire ? Clarifier pour ensuite le communiquer, et lorsque cet acte, serait prêt à être communiqué, le faire, et laisser faire confiance et laisser faire l'observation et laisser faire le travail.

Peut-être qu'il faut réagir à tout ce qu'il y a parce que sinon on pourrait s'éteindre. Sinon tout pourrait se brouiller. Dans les réactions il y a acte, et peut-être que le ré serait celui de la réponse par des actes. C'est un peu naïf et je m'en excuse. Je m'étonne à parler de "brouille", les actes seraient des doses claires et moins claires. La gestion de cette sincérité est une dose qui peut (comme *La fée verte*) se troubler et être ou trop forte ou trop légère. Ou trop opaque ou trop claire. On peut la noyer, comme l'épaissir et elle aura alors la substance d'un flan gélatineux. C'est vraiment une gestion. Et c'est bon de recevoir la dose qui nous convient parfaitement par un autre, par une personne qui décide d'affronter le cocktail, la gestion des doses. Il faut beaucoup de courage pour servir des cocktails.

Édith Commissaire est une architecte et artiste qui réalise entre autre des séries de cocktails ;
« *"Imaginer" et réaliser des "cocktails" me permet de mettre en place des systèmes de distribution et de captation. S'en suit une sorte de colportage qui me donne l'occasion de parler de villes, de jardins, de champs, de haies, de montagnes, de talus ou de lacs mais aussi de troubles, de climats, de nuits, de mélanges et de brouilles.*

Pour réaliser ces « jus », je dresse des tables comme l'on dresse une charpente, un plan, un inventaire ou l'oreille et avec une « panoplie » d'ustensiles je mesure, dose, mixe des cocktails aux vertus aphrodisiaques, calmantes, toniques, anti-sudorales, hypnotiques, digestives, antiseptiques, rafraîchissantes... ». Son dernier cocktails s'appelle "le Radieux", c'est une variation de la cité radieuse de Le Corbusier. Édith propose de se réunir et parler des réseaux fourmillant, des chemins qui se croisent et se recroisent parfois sans issue, parfois sans rien, parfois avec du vide.

- Des nouvelles de la façade (biennale d'architecture Venise 2014-2016).

Glissement de territoire : *métamorphose est une architecture, l'architecture une composition de réseaux qui s'articulent entre eux, autonomes, vivants, ils se déconstruisent en permanence.*

De mon point de vue, acter est devenu une vraie grammaire avec tout une composition et une gestion. La grammaire, qui servirait le corps. "Un ensemble de règles qui président à la norme (et j'aurais pu écrire à la place "forme" ; qui me semble plus approprié à l'organe) de la langue, écrite ou parlée" (ref : Larousse) ; " les actes de ses paroles". C'est un ensemble des structures. Je veux dire que les actes deviennent une multitude d'étapes, ou plutôt une organisation qui se comprend avec le temps.

Qu'en est-il de l'acte ?

Ce choix de parler d'acte est dû à une conscience comprise grâce à deux facteurs essentiels dans ma vie actuelle. Mon réseau familiale et mon réseau à la Manufacture ; formation à la mise en scène dans laquelle je suis entré avec comme projet d'écrire un livre (ou une amorce) sur l'histoire d'une femme qui ne sait pas qu'elle est atteinte de la maladie d'Alzheimer et qui est bloquée dans une époque de sa vie dans laquelle elle dansait. C'était une façon pour moi de mettre-lapsus voulu ? Sinon « mettre » en crise le langage et de le "coincer" par l'action.

Je voulais approcher la notion de danse par la mémoire.

Je ne pense pas que mes recherches aient finalement beaucoup bougé. L'absence du langage et l'intime sont encore des inspirations, des moteurs. La sensibilité à éprouver des sensations vertigineuses et pas forcément spectaculaires. La transmission devient le moteur pour "ouvrir" la mémoire. C'est tout un travail autour du voyage qui *expanse*, et amplifie la mémoire (imaginaire) pour raconter des choses ; que l'on n'aurait pas forcément vécu, chercher « *le nerf pincé par l'ange* » comme l'écrit Bernard Noël. L'expérience de la mémoire. La mémoire, comme je l'imagine, n'est pas ce qui va rester d'un événement mais ce qui va commencer d'un événement (du souvenir d'un événement), la narration commence (après ?) au souvenir. Le souvenir dans la matière, la matière dans la source, la source dans la parole et dans l'action, et l'action comme la répétition du souvenir dans la matière. Tout a un enchaînement d'étapes cycliques utilisant toute la matière (avec toutes les querelles que le cerveau garde en mémoire), tout le long parcours rempli de détails et de choses – Robert Cantarella m'a dit un jour au sujet de Stéphane Bouquet, qu'il sculptait les mots. Qu'il faisait des ajouts et des retraites constamment. Il ferait des allés et retours d'écriture pour composer ses poèmes – À mon sens, les roulements cycliques qui composent une recherche construirait la mémoire et la déconstruirait sans cesse. Tout élément composant les détails de la mémoire, qui aident à l'harmonie et à l'équilibre des images mentales.

Les bavardages (maison natale de Tchekhov) sont à mon sens des sources à mettre en application. Je regarde les bavardages comme ceux qui nous montrent le chemin. Une communauté vivante (peut-elle être morte ?) qui m'empêcherait de me sentir perdu.

J'ai souhaité axer mes recherches plutôt vers ce qui est le plus proche de moi, que ce soit intimement que géographiquement, pour limiter les moments où je me sens étranger sans doute. Je dirais que je travaille comme je vis, c'est-à-dire dans des territoires nouveaux que je découvre, avec du temps pour laisser la routine s'installer. Je répète la découverte en quelque sorte. C'est difficile pour moi d'être sincère si je n'expérimente pas au plus près ce que j'aborde. Dans ma vie d'avant Pierrot, j'ai toujours eu tendance à expérimenter. Aux Beaux-Arts par exemple, je faisais des performances dans lesquelles je me servais de toutes les expériences performatives que je faisais pour construire toute une série de narrations. Les nouvelles narrations devenaient le récit des territoires que je découvrais. Je marchais avec un but et je prenais souvent quelque chose qui modifiait la marche. Je me suis beaucoup inspiré de *Marcher. Créer : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle* de Thierry Davila ; j'accordais une place majeure aux déplacements pour mettre en évidence les règles et les mécanismes d'actions. J'étais nourri par les recherches de Francis Alys, Gabriel Orosco, Laboratoire Stalker. La marche devient un outil de fiction et fait de la ville et des campagnes mon théâtre d'opération. Le réel tel un processus presque "rentable" de fabrication.

La performance prend alors cette fonction dans mon travail ; expander le champs des possibles de l'imaginaire par le physique pur. Rendre par l'action possible et réelle des images poétiques et abstraites. La performance augmenterait à mon sens le "tout est possible". Mais aujourd'hui, ça ne me semble pas un acte qui se suffit à lui même. Comme de mon point de vue la littérature. Ce serait

l'alliance qui formerait une conscience collective. Et c'est peut-être la singularité mêlée à l'éclectisme que je recherche. Une tierce zone qui deviendrait une application des champs expansés, démesurés, narratifs et surtout qui ramènerait tout au contre langage, au communicatif pur. Les innombrables pertes de sens qui arrivent parce que la performance est un champs effrayant dans sa bizarrerie, qui refroidit et éloigne complètement toutes les personnes souhaitant voir l'humain dans sa diversité et non comme un concept expérimental.

Je me servais de la performance pour alimenter mon imaginaire et j'utilisais le dispositif spatial. Je mettais en scène des sculptures et des outils d'artisans que je fabriquais (ex : métier à tisser des cordes) et des amis m'aidaient à activer le tout. J'étais le narrateur.

La manufacture a eu comme effet sur moi, de révéler cette transmission qui ne m'a jamais quitté. La passation de la mémoire, la passation du contemporain, la passation de ce qui ne meurt jamais et qu'il faut réactiver comme lorsque l'on tapote avec un doigt sur une ampoule pour qu'elle se rallume. Les choses ne sont pas forcément mortes. Par contre il faut prendre de leurs nouvelles.

La 15e biennale d'architecture de Venise édition 2016 intitulée "Reporting from the front" est tout une réflexion sur les « nouvelles du front » issu de son prédécesseur 2014 dont le thème était « Fundamentals » qui lui même était une réflexion sur le retour aux fondamentaux de la construction. C'est quand même une histoire de prise de conscience de l'état du monde où chacun cherche un état des lieux des consciences collectives. Paul Ardenne dresse, dans son dossier spécial (disponible sur internet), et avec un enthousiasme certain, un portrait de l'intention d'Alejandro Aravena, commissaire d'exposition et Pritzker Price 2015. « *Thématique, comment les architectes peuvent-ils améliorer la vie quotidienne, celle des bourgeois mais aussi celles des déshérités, des damnés de la terre. Un vent apaisant de bonne volonté, du coup, vient à souffler sur la Lagune, il prend naissance dans le sud et n'indisposera que ceux qui ont oublié que l'architecture a plus que tout cette vocation, infamante pour quiconque n'y voit qu'un art de briller ou de célébrer le pouvoir : l'humanisme.* » (remplaçons pourquoi pas 'architecture' par 'théâtre') Paul Ardenne rajoute : « *Quelle est la formule de base d'Alejandro Aravena, le sésame de son approche de l'architecture ? Faire mieux avec le moins et malgré lui. Less is more? Non. More with less, le mieux possible en dépit de la petitesse des moyens alloués à la conception. Aravena le martèle tant et plus : il convient de poser pour 'fundamentum' que l'architecture a cette noble et digne mission, au-delà de toute autre considération somptuaire et au plus loin du principe capitaliste de la dépense inutile : donner un toit à ceux qui en ont besoin, à n'importe quelles conditions, mêmes les pires* ».

Mais les *nouvelles* ne sont pas forcément bonnes. Parfois elles tendent à rappeler que si la question est toujours une affaire importante, c'est que sa résolution n'est pas une priorité. Et certains architectes invités s'emparent de leurs pavillons attribués pour en rendre compte, parfois avec une mesure esthétique âpre. Ils soulignent avec humilité les couleurs et teintes que les villes et villages et lieux-dits possèdent et avec lesquelles il faut travailler sans absolument ajouter de couleurs complémentaires. Je parle des lieux sans appellation « ville fleurie » ; « plus beau village » qui ne sont que des classements pour faire monter le tourisme de masse et faire augmenter les loyers des terrains, et autre.

Le micro et le contextuel

« "Nouvelles du Front", en conformité avec son intitulé, apparaît derechef comme une biennale documentaire où l'esthétique plie devant l'information et où le glamour n'a pas été invité. Imaginons un salon où ne serait proposé au spectateur que ce qui a rapport avec la vie publique,

l'aménagement du territoire, l'écologie politique et le souci de l'autre. Ainsi se présente bel et bien cette biennale, essentiellement et tactiquement : une recension – mais alors passionnante, très informée des actuelles stratégies de remise aux normes publiques de l'urbanisme et de l'architecture, envisagés pour l'occasion comme bien commun. »

« Nous ne sommes pas intéressés par l'architecture en tant que manifestation d'un style formel, mais en tant qu'elle est un outil de l'auto-gouvernement, de la civilisation humaniste, et en tant qu'elle est la démonstration de la capacité des humains à être maîtres de leur propre destinée. » Ainsi parle Alejandro Aravena, commissaire de cette 15e Biennale d'architecture vénitienne. Forte parole que la sienne, mais qui oublie un peu vite la puissance de contrôle que peuvent déployer les États modernes. Considérons le pavillon espagnol, désigné lauréat du Lion d'or de la meilleure participation nationale, conçu par les architectes Iñaki Carnicero et Carlos Quintáns.

Titre : Inachevé. Thème, la crise économique qui a frappé la péninsule hispanique depuis 2008 et la crise des subprimes, aux effets calamiteux sur les programmes immobiliers, dont beaucoup sont suspendus. On attend des réponses inventives à la crise ? On constate surtout l'inertie, le blocage des situations, l'attentisme. Des solutions telles que l'adaptabilité des populations, la réaffectation productive, etc.? Plutôt peu. On a sacré ici le désarroi, surtout. « L'auto-gouvernement » ? Ne rêvons pas trop. Voyons le pavillon français, qui fait dans le concret, jusqu'à plus soif. Le pavillon tricolore, au commissariat multiple emmené par Frédéric Bonnet (ce dernier, CERAS plus Collectif AJAPI4), s'aligne sans discuter sur le thème général de la biennale : donner des nouvelles du front, comprendre, de la crise immobilière et, plus largement, socio-économique qui pèse sur la France, aux effets négatifs en matière de construction de logements sociaux et d'accès à la propriété. On y met l'accent sur des opérations locales et sur le rôle des écoles d'architecture nationales, unités formatrices ouvertes, nous y dit-on, aux orientations sociales en cours. Rien de grandiloquent, une humble leçon de choses un peu terne mais utile, qui montre quoi qu'il en soit que l'auto-gouvernement n'est pas pour demain. Contrôle administratif maximal, tous les projets évoqués sont d'émanation officielle.

L'Allemagne, de ce point de vue, fait encore plus fort. Thème généreux, pour le moins, à peu près à l'unisson de la politique d'Angela Merkel en la matière : celui de l'accueil des migrants politiques et économiques aussi, qui affluent depuis un an vers l'Allemagne par centaines de milliers. Making Heimat Germany Arrival Country (commissariat d'Oliver Esler, commissionné par le ministère fédéral allemand de l'Environnement) propose notamment le projet des Arrival Cities, des villes pérennes élaborées pour les migrants en phase d'arrivée en Allemagne. On se prend à rêver devant le confort offert à ces derniers, qui les reposera avec bonheur des souffrances de l'exil. À ceci près qu'il est de droit de s'interroger sur ce nouveau type de ville pas intégré à la ville organique, construite à l'écart de celle-ci et où le contrôle des migrants est à son comble. Un nouveau type de camp de concentration, le ghetto de l'ère des migrations reines mais administrées. »

Je marchais avec Pierrot dans ce grand plateau (*Giardini*) où condense tout une réflexion visant à examiner le champs lexical des "Nouvelles du front". Et en point d'accroche j'ai aimé "l'Inachevé", les images "déceptives", l'utilisation efficace des matériaux pauvres, les échafaudages définitifs, la mise en valeur du temporaire, du sous-jacent, l'hybridation entre pauvre et riche de toute forme. La maquette, les jeux de parcours d'orientation au sein d'un territoire (villes/ campagnes/ autres), les nouveaux types de ville pas intégrés à la ville organique, la construction à l'écart, la recherche de solutions adéquates en fonction de la terre que l'on travaille (faire des voûtes sans avoir besoin de charpente, de bois, de coffrage) pour augmenter l'accessibilité.

Peut-être que la "souciance" qui s'est greffée à mon caractère, par la naissance de Pierrot, s'est

révélée être source d'une plus large ouverture. Je vois désormais ce que Pierrot demande comme attention, je reporte ça à ma vie, à mon entourage, et à mon non-entourage. Je ne dis pas que tout m'inquiète, Pierrot ne m'inquiète pas, j'irai presque à l'inverse, je dirai qu'il est en bonne santé et qu'il est heureux. Mais les souciences sont là, rien ne sert de les mettre de côté, et je sais aussi que je ne vais rien régler tout seul. Je regarde les itinéraires de chacun et je me rends compte de la diversité. Mais tout cela me pose beaucoup de problèmes. Je ne cherche pas à "regarder" les gens. C'est-à-dire que je ne cherche pas à les observer. Je ne cherche pas à les réduire à un bilan que j'aurais fait d'eux. Je ne cherche pas ce "défaut professionnel". Disons que je laisse mes yeux vagabonder avec naïveté et oisiveté, peut-être comme un idiot, et au reste, je regarde passionné, curieux. Chacun à sa version, mon travail est de débloquer du temps pour chaque personne et de réussir à joindre un temps commun pour que l'on puisse être ensemble. Et parfois ça ne se passe pas, et c'est pas grave.

Je cherche un vocabulaire commun (ce que je cherche à mettre en place en premier quand je commence n'importe quel projet) dans les recherches et vocations de l'architecture. J'y vois quelque chose de rassurant à quel point tout me semble semblable. Partant de la préoccupation initiale (l'humanisme) jusqu'aux finitions et accueil, l'ouverture officielle ; être sur *le pas de la porte* et ouvrir sur un espace. C'est une action grandiose quand on y pense, ouvrir une porte. Les portes sont sublimes, c'est nous qui décidons de les ouvrir ou non. C'est nous qui décidons de les fermer ou non. Nous pouvons être surpris dans les deux côtés. Faire face dans les deux côtés, accueillir dans les deux côtés.

Je vis avec Pierrot, et de ce fait je vis avec tous (on a tous été nouveaux-nés). Quand je le regarde, il s'empresse, quand je ne le regarde pas il fait quand même mais moins pressé. Il sent ma présence quand je le regarde. Je sens qu'il se sent regardé et donc il cherche mon regard. Quelque part c'est un peu angoissant. Il joue à me chercher du regard pour être agité quand il m'a trouvé. C'est un jeu, oui, c'est un jeu quand on cherche la machine à jouer. Quand on cherche à rendre excitante la présence. Mais lorsque je décide d'avoir d'autres projets de vie pour moi, un peu moins rattaché à Pierrot, c'est quasi impossible. Il faut être attractif pour lui. C'est ce que je crois. Je dis bien croire, comme une idée qui pourrait être fausse réellement mais dans le sens physique je ressens tout une envie d'y croire. Parfois, alors, j'adopte une attitude de caméléon. Même mon rythme respiratoire se change. Je cherche à disparaître sans partir. Je ne sais pas si je cherche qu'il m'oublie ou si je cherche à ne pas éveiller son instinct. Un peu comme une proie face à son prédateur. Son instinct de jeu et de présence.

C'est intéressant notre réaction face à cet instinct de jeu, qui éveille chez nous presque la peur. Une fabrication de jouets. En changeant "l'activité" en "objet" on espérait rendre (parents) moins nécessaire notre présence. Je tiens à rappeler que je fais une analogie entre le comédien interprète et mon fils Pierrot, et que je m'aide de cette analogie pour me rapprocher de la métamorphose comme l'essence de l'architecture. Les naissances, les directions, les espaces des jeux, les circulations, les points de vues et les espaces des mémoires. Les passations des jeux (les mémoires pour acter, acter pour les mémoires); les transmissions des constructions et des déconstructions par les observations de ses propres mémoires. Le glissement des événements vers les activités communes.

Les transparences des actions maladroites.

- De l'espace ouvert illimité à l'espace clos illimité /

Je vis dans une « glass house ». Pas construite par Philip Johnson mais presque.

"- Je vais le faire

- Tu le feras, tout le monde va le faire"

Mon déplacement de la performance vers la mise en scène théâtrale est peut-être né d'une volonté de ma part à me rediriger vers un intérieur, entouré de murs. Je crois que j'ai rencontré des difficultés à délimiter un terrain de jeu en extérieur, car tout est sans limite et la frontière à ne pas dépasser est difficile à saisir de mon point de vue. Lorsque je délimitais un cadre formel, avec une durée précise, alors il me semble que ça devenait du théâtre. Pourquoi l'appeler par un faux-nom ? Il y a autant de propositions à mon sens possible dans les deux médiums. Je préférerais être clair dans mes intentions.

Extrait de mail adressé à Davide (interprète de mon projet OUT) au sujet d'une demande de ma part d'écrire une lettre adressée à Samuel (autre interprète) comme travail de préparation qui aborde la métamorphose :

« Première chose, j'aime le road-trip, le road-movie et je crois que toi aussi. Nous savons dans ce genre que l'évolution est permanente. Elle fait partie du récit, de la fable. Tout évolue en même temps que toi, protagoniste, acteur, et paradoxalement le spectateur est toujours fixe devant son écran.

La lettre te permet d'utiliser la voix narrative, mais pas seulement. Tu peux surprendre dans l'identification du sujet (qui est le personnage). Le sujet que tu vas utiliser peut-être multiple, allant du je (soi, direct) au ils (les autres; indirect). Ce qui caractérise aussi le road movie, c'est que quelque chose de brutal vient clore le film (une mort, la pellicule du film qui brule sans que l'on ait la 'fin') sans ça le film est infini, car le principe le veut. C'est un voyage. C'est, pour anecdote, un genre filmique voué à l'échec car toute l'intrigue est de savoir comment le réal va créer sa chute. Et en ça, même la chute la plus balaise devient anecdotique, l'intérieur est substance. Ça le rend d'autant plus beau à mon sens. Par contre cela éveille quant aux fonctions et à la nature d'un film. Que regardons nous ? Qu'attendons nous d'une fiction ? Pourquoi a t-on besoin de la chute ?

Ça renvoie aussi au style littéraire du nouveau roman, mouvement des années 1950 en France, refusant de donner une place primordiale à l'intrigue et s'intéressant aussi à tout ce qui entoure l'histoire principale.

J'aimerais essayer d'emmener ça avec vous (Samuel et toi). Sauf que nous, nous travaillons directement avec l'humain ; le spectateur. Et ça c'est un facteur qui diffère des films.

Sinon pour moi un chef d'oeuvre de road movie est Stalker de A.Tarkovski. Bien que ce n'est pas clairement classé comme style Road-movie. c'est juste mon avis.

Un livre : la modification de Michel Butor 1957 éd de minuit ;

Histoire d'un homme dans un train. L'utilisation du vouvoiement inciterait le lecteur à s'identifier au personnage.

«Bernard Pingaud propose deux hypothèses quant à l'identité de cette voix narrative. Selon lui, il y a deux sujets distincts interpellés par le "vous" narrateur. Il y aurait le sujet imaginaire Léon Delmon et de l'autre côté un sujet réel qui serait le lecteur. Il oscille ainsi soit entre le lecteur impliqué ou le sujet principal. L'instance narrative serait universelle. La seconde hypothèse de Pingaud serait que pour Butor, la conscience qui émerge au fil du roman se construit par le

langage, mais elle n'est pas encore présente dans le sujet. » (source recueilli ; Wikipédia)

*Je pense qu'il est capital de se diriger vers les envies qui t'ont poussé à accepter de travailler avec moi après que je vous ai énoncé le thème. Quelles sont tes attirances en quelque sorte (à la rencontre, tu avais parlé de distance entre chacun). Dans ce thème (métamorphose est architecture) j'affilie l'architecture avec le sujet de ta lettre (métamorphose), donc la structure, et l'organisation et surtout la construction au sens bâtisseur. Pourquoi la distance est une matière à jouer pour toi ? En quoi **tu as (pas) besoin** de Samuel pour parler des métamorphoses que tu imagines ? Est-ce que tu peux parler de Samuel ? Est-ce que Samuel ou toi ou vous deux êtes des métamorphoses ?*

Tu es analytique et intelligent, je crois qu'il faut porter ça au plateau. Et je t'ai choisi car je te crois audacieux.

En quoi le plateau t'aide à organiser 'ta modification' ?

Écrire une lettre adressée à Samuel qui arborerait la métamorphose. »

Fin de l'extrait du mail

- Des 'Rendez-vous' / Guillaume Vincent – Rendez-vous gare de l'est / écriture

Je commence le travail dans cinq jours avec deux comédiens (Samuel et Davide). Avant de commencer et après leur avoir parlé de mon thème central (Métamorphoses est architectures ; transmissions des terrains irréguliers) je leur ai demandé d'écrire une lettre adressée à l'autre abordant la métamorphose.

Comment continuer à partir de cette matière spéculative pour moi (je n'ai pas lu leurs lettres) ? Je trouve important de me rappeler que ce qu'ils sont en train d'écrire est le moteur central de ma recherche, une lettre adressée à un collègue. La longue patience vers la communication. Avant d'attaquer le travail plateau, ils se parlent et se confient par la lettre. Ils peuvent tout se dire et rien. Ils n'ont aucune idée de ce que l'on va faire avec cette matière mais ce qu'ils savent c'est que l'un écrit sur l'autre. C'est précieux, en tout cas pour moi.

Ils peuvent parler de ce qu'ils veulent ou non comme parler de choses utiles ou non. Ils abordent en différé et quasi en même temps le même sujet.

Je souhaite qu'ils adoptent le même rythme d'action que celui de l'écriture (du moins au début), rechercher la qualité de la concentration et de l'observation que l'on active quand on écrit. Que ce soit une écriture automatique ou une écriture analytique, philosophique, poétique, d'observation, abstraite, conceptuelle, ramassée, bavarde, littérale, descriptive, ambitieuse, pauvre, dense, centrée, toutes activent le corps et l'esprit.

Je vais attendre avant de rendre commune la lettre qu'ils se sont écrites. Nous ne les lisons pas. Je vais faire que ces lettres deviennent un mystère, un fantasme, et me servir de leur "passé" commun comme d'un canevas mental et personnel pour produire une autre lettre à quatre mains (Samuel et Davide).

Nous irons, avant de commencer chaque journée de recherche, prendre 20 minutes dans un lieu public pour écrire. Ce sera notre entraînement. Davide et Samuel devront se concentrer sur une zone précise au début et de plus en plus vaste ; du proche vers le lointain et décrire ce qu'ils voient. Trouver autant de détails face à une zone proche qu'une zone lointaine. Être dans la description pure et abondante. Qu'ils perfectionnent et canalisent leurs regards, et qu'ils débloquent l'action d'écrire.

Qu'ils racontent les détails me semble être un chemin intéressant dans le processus, cela pourra me permettre ensuite de diriger leurs caractères qui se dégagent à partir même de l'action d'écrire. J'aimerais réussir à commencer un travail de direction d'acteur en les regardant écrire. Toute la difficulté pour moi, va être de réussir à répartir le "temps de parole" ou d'écriture pour que ce soit équitable (je rappelle qu'ils devront écrire à quatre mains une lettre adressée).

Samuel semble une personne qui observe beaucoup, il semble discret et peu bavard, drôle calme et très intelligent. Son sens de l'observation fait de lui un excellent partenaire de jeu. Il semble à l'écoute des autres et sait relancer une situation. Et ce que j'admire chez lui c'est qu'il sait prendre son temps. Il écoute le silence assez finement je dois dire. Cependant je pense qu'il lui faut un partenaire assez créatif pour dynamiser l'action. Davide ne manque pas d'analyse, il structure et organise (parfois mentalement) les plans d'actions. Il semble répertorier, entre autre, et classer. Lorsqu'il prend la parole il semble canaliser toute son énergie (abondante) pour la mettre au service du jeu. Cependant il me semble qu'il a besoin de structures bien "précises" pour conceptualiser la demande. Et donc parfois il se fait prendre à son propre piège à vouloir de la précision en quantité. Il dit très vite qu'il ne comprend pas ce qu'on lui demande presque comme un réflexe. Sans doute parce qu'il attend une demande déjà projetée et "finalisée" par le metteur en scène. Je pense qu'il n'a aucun mal à être perçu comme un outil de présentation. J'aimerais le voir s'emparer de sa rigueur et de son absolue ambition de tout comprendre pour essayer, en exercice, un travail d'observation fin, précis régulant son énergie et le voir rechercher la liberté au plateau, simple et surtout sans rien figer. Que cela permette l'évolution organique.

Je vais leur proposer un cadre précis d'improvisation à partir de la lettre, appliqué à l'écriture.

Le temps se dilate, devient différent de l'action classique lorsque l'on écrit. Comment trouver une écoute de l'écriture ? Comment perfectionner et rythmer ce temps-là ? Comment le concevoir comme un geste théâtral, car il emploie le corps et l'esprit. Le rythme devient plus interne, j'ai envie de croire (en écrivant ce mémoire) qu'il demande un tel condensé et une telle canalisation de l'énergie que le passage au plateau ne peut-être que plus fort. Je ne sais pas encore, dans cette démarche, si je recherche une énergie active et abondante enfermée dans un corps (qui n'attendrait qu'à exploser) ou (ce que je crois) que l'acteur, par sa formation, va réussir à trouver un langage délicat et serein que je ne connais pas encore, et le révéler. Je suis curieux de savoir comment un comédien peut s'approprier ma demande pour se la faire sienne. Comment il peut faire émerger un organe vivant de ce protocole architecturé.

Je suis persuadé que la rigueur est fondamentale. Nous travaillons avec le matériau écrit, alors il faut l'explorer. Exploiter cette démarche d'écriture me renvoie au dessin d'observation. Et par expérience, j'ai pu voir l'évolution que la répétition apportait. De la finesse, de la qualité, et au plus je pratiquais, je répétais, au moins je reconnaissais la contrainte (de ne pas quitter le sujet que je dessinais des yeux sans jamais regarder ma feuille de dessin) comme dérangement. Et je pouvais alors augmenter la difficulté des sujets, avoir des temps d'observations beaucoup plus long. À la fin je pouvais rester tout une journée sur le même détail. Je le voyais comme lire un livre. Ça prend le temps qu'il faut mais c'est pas dérangement, et puis on peut le faire un peu partout.

C'est cette démarche que j'entreprends de leur communiquer.

Je reviens sur la demande d'écrire à quatre mains (Samuel et Davide) une lettre. Dans la même consigne (adressée et abordant la métamorphose) je vais leur demander d'écrire à Édith

Commissaire. Une ancienne architecte, pédagogue et maintenant artiste participant à mon projet. Les deux hommes la connaissent d'une rencontre que j'ai organisée par appel vidéo pour "mettre un visage sur un nom" et nous avons trinqué à ce départ de projet.

Je connais bien Édith, c'est une amie, et c'est la première fois que l'on se rejoint pour un travail.

Lors de nos présentations respectives, nous avons tous soulevé les 'à côté' de cette présentation un peu pompeuse de parcours. Les informations indiscretes, petites, parfois drôles, parfois non, diverses, pas en lien avec un parcours professionnel et surtout qui nous aident à comprendre qui est la personne qui a la parole. Les actes manqués et les choses diverses. La diversité, voilà ce que l'on a soulevé.

Nos diversités, ce à quoi l'on croit, ou ce à quoi l'on ne croit plus mais qui donnent des éléments cruciaux vers une curiosité indiscrete.

Je ne sais pas ce que Davide et Samuel vont rechercher dans leur lettre, s'ils vont oser commencer à jouer avec cette lettre. On verra !

Créer les rendez-vous où tout se dit. C'est beau de penser que l'intime s'entend par l'intime. Que si nous osons directement face à la personne, avec quelque chose d'indiscret, nous créons un événement, infime soit-il. Et il y a bien d'autres sujets que l'indiscrétion ; la maladresse, le flop, le blanc, le malaise. Tout est source. Alors en ça, l'intimité m'intéresse. Samuel est observateur, qu'a-t-il vu en Édith, qu'aurait-il envie de lui écrire ? Davide parle en pensant, pour lui je ne me fais pas de soucis.

Ils cherchent la machine à jouer, que vont ils trouver dans l'écriture, ennui ? Davide parle vite, parfois trop vite, il jette ses pensées. Il les rend publique et attend de voir les réactions que cela provoque. Fin provocateur, "la franchise" comme il l'appelle. Quelle effervescence cela va créer ? Et les deux ensemble ? Ils vont s'accorder c'est sûr (principe fondamental de l'improvisation : ne pas aller à l'encontre de l'autre), jusqu'où ça va "s'expanser" ? Comment vont-ils inclure Édith à leur duo ?

Peut-être que je leurs donnerai l'adresse d'Édith ... peut-être une autre ... peut-être pas, on verra.

II / H A B I T A N T

De retour à Assouan, mon désir ravivé – et toujours inassouvi – je continuai à chercher un maçon qui connaisse le secret de la construction de ces voûtes. J'en parlai par hasard au garçon qui me servait à l'hôtel, et il me dit qu'il y avait effectivement des maçons vivant à Assouan et qu'il allait me mettre en rapport avec l'un d'eux. Il n'y avait apparemment pas beaucoup de travail pour un professionnel de la brique de boue parce que tous les hommes du village, quel que soit leur travail habituel, étaient capables de se construire une maison à voûte ; et ces quelques maçons étaient employés par des habitants des villes de province, comme Assouan qui avait perdu la main et ne savait plus construire de manière traditionnelle.

Hassan Fathy
"Construire avec le Peuple" Histoire d'un village d'Égypte : Gourna
1996, Paris, Ed Sindbad – Actes Sud – p.32/33

L'individu – Le rôle

- Le figurant, un moteur, un maillon ? / Abraham Poincheval : Oeuf : performance palais de Tokyo ; Georges Didi-Huberman Peuples exposés, peuples figurants

Aurais-je envie de transmettre la performance à Pierrot ?

Je ne rends pas compte du temps de silence et de prise de conscience face à une énigme à laquelle jamais je n'avais pensé auparavant. C'est effectivement la première fois que je me pose cette question qui est difficile. Je ne sais pas si je peux qualifier la performance comme une passion, je trouve l'acte artistique intéressant mais de là à le transmettre. Je souhaite transmettre à Pierrot mon enthousiasme face à la transmission. Je ne peux rien lui dire de transmissible parce qu'il est ce moteur qui réactive ce que j'ai oublié. Sans Pierrot j'ai des valeurs, des principes, un mode de vie et une attitude qui définissent un caractère univoque. Désormais c'est différent, je vois qu'il est celui que j'ai été, et qu'une autre personne a été et ceci un peu à l'infini. Pierrot a un bras, que j'ai eu un jour, Pierrot a une jambe, que j'ai eu un jour, Pierrot a un pied que j'ai eu un jour, Pierrot a fait un geste, que j'ai fait un jour, Pierrot a fait un jeu que j'ai fait un jour, Pierrot a un regard que j'ai fait un jour à une personne qu'il ne connaît pas.

Je pense que nous transmettons nos passions, ce qui est dans notre tête en permanence.

Parler de transmission ; je ne sais pas si je souhaite transmettre la performance à Pierrot.

Je lui en parlerai, j'essaierai de lui parler des premières clés de lecture pour que cela ne lui paraisse pas un monde lointain ou abscons. J'espère lui donner mon regard sur ce qui m'a ému. C'est délicat d'anticiper la transmission ; la transmission "*basique*". Celle qui ne laisse pas de trace. Celle que l'on oublie vite. Pierrot transmet comme j'aimerais transmettre. Déchargé du poids du regard de celui qui est en face de nous. Il ne choisit pas, il n'a pas à choisir. Il regarde les choses sans choix. Il les regarde sans avis. Je ne sais rien de ce regard. Je n'arrive pas à le reproduire, il est déchargé de tout. C'est comme si son regard perçait le mur de la gêne, de la rancœur, de l'abandon, de l'insatisfaction, de la déception que provoque le choix. Je crois que l'on commence à choisir passé l'âge de un an. Nous avons donc 365 jours où l'on ne choisit pas, et nous n'en sommes pas conscients. Passée cette année nous commençons la découverte.

Que représente 365 jours dans la peau de Pierrot ?

Que représente 365 jours pour la peau ?

Il croît, il ne diminue pas, et il préfère rester arrondi comme un cœur qui s'agite. Il a des spasmes ou explosions de prises de conscience. Les yeux clos doux puis grands, très ouverts, les bras repliés puis immensément écartés. Les doigts sans appui, sans force sur un nuage placé sur sa paume puis ce nuage s'électrifie. Une bouche légèrement ouverte pour avoir le choix d'inspirer par la bouche ou par le nez, même faire les deux, et d'un son, aller frapper la plus haute fréquence de la voix.

Sa gorge mystérieuse qui ne se dévoile pas, son menton replié touche le manubrium sternal et provoque un pli fermant tout passage. Il repose sa tête et préfère de toute manière être en boule mais quand il se crispe, se tend, se raidi, il se fige comme un marbre, et ses veines apparaissent.

Est-ce que je peux me projeter à transmettre à Pierrot l'art de la performance ?

Il faudrait qu'il pratique, c'est un peu comme le kung-fu, la pratique est fondamentale. Nous ne pouvons rien imaginer ni comprendre si l'on n'expérimente pas. C'est dans les deux cas un art

d'expérience, empirique. Et puis il faut accepter la philosophie de la performance. Ce n'est ni religieux ni écologique ni marginal. Je pense à la rigueur dire que c'est économique. Il me semble que la performance est une démonstration de l'expérience dans son état brut. Le performeur à mon sens, apparaît comme l'élément central de sa recherche sans mettre en valeur sa Tekhnè. Il vise à se présenter sous la forme d'un anti-héros (personnage de fiction ne présentant pas les caractéristiques d'un héros conventionnel), d'un représentant de l'art. C'est, en quelque sorte, un individu venant directement vendre l'art à ses spectateurs, il fait commerce.

Je m'aide parfois à comprendre la logique de la performance en me disant que je me prépare à vendre une histoire. Sans doute que je vois la performance comme un régime alimentaire, un entraînement, une action.

Je ne veux pas penser que la performance est dangereuse, ou qu'elle vise à explorer les limites du corps. Je crois que si elle convoque le suspense et autres émotions vives, c'est qu'elle vise, de mon point de vue, la communication sous toutes ses formes. La discussion, le rendez-vous.

Plus j'apprends de Pierrot, et plus j'ai une sensation de mimétisme envers lui.

La polémique est une stratégie (marketing) au bon déroulement du procédé de communication. En cela, la performance peut se dédouaner de la "trace" numérique ou autre. L'acte d'en parler se suffit à lui-même. Et de ce fait elle parle de l'humain, avec l'humain, pour l'humain. C'est assez auto-suffisant. Les répétitions deviennent une préparation avant l'acte. Puis le souvenir de la performance et les réactions suffisent à la réflexion de toute une population d'intellectuelle qui alimentent le contenu de la performance et font perdurer ce qui devient un "mythe". Le performeur vend ses *mythes*.

Voilà maintenant un an et neuf mois que j'ai arrêté de faire des performances.

« Je conçois le temps [de mes performances] comme un voyage terrestre intérieur. Ma démarche est de savoir par moi-même ce qu'il en est du monde, un peu à la manière du Candide de Voltaire. »

Abraham Poincheval

Performeur

Voudrai-je transmettre l'art de vendre un art à mon enfant. L'art de lui ressembler. L'art de chercher une vision du monde. Ce qu'il en est du monde. Le savoir par soi-même. L'art de l'expérience d'autodidacte. Je l'ai fait parce que c'était nécessaire pour moi de le faire.

En Afrique, le *Griot* ou la *Griotte* voyagent et vivent de leurs transmissions. Ils diffusent et conservent les traditions par voie orale. Ce sont des conteurs.

La tradition ; la sauvegarde de l'individualité humaine.

« Complètement, sans l'accomplissement, est utile, achèvement, sans être achevé, est désirable. »

Lao-Tseu

Je valorise le travail et la sensibilité de mes prédécesseurs quelque soit la recherche d'originalité. Je valorise leurs positions de créateur.

Avoir le rôle de l'anti-héros me semble approprié. Le *simple figurant* comme dirait George Didi-Huberman. Celui dont l'in-caractère le rend juste présent. Au sens inactif et sans action narrative.

« *Figurants* : mot banal, mot pour les "hommes sans qualité" d'une mise en scène, d'une industrie, d'une gestion spectaculaire des "ressources humaines" ; mais aussi mot abyssal, mot des labyrinthes que recèle toute figure. (...) Les figurants représenteraient donc quelque chose comme une part maudite du grand art – et de la grande industrie – cinématographique. (...) Il s'agissait, contre cela, de rendre aux figurants, qui sont au cinéma ce que le peuple est à l'histoire, leurs visages, leurs gestes, leurs paroles et leurs capacité d'agir. De les filmer moins comme une masse que comme une communauté, cette actrice principale – active et non passive – de l'histoire réelle. (...) Dans 'Octobre' d'Eisenstein, par exemple, l'équipe de tournage aura inlassablement cherché ses figurants dans les rues, les bistrot, les asiles de nuit. Parmi les onze milles personnes sollicitées, beaucoup avaient été les protagonistes de l'histoire vraie, fusillade de la perspective Nevski ou prise de Palais d'Hiver, et fut décidé, pour le tournage, de leur distribuer des armes réelles. »

Georges Didi-Huberman

Peuples exposés, peuples figurants : L'oeil de l'histoire, 4

2012, Paris, Ed de minuit, p149 et153

Du réel entre les mains de figurants. Entre mes mains avoir Pierrot.

**- L'oeuvre des générations : Avant nous, il y avait des hommes / Pierre Bourdieu
Habitus / A. Giacometti – Le regard et les yeux**

365 est un nombre intéressant. J'ai 365 jours le temps de regarder Pierrot, de le voir exercer, manipuler et répéter avec déclinaison ses fondations. La nature des choses évolutives qui grandissent en ces 365 jours puis se reformulent encore en ce même temps jusqu'à mourir. Durant les 365 premiers jours de la vie de Pierrot mon corps a changé. J'ai reçu un vent de sable sur les mains et les yeux. Des apparitions intempestives de hoquets, très fréquentes, réveillaient chez moi l'appréhension d'aller dormir. Le tympan crée un étroit chemin direct avec l'oeil et par à-coups électriques envoie tous les signaux vers le cœur qui s'accélère. Nous n'avions pas le même langage avec Pierrot, deux corps se rencontraient. Les deux n'avaient aucun moyen de se parler (les liens maternelles étaient déjà présents et forts). Nous avons durant ces 365 jours tenté de communier. Ou alors, Pierrot et moi avons cherché une nouvelle manière de communiquer. Chercher un territoire commun sur lequel on peut se comprendre. L'architecture de la communication me semblait s'éclaircir. Comme si je savais de plus en plus où j'allais. Où était ma direction. Tout était plus clair. J'ai accepté la nouvelle vie avec Pierrot. J'accepte désormais de ménager mon parcours avec lui, mon espace, mon patrimoine, mes traditions, mes générations. Il me renvoie à mon parcours, à mon récit de vie.

Ce que je veux dire, c'est que l'architecture est une organisation, "les informations n'arrivent pas au hasard aux individus. Elles sont en quelque sorte canalisées par des réseaux et le réseau essentiel est peut-être le réseau de l'architecture et de l'espace, de l'organisation sociale de l'espace, de

l'urbanisme. C'est ce que les humains doivent apprendre : dépasser l'opposition verticale / horizontale qui est celle du monde de Pierrot pour l'étoffer, l'élargir, « l'expandre » comme tu dis en utilisant un anglicisme. C'est la tâche des architectes de les aider à ce travail." comme me l'exprime Stéphane Bouquet.

Quand deux inconnus trouvent un dialecte commun, ils échangent et partagent. Et ce chemin ou parcours devient une plateforme nouvelle. Mais quand l'un d'eux ne communique pas, il faut réussir à s'accorder, à écouter en quelque sorte son partenaire et réussir à déconstruire ce que l'on a appris de la communication. Tout est une gestion et un équilibre à trouver pour doser le langage. Désapprendre est, quelque chose qui m'a fait du bien pour retrouver une ouverture d'esprit. Comment pouvais-je réussir à désamorcer l'incompréhension, les hiatus qui nous écartent lui et moi (et les autres). Je dois donc faire cet effort de ré-apprentissage autant que lui apprend. J'apprends sur des points que je n'ai jamais connus. Il m'apprend des choses et on utilise un langage nouveau. Ainsi je crois que mon observation n'est plus une action bénigne ou romantique, elle me permet de voir l'état dans lequel se trouve Pierrot. Son avancée d'apprentissage. Et en ça, le point de vue que j'aborde vis à vis de Pierrot ouvre vers d'autres chemins. Vers des générations, des civilisations, des cultures, et surtout vers mes contexte et cadre de vie. Au plus proche. Il a un effet "boule de neige" vers la formation d'un metteur en scène ou plutôt le metteur en scène vers qui j'aspire. Et j'apprends à voir et je déconstruis à l'infini pour ce langage, que j'ai en duo.

L'Habitus selon Pierre Bourdieu canalise l'effervescence de l'empirisme acquis avec le temps.

« La définition phénoménologique, par exemple, réduit l'habitus à un socle pré-réflexif qui structure le jugement et où l'expérience se structure en retour (Husserl, 1939). Selon Bourdieu, la notion d'habitus permet de déporter la primauté explicative des dispositions empiriquement acquises vers la manière de les acquérir. Elle doit être ainsi posée comme un « principe générateur (et unificateur) de pratiques reproductrices des structures objectives » (Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, 1987).

Cette redéfinition peut être tendue dans deux cadres explicatifs. Du côté de ses conditions de production, l'habitus se définit par trois caractères. Il renvoie d'abord aux apprentissages par lesquels des perceptions, des jugements ou des comportements sont véhiculés et inculqués pendant la socialisation individuelle. Il renvoie ensuite à l'impact de ces apprentissages sur l'agent, à la façon dont ils sont intériorisés et reconduits dans un inconscient individuel et collectif. Il renvoie enfin à la capacité de ces dispositions à faire naître des pratiques sociales. Du côté de ses conditions de reproduction, l'habitus se définit autour de trois principes. »

Gonthier

HABITUS

Encyclopædia Universalis [en ligne]

URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/habitus/>

Je souhaite de plus en plus désapprendre.

365 jours c'est très long, et c'est très court.

C'est très long quand face à moi, j'ai ce même Pierrot qui veut quelque chose, ne cherchant pas à admettre que je ne sais pas ce qu'il veut et qu'il me faut du temps. Que j'ai besoin de me tromper, de prendre du recul sur ce que je fais et ce que je ne fais pas. J'ai besoin de comprendre et j'ai besoin de distance. Et souvent, pour me rappeler que Pierrot n'est pas satisfait il le traduit par une explosion, sans demi-mesure.

C'est très court quand l'action se répète quotidiennement. J'accumule le format de langage tous les

jours et toutes les nuits (et je sens ce vent de sable creuser ma peau). Je regarde avec fatigue Pierrot cherchant le point de convergence entre nous, tout en sachant que Pierrot doit quelque part être mon fils. Quelque part, je dois être son père. Quelque part, en terre organique, nous nous retrouverons j'en suis sûr, et cela m'ouvre les yeux, au même titre que Pierrot, je peux réussir à trouver les connivences avec les comédiens, et alors, je comprends que je ne suis pas seul.

J'analyse un duo à ce que j'écris depuis le début. J'écris nos deux expériences, nos deux ignorances, nos deux incompétences pour chercher ce langage, et le bâtir ensemble. Nous sommes fondamentalement deux identités propres et nous cherchons à nous rencontrer. Le plus doux pour trouver cette communication, est à mon avis de chercher où l'on peut se retrouver. Nous ; points de connivences, attachements communs, idées communes, gestes communs, signes communs, et même individualités communes. La connivence qui active les réseaux ; réseaux que je vois comme un filet qui rassemble et regroupe. Un filet suffisamment grand pour admettre une diversité, suffisamment souple pour créer une multitude de formes, et surtout suffisamment fictif pour ne pas avoir besoin de matière physique pour regrouper. Alors la connivence apparaît comme la structure organique qui attire.

"La mise en scène de théâtre consiste à détailler les actions d'un individu, à les analyser, à les diviser, afin de pouvoir mieux les comprendre et les monter ensemble. Pierrot qui segmente les informations qui lui arrivent et les séquence avant de les réunir serait un bon modèle du metteur en scène." S. Bouquet

J'utilise mon regard parce que c'est devenu mon compas, mon outil de mesure. Pierrot est mon modèle et je suis le sien, Pierrot donne du sens à mes actions, il m'oriente, et je prends conscience des choses multiples et des personnes diverses. Mon regard, appareil de mesure, n'a jamais eu autant d'importance. Je conçois et admet le langage grâce au regard. Dès lors, je n'ai plus d'habitude. Je ne schématise et vulgarise plus, tout est potentiel, vivant, et en action. Le mouvement développe un rythme perpétuel. Comme un banc de poisson, comme des nuages. Je suis dans un moment de ma vie où le phénomène de l'habitude, qui raccourcit l'analyse de nos gestes et donc nos compréhensions, s'estompe.

« Revenons maintenant à la localisation du regard qui, pour Giacometti, se pose d'une façon originale : « le regard est fait par l'entourage de l'oeil ». « les yeux, oui : je vous l'ai dit, c'est ce qui m'intéresse en ce moment. Il s'agit de faire un œil. Je n'ai jamais réussi à en approcher vraiment. Il y a toujours un conflit entre l'oeil et le reste. Les yeux finalement, c'est l'être même. C'est l'autre, c'est moi qui me reflète. J'en suis encore à tenter de faire la courbe. Et c'est le plus dur, car avec l'oeil, l'expression n'est pas dans la partie centrale, elle est dans la chair qui est autour ». « l'expression du regard, elle est faite au fond de tout ce qui n'est pas le regard, de tout ce qui n'est pas l'oeil ».

Jean Soldini

Giacometti : le colossal, la mère, le sacré

1er Janvier 1993, Éd : L'Age d'Homme, p.134

Comprendre ce que je vois m'aide à comprendre ce que je veux. Ce que je veux dans la création. Prendre le temps de regarder Pierrot, prendre le temps d'écrire à partir d'observations et constats concrets, reporter la même énergie de mon observation de Pierrot vers celle des comédiens, bâtir une structure de construction organique, avoir une démarche de recul, et garder la mémoire au centre du partage. Je ne cherche pas la passation car j'estime qu'elle devient effective seule quand on fait confiance au filet que l'on construit. Je veux dire que le réseau défini comme le filet organique

et irréel permet à la fois de regrouper et admet les départs, les allées-retours. Le réseau rend son intérieur responsable, il accepte qu'il n'est pas une obligation et son contenu agit sur lui-même, sur le réseau même et le modifie aussi, surtout.

« Donc quand Giacometti dit « (...) ce qui m'intéresse dans toutes les peintures, c'est la ressemblance, c'est-à-dire ce qui, pour moi, est la ressemblance : ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur ! » ceci ne doit nullement être compris comme une orientation vers un mimétisme plus grand, comme une volonté d'obtenir une image immédiatement semblable au modèle. Il pense, au contraire, que cela le porterait dans une direction opposée à la direction voulue. »

Jean Soldini

Giacometti : le colossal, la mère, le sacré

1er Janvier 1993, Éd : L'Age d'Homme, p. 135

Pierrot parle. Je dirais même qu'il répète beaucoup ses phrases. En ce sens il envoie, depuis sa naissance, tout un réseau d'informations communiquant sur sa position. Il déclare son niveau et sa pensée. Et il envoie ces signaux en permanence. Tout comme n'importe quelle personne de mon groupe de travail ; les comédiens (que je vois le plus) en premier. Ce sont mes balises de repérage. Toute cette matière me permet d'entrevoir les étapes une par une et ainsi je peux être capable de segmenter chaque information pour les regrouper dans un coin de ma tête. Juste ça, étape par étape. Donc j'utilise ma curiosité. La construction efficace et pérenne, non bâtie sur la mode esthétique, prend du temps, elle me demande une approche douce. Plutôt, je peux estimer à la durée moyenne de 365 jours de rencontres, d'observations et de tentatives et d'absences, de distances. Et encore, cela est une estimation qui ne prend pas en compte les mouvements, la rapidité de la société, les imprévus et puis les autres.

Donc Pierrot m'envoie des informations précieuses sur son avancée et ses directions dans le langage. Je fais pareil. Je me débride sur la communication allant vers son dialecte, j'ose les grimaces, les onomatopées, les "simplifications", les ramages. En me disant simplement que ça ne peut me faire que du bien. Et on rit ensemble. On prend le temps de rire ensemble. On comprend quelque chose ensemble, au même moment. Plusieurs déclics communs.

Nous sommes dans la création d'un langage. Donc nous avons des temps où l'on est abscons, Pierrot et moi. Ce que je trouve complètement normal. Nous cherchons un chemin, que l'on rend universel par la suite. Nous expérimentons de manière large. Cependant, si chacun de nous ne fait pas l'effort de se rendre clair à des moments, la distance qui nous sépare s'agrandit, au fur et à mesure. Au fil du temps. Et au lieu de chercher la compréhension de ce qui est dit, nous perdons la patience (la longue patience de Tchekhov) et l'énergie qui était l'élément moteur de la recherche. Et nous nous éloignons l'un de l'autre. Une indifférence se perçoit. Cette énergie-ci, je cherche pour l'instant à l'éviter. Je dois réussir à cultiver ce terrain avec Pierrot. Je n'ai pas encore suffisamment de matière pour réussir à être indépendant sur ce nouveau plateau.

Ce que je définis à ce stade, c'est que les éléments informationnels envoyés par Pierrot ne sont pas nombreux et ils sont répétitifs. En ça, il segmente en périodes (étapes) son apprentissage, il rend de ce fait claire son évolution. Sa "démarche" assure qu'il est dans un processus d'évolution concret. Il procède par palier et évolue sans aucun arrêt. Il traduit ses bases par des événements précis qu'il rend communs et visibles. Je fais donc un parallèle direct entre la communication de Pierrot, celle des comédiens et la mienne.

- « L'absence de temps », en manque de temps. S'émanciper pour comprendre l'intérieur de la machine. / J. Rancière – Le spectateur émancipé (les mésaventures de la pensée critique p.49/50/51)

Pour regarder Pierrot, il faut que mon environnement soit approprié. De mon point de vue, je suis l'observateur, celui qui apprend et assemble et vit avec les individus (autres déclinaisons). Étape par étape, je me rends actif dans les observations, et je deviens un performeur ou protagoniste de mes propres observations par miroir. Je donne à voir ce qui est, et donc qui n'est pas fictif. Le cadre et contexte de vie sont utilisés à la loupe, segmentés par étape pour ne pas se disperser, avec des gestes portés sur une zone précise. Je deviens l'acteur des observations. Je cherche à les rendre actives. Je cherche à la fois l'intimité de la solitude en étant dans des cadres simples ; généraux, familiaux. En somme j'observe sainement Pierrot. C'est en aucun cas une observation de laboratoire. D'ailleurs je parle de langage que l'on cherche ensemble, de communication. De la porosité entre les surfaces, les murs, pour faire que chacun puisse peut-être être dans l'apprentissage par l'absence de langage, cherchant chacun ses propres équilibres. Cette réflexion veut dire que chacun à la possibilité de rencontrer des connivences avec d'autres personnes. Je dirais même que les "buts" seraient de créer des échanges à partir d'individualités opposées ou inconnues (la recherche de réseaux organiques qui s'assemblent et créent de nouveaux réseaux). Avoir une base de plusieurs duos précis et clairs puis progressivement créer des "inter-filières". Créer des sous-systèmes.

Les impulsions permettant cela pourraient être de chercher d'autres affinités, d'autres points communs, d'autres sensibilités et de les faire se rencontrer. Chercher les historiques, les bagages communs. Et articuler les points d'accroches autour de rendez-vous. Je m'extrait pour ça et je prends du recul sur la situation pour ensuite revenir selon un autre point de vue, selon une autre approche. J'articule ainsi organiquement mon vocabulaire selon les communs que j'aurais avec l'interlocuteur, l'autre créateur, et j'organise, grâce aux écoutes que l'on aura et aux réactions des autres, tout chemin pour aller vers des points de rencontre.

C'est pour cela que j'aimerais travailler et évoluer dans un univers public et nombreux, pour que chaque élément se désarticule et "s'infidélise". Lorsque je sors avec Pierrot, on aborde la vie en communauté. J'en ai plus l'habitude que lui, par mon âge, mais je réagis justement comme un habitué. Et je me décentre de lui. J'ai de l'inattention pour lui, à ce moment là, alors, Pierrot à l'opportunité de l'espace, du terrain sur lequel il marche. Et notre distance s'élargit, évolue, elle s'articule comme le banc de poisson. J'ai constaté que j'avais la même réaction lorsque je suis avec les comédiens. Si nous sortons travailler, parler, ne rien faire dehors, alors je prends l'opportunité de m'éloigner, de prendre de la distance, du recul. Dans cet acte de distance, je prends conscience de mon parcours, de celui des comédiens et de l'incidence que cela traduit. Je prends les distances qui me permettent de m'extraire et d'être extérieur aux interprètes. Puis je me place sur d'autres points de vue et d'autres dynamiques. Ainsi, les interprètes sont les témoins de ces déplacements-là, ils les voient ou les ressentent. En cela, les communications prennent des nouvelles formes, des nouvelles fraîcheurs et ouvrent les recherches. Elles les rendent concrètes par les événements de ces reculs.

Pierrot rencontre le plateau.

Je réagis comme Pierrot à l'espace et au terrain. Comment réagit Pierrot face aux comédiens ? Et comment réagissent les interprètes (Davide et Samuel) avec Pierrot. Il est de toute évidence celui que l'on ne peut pas contraindre, il évolue selon son envie. En partageant notre espace commun, son énergie n'est alors plus à écarter. Il est avec nous, sa présence est une source, autant que celles des comédiens, ni plus ni moins. Nous avons donc à cohabiter, chaque protagoniste que nous sommes. Dans cette démarche, je ne cherche aucun résultat, cependant je rappelle que la distance que provoque l'émancipation témoigne d'une dynamique et surtout d'un nouveau point de vue. Je cherche alors à déplacer ce constat au plateau théâtral, à l'espace de jeu.

L'émancipation est, à mon sens, une source de renouvellement du partage et du commun. "*Le créateur voulut détourner son regard de lui-même – alors il créa le monde.*" comme l'écrivait Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. La valeur et la prise de conscience de l'universel doit désorienter l'homme. "*Par-delà l'homme en vérité ?*" Reconnaître mon imparfait, à travers mes

prises de recul. Peu importe l'état du monde, et son rythme.

« L'émancipation sociale a signifié, de fait, la rupture de cet accord entre une "occupation" et une "capacité" qui signifiait l'incapacité de conquérir un autre espace et un autre temps. Elle a signifié le démantèlement de ce corps travailleur adapté à l'occupation de l'artisan qui sait que le travail n'attend pas et dont les sens sont façonnés par cette "absence de temps". Les travailleurs émancipés se formaient hic et nunc un autre corps et une autre "âme" de ce corps – le corps et l'âme de ceux qui ne sont adaptés à aucune occupation spécifique, qui mettent en œuvre les capacités de sentir de parler, de penser et d'agir qui n'appartiennent à aucune classe particulière, qui appartiennent à n'importe qui. »

Jacques Rancière

Le spectateur émancipé

2008, Paris, Ed La fabrique, p.49

Ce que je soulève dans cet extrait c'est l'orientation, ou plutôt la désorientation, de la place du corps travailleur, l'artisan. L'absence d'une "occupation spécifique" qui permet les recherches approximatives.

« L'émancipation ne pouvait alors apparaître que comme la réappropriation globale d'un bien perdu par la communauté. Et cette réappropriation ne pouvait être que le résultat de la connaissance du processus global de cette séparation. De ce point de vue, les formes d'émancipation de ces artisans qui se faisaient un corps nouveau pour vivre ici et maintenant dans un nouveau monde sensible ne pouvaient être que des illusions, produites par le procès de séparation et par l'ignorance de ce procès. »

Jacques Rancière

Le spectateur émancipé

2008, Paris, Ed La fabrique, p.49

Il n'est pas nécessaire que tout soit conscientiser, il n'est pas non plus nécessaire que l'on s'accorde entre nous si l'on ne s'y sent pas. Je le répète sans cesse mais je me réfère à *la longue patience*. C'est d'une cohabitation dont je parle. Ce qui sous-entend qu'il y a deux corps, avec tout un organisme établi, précis, et qu'il faut progressivement comprendre. La cohabitation de Pierrot (que j'apprends petit à petit à connaître) avec les interprètes est une étape fondamentale et risquée. Se sont deux corps quelque part assujettis l'un à l'autre et sans pouvoir affectif, que je place sur le même plateau (commun et théâtral). Chacun a son potentiel de "contamination" l'un à l'autre. Cette cohabitation spontanée ouvre le champ de la recherche de communication nouvelle. C'est un risque quant au dosage. Je ne souhaite surtout pas que quelqu'un se sente agressé par un "corps étranger".

Je ne cherche pas non plus à faire converger l'énergie du travail vers Pierrot. Ce que je souligne surtout c'est qu'il faut accepter ma position de père autant que celle de metteur en scène. Car les deux sont en lien. Et cette cohabitation est un réseau précis qui a déjà agit en négatif, en sous-bassement et de manière autonome, sans que j'orchestre quelque chose. Sans stratégie. La présence de mon fils avec moi apporte une légèreté concrète suffisamment généreuse pour que le rythme de travail dépende de son activité et de son inactivité. Cette partie inférieure, massive de la construction se développe jusqu'à fleur du sol. Au reste, c'est du visible, et Pierrot ne fait pas partie de ce plateau là. Je comprends Pierrot en parti grâce à mon observation des acteurs ; je comprends mieux les acteurs en parti grâce à ma vie avec Pierrot ; et je comprends mieux les enjeux d'une mise en scène en parti grâce à ces deux pôles précédents.

L'art et ses formes, conventionnelles, en évolution

*Pardonnez-moi mon ignorance
 Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers
 Je ne sais plus rien et j'aime uniquement
 Les fleurs à mes yeux redeviennent des flammes
 Je médite divinement
 Et je souris des êtres que je n'ai pas créés
 Mais si le temps venait où l'ombre enfin solide
 Se multipliait en réalisant la diversité formelle de mon amour
 J'admirerais mon ouvrage*

*Guillaume Apollinaire
 Alcools, poèmes
 1944, Éditions Gallimard, p.113*

***- Chaîne de montage / long travelling qui ne s'arrête jamais / G.D-H -
 Soulèvements - L'œuvre photographique (Post-documentaire) ; faire comme si
 tout était neuf***

Je n'ai pas réussi à éveiller mon attention sur Pierrot tout seul. Je ne suis pas celui qui à créé "l'étincelle" de cette recherche. J'en suis l'ouvrier. Celui qui fait. Une impulsion à la base m'a été insufflée ; " *que tu cherches la métamorphose de ton propre corps de metteur en scène et de nouveau père*". Comme me l'a clairement suggéré Robert Cantarella. Voici l'impulsion que je suis à la lettre. Une impulsion qui m'est apparue concrète dès le début. J'ai tout de suite compris Robert et tout le chemin qui restait à faire et la logique de pensée que je devais avoir n'était pas encore officielle. C'est sans doute toute la magie de l'impulsion. On la comprend, notre cerveau "capte" l'essence, ou le potentiel, de cette donnée mais la maturation est inévitable pour répondre à l'impulsion. Parfois alors, je décide de ne pas y donner suite. Mais pas ici ! Au contraire, tout s'activait autour de moi, avait un sens nouveau, une direction précise m'était offerte. Je devais être réactif pour réussir à traduire, six mois après, ce que j'étais en train de vivre.

Ce mémoire traite de ma mémoire face à l'observation de Pierrot, en "rétro-action". C'est à dire que j'utilise le souvenir de ma cohabitation avec Pierrot du présent le plus actuel, contemporain et je fouille en profondeur, de manière archéologique, vers la naissance de Pierrot. En somme, j'essaie de structurer ma pensée allant du présent vers le passé. J'y trouve un intérêt dans la déclinaison de l'opacité de l'interprétation de mes souvenirs. Quand c'est actuel (présent), les images sont les descriptions des mouvements de Pierrot, quand c'est un peu moins récent je joins l'observation de

Pierrot à mon contexte de vie, de formation. Et au plus je fouille, au plus j'ouvre ma recherche vers le travail plateau avec les comédiens. Je crée plus de parallèles directs entre nos trois pôles, qui s'articulent tous entre eux ; Pierrot / Kévin – Kévin / Pierrot – Comédiens / Pierrot – Pierrot / Comédiens – Comédiens / Kévin – Kévin / Comédiens.

Lorsque je cherche dans ma mémoire l'attitude de Pierrot, c'est dur. Et au plus je cherche dans le passé au plus c'est difficile. Ça devient des souvenirs de moins en moins précis pour moi. J'ai plus de difficulté à les décrire. Pour réussir à poursuivre ma recherche, je dirige ma mémoire à la fois sur ce que j'ai vécu et observé, et à la fois sur un intérêt issu de mon plan. Je ressens une distance (mes souvenirs lointains durs à saisir) de plus en plus grande au fur et à mesure de mon observation de Pierrot. Je cherche donc à rattacher mes envies plastiques et théâtrales du présent à ce passé difficile à utiliser. Ces envies qui sont concrètes et pragmatiques. En d'autres termes, ce que je cherche au présent, je le trouve dans mon observation de mon passé perdu. Et mon observation passée est un relais direct avec ce que je fais.

Cela permet un moteur qui re-dynamise ma retranscription de Pierrot. Et mon présent actuel est à la fois d'écrire ce mémoire et travailler avec mon équipe sur mon projet de sortie d'école. Voilà où j'en suis ; je ne sais pas si je peux l'affirmer, mais je pense qu'en fouillant mon passé commun avec Pierrot, je le rattache de plus en plus avec ce que je vis et ce que je veux transmettre au public, et je prends conscience du relais collectif. Quelque part être ensemble c'est auto-fictionnel. J'ai retrouvé confiance en ce mot car c'est, à mon avis, la direction artistique la plus honnête et la plus sincère que je puisse faire. Ainsi ma nécessité est omniprésente car elle est, à mon sens, dans les regards. Je dirais même qu'en ayant cette approche de travail, c'est la contre-partie de mon fond et de ma forme.

Tout mon travail consiste à déplacer la crainte d'autrui face à une pièce qui pourrait paraître égocentrique. Je ne cherche pas cela, c'est bien le contraire. Comme je le disais ci-dessus, je pars de mon expérience de père, de mon expérience de metteur en scène en formation pour canaliser ma pensée. Je construis un plan autour d'axes politiques et contextuels qui sera mon armature à laquelle je pourrais me fier en permanence. C'est mon plan de recherche que je rends visible en amorce. Je fais une analogie de mon fils et des comédiens. L'architecture caractérise l'organisation et les déplacements de tout cet urbanisme. Et mon liant pour ce parcours, mon fil rouge, c'est Pierrot.

Comme je le dis dans un chapitre précédent *"Avant nous il y avait des hommes : l'oeuvre des générations"*, le langage est un corps, un individu. Face à ce corps, il est nécessaire de comprendre que chacun à son attitude et en quelque sorte sa "tecknè". Une manufacture de communication. *Quand deux inconnus trouvent un dialecte commun, ils échangent et partagent. Et ce chemin, ou parcours, devient une plateforme nouvelle. Mais quand l'un d'eux ne communique pas, il faut réussir à s'accorder, à écouter en quelque sorte son partenaire, et réussir à déconstruire ce que l'on a appris, de la communication. Tout est une gestion et un équilibre à trouver pour doser le langage.*

Le langage doit alors s'apprendre et se désapprendre. Je dois faire ce travail continuellement pour comprendre les rouages et aussi les raisons des blocages. Que se passe-t-il quand je n'arrive pas à formuler mes intentions, mes envies (c'est une menace pesante dans ce métier). Je cherche à la fois à être clair, précis et en même temps je me laisse déborder par mon énergie qui alors me rend dense et fouillis. Mon discours prend une ampleur que je ne maîtrise plus vraiment. À mon sens ce n'est pas grave. Cela fait partie de l'état brut de la communication. Je dois réussir à continuer mon "non-langage" et rester dans une observation du présent afin d'équilibrer la dose "d'incompréhension" que chacun peut absorber, peut entendre. C'est du modelage en direct, de la sculpture. En cela je ne cherche pas à m'obstiner pour répéter trois ou quatre fois la même idée. Ça me permet de garder un fil et d'avancer. Même si ça n'est pas clair. Le fil de la clarté rend saturé ma conception du travail. Je rends compte du bavardage, et des mots "inutiles". Tout est, dans cette architecture, à mon sens vital.

Ainsi dans mon parcours, la place "auto" (de l'auto-fiction) est fondatrice. Elle construit ma démarche. Partant du postulat que ma vie, ou plutôt la vie de Pierrot, est mon moteur de recherche, je cherche à approfondir l'observation de Pierrot (qui devient mon sujet). Par cela je rends compte des similitudes des caractères, des similitudes des réactions, des similitudes des communications. Tout visant à intégrer l'individu dans une société. Tous les codes sociaux culturels qui régissent nos terrains de vie. Nos contextes de vie, tous. Tout se différencie et se segmente alors. Et je me rends compte des points communs entre l'individu Pierrot et les individus. En quelque sorte je regarde ce qui est au plus proche de moi pour comprendre et réagir à ce qui est le plus loin de moi. Peut-être puis-je dire que cette observation est potentiellement commune à tous. Pierrot est un bébé comme nous l'avons tous été. Je pars de Pierrot pour ouvrir. Et le langage est ce qui me lie à lui. Ce langage et le "non-langage" que nous cherchons ensemble. Que nous créons. La communication, la cohabitation sont deux plateformes de partage. Et ce que l'on cherche tous à priori, c'est ouvrir et fermer ce langage, le casser aussi.

*"Je ne dirais presque rien, je cherche la pauvreté dans le langage
De la pauvreté."*

Jean-Luc Godard
Adieu au Langage
2014

Toute la construction architecturale est venue par la suite. Je devais faire le lien entre ces deux formations (père / metteur en scène). Je devais réussir à concevoir mentalement cette direction et créer l'analogie entre les corps que je segmente ; celui de père, de Kévin, de Pierrot, des comédiens et des architectes. Pour finir par comparer cet ensemble de corps et à le concevoir comme semblable à tous, et donc à le concevoir comme un seul corps. Avec des similitudes, et des incohérences, des rythmes variables, des fluctuations, des irrégularités, des nonchalances, des précisions, des répétitions, des valeurs, des écoutes, des incompréhensions, des distances, des sensibilités, des solitudes, des prises de conscience, des attentions, des repos, des activités, des prises de risque, des organisations, des attentes, des regroupements, des temps de paroles, des caractères, des identités, des personnages, des jeux et des silences.

Les établissements bâtis. Les langages bâtis. Les corps bâtis. Les mémoires bâties. Et toujours les évolutions. Les quêtes des renouvellements.

La place des formations, des éducations, des transmissions en est le-s cœur-s. J'évolue grâce à cette prise de conscience de ce cadre de formation. J'évolue dans ces cadres, à l'intérieur de ce qui me transmet. En son sein. Peut-être alors que je ne les remarque pas bouger aussi, que je ne remarque pas que l'établissement Manufacture est aussi en pleine métamorphose en même temps que moi. C'est en sortant de celui-ci que je perçois un peu ses mouvements.

- Traduire le réel : l'art vivant, le corps exposé / André Markowicz

Verbatim :

Émission La grande table (1ère partie) : par Caroline Broué
28-10-2015

André Markowicz : "La traduction est un exercice de reconnaissance, de gratitude envers l'autre"

09'01

André Markowicz :

- *La traduction, vous savez c'est sûr c'est pas une question de langue on traduit pas une langue on traduit des auteurs on traduit un monde culturel on nous classe nous traducteurs en traducteur du Russe de l'anglais du chinois du javanais de ce que vous voulez heu c'est idiot je traduis pas du Russe je traduis des auteurs russes il y a certains auteurs russes que je suis incapable de traduire simplement parce qu'ils ne me disent rien ou que ils sont pour moi trop difficiles je veux dire pas lexicalement mais dans leurs mondes esthétiques vous voyez*

Caroline Broué :

- *Oui parce qu'il faut penser entre les langues et pas seulement traduire de la langue c'est penser dans deux langues ou entre deux langues*

André Markowicz :

- *Il faut penser dans deux langues mais il faut penser dans deux mondes culturels et non seulement et non seulement les cultures mais pour chaque texte pour chaque texte le problème est différent parce que ce dont on doit rendre doit je ne sais pas ce que ça veut dire on doit rien ce que en tout cas moi j'essaye de faire c'est de rendre compte rendre compte d'une lecture de la façon dont moi je lis un texte c'est à dire rendre compte d'une structure*

Son diffusé de Camille de Toledo, Archive INA, France Culture, 06/01/14 pour son ouvrage, oublier, trahir, puis disparaître :

20'15

Pour moi l'Europe se définit comme espace de traduction donc je suis j'essaye par mes livres mais aussi en alliant des écrivains des intellectuels de plusieurs langues écrivant dans plusieurs langues des langues parfois extra-européennes à créer une autre définition de cette Europe-là. Mais je sais déjà qu'il y a une politique de la traduction qu'il y a même une pensée de la citoyenneté dans la traduction de l'accueil de l'accueil il y a une intelligence politique extraordinaire dans la traduction quelle est la figure du traducteur c'est là où nous sommes maintenant c'est à dire dans le soucis de l'accueil d'accepter dans l'Europe qu'il y ait du non-Europe de ce qui est déjà désigné comme autre et de le faire de le traduire en quelque sorte c'est un geste d'accueil dans l'autre sens c'est la même chose quand on va à la poste et qu'on voit que des gamins d'origines chinoises traduisent pour leurs parents ce sont un peuple de traducteurs les petits gamins qui parlent français parce qu'ils sont allés à l'école de la République alors que leurs parents ne parlent pas ce sont des traducteurs ça c'est le cœur même de la citoyenneté pour moi c'est à dire un double geste d'accueil et d'empathie d'être passé dans la langue de l'autre

André Markowicz :

C'est exactement ce que je pense

c'est à dire que la traduction c'est un exercice de reconnaissance qu'est-ce que ça veut dire ça veut dire d'abord de gratitude envers l'autre que nous rendons accessible à nous même mais on le rend accessible à nous même non pas en le transformant en nous même mais en trouvant en nous même dans la langue française dans les ressources de la langue française de quoi rendre sa particularité c'est à dire que c'est pour ça que j'ai retraduit tout Dostoïevski parce qu'on l'avait rendu français il ne s'agit pas de ça il s'agit de montrer qu'on peut en français écrire autrement au XIX siècle qu'un romancier français c'est à dire rendre la langue française un peu étrangère c'est ça et d'être reconnaissant envers l'étranger pour la richesse qu'il apporte à la langue française et oui la traduction c'est un exercice d'accueil c'est à dire un enrichissement de la langue française mais par les particularités de l'étranger

23'03

Caroline Broué :

- *On a tendance peut-être un peu facilement à utiliser cette formule traduttore traditore c'est à dire traducteur trahi tra-traitre ben voilà du coup je suis perdue ça c'est un peu la vulgate André Markowicz j'aimerais connaître votre propre traduction du traducteur c'est c'est partager traduire c'est interpréter traduire c'est réécrire traduire*

André Markowicz :

- *Oui c'est c'est c'est partager donner une interprétation heu comment vous dire traduttore traditore c'est le contraire de la traduction parce qu'un traître c'est quelqu'un qui ne dit pas qu'il est un traître c'est la définition du traître je ne dis jamais que le texte que je donne à lire en français c'est le texte original c'est une version personnelle ponctuelle qui n'a de vérité que ma propre lecture que j'essaie de rendre aussi partageable que possible c'est à dire qu'est-ce qu'on peut partager c'est pas les émotions qu'on partage c'est la pensée c'est à dire le chemin de la structure des images vous voyez c'est ça qu'on peut partager*

Caroline Broué :

- *Mais ça suppose aussi de se mettre du coup dans la tête de l'auteur et donc à son époque si je parle de Shakespeare ou de Pouchkine*

André Markowicz :

- *Mais bien-sûr mais bien-sûr c'est à dire surtout ne pas être contemporain traduire (source russe incomprise) non je n'ai jamais été le contemporain de personne traduire c'est ça aussi c'est à dire être dans toute les époques ça veut rien dire du tout ce que je dis c'est à dire c'est ne pas rendre re-refuser l'ici et le maintenant considérer que nous ne vivons pas ici et maintenant simplement pour nous même nous sommes conscients d'une durée et que c'est une durée polyphonique*

Dans cet extrait, plusieurs notions soulèvent mon intérêt (c'est-à-dire à peu près tout).

Déjà le fait que l'on ne traduit pas une langue mais des auteurs, un auteur. Effectivement, cela ouvre mon regard sur l'approche de la tentative de créer des dialogues physiques ou métaphysiques

directement liés au traducteur et à l'élément traduit. Je comprends d'autant plus encore que ces liens qui rattachent les deux corps (traducteur et l'élément traduit) sont un lien de reconnaissance et de respect dans la tentative de partage. Rendre aussi beau et sublime le moment précis de compréhension que le moment précis d'incompréhension. Créer un aller-retour entre les deux émotions, à mon sens, antinomiques et identiques. La sensation que l'on ressent du moment de compréhension est forte, et elle est d'autant plus forte quand elle est placée à la résolution d'une incompréhension forte. C'est-à-dire, à mon sens, que les deux sensibilités se rejoignent. Et comme la traduction est une affaire d'individu à individu, chaque approche est personnelle. Il faut modeler, adoucir la rigueur de la syntaxe.

Mais c'est assez vertigineux de penser l'approche individuelle car je peux penser alors qu'il y a autant de traductions possibles d'une phrase qu'il y a d'individus sur terre. Peut-être même, qu'il y a d'êtres vivants sur terre. Puisque c'est une réaction de partage, des allers-retours de culture, de monde, chacun a ses propres histoires, ses propres sensibilités. Il y a donc également autant d'éléments traduisibles qu'il y a de cosmos. Nous pouvons ainsi entrevoir les différents mondes esthétiques de chacun par la traduction. Sans doute alors que plus le monde esthétique est structuré, composé, clair, précis et minutieux, plus la traduction devient un parcours, un chemin. Une fouille archéologique lente et progressive. Et ainsi un parcours jouissif, et surprenant.

Je peux comprendre pourquoi André Marckowicz dit qu'il y a « *certaines auteurs russes que je suis incapable de traduire simplement parce qu'il ne me disent rien.* » C'est un engagement qu'il prend directement avec l'auteur. Ainsi s'il ne voit pas le monde esthétique ou si ce monde est trop décousu, déconstruit, c'est un choix de sa part d'accepter de chercher la logique de l'auteur au risque de s'épuiser, au risque de ne jamais la découvrir. Peut-être que certains auteurs et leurs mondes esthétiques sont trop difficiles à comprendre. C'est un risque en fait. Ça engage le corps et l'esprit. C'est un engagement entier.

Dans le discours d'André Marckowicz, la traduction permet une identité, à mon sens c'est une tentative de diversité absolue. La généralité d'une appartenance à un groupe ou à un pays est une obsolescence réduisant chaque individu à son comparable. C'est-à-dire qu'on peut généraliser rapidement et l'on peut ainsi créer les amalgames qui décentrent et réduisent les individus à un tout grossier.

Évidemment la retransmission en verbatim de cet extrait renvoie également à la transmission et au partage. Le risque pour moi est de ne pas réussir à écrire tout ce qui y est dit. Tous les idiomatiques, les hésitations, les répétitions qui rythment et dynamisent la phrase et les intentions. J'essaie alors de rendre toute cette importance visible en étant le plus précis possible. C'est un travail d'observation objective de l'écoute. Je mets toute mes interprétations de côté au service de la retransmission.

C'est l'exercice de reconnaissance qu'André Marckowicz défend. J'essaie tout d'abord de le rendre accessible à moi même, sans pour autant le transformer en une réduction ou en une "amélioration" stylistique de l'exercice de réécriture. C'est pour cela que je ne traduis pas cet enregistrement mais le retransmets le plus fidèlement que je peux. D'ailleurs mon travail de retransmission consiste à accepter de faire attention à tous les automatismes de l'écriture. La ponctuation, les majuscules, apparaissent dans la retranscription sans que je m'en aperçoive. Il faut donc que je les retire. C'est un travail de retrait d'admettre que les temps de pause ne correspondent pas forcément à une virgule ou à une ponctuation quelconque. Et dans le travail objectif j'ai préféré retirer les ponctuations. Ne sachant pas à quoi objectivement ça correspond, il me semble plus juste de vous laisser lire suivant votre propre rythme et interprétation. Même si cela vous engage dans une lecture plus "libre" et plus "désorientée" et ainsi plus fatigante.

D'ailleurs j'entendais les accents toniques mais j'ai décidé de ne pas les noter car à mon sens ce n'est pas l'exercice qui m'est demandé dans la rédaction d'un mémoire (ce n'est que mon avis). Mon intérêt étant de vous communiquer l'intention du message de cette émission de radio, de porter votre

attention sur le contenu. La richesse de sens demande d'ores et déjà un lourd travail de compréhension et de concentration. Ajouter des strates de lecture reviendrait à complexifier encore plus et comme je l'ai dit précédemment, j'ai procédé par retrait.

En ça, je me rends compte que ce simple travail de retranscription est un réel travail de conscience de ce qui est dit. C'est un travail de désapprentissage de mes habitudes littéraires. Je constrains mon sens de la déduction et je réduis mon action à une seule action. Celle d'écrire ce que j'entends.

La traduction est un effort d'introspection profond pour réussir à ne pas s'appropriier l'auteur, à le laisser maître de son œuvre. La reconnaissance envers l'auteur permet d'accepter l'idée même des partages et des diversités. Ainsi le traducteur semble, « *en trouvant en nous même dans la langue française dans les ressources de la langue française de quoi rendre sa particularité* », rendre la particularité du monde esthétique de l'auteur. Rendre accessible ses moindres détails, grâce à cette quête, rendre visible au plus grand nombre la proposition d'une structure. La culture du traducteur, vient se joindre à celle de l'auteur, créant une richesse supplémentaire de la langue. Aucune appropriation, juste une collaboration physique (ou métaphysique) permettant d'ouvrir vers le monde esthétique et culturel de l'auteur. Le traducteur ouvre une porte dans ce monde, il le rend accessible. Et cette collaboration rend l'auteur encore plus humain et proche de nous. Nous permettant à nous, les lecteurs, de pouvoir s'identifier et aussi de pouvoir multiplier les traductions et donc les portes vers le monde de l'auteur. Cela nous permet d'augmenter notre niveau de projection du monde esthétique et culturel, et aussi d'augmenter sa précision.

4/

Le champ du partage,

- NOUS, classification définitive ?

MISE EN LECTURE
RENDEZ-VOUS GARE DE L'EST
GUILAUME VINCENT

08 - 09 novembre 19h00
Entrée libre

Manufacture
Rue du Grand-Pré 5
Case postale 160
1000 Lausanne-Malley 16

T +41 21 557 41 60

RENDEZ-
VOUS -
GARE -
DE-L'EST

kévin martos

adèle vieille

antonin Noël

aurélien gschwind

clémentine le bas

karine dahouindji

davide brancato

raphaël archinard

guillaume miramond

angèle colas

julie bugnard

camille lejeune

mélissa guex

samuel perthuis

morgane granjean

martin reinartz

mathilde invernon

hervé scherwey

gwennaëlle vaudin

marius barthaux

Des rendez-vous multiples pour parler de la vie d'une femme.

Ce que je constate, c'est que lorsque je sépare, segmente une observation, et que je procède par retrait et non ajout. Je vois un espace de liberté de compréhension qui prend de l'ampleur. La projection du monde que je me construis se déploie comme un patron d'une forme géométrique. Et peu importe sa complexité, quand je procède par étapes précises, chaque face se déploie. Pas au même moment, pas forcément entièrement, et parfois ça prend du temps, mais quand les faces sont planes, les visions sont plus claires à mon sens. Quelque part j'élimine, un temps, le volume pour voir. Le retrait me permet ça. Ce que j'entends par retrait, c'est un retrait d'automatismes de ma part, un retrait de rapidité de compréhension que je pourrais faire. Je veux dire que j'admets avoir de mauvaises habitudes qui me font anticiper sur une interprétation lyrique et non objective. Et très souvent l'objectivité manque à ma compréhension. Car c'est du recul, c'est une approche qui permet d'être plus à l'écoute de la masse, du pluriel. Et donc mon retrait de mes automatismes me "connecte" à ce que j'observe. "J'aplatis" la forme pour la simplifier. Je n'interprète pas ce moment. Et quand j'interprète et que je m'en rends compte, progressivement je cherche à me réajuster et progressivement retirer ce que j'interprète. Je cherche à être proche des simplifications.

Lors de son intervention à la manufacture, Arthur Nauzyciel tend à nous rappeler l'importance de la lecture. L'importance de la re-lecture également. Il ralentit volontairement le rythme de lecture engagé par un lecteur et demande d'individualiser chaque mot, et de surtout ne jamais interpréter ce qui y est écrit. Ce qu'il demande en somme c'est de lire, rien d'autre. En ralentissant et retirant petit à petit tous les automatismes du lecteur qui oriente la lecture vers une idée préconçue et générale de l'approche d'un texte (signalant les interprétations subjectives ou psychologiques), il permet la découverte d'une base dramaturgique sur laquelle il va s'appuyer constamment et revenir. Ça devient un support concret et universel qui détermine le vocabulaire commun. La re-lecture permet d'approfondir cette base et de l'ouvrir à un plus grand champ des possibles. Ouvrir les contextes dramatiques. Ouvrir les fables.

André Markowicz procède également de cette manière lorsqu'il demande à des comédiens de lire les textes qu'il est en train de traduire. Cela lui permet d'écouter la "légitimité" du mot traduit. En quelque sorte, il demande aux lecteurs d'illustrer, par des images sonores, le monde esthétique qu'il traduit. Et tout ça prend du temps. La recherche du maintien des sens, des niveaux de lecture, engage le désapprentissage de la lecture.

Ce procédé "nettoie" la tête de lecture si j'ose dire, il écarte la volonté de "bien-faire", d'être "juste", de "coloriser" à défaut le texte lu.

Et ainsi la base lue et traduite (dans sa lecture) devient un historique commun bien plus léger et accessible à tous. Cela ouvre le champs du partage, et chacun est capable de communiquer sur ce qu'il a lu ou entendu. C'est un bagage commun entre le lecteur et le spectateur.

Ainsi, si l'on conçoit l'approche d'un texte par strates de lecture, je peux admettre que la lecture possède (tout comme la traduction) un champ de compréhension illimité. "Illimité" est sans doute trop fort, ce que je veux dire c'est qu'en relisant progressivement un texte, et partant d'un bagage commun (la première strate), le lecteur peut déceler un caractère de personnage précis, une direction dans la fable précise, lui permettant des recherches plus approfondies sur cette direction. C'est-à-dire qu'un caractère qui émerge dans la re-lecture sur la base commune, et donc universelle, peut devenir une orientation de recherche, une quête, pour mieux comprendre la fable. Il peut alors permettre au lecteur de se concentrer sur cette direction et resserrer la recherche par caractères et non par "portions" de texte. Ainsi nous ne réduisons pas l'ossature complète de la fable, et le lecteur a l'opportunité d'ouvrir le réseau et créer des ponts et liens vers de nouvelles images (plus intimes) à l'infini.

J'ai tenté une mise en lecture de rendez-vous Gare de l'Est de Guillaume Vincent, monologue d'une trentenaire, dans le processus de lecture que je viens d'énoncer ci-dessus. Seize lecteurs ont donc participé. Je souhaitais proposer un chœur de lecture à seize voix dans le foyer de la manufacture. Que chacun trouve sa place individuelle, que le texte soit lu en entier par chacun sans aucune modification et ce qui m'intéressait c'était la notion de rendez-vous.

Nous avons procédé par étapes de travail que j'apparentais à des niveaux. J'ai pu faire une moyenne de trois / quatre répétitions de lecture par personne. Chaque niveau avait son exigence. Partant du premier niveau ; première lecture commune, sur la base de temps de lecture long (40 min) à une voix. La première répétition de lecture permettait d'établir la base commune, et de déceler de manière objective quelques enjeux de la pièce. Pour la deuxième lecture je proposais au lecteur une orientation, un caractère précis que j'avais trouvé lors de la première répétition du lecteur. Cette proposition était validée ou retravaillée pour devenir un appui de recherche pour le lecteur. Dans la troisième lecture le caractère devait émerger en sous-systèmes. C'est à dire que nous n'avons pas travaillé sur la base du personnage mais des humeurs du personnage. Le caractère au sens qu'il définit une identité.

« Pendant quelques mois, de manière régulière, j'interviewe une jeune femme qui souffre de manico-dépression. Au début je pense que ce qui est intéressant c'est sa maladie. Nos entretiens ne tournent qu'autour de cette question-là. Mais au fur et à mesure, je me rends compte que je me trompe de sujet, le véritable sujet c'est elle et non sa maladie. Nos rendez-vous, dans des cafés proches de la Gare de l'Est, prennent alors une autre tournure, c'est plus amical, plus informel... Comme un photographe, j'essaye de la saisir sous différents angles, les points de vue changent. »

Guillaume Vincent

Des rendez-vous multiples pour parler de la vie d'une femme.

La folie est abordée, le réel pathétique aussi, ce qui m'intéresse maintenant de travailler, avec les volontaires, c'est de parachuter ce récit formel dans un éclatement des caractères humains. Une explosion de toutes les petites voix dans nos têtes qui font de nous tous non de simples bipolaires, mais de vrais génies complexes et entiers.

Je voulais créer un chœur de lecture composé de minimum quinze personnes qui en représenteraient une seule. Le nombre pouvait évoluer mais la quantité devait être exponentielle et pas régressive.

La forme de cette lecture était assez simple. J'ai disposé seize tables dans le foyer, leurs positions étaient aléatoires dans l'espace. Chaque lecteur allait à une table et attendait les spectateurs. Je voulais que ça reste le foyer de la manufacture (lieu convivial et mouvant) et ne pas enlever la vie qu'il y a avant toutes les représentations, le bar était donc ouvert pendant la lecture. On pouvait être servi et aller écouter n'importe quel lecteur assis à une table, lisant l'intégralité du texte en deux parties. Tout un fourmillement de déambulations a commencé. Le spectateur était libre d'aller et venir écouter/voir n'importe quel lecteur. Alors des règles tacites ont émergé des spectateurs. Aucun spectateur ne laissait seul un lecteur. Il attendait qu'un autre spectateur vienne s'asseoir avant de partir. Et quand un lecteur se retrouvait seul (ce qui est quand même arrivé) il s'arrêtait de lire simplement. Ça relevait du bon sens, s'il voulait essayer de lire seul il le faisait. Si bien qu'à la deuxième présentation de cette lecture, nous avons choisi de faire entrer les seize lecteurs ensemble quand tous les spectateurs étaient assis, et que ce soit eux qui décident où ils se plaçaient. Il y a eu un effet inverse de la veille. Aucun déplacement des spectateurs pendant la lecture. Chaque spectateur est resté à sa place et a partagé un moment avec ce qui devenait son propre lecteur.

C'était intéressant de voir comment le texte devenait un support collectif et relationnel entre le lecteur et le spectateur. Ils devenaient (lecteurs et spectateurs) intimes et proches, en sachant tous

deux, que cette lecture avait une fin. C'est-à-dire que le dispositif qui demandait d'être assis à la table face à un lecteur (parfois seul face à lui) créait une bulle intime ou chacun "discutait" sans sortir du dispositif de lecture collective. C'était un cadre intimiste qui demandait un effort à chacun je crois. En ayant de l'empathie, de la concentration, et de la reconnaissance, la charge du texte devenait fascinante. Aucun acte performatif n'était souhaité, cette lecture était un travail au sens laborieux, elle engageait à mon sens, la simplicité la moins démonstrative possible.

Le portefaix, 1812-1823 de Francisco Goya est un dessin représentant un homme courbé soulevant sur son dos un ballot volumineux. La charge trop lourde plie l'homme sous son poids, et crée une ombre sur le visage de l'homme.

Ce qui m'intéresse dans ce dessin de Goya, c'est que l'individu réagit à son parcours en activant une volonté qui à mon sens, est une acceptation de sa condition. Il ne la refoule ou ne la dénigre pas. Cette condition qui forgerait peut-être l'homme, l'humain, l'individu. Cette condition le place intégré au sein même de son peuple. Il grandit du labeur, et ce labeur ou charge "trop" volumineuse rend le travailleur lumineux de son parcours. Je vois la métaphore de l'ombre comme une inversion des matières. C'est-à-dire qu'en ajoutant une masse sombre au travailleur, Goya nous oriente vers la beauté de cette condition, qui paraît vouée à un cercle fermé, vers la diversité des individus. Le regard de Camus appliqué au peuple. Le regard de Sisyphe heureux et libre de comprendre, par l'accomplissement récurrent de la même tâche (rendant peut-être la tâche unique), sa propre beauté et sa propre présence à faire partie d'un collectif. Sisyphe serait donc le pluriel de l'homme s'affranchissant de tous les Dieux en acceptant la destinée de son existence.

Je veux soulever ce labeur des comédiens à axer leurs recherches et démarches à une charge massive. Une charge de lecture qui ne relève pas de la performance, comme un acte héroïque, mais plutôt comme un engagement personnel de leur part à tous à se confronter à leurs propres individualités et à leurs propres volontés à lire un texte. Je voulais qu'ils offrent la beauté d'un travail accompli, simple et noble. C'est-à-dire que la lecture demande, à mon sens, une transparence de l'âme qui laisse tout lecteur face à lui-même. Dans sa sensibilité. Non dans sa sensiblerie, car une seule action arrogante ou "fausse" annulerait la condition d'humilité que demande la lecture.

- L'humilité / Wang Bing – « L'Homme sans nom » (peuples exposés, peuples figurants G D-H; - Celui qui fait et celui qui regarde faire)

Et pourtant. L' « Homme sans nom » n'est ni un homme sans histoire, ni un homme absolument séparé du monde social.

La solitude elle-même est une prise de position dans la société, ainsi que Georg Simmel l'avait suggéré dans son grand livre sur Les formes de socialisation : « le simple fait qu'un individu n'ait aucune action réciproque avec un autre individu n'est certes pas un fait sociologique, mais il n'épuise pas non plus complètement le concept de solitude. Et celui-ci, dans la mesure où il est fortement marqué et important pour la vie intérieure, ne signifie nullement la seule absence de compagnie, mais précisément sa présence, d'abord offerte d'une manière quelconque et ensuite refusée. La solitude prend un sens indiscutablement positif comme effet à distance de la société – que ce soit comme un écho de relations passées ou comme l'anticipation de relations futures, comme nostalgie ou comme éloignement volontaire. L'homme solitaire, ce n'est pas le seul habitant de la terre depuis toujours ; mais son état est déterminé lui aussi par la socialisation, même si celle-ci est affectée d'une valeur négative . Tout le bonheur et toute l'amertume de la solitude ne

sont en effet que des réactions différentes à des influences subies socialement, la solitude est une action réciproque dont l'un des membres est sorti concrètement. »

La solitude de « l'homme sans nom » ne nous est elle pas visible, connue que par l'action réciproque des deux êtres silencieux qui se sont fait face pendant quelques mois, l'un continuant sa vie de tous les jours, l'autre interrompant la sienne, pour filmer le premier ? Et cette solitude n'est-elle pas aussi, à un autre niveau d'efficacité, sans doute plus mystérieux, le résultat d'une "action à distance" de cet être singulier sur toute la communauté de ses semblables – ce qui aura lieu très concrètement quand le film sera vu dans toute la Chine – et vice versa ? Mais de quelle distance s'agit-il, si ce n'est cette "distance allusive" dont François Jullien caractérise si bien la pensée chinoise, que ce soit dans le domaine poétique ou dans celui de la politique elle-même ?

Georges Didi-Huberman

*Peuples exposés, peuples figurants, l'oeil de l'Histoire, 4
2012, Ed de minuit, Paris, p.253-254*

G. Simmel

*Sociologie. Étude sur les formes de la socialisation
1908, trad. L. Deroche-Gurcel et S.Muller, Paris, PUF, 1999, p.108-109*

CF. F. Jullien

Le Détour et l'accès, op. cit., p.449-446

Je souhaite rapprocher "l'action à distance" et la relation intrinsèque des deux "hommes sans nom" à celle que j'entretiens avec Pierrot. J'ai dit que Pierrot me renvoyait à mon être, celui que j'ai été et celui que je suis, il me renvoie vers des gestes, des états que j'ai connus, et il me positionne vis-à-vis de la transmission et de la mémoire. Lui vit sa vie et moi j'observe la sienne. Je me place dans une distance qui me permet de vivre la vie avec lui et d'avoir du recul sur ce qu'il fait et sur mon changement d'état. Sur comment je réagis à Pierrot, comment j'apprends à communiquer avec lui et comment nos espaces évoluent.

« L'homme sans nom » de Wang Bing est un film où chacun des deux protagonistes (acteur et réalisateur) est important. Les relations que ces deux hommes entreprennent mutuellement permettent d'entrer dans la vie intime de chacun des protagonistes. Il y a sans doute un accord tacite entre eux, une confiance digne d'un rapport de confiance sauvage, animal, ou l'appivoisement et le temps sont des facteurs inévitables. Leur relation me fait penser à celle que j'ai avec Pierrot. Il n'y a aucun profit, aucune attente de l'autre, aucun engagement ni optimisation. C'est un rapport presque primaire, qui est un accord tacite entre nous de partager le même espace et d'évoluer dans le même espace. On pourrait croire que l'« homme sans nom » ne permettrait pas à Wang Bing de "s'approcher" de lui durant des mois ou surtout qu'il n'accepte pas de partager son quotidien en étant filmé. Il est clair que c'est du partage dont il s'agit. C'est-à-dire que la qualité de leur rencontre est un élément fondateur pour accomplir avec justesse ce partage. J'imagine que le réalisateur n'a commis aucune ambiguïté, aucune zone d'ombre en lien avec une quelconque "rentabilité".

La solitude dont G. Simmel parle est une solitude qui se rattache, ou bien qui permet la prise de recul sur sa propre position, au sein d'une société. Cette solitude aurait donc comme effet d'ouvrir ses regards à celui qui est au plus proche de nous. Elle "chercherait" à réajuster et à recentrer son observation à mon sens. « *La solitude prend un sens indiscutablement positif comme effet à distance de la société – que ce soit comme un écho de relations passées ou comme l'anticipation de relations futures, comme nostalgie ou comme éloignement volontaire.* » C'est l'effet boomerang que renvoie la solitude, c'est-à-dire l'observation qui en découle, fluidifie et re-dynamise sa propre intégrité au sein du peuple. En clair, je pense que si je prends un an pour observer à la fois Pierrot ; son évolution, ses communications, ses partages, ses dialectes, ses langues, ses mémoires, ses structures sociales, c'est que tout cela me permet de m'implanter objectivement sur ce que je

cherche aujourd'hui. Des objectifs simples et humains de la valeur du langage (et du non-langage) dans nos sociétés.

La recherche des vocabulaires communs est un axe qui m'interroge dans ce film. Comment les deux hommes ont réussi à se correspondre ? (dans l'idée qu'ils se sont compris à un ou des moments) L'un venant d'un monde interne, autiste, libre de tout préjugé et se suffisant à lui-même (sans besoin de se questionner sur sa condition) et l'autre complètement opposé cherchant la vérité dans le regard du premier. Qu'est-ce qui les a "lié" si j'ose dire (c'est sans doute un mot inapproprié) ? Y'a t-il eu des concessions de la part de l'un comme de l'autre ? Y'a t-il eu des exigences ? Comment les accords, ou les relations qu'ils ont entrepris, se sont tissés ? Est-ce qu'ils se sont tissés ? J'imagine (peut-être à tort) que leurs relations ont été naturelles, que le temps et les silences ont été des facteurs de leurs existences communes. C'est-à-dire qu'ils ont pu trouver leurs places et leurs nécessités de continuer ce qu'ils faisaient de mieux. L'un vivre et l'autre observer.

Y'a t-il eu des moments de partage ou l'un a traduit son action, a transmis son action ?

- *La chaîne humaine, berceau de l'architecture* / T.Garcia – NOUS

J'ai cherché à rapprocher l'intimité d'un duo afin de comprendre les relations que créent le couple. J'ai constaté en axant mon regard sur Pierrot que ses actions, ses rythmes de vie étaient utiles, à mon sens, pour créer un rapprochement direct avec les acteurs. J'ai également fait un lien entre Pierrot et l'homme que je suis et que j'ai été. Ce que je veux dire c'est qu'à priori, nous sommes trois individualités (Pierrot, Comédiens, Kévin) mais il me semble que cela n'engage pas pour autant un trio. Lorsque je suis et communique avec Pierrot, je communique avec lui, je suis avec lui, et c'est après que je comprends ce que nous avons vécu. Ou plutôt je comprends ce que j'ai vécu. Et j'essaie de chercher, en moi, à retrouver les sensations de ma mémoire afin de les rendre aussi partageables que possible, en étant au plus juste. Je ne cherche pas à retranscrire mes émotions mais plutôt mes pensées, les structures de mes pensées, segmenter les chemins pour comprendre le cheminement (ref, Traducteur André Markowicz). Alors j'ai besoin d'être le plus précis et donc j'ai besoin de vivre de manière intrinsèque, avec Pierrot, qui je rappelle est mon fils et non un animal de laboratoire. Ce que je veux dire, c'est qu'au lieu de segmenter ma relation avec Pierrot (et être dans la rentabilité), je segmente mes temps de recherches et mes temps de vie privée. J'entretiens ma relation avec Pierrot loin de toutes ces recherches et analyses et je travaille à retrouver le chemin de pensée pour rendre ces mémoires structurées et partageables au mieux que possible. Je ne cherche pas à "copier" ce que j'aurais vécu mais plutôt, ce qui, avec du recul, me reste et m'interroge pour le partager. Qu'est-ce que je garde ou mets de côté ou encore filtre ?

Ce n'est de toute manière pas possible de travailler à écrire et retranscrire quoi que ce soit avec Pierrot à côté. Il m'en empêche littéralement.

C'est un peu similaire avec la relation que je cherche avec les comédiens. Je respecte leurs approches, et partage avec eux sur des sujets qui nous intéressent sans stratégie, sans profit, et quand je suis de nouveau seul je cherche un chemin de pensée, qui me permettrait d'orienter le comédien dans une direction précise, tout en utilisant nos parcours, nos intérêts et nos échanges pour utiliser le bagage commun que l'on a construit.

Il me semble alors que nos trois entités (Pierrot, Comédiens, Kévin) sont toutes indépendantes et agissent par binôme de relations. Je veux dire que les temps d'échanges que j'ai avec chacun sont

des temps qui permettent le déploiement de la structure de mes pensées. J'ai l'impression qu'il y a donc des charnières et des similitudes entre les corps, ce qui me permet de faire des rapprochements. Cependant je maintiens que mon travail vise à créer un enchaînement de charnières (à l'image de maillons de chaîne) qui créerait de l'unicité, tout en gardant une part autonome et indépendante. Et maintenant ce qui m'interroge c'est comment faire émerger le travail de cette chaîne, que j'aimerais humaine.

Je parle de relations faites avec des humains. La relation que j'entretiens avec eux (Pierrot et comédiens) reste tout de même assez étroite et me rend indispensable et je cherche l'inverse : à rendre chacun autonome dans son parcours sans avoir besoin d'indications fixes. Mon intérêt serait de donner et recevoir suffisamment d'informations, d'indications, de sensations de chacun pour que chacun évolue dans un monde esthétique clair pour qu'ils fassent émerger leurs actions dans ce qui sera devenu, en quelque sorte, leurs mondes esthétiques.

Je procède par objectifs. Ensuite j'aimerais réussir à organiser tout un plan qui me rendrait "superviseur" en quelque sorte. Je dis ça avec ironie mais tout de même, ce que je cherche est de procéder par étapes, je fragmente et fournis les informations une par une, de manière évolutive. Je réunis progressivement toute la matière. Ainsi ces étapes font partie de plans (similaires aux plans de constructions dans la logique) et chacun a son rôle qu'il doit véritablement maîtriser.

Dans mon équipe, chacun à son "binôme", chacun à son partenaire de route. La distribution technique et scénique s'est faite dans cette logique de couple, pour créer les duos dont je parle ci-dessus. À ce stade de recherche, où chacun a sa place assez précise, je vais commencer à ouvrir les binômes à d'autres binômes. Ainsi je cherche d'autres points de vue. D'autres axes de visions.

Je ne cherche pas à désorienter, ce qui m'interroge c'est comment chaque caractère, chaque affinité, est flexible et ainsi voir comment la prise de distance influe sur le binôme de base. Et ainsi, ce que je cherche c'est de créer le mouvement de construction continue de la chaîne humaine dont je parle. Cette chaîne humaine qui, à mon sens, témoigne de la force puissante du déplacement d'une pierre et de son accompagnement jusqu'à son emplacement fixe. Cette chaîne humaine qui a permis toutes les premières constructions architecturales. Elle permet le soutien, elle apporte un chemin, un cheminement vers la source, vers la construction. Elle engage l'humain dans sa force individuelle et non pas décuplée par la machine. Elle crée le lien entre l'individuel et le collectif. Et aujourd'hui ce que je défends dans mon travail et dans cette idée de chaîne humaine (que je vois comme un allègement de la charge) c'est un système de construction issu de nos ancêtres. Faire admettre que ce que je cherche ne se situe pas dans la césure et la compétition de chacun mais dans le lien des forces entre elles.

C'est la première étape de notre récit de la crise de cette catégorie classificatoire : la classification n'opère plus une nature atemporelle, anhistorique et statique, mais sur l'évolution du vivant. Les espèces ne sont pas des ensembles qui contiennent comme autant d'éléments les individus ; il s'agit plutôt de processus dont les organismes sont des moments.

Cette simple idée transforme radicalement le tracé de la catégorie. Au lieu de concevoir un système de découpe qui isole les espèces les unes des autres par des limites, par des frontières, et qui fait de chaque espèce un espace clos, une sorte de boîte taxinomique dans lequel les individus, les représentants d'une espèce peuvent être rangés, la ligne devient "ce qui relie" (et non ce qui sépare) les organismes ; une ligne est le tracé qui court d'un ascendant à ses descendants, qui organise les synapomorphies, ou les homéoplasies repérées par la cladistique. Sur les lignes de l'Evolution, il y a des nœuds, certes, mais c'est toujours la même ligne (la ligne d'hérédité) qui se scinde. D'où ce changement décisif : alors que jusqu'à l'âge classique la ligne est "ce qui sépare" (la différence entre deux organismes de deux espèces distinctes), dans la modernité la ligne est "ce

qui relie" (la parenté entre deux organismes). L'humain n'est plus séparé par une ligne infranchissable du chimpanzé ; il est un segment d'une ligne qui provient d'un ancêtre commun, qui passe par un ou plusieurs embranchements, depuis lequel la ligne mène au chimpanzé.

Tristan Garcia

NOUS

2016, Paris, Éd Grasset & Fasquelle, p.127/128

Si aujourd'hui nous cherchons à rendre poreuses les hiérarchies, si nous cherchons à rehausser le partage commun, la vie commune, en rappelant que nous sommes tous issus d'une même évolution, nous pouvons entrevoir ce même partage commun riche comme la source d'une ère où l'abaissement du profit et de la rentabilité pourra laisser entrevoir la revalorisation de l'homme, de l'individu face à son homonyme *machine*.

***- Transmission, accepter d'ouvrir / Yasujiro Ozu - Le fils Unique
Stéphane Bouquet - Vie Commune***

Qui a dit « Toute existence n'est que la déclinaison des corps ? » personne peut-être. Pourtant c'est vrai, toutes essaient d'arracher des bribes à l'étreinte.

Stéphane Bouquet

Vie commune

2016, Ceyzérieu, Ed Champ Vallon, p.10

Le fils unique de Yasujirô Ozu est un film dans lequel *une femme, mère d'un enfant, habite à Shinshu, petit village de montagne au centre du Japon. Elle file de la soie et élève seule son fils Ryosuke. Bon élève, celui-ci est en âge d'aller au lycée mais la mère s'y oppose car les études sont trop coûteuses. Elle finit néanmoins par accepter, faisant le choix de tout sacrifier pour l'éducation de son fils. Treize années plus tard, Ryosuke s'est installé à Tokyo et sa mère lui rend visite pour la première fois. Elle découvre que Ryosuke est marié, jeune papa... et à peine moins pauvre qu'elle.*

Voilà comment Ozu incarne une désillusion, un espoir, un courage et une durée de vie. Le miroir qui reflète chaque personnage est un miroir reflétant le fils prodigue et la mère courage. La désillusion est incarnée par les deux personnages. Quand la mère comprend la situation de Ryosuke et, quand le fils prend du recul sur sa vie. Les étapes qui créent les revirements complets de sa vie. Comme avoir un enfant.

Elle se dit fière, pendant un moment d'échange avec son fils. Mais l'incompréhension devant "l'échec" de son fils et le malaise entre les deux questionnent la sincérité de la mère. Surprise, sans doute, par les directions qu'ont pris les sacrifices de sa propre existence. Surprise, à mon avis, par la dureté de la durée qui renvoie à la patience à acquérir face à nos existences, nos vies. Et les malaises silencieux entre les deux personnages activent les miroirs vers leurs vies personnelles.

Jusqu'à ce qu'au départ de la mère, le jeune Ryosuke, qui a alors 27ans, dit à son épouse qu'il ne voulait pas que sa mère lui rende visite, "moi non plus je serais déçu de voir mon fils être devenu la moitié d'un professeur." Sa mère finit par mentir sur la situation de son fils lorsqu'elle parle de lui à sa collègue de travail :

- « Tokyo c'est grand, il y a beaucoup de monde partout et tout le temps, c'est comme une grande fête.
- Et comment va t-on fils ?
- C'est devenu un grand homme, il a une bonne situation, je n'ai plus de soucis à me faire, je peux partir l'âme en paix. »

Ce qui m'intéresse dans ce film c'est que nous ne pouvons pas prévoir, malgré les obstinations, nos "avenirs". Tout « l'avenir » que l'on prépare n'est pas une garantie. Le passage vers la vie avec un enfant provoque un basculement que l'on ne peut pas anticiper. Et le temps que prend l'installation de sa vie privée et publique devient plus clair quant aux années que cela engendre. Les choses de la vie prennent du temps, et de ce que je pense, les choses de la vie mettent toute une vie à s'installer. Alors "quand je n'attends plus rien" comme le dit COCO page 80 de *Vie commune*, je suis libéré de la quête de "la situation" à laquelle nous pouvons être affiliés très jeune, la projection de nos aînés, amis, entourages, famille, qui s'identifient à nous et à leurs fantasmes. Je me sens assumer mon parcours et ma voie, depuis que je connais Pierrot. Il y a eu une étape fondamentale dans ma vie, un franchissement, qui me permet d'accepter. La prise de conscience que la vie ne s'arrête pas à une envie, à un but, à une destination, la composition se ferait au pluriel. Et ce sont les chemins dont je parle précédemment qui m'aident à admettre que je suis en plein déplacement.

LUI :« Nous allons vivre, toi et moi. Nous allons vivre une longue, longue série de jours, et de longues soirées ; nous allons supporter patiemment les épreuves que le destin nous enverra » Tchekhov.

Stéphane Bouquet

Vie commune

2016, Ceyzérieu, Ed Champ Vallon, p.29

Les transmissions deviennent de longs processus de communications. Elles ne se projettent pas en un fantasme, une projection, que l'on ne pourrait faire en l'autre. Ce que je veux dire c'est que les transmissions sont, à mon sens, les prétextes les plus sincères que je peux avoir avec n'importe quel individu. Mais comment traduire alors la diversité des sens des transmissions ? Ce nom s'applique à tous les corps (naturels, biologiques, mécaniques, optiques, physiques). Il compose tout un répertoire de sens. Je ne cherche donc pas à devenir le passeur de mes informations subjectives et personnelles qui reviendront à dire que je fantasme la vérité. Je ne suis pas seul, et à mon sens les transmissions permettent, non pas la passation mais les continuités, les partages et les richesses d'être ensemble. C'est moins solennel et effrayant que le terme "passation". La vie que je passe accompagné, parfois à ne rien faire, est le temps qui serait les communications de mes états à un autre corps. Donc, les transmissions sont à mon sens, les partages des ordinaires qui nous font comprendre et admettre les ordinaires comme les valeurs sûres de savoir ce que l'on fait avec "certitude", c'est-à-dire sans certitude.

Je ne crois pas que le destin nous réserve un sort si merveilleusement exceptionnel. Nous allons prendre l'avion. Il n'y a pas de terroristes ni de pilote dépressif ni de moteur défectueux ni d'orage

électrique pour nous écraser au sol. La voiture marchera très bien. Nous verrons des lions, des antilopes, des zèbres, des girafes, des éléphants. Peut-être des singes. Dès qu'il y aura du réseau nous publierons des selfies avec les bêtes en arrière-plan. Là ils y avaient des singes, là dans ces arbres archi verdoyants, mais nous n'étions jamais assez rapides pour les attraper au vol.

Si on sait déjà tout à l'avance, ce n'est peut-être pas la peine d'y aller.

Tu as simplement peur des voyages.

Stéphane Bouquet

Vie commune

2016, Ceyzérieu, Ed Champ Vallon, p.25-26

La peur d'avoir peur. La peur de se dire que le spectacle n'est pas dans nos vies. Que nous serions les actants d'un cycle sans jouissance extravagante. Que l'on ne reconnaîtrait pas la valeur authentique de la vie modeste. Peur de l'ossature de l'ordinaire ; qui admettrait l'ennui et suggérerait la modestie. Les structures des ordinaires sont surtout des champ permettant l'accès à l'oisiveté comme le défend Kierkegaard ; l'oisiveté et l'importance des subjectivités.

"Comme tu le vois c'est une vie modeste" dit Ryosuke à sa mère silencieuse. Lui aurait-elle transmis la valeur de la modestie ? La valeur essentielle qui rend l'homme bon et généreux (il décide, pour aider une mère dans le besoin, de lui donner ses derniers sous). Ce que je veux dire c'est, quelle serait la valeur majoritaire transmise à Ryosuke durant la moitié de sa vie ? La modestie.

Un individu n'a pas forcément le même schéma que ses aînés, c'est ce que je pense, seulement, les schémas qui le composent sont toute une architecture qui compose l'individu. Je ne pense donc pas qu'il faut-être ignorant de son passé. À la rigueur, peut-être que celui-ci développe une volonté de s'émanciper de sa famille, mais en quelque sorte, l'histoire du passé, je la vois comme une passerelle supplémentaire vers le prétexte de vie.

L'Histoire, je la regarde comme un prétexte, c'est-à-dire, la source des langages.

Chers vous dix,

Je suis assise sur un ponton de bois, mes jambes traînent dans l'eau super chaude à cause du réchauffement climatique. Le fleuve s'appelle le Danube. Les gens viennent ici après le travail comme des grappes de guêpes et vrombissent doucement ... bla bla bla bla ... je ne comprends pas l'allemand mais ce n'est pas grave, ils tournoient bronzés et délicieux autour de tranches de mortadelle, sautent plongent éclaboussent rient mangent se caressent s'aiment. Infiniment, certains ont l'air. Quand je nageais tout à l'heure, lunettes de natation sur le nez, d'immenses carpes marmoréennes glissaient sous moi, ma promenade dans la préhistoire. Je suis seule dans le langage, mais ça va, rassurez-vous. Je n'en reviens pas de me baigner dans le mot Danube, à Vienne, et que ce mot soit à la hauteur de la légende. Très chers vous dix, l'eau est totalement douce et tiède comme les lustres, les bals et les valses, le sentiment atrocement triste d'être Sissi. Station : Alt Donau. À l'horizon, il y a la lumière éparpillée par les vitres des immeubles de verre du quartier financier.

Je vous embrasse

Aurélie, la onzième.

Stéphane Bouquet

Vie commune

2016, Ceyzérieu, Ed Champ Vallon, p.27-28

- Territoires: Laboratoires des événements

« Cher Davide,

Cher Samuel,

Votre lettre était dans mes mains ce matin, samedi 6 mai 2017.

Il faisait 12° à Paris (ce qui correspond à un pinot noir de Bourgogne), ciel gris, averses éparses, un temps parfait pour cette journée de trêve dans le débat politique du second tour de l'élection présidentielle française.

Je n'attendais pas de lettre de vous, la surprise a été vive.

Je me réjouis de vos qualités d'économiste et de cuisinier car, me semble t-il, vos pratiques secondaires sont au centre de ce qu'il me semble être utile aujourd'hui pour s'en sortir.

Je ne manquerai pas de faire appel à vos compétences pour des conseils "juteux" car le jus entre dans la fabrication de certains de mes cocktails. Pourquoi pas un cocktail avec vous ...

Vous me posez quelques questions sur l'Inde. Pour commencer je vais être descriptive, toutefois je vous en parlerai car les gestes de celui qui a vécu des expériences indiennes sont importantes.

L'Inde est le Cocktail. Les Rasas décrivent l'expérience esthétique ressentie par le spectateur lors d'un récital de musique, de danse, de théâtre. La qualité émotionnelle de l'acteur produit le Rasa, la sève.

En 1978, j'ai atterri en Inde pour la première fois de ma vie. J'avais 26 ans, c'était juste 30 ans après l'assassinat de Gandhi à New Delhi. Le Pakistan et l'Union Indienne étaient indépendants depuis le 15 août 1947. Cette indépendance s'était réalisée sous la pression des extrémistes hindous et musulmans. En une seule nuit, le royaume des Indes fût découpé en deux états, ce qui a provoqué un déchainement de violence qui a fait un million de morts en trois mois et 15 millions de déplacés. Cette catastrophe a signé l'échec de la politique de non-violence de Gandhi.

La motivation de mon voyage était de participer à la reconstruction de villages détruits par des cyclones. J'étais invitée par une association humanitaire à laquelle j'ai proposé des solutions constructives à des villageois dont je ne comprenais que les gestes, les regards, les sourires et les moqueries. J'ai vite compris que mon inexpérience était la meilleure chose que j'avais apportée avec moi car sans certitudes ni tabous, je me suis adaptée aux situations sociales et économiques et aux chocs qui me sont tombés dessus.

J'ai ainsi passé trois mois dans les régions rurales du sud de l'Inde où Gandhi avait incité les villageois à se doter de rouets pour filer et tisser eux mêmes à la main leurs tissus et vêtements selon les techniques ancestrales et ainsi se donner les moyens de "boycotter" le textile anglais.

Les villages sont devenus pendant un temps le symbole de l'émancipation de l'Inde. Aujourd'hui l'attractivité des mégalo-poles, la sécheresse et les projets de "couloirs industriels" ont vidé les campagnes du son des rouets et des métiers à tisser. La jeunesse, maintenant plus instruite, aspire à une vie ouverte sur les autres.

En 1982 et 1983 j'ai réalisé deux "missions" aux cours desquelles j'ai travaillé avec un organisme, le Centre Scientifique de Villages, qui poursuivait la diffusion des principes gandhien de développement pour l'indépendance énergétique des zones rurales. Le développement des villages passait par la mise en place de micro-industries dédiées à la création de composants préfabriqués

pour la construction de maisons à bas coût. C'est à ce moment que j'ai participé à un chantier école pour la réalisation expérimentale entièrement en brique de terre cuite sur laquelle nous avons testé trois solutions de toitures dont la voûte nubienne réhabilitée par l'architecte Hassan Fathy. Ce principe constructif offrait l'intérêt de ne pas utiliser de bois. La voûte nubienne est un ouvrage qui se lance en plein ciel sans coffrage ce qui représente un intérêt économique pour une région atteinte par la déforestation.

Ici tout se passait sur le terrain dédié aux expérimentations, la fabrication des briques, leur séchage, leur cuisson, les tests de solidité et la construction de l'édifice. Un chantier à l'échelle humaine où nous travaillons en symbiose.

J'ai pris conscience à ce moment que le projet économique de Gandhi était un projet écologique au service de l'indépendance de l'Inde, pays sous-développé soumis aux lois coloniales.

À cette époque, j'ai rencontré le fils spirituel de Gandhi, Vinoba Bhavé, économiste des questions agraires et promoteur de l'autonomie des villages et de la non violence et Baba Ampté, un médecin qui créa une léproserie ouverte sur la société. Je me suis inclinée devant eux par respect et aussi pour saluer leur engagement. Leur regard bienveillant m'a fait comprendre que j'avais ma place sur le chantier. Depuis, mes pensées vont régulièrement à toutes les femmes et tous les hommes qui ont partagé cette action avec moi.

Lors de ces premiers voyages je ne suis pas passée à côté de la réalité (misère, désespoir, confiscation, faiblesse des structures, administration étouffante, castes, condition des femmes et des filles, ...) et j'ai ressenti la force vibratoire de la « création », l'inscription des rituels dans les actes du quotidien., l'extravagance des « images », le respect porté aux représentants des arts et des « natures » ainsi que le bourdonnement de l'état de transe.

C'est l'oeuvre de Tolstoï qui a fait comprendre à Gandhi le caractère vital du principe de la non-violence. Gandhi pratiquait l'hindouisme, était végétarien, vivait simplement, jeûnait régulièrement, pratiquait l'abstinence sexuelle et se consacrait entièrement au rayonnement de la non-violence qu'il considérait être l'arme des forts. Pour vous répondre, il me semble qu'il n'y a pas eu depuis, ni en occident ni ailleurs dans le monde, un être humain de cette nature et je n'en vois pas à l'horizon... Peut-être Nelson Mandela...

Avez-vous vu « Le salon de musique » de Satyajit Ray ?

L'air, le souffle, le rythme, la danse, la beauté, la mort, ...

C'est le film qui m'a donné envie de pratiquer une danse classique indienne.

J'ai choisi le Bharatanatyam.

Considéré comme un yoga dansé, le Bharatanatyam est une danse dévotionnelle très ancienne pratiquée dans les temples par les Dévadasis (servantes de la divinité). C'est une danse codifiée qui alterne les pièces techniques avec des parties narratives très expressives. J'ai eu un professeur en France, Vidya, et en Inde un Maître du nom de M.K Saroja Kokard, maintenant très âgée vivant à Chennai (Madras) qui fut une danseuse reconnue en Inde dès l'âge de 6 ans. Son Guru Widwan Muthukumaran Pillai était un homme dont le seul bien était son art. Saroja a, par l'intermédiaire de son Guru, rencontré Ram Gopal avec lequel elle a fait des tournées internationales. Elle s'est produite sur les plus grandes scènes du monde. Elle est maintenant considérée comme un « trésor » en Inde et les plus grandes distinctions lui ont été accordées. Je l'aime pour tout ce qu'elle est, une femme libre, qui a inscrit dans mon corps et mon esprit ce qu'elle pensait être le meilleur pour moi.

Son style est d'une grande subtilité, son abinaya (art de l'expression des sentiments) est très profond. Elle passe d'un état à un autre ou d'un rôle à un autre avec délicatesse, elle touche le

spectateur. La généalogie des Maîtres nous permet de remonter jusqu'à Shiva, le dieu de la création et de la destruction qui danse dans un cercle de feu et foule de ses pieds un petit être représentant l'ignorance.

Le Natya-Shastra est le traité encyclopédique de la danse, du théâtre et de la musique. Les principes esthétiques qu'il décrit ont peu évolué. L'enseignement de ces formes classique de l'art sont toujours transmises en Inde. Selon les régions, les styles et les costumes changent. Lors de récital, les musiciens, les chanteurs et le Maître sont sur scène. Dans la forme théâtrale du Katakali, la performance commence dans la loge des acteurs car le spectateur est invité à assister à la métamorphose de l'acteur qui se maquille et se costume.

Au quotidien, les Indiens s'habillent avec des rectangles de tissus plus ou moins longs dans lesquels ils s'enroulent de telle sorte à laisser à leurs mouvements un certain degré de liberté. Pour la danse et le théâtre c'est tout autre chose : la complexité des assemblages sublime les corps et les mouvements des acteurs. Le maquillage, les clochettes, l'encens, les offrandes, la soupe cosmique s'anime.

Dans les temples Shivaïtes du sud de l'Inde sont construites des scènes dédiées à la danse. Les Dévadasis s'y produisaient. Leur rôle ? Être les intermédiaires « animées » entre les hommes et les dieux, les témoins de la création de l'univers et de ses métamorphoses.

Je vous dis à très bientôt avec plaisir car grâce à Kévin, à qui ma lettre est aussi adressée, nous avons encore beaucoup à échanger.

Édith »

Le texte ci-dessus est une lettre d'Édith Commissaire, architecte et désormais artiste plasticienne et performeuse. Édith a écrit à Samuel et Davide suite à une lettre qu'eux même lui ont adressée avant.

Cette lettre marque différentes directions. L'ensemble de la lettre m'intéresse ; la clarté des réponses, la structure, le contexte indien, l'histoire géo-politique, le rapprochement du théâtre indien et les motivations d'Édith qui témoignent à se déplacer vers une autre culture, une "zone mystérieuse" (l'Inde) et d'y réunir les habitants. Une motivation commune afin de chercher une indépendance sociale et humaine, comme l'a fait Gandhi, comme l'a fait Hassan Fathy. Utiliser la force du peuple à travers la transmission d'un savoir ancestral et surtout accessible à tous. L'héritage commun qui devient la force du peuple vers une modernité et je crois une post-modernité de l'indépendance. Je pense à l'utilisation à la fois de la tradition et à la fois aux différents savoirs acquis de la modernité. L'équilibre de ces deux patrimoines qui sont, à mon sens, dans la même logique de ligne à suivre, de chemin comme le dit Tristan Garcia. Les contextes géographique sont au centre. Les contextes historiques sont la cause du rassemblement. Et la fable, auto-fictive, est une expérience pour Édith, de l'événement social.

Je souhaite rapprocher le territoire de l'expérience empirique de chacun. Une expérience qui accorde la valeur intime au récit formel. L'expérience serait le chemin du récit. Ce que je cherche c'est que plus l'émetteur est précis et clair dans ses chemins de pensées, en cherchant une pensée ciblée et concrète (pourquoi pas la mémoire de ses propres expériences), plus les territoires s'ouvriront et seront vastes. Cependant, si le territoire est vaste et les possibilités infinies, il faut réussir à procéder par étapes structurées et ainsi réduire son champ, son territoire, à une direction. Chaque élément aura une signification ou plutôt une valeur concrète et chacun pourra donc réagir avec simplicité puisqu'en quelque sorte, ils ne répondent qu'aux questions ou aux lettres qu'ils reçoivent.

Cela n'empêche absolument pas d'être organique puisqu'il s'agit de ressentis, d'histoires intimes. Il s'agit de points d'accroche structuré. Quelque part, il s'agit pour moi, de travailler à organiser son chemin de pensée tout en s'économisant et en évitant la dispersion.

Le partage de son propre talent, de "*ses propres qualités*" comme l'a dit Édith. Pourquoi pas avoir des conseils d'économiste et de cuisinier pour un nouveau cocktail ? Et même proposer le trio-cocktail. Le cocktail, comme une source du rassemblement des interprètes. Et surtout une source des rassemblements pour tous.

Les pratiques secondaires sont au centre. Je veux en prendre conscience, en vue de mon regard sur Pierrot qui me permet de comprendre la direction d'acteur. J'ai le bagage empirique qui me permet de faire des rapprochements, des liens entre toutes mes pratiques (électrique, plastique, littéraire, théâtrale ...). Je cherche à comprendre les bagages, les histoires, les motivations de chacun qui déploient tous les chemins, qui deviennent communs à tous. Je cherche à multiplier les points de vues pour en faire les rapprochements de nos parcours.

III / O U V E R T U R E

DÉFINITIONS

- I. *Par cause de soi, j'entends ce dont l'essence enveloppe l'existence, autrement dit ce dont la nature ne peut être conçue qu'existante.*
- II. *Est dite finie en son genre. La chose qui peut être limitée par une autre de même nature. Par exemple, un corps est dit fini parce que nous en concevons toujours un autre plus grand. De même, une pensée est limitée par une autre pensée. Mais un corps n'est pas limité par une pensée, ni une pensée par un corps.*
- III. *Par substance, j'entends ce qui est en soi et est conçu par soi, c'est à dire ce dont le concept n'a pas besoin du concept d'une autre chose pour être formé.*
- IV. *Par attribut, j'entends ce que l'entendement perçoit de la substance comme constituant son essence.*
- V. *Par mode, j'entends les affections de la substance, autrement dit ce qui est en autre chose par quoi il est aussi conçu.*
- VI. *Par Dieu, j'entends un être absolument infini, c'est-à-dire une substance consistant en une infinité d'attributs, dont chacun exprime une essence éternelle et infinie.*

Baruch de Spinoza

L'Éthique

1954, Paris, éd Gallimard, p.65

Voir au large, la globalisation et ses effets poético-esthétiques

- L'organisation du chaos, se complaire dans la masse (Bombay : le chaos comme l'organe de l'improvisation) / Emmanuel Grimaud - Figures du trafic. Ethnographie cinétique d'un carrefour sans feu

Sur la route, vous conduisez votre voiture autant que votre voiture vous conduit. Conduire et être conduit sont une seule et même opération [...]. La même relation se noue entre les humains et toutes leurs machines. Elles font ce que vous voulez à condition que vous fassiez ce qu'elles vous forcent à faire.

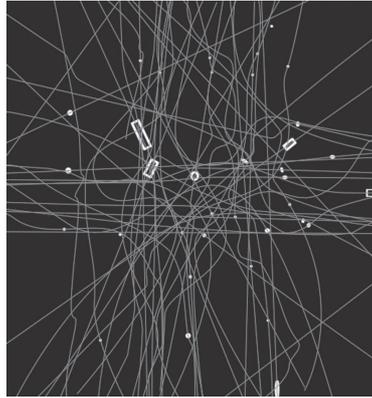
Masahiro Mori

The Buddha in the Robot

1989, Tokyo, Kosei Publications.

Les carrefours sans feu de Bombay sont un parfait exemple pour mon propos. Ils sont les points de pulsions de la circulation et du trafic. J'entends *pulsions* comme "les actions influencées par l'inconscient", comme le définit l'internaute. C'est-à-dire qu'elles suivent des règles organiques qui évoluent en fonction de la fréquentation et du flux global des "occupants" des carrefours sans feu. Ainsi chacun des "occupants" qui s'insère dans l'un des carrefours devient à la fois autonome dans son parcours et est également sujet à des déviations constantes dues à l'environnement surgissant qui provoque tout un enchaînement de rythmes différents. Ces pulsions ou *actions influencées par l'inconscient* deviennent des organisations dans le sens organique. Chaque individu organise son parcours en fonction de la réaction de ses "partenaires" de route. C'est, à mon sens, la raison de cette organicité des réactions "normales" ou "anormales" ressenties durant la traversée d'un carrefour sans feu. Sans la pulsion mécanique d'un feu de signalisation, l'occupant du carrefour doit ouvrir son regard et ses sens, disons celui de la vue et de l'ouïe, lui permettant d'opérer les calculs mentaux de l'estimation de son trajet en fonction de tout son entourage. Ainsi, il peut s'orienter et avancer, par étape, dans sa trajectoire. Ce n'est pas une question de danger comme on pourrait le penser dans notre culture occidentale, mais plutôt une écoute d'ensemble. Ce que je veux dire c'est que chaque individu, qu'il soit en camion, en voiture, en scooter ou moto, en charrette, en vélo ou à pied, suit un agencement de règles tacites qui organise chaque parcours singulier en fonction d'un rythme général. Ainsi la cohérence du trafic est directement en lien avec les contextes des quartiers de la capitale. Par exemple, s'il y a un marché vers un carrefour, ce carrefour adoptera le même rythme que les piétons, donc un rythme de marche. Tous les transports motorisés s'aligneront à la même vitesse que les piétons. Une analyse de la circulation des carrefours sans feu a été rédigée par l'anthropologue Emmanuel Grimaud cherchant à comprendre les phénomènes organiques des réactions et de l'organisation des carrefours sans feu de Bombay. Il a cherché à analyser les trajectoires linéaires grâce à des logiciels de modélisations, comme des automates cellulaires, afin de rendre compte, non seulement de l'espace d'improvisation que propose chaque carrefour sans feu dans la plupart des métropoles indiennes, mais aussi que tous les flux de circulations (qui paraissent chaotiques) sont à l'inverse, une véritable organisation complexe et dense qui calibre la circulation de manière quotidienne. La part de l'improvisation d'un carrefour sans feu est omniprésente. Ainsi le carrefour demande une capacité en chaque protagoniste du trafic, une écoute "multi-directionnelle" afin de réussir à s'insérer et avancer, parfois reculer, au cœur de cet organe vivant. Tous les réseaux qui circulent, en convergeant et divergeant de cet axe routier, évoluent par étape.

Le flux de la circulation est maintenu et cadencé. Ainsi il ne faut pas être surpris d'avancer pas par pas, et même prévoir de reculer. Le sens du calme est à l'épreuve Il demande de réussir à ne pas imaginer aller d'un point A vers un point B, et encore moins d'y aller avec le trajet le plus court. Chaque élément qui s'insère dans un carrefour sans feu est considéré comme un *encombrant*. C'est un espace de négociation particulier. *« Tout véhicule est ici potentiellement un encombrant et, face à un encombrant, les autres véhicules sont libres de leur parade. C'est sans doute une des particularités des êtres en trafic, que de pouvoir être perçus simultanément comme des frayeurs et des obstacles. L'« être en flux » a toujours cette double qualité. Ainsi, il est courant de voir un char à boeuf avancer à son rythme ou encore un porteur muni d'une cargaison, et les passants qui l'entourent ou le croisent, s'écarter sans suivre véritablement de couloir. Certains choisiront de le contourner par la gauche, d'autres par la droite. Tout élément peut devenir alors un ralentisseur ou un encombrant, mais tous les encombrants n'ont pas le même degré de solubilité. Ainsi un groupe de piétons ou un mur de piétons peut être percé ou dispersé très facilement. Si on ne comprend pas cela au volant de sa voiture, on peut attendre longtemps avant de pouvoir se frayer un chemin, surtout au milieu d'une foule de piétons. Un chemin n'existe pas de toute éternité, il se fait. »* La qualité que j'y entrevois à rapprocher ce constat d'*encombrant* à la valeur de la présence théâtrale, c'est que chaque individualité ne reçoit pas la bienveillance ou l'accueil qui lui permet de prendre la parole ou d'avancer. Il doit comprendre par lui-même que c'est à lui de savoir ce qu'il veut dire ou faire et se lancer. La proposition devient une tentative lui permettant de s'affranchir des tours et détours de politesse, qui pourrait placer les acteurs dans des attentes des mêmes réactions. Les "habitués" utilisent un code qui les rend attentifs aux mouvements et aux irruptions. Ainsi l'immobilité est un code signifiant l'arrêt. Dès lors, le mouvement d'ensemble continue son flux, en attendant d'être interrompu ou dévié. *« On peut se demander au fond si dans ce type de croisement, le terme de « voie » est véritablement pertinent, car bien souvent, il s'agit d'interstices et les véhicules avancent par conquêtes progressives d'interstices. Si le conducteur raisonnait en termes de voies, il n'avancerait guère, car il est très rare qu'il ait la voie libre. En revanche, il y a toujours un interstice disponible, un écart manoeuvrable et donc un passage possible, qui ne repose pas ici seulement sur les capacités du conducteur à saisir l'espace qu'il a devant lui. Ce dernier a besoin pour passer de la rapidité des piétons qui l'ont entendu et donc accélèrent leur marche ou s'arrêtent pour lui laisser le passage, autant que de la vigilance du porteur qui l'a vu arriver, sans quoi il y a collision. Le principe selon lequel il n'y a pas de voie, mais une multiplicité d'interstices est la porte ouverte à une grande variété de négociations in-situ. Comme le principe précédent (au grand carrefour, il faut substituer des petits croisillons), celui-ci est partagé par l'ensemble des véhicules. Les frôlements (on dirait chez nous les « queues de poisson ») sont le prix à payer de ce changement de régime. À une organisation en files ou en couloirs, le carrefour sans feu substitue, par un effet de causalité descendante, une autre forme de coexistence et génère ainsi d'autres manières de conduire. Un autre élément important doit être pris en compte pour qualifier ce régime de circulation. Le carrefour dans sa globalité est un espace où tout le monde a le droit de négocier son passage, du piéton jusqu'aux véhicules les plus encombrants. C'est en cela que la notion de « priorité » telle que nous la connaissons est ici peu opératoire. »*



3. Modélisation des trajectoires des véhicules avec le logiciel Motion

L'optimisation de la trajectoire proposée, dans la modélisation ci-dessus, une diversité et une liberté de mouvement possible au sein d'une zone ou d'un regroupement autour d'un carrefour. J'entrevois cette même diversité dans les directions de marche de Pierrot. C'est à dire que les parcours qu'il fait dans un environnement et dans une pièce ont autant de possibilités. Je ne sais pas s'il est dans un rapport de découverte du terrain ou s'il construit toute sa marche au fur et à mesure qu'il avance. Et chaque jour toutes les variations de trajectoires changent car il grandit. Par exemple il accède à des endroits où il ne pouvait pas aller avant car il était trop petit ou pas suffisamment stable. Ainsi dans ses trajectoires il faut ajouter aux mouvements au sol les mouvements de hauteur. Chaque pièce propose plusieurs niveaux de hauteur qu'il lui suffit d'emprunter pour découvrir de nouvelles directions possibles.

Ce qui m'intéresse dans cette recherche des trajectoires, se sont les trajectoires qui optimisent les lieux. À mon sens la trajectoire devient une plateforme de mise en valeur du lieu. Ainsi, c'est en cherchant différentes manières de se déplacer que le lieu prend vie. Il y a une forme d'équilibre ou plutôt de cohabitation entre l'espace et l'individu. La recherche de l'urbanisme en découle, nous pouvons penser le lieu et sa circulation en fonction de nos habitudes, de nos cultures. Cependant lorsque l'on choisit la logique du retrait, plutôt que l'ajout, des règles, tel que le code de la route (au sens conventionnel et non tacite), les réactions proposent une variété et une souplesse qui rendent, à mon sens, actives toutes personnes. Le terrain devient la source des irrptions et des proximités. Les réactions faces aux variations deviennent, à mon avis, sources de structures organiques. Je ne sous-entends pas la proximité comme un gage d'amour et de partage, je l'entends comme, au contraire, une réaction concrète du vivre ensemble, sans amitié prévue, ou innée. Parce que l'on est dans une proximité permanente, alors la proximité n'a aucune valeur sentimentale. Aucun affect ne rentre en compte.

- Traverser le lac Léman tous les jours ; espace sans chemin tracé : nouvel espace entre les territoires.

Je ne m'imaginai pas ce que l'on pouvait ressentir étant frontalier. C'est un entre-deux. Cet entre-deux terres et territoires qui me font voir deux pays et deux cultures (je pourrais même dire deux "attitudes") en même temps.

Je vis encore en France pour vivre une formation Suisse. Je change de pays tous les jours, à un tel point que je me sens plus proche du lac Léman qui correspond à l'entre-deux terre, qu'appartenir à un pays ou à une terre. D'un autre point de vue, je serais un bolivien qui traverserait le Lac Titicaca vers Puno au Pérou. Je ressens toujours la même organisation de mes journées avec la même routine journalière qui me rassure et me "protège" de la dispersion ou de cet état jubilatoire et euphorique de la découverte (je n'ai d'ailleurs pas pris le temps de découvrir ou de vivre la vie de Lausanne, je ne participe pas à sa dynamique). C'est-à-dire que le bateau qui me fait traverser le lac Léman tous les jours me permet de découvrir l'espace de l'eau, la circulation sur l'eau. Je me sens, en quelque sorte, quelque part. Plutôt dans un endroit de flottement qui est assez stable mais où la démarche et la direction ne sont pas complètement tracés, « *un espace sans chemin* » comme le dit Stéphane Bouquet. Il y a ce point au loin d'un autre pays, où je dois aller, que je vois depuis la jetée, et j'y vais doucement, en bateau. Le bateau est stable. Le rythme pour la traversée est très concret. Je mets 50 minutes pour la faire. Cela me laisse le temps. Traverser un lac deux fois par jour est une expérience tchékhovienne qui rentre parfaitement dans mon propos de la découverte de la vie en flottant. Un flottement certain qui avance droit devant. La patience de l'observation. Cet espace « *sans chemin* » met en crise le déplacement. La trajectoire devient une ligne que l'on invente et que l'on suit. Elle n'est ni dirigée par des panneaux de signalisation, ni organisée par les rythmes des autres. Nous sommes suffisamment seuls pour ne pas ressentir de modifications multiples et fréquentes. Il y a des règles que le commandant suit, par exemple celle de ralentir et d'être à bas régime dans une zone de pêche, ou encore, de ne pas utiliser le bateau quand il y a beaucoup d'agitations météorologiques sur le lac Léman. Donc, tout ce qui réduit et modifie la "traversée" n'est pas apprécié par le capitaine de bord. Parfois, j'ai l'impression qu'un bateau coupe l'eau en deux. Comme un couteau. Il ne cherche pas à virer à bâbord ou tribord sans cesse comme pourrait le faire une voiture. Il cherche à scinder au plus droit l'eau sur laquelle il flotte. C'est une logique que j'ai apprise à aimer. Les variantes sont implicites et parfois invisibles, les mouvements sont de haut en bas (vagues) plutôt que droite et gauche, il n'y a plus aucune attente de l'imprévu, du surprenant, du contraste, de l'inattendu, juste la patience d'arriver à quais. Les agitations que l'on imagine sous la coque du bateau, celles que l'on ne voit pas. Celles de la vie sous-marine qui fourmille avec ses propres codes de déplacement, alors je les imagine, sans avoir l'aspect concret du déplacement de cette vie en dessous. Tous les codes sont d'ailleurs visibles et nous rappellent que l'on est sur l'eau. Il n'y a aucune allusion à la terre. Les rituels de bienvenue, assez drôles, de l'équipage avec le vocabulaire marin, les vagues, pendant des tempêtes, plus hautes que le bateau alors que nous sommes sur un lac (situations rares), l'eau, le rien autour, les bruits de la salle des machines constants et bourdonnants.

C'est vraiment une nouvelle zone pour moi. L'espace du lac est une zone, un sas d'entrée vers autre chose. Qui est valable dans les deux directions (Lausanne-Thonon / Thonon-Lausanne). La zone du lac est un espace où tout est en suspend.

J'ai quasi toujours fait la traversée seul. Et je peux dire qu'à chaque trajet vient le moment où je m'impatiente, je m'ennuie, où je prends sur moi, parce que je ne vois pas d'agitation autour de moi. Parce que le calme qu'il y a sur le lac (qui est le caractère du lac) agit sur mon énergie à chaque fois. Il faut donc que je baisse de régime. J'y suis forcé sinon je suis en décalage par rapport au lac et alors le besoin d'hyperactivité s'active. Je ne vais pas au même rythme et à ce moment-là je suis à contre-courant du lac. D'ailleurs, je sens également qu'il y a plusieurs étapes d'appréhensions de la traversée. Tout d'abord, la rencontre avec ce mode de transport, de déplacement est fascinante. Le cadre est assez féérique. Tous les matins je vois le levé et tous les soirs je vois le couché du soleil sur les montagnes. Les reflets sur l'eau, le vaste, l'étendue, le plat du lac et le relief tout autour. Je regarde et j'imagine les vies sous moi. Alors, je prends le temps de contempler toutes ces surfaces vivantes, et je reste assez captivé par tous ces contextes. Puis vient le moment où l'on se lasse et l'on a envie de quelque chose de plus actif, plus agité. Quelque chose qui correspond plus à la vie que l'on a sur terre. Celle contemporaine ; la vie-intense. Quelque chose de plus rythmé, d'épileptique

dont j'ai pu avoir l'habitude. Où je peux facilement accélérer et décélérer. Bien-sûr, lorsqu'il y a les tempêtes sur le lac Léman, l'activité ressurgit, ça devient amusant ça peut devenir attractif. C'est un peu notre moment de distraction à tous les passagers qui prennent le bateau comme moi, deux fois par jours. C'est notre quotidien à nous. Quelque part c'est notre privilège personnel, ces moments de houles. Mais les tempêtes ne sont pas celles de l'océan, le Léman reste un lac. Ce sont des vagues qui ne me permettent pas de ressentir une sensation extrême. Alors le reste des traversées, quand on se lasse, devient une longue attente face à ce plat et cette lenteur. Face à ce rythme, je dois trouver un moyen de m'occuper et surtout de baisser ma tension qui me rend surexcité. À ce moment là, les traversées sont moins romantiques, au lieu de regarder l'extérieur je regarde l'intérieur et je cherche l'agitation des autres. Pour capter cette agitation et quelque part, penser y participer. Il ne faut pas oublier que je ne suis pas le seul des frontaliers. C'est même une institution. Enormément de personnes font la même traversée que moi. Tous pour aller travailler, je les vois tous les jours, à la même heure. Je suis dans le métro de luxe qui flotte sur l'eau pendant les heures de pointes. Ce que je veux dire, c'est qu'à l'intérieur du bateau, il y a la même excitation rassemblée et condensée que dans un transport en commun. Voilà les raisons des décalages entre l'extérieur (calme 80% du temps) et l'intérieur (agité 80% du temps). Dans cet intérieur, je cherche mon équilibre, qui n'est pas facile à trouver. Et si je compare cet "espace-temps" à Tchekhov, c'est que le décalage entre l'extérieur et l'intérieur est parfois dur à supporter.

Je vois « *la longue patience* » de Tchekhov non comme une quête spirituelle et mentale, mais comme des expérimentations de parcours. Cette patience me replie sur moi aussi. Elle est assez interne. Et souvent, je n'ai pas forcément envie de parler à ceux qui font la traversée avec moi. Je me replie et me cache derrière des livres. J'expérimente (à mon insu) les longs moments de silence entre chaque phrase. Des phrases qui parlent de choses et d'autre qui me font me rapprocher de la temporalité du lac, de l'extérieur. C'est difficile d'être en opposition avec l'intérieur. L'espace du lac est un espace qui agit sur moi-même.

Je retrouve quelque chose de semblable en avion. Je ne crois pas tellement aux défauts mécaniques, aux potentiels crashes. Donc le moment de vol dans le ciel est un moment similaire, flottant. Avec cependant ces instants de décollage et d'atterrissage un peu excitant. Ça commence fort et ça termine fort, et au centre du vol, c'est la vitesse de croisière avec les petites turbulences qui agitent un peu tout le monde. C'est agréable. Tandis qu'en bateau, tout est au même rythme du début jusqu'à la fin. Et on arrive toujours à quai. J'expérimente le chiant de la vie non-intense. Presque à contre-courant du rythme de mes contemporains et semblables. Les choses de mon point de vue prennent le temps qu'il faut, sans aller vite, et se finissent à terme, sans avance ni retard. Parce que tout suit les mêmes flux. Les rythmes de croisière.

Mais les choses se font. Elles se font toutes. En ça, je crois que ça me rassure. Ça m'enlève les émotions vives et extrêmes qui me rendent hâtif ou insatiable. Je fais les choses de la vie, toutes à un rythme constant, sans pirouette démonstrative, et je regarde l'espace de déplacement des fantômes.

- Être frontalier

Je traverse de « *l'espace pur* » comme le disait Rilke, pour partir de Thonon-les-bains, France, et aller vers la manufacture, à Lausanne.

Très souvent je ressens une activité étrange quand je suis à Thonon-les-bains, une activité partielle

et saisonnière. Ce n'est d'ailleurs pas qu'une sensation, c'est très concret, Thonon-les-bains est une "station thermale", placé géographiquement au sud-est de Lausanne, séparé par le lac Léman et entouré par les montagnes. La ville est à mi-chemin entre la vie professionnelle et active de Lausanne/Genève et propose les loisirs de détente et de bien-être du fameux label "*Bien-vivre à*". Il y règne (et le mot en dit long) une atmosphère partielle, la vie qui règne tout autour de Thonon-les-Bains est motrice et fondamentale de cette ville. Je veux dire que Thonon-les-bains propose ce qui nous détend, repose et sort du cadre éreintant de la vie citadine. Comment alors puis-je m'y implanter ? C'est finalement très compliqué d'en parler simplement, en quelques lignes, car c'est à l'image de la ville. Il y a quelques magnifiques belvédères avec la vue sur le lac, sur plusieurs points de vues. Deux grands niveaux de vie, niveau du lac et niveau (300 m plus haut) de la ville. Ce qui provoque une perspective en plongée/ contre-plongée et une liaison entre les deux niveaux, pentue et donc sportive, ou alors mécanique avec un funiculaire. La circulation à cet endroit est atypique due au degré des dénivellations. Il y a, dans cette charnière, tout un micro village qui apporte le cachet que l'on attend d'une ville prise en étau entre les montagnes et un lac. Les rues sont étroites et asymétriques, avec des voies, des routes et également des chemins mystérieux d'un petit mètre de large.

La population de Thonon-les-bains est à cheval entre les émigrés italiens, marocains, les haut-savoyards et d'anciens citadins de métropoles ou capitale.

C'est une ville reconstruite. De manière générale, les bâtiments ne recensent pas un fort cachet, ils sont encore à mi-chemin entre les chalets de montagne, et les blocs de béton que l'on retrouve dans les stations balnéaires du sud-est de la France (Grande motte, Gros du roi). L'association de la boiserie du chalet et le béton d'un bâtiment n'est ni esthétique, ni ergonomique. C'est une solution de reconstruction d'après guerre assez radicale et surtout rapide, qui vise à construire durable en peu de temps. Je suis conscient du contexte d'après-guerre et de l'état d'urgence de construction que l'état français a connu. L'ancien architecte Maurice Novarina a d'ailleurs oeuvré pour la reconstruction dynamique du territoire avec plus de 40 000 logements, 26 églises, 22 écoles et 80 équipements toujours en fonction. Il est inscrit dans la même importance qu'eu Le Corbusier, ce sont des humanistes qui cherchaient, avec intelligence, des réactions de reconstruction efficaces et humaines. Maurice Novarina a marqué la ville de Thonon-les-Bains, il a été élu deux fois au conseil municipal au coté du maire George Pianta, (élu maire durant 46 ans – 1934-1980 – date à laquelle il se retire de la politique) enfant de Thonon propulsé toute sa vie dans la croissance de Thonon-les-Bains. D'ailleurs si l'on regarde la croissance démographique de Thonon-les-Bains je me rends compte de l'extension de ce territoire qui valorise la vie de la Haute-Savoie. La population s'est augmentée du triple depuis la fin de la seconde guerre mondiale. Cependant, comme souvent, la croissance démographique des villes "stratégiques" influe sur l'attention que l'on y porte et les choix urbains et politiques que l'on y fait ainsi que leurs buts.

Ainsi, à l'heure actuelle, la mairie ajoute du cachet comme elle peut (de manière toujours "partielle") avec un entretien fréquent des fleurs, des fontaines (ref - ville thermale), et de la vie "coquette" d'une petite ville qui entretient ses résidents et touristes (essentiellement retraités). Il n'y reste vraiment que très peu d'endroits dit "authentiques" à l'intérieur de Thonon-les-Bains. Je ressens fortement que le maire Jean Denais, élu depuis 1995 et réélu trois fois (2001, 2008, 2014) organise l'espace de la ville pour une population ciblée venant se détendre dans Thonon-les-Bains et l'espace du Léman. Ce n'est pas un territoire d'achats, actifs, fourmillant que peuvent connaître les grandes villes, (avec l'accumulation des zones culturelles et commerciales) c'est un territoire où l'on se ballade, où l'on se détend. Le pouvoir d'achat y est assez faible car, comme dans toutes stations (balnéaires, thermales ou autres), les prix s'alignent en fonction de la fréquentation. Et les prix restent fixes et élevés d'autant plus quand une majorité des résidents de Thonon se délocalisent pour travailler dans un pays où l'écart de salaire est si important. Ainsi, la situation politique de Thonon-les-bains favorise l'Union pour un Mouvement Populaire, qui est la fusion de trois parties

politiques ; celles du Rassemblement pour la République, de la Démocratie Libérale et de L'Écologie Bleue.

Quand je regarde le CPER (Contrat de plan État Région 2015-2020), qui est défini par le préfet de la région Rhône-Alpes, Jean François Carencio comme « *avant tout un catalyseur des investissements. Outil de la politique publique d'égalité des territoires, le CPER est nécessaire pour développer les équipements des territoires, soutenir l'emploi et préparer l'avenir. Avec ce contrat, l'État réaffirme sa confiance dans le partenariat avec les Régions et les collectivités.* »

Je peux me rendre compte du déséquilibre lié à la répartition du budget. Rien n'est recensé pour l'activité au sein de Thonon-les-bains. D'énormes emménagements et travaux sont prévus à Annecy et Annemasse pour favoriser le dynamisme de ces villes (450 M€ pour le territoire de la Haute-Savoie), et peu de choses (pour ne pas dire rien d'autre que des logements) pour apporter des solutions à l'utilisation et le développement du territoire de Thonon-les-bains. Autrement dit, aucune réponse n'est apportée aux personnes, comme moi, qui cherchent à participer et travailler légitimement dans sa ville de résidence. C'est, il me semble, une vraie aubaine, je dois me concentrer à comprendre d'avantage les attentes et les envies de cette ville. À mon avis, Thonon-les-bains peut avoir les ressources qu'il faut activer pour pouvoir augmenter les activités et surtout les diversifier.

Voici en ce qui concerne les choix de la mairie de Thonon-les-Bains, qui s'accordent, à mon sens, très bien à la population haute -savoyarde. Ainsi, les véritables "piliers", les "souches" de Thonon-les-bains révèlent leurs caractères "bien trempés". Aucun bar ne reste ouvert passé 22h le samedi, sinon les habitants les plus anciens se font une joie de crier ou jeter des seaux d'eau. Aucune pensée n'est accordée aux personnes à mobilités réduites ou aux poussettes lorsque d'énormes pierres rectangulaires de plusieurs tonnes sont placées, pour la journée, sur les trottoirs afin de "délimiter" la zone de foire votive et exceptionnelle afin d'empêcher les voitures de stationner. Sans parler de la radio omniprésente dans les rues durant toute la période de Noël (y compris quand le marché de Noël est fermé ; marché de Noël avec trois cabanons : I / Bijoux artisanales, II / vin chaud et saucissons, III / Yamaha ainsi qu'une patinoire). Ce que je veux dire c'est que je suis au sein d'une petite ville artificielle, coquette, avec son potentiel de résidents rustres et riches où il fait bon vivre.

Honnêtement je ne sais plus trop quoi penser. Je crois que je ne me sens pas vraiment satisfait d'être dans cette ville où l'on se regarde se complaire de sa situation. Ce n'est pas une classification des riches et des pauvres mais celle des haut-savoyards et des frontaliers. Et cette cible critique me renvoie encore à cette ambiguïté d'appartenance. Je ne suis pas Suisse et je suis classé faisant partie des frontaliers (dit « hautains et riches »). C'est une généralité assez obscène mais qui me permet d'argumenter mon ressenti. Il est certain que je cherche à travailler dans les deux territoires, ce n'est pas un choix que j'ai à faire, je suis légitime dans les deux pays. Désormais d'ailleurs, je me catégorise comme "Lémanais", j'appartiens au territoire du lac Léman. Je refuse d'être placé en étai entre des jugements d'un pays ou d'un autre. J'ai trouvé mon sas comme je l'ai expliqué précédemment que je ne définis pas comme une antichambre "*avec sa lumière hésitante*", je le définis comme un nouvel espace de regroupements, de connivences. Et quelque chose me fait penser aussi que Thonon-les-bains est une petite ville où tout est à créer. Elle fait également partie d'une géographie stratégique et dynamique dans lequel je peux avoir ma place.

- Face à la Suisse que faire ?

De mon point de vue, je préfère me rapprocher de l'espace du lac Léman afin de rayonner sur ce territoire (qui existe déjà) mais qui rassemble hors les limites.

Si maintenant je mets en crise ma propre vision utopique de l'espace accessible par des territoires frontaliers où la limite est sous-marine comme le lac, alors je ne sais pas quoi penser.

Les institutions existent déjà, les communautés « hors-systèmes » existent aussi, les habitant côtoient chaque population. L'accès aux territoires informatiques nous permet l'accès sur les différences innombrables qui font la diversité. Il y a les appartenances aux "groupes", n'importe où, n'importe qui. Michel Houellebecq parle de « *la mort de l'homme blanc* ». Celui qui cherche, sans comprendre où il en est, où est sa place, quelle voie professionnelle choisir, quelles liens entretenir avec les autres, avec son père, quelle est la place du père aujourd'hui, de l'homme en général, ceux qui vivent avec lui (avec moi). La place de la découverte. Tout possède une limite que je cherche à camoufler en me prétendant "ouvert" à l'espace poreux, où il n'y aurait plus de limite, ou du moins pas délimité par une frontière. Où la recherche de la communion avec le monde, avec les individus, serait possible et source de vérité. Mais c'est un fait, les individus auraient besoin de frontières peut-être pour délimiter leurs propres espaces et territoires qu'ils se fabriquent. Je voudrais ressembler aux populations et aux territoires que je côtoie au fur et à mesure. J'ai prôné l'artisanat, l'homme créateur de ses mains, alors ce n'est pas vraiment étonnant d'en arriver à ce stade de fabrication de l'image du monde et de l'individu. J'utilise mes mains, comme un artisan, et je voudrais me façonner comme les individus. Je ne maîtrise pas mon éventuelle singularité, j'agis comme un miroir de mon territoire. Chacune des périodes de ma courte vie je les ai travaillées à fabriquer au mieux mon individualité et mon contexte. "*Il n'y a pas de mal à être un matériau vivant*" écrit Dostoïevski dans *L'Idiot*. Quelque part, j'agis comme on voudrait que j'agisse et comme je voudrais que les autres agissent. Et parfois je me complais à disparaître dans la masse. Je n'ai pas honte de me sentir inutile. Je ne cherche pas à me rendre indispensable bien au contraire, j'accepte de ne pas l'être.

Je passe les choses et les chemins que je foule ; je passe le temps. Peut-être que je n'ai plus que ça à faire, passer le temps. Et je choisis de le passer à vous parler de Pierrot, des comédiens et du lac. C'est mon prétexte d'écriture, à passer les étapes. Se retrouver tous ailleurs, à mon avis, quelque part dans des endroits ennuyeux. Et puis le temps je le passe à faire des choses. C'est ce qui me rend utopiste, naïf et conscient à la fois. Maintenant je fluidifie et agrandis mes conversations inutiles pour continuer mes explorations. Peut-être que c'est pour cela que je me sens le plus à l'aise dans l'espace du lac. L'emplacement vaste où peu de choses incroyable peuvent m'arriver. Je peux me mettre au bord du lac et regarder sans craindre une vague, regarder cet espace confiné et grand à la fois, profond (plus de 300 mètres de profondeur pour le Léman). Je ne sais pas ce que cachent les abysses. C'est de l'eau douce, c'est froid et pourtant c'est chaleureux, je ne vois pas le fond et pourtant c'est limpide, c'est devenu un véritable circuit de bateaux polluants et je m'extasie à traverser ce lac. C'est peut-être ça d'ailleurs mon grandiose, mettre l'importance où je le souhaite. Je me dis que la Suisse est un peu à l'image de ce lac, et que moi, je suis un peu à l'image de la mouette. Innocent, je cherche à pêcher et manger autour de l'eau, la vie. La grande vie je l'ai mise un peu de côté, ce n'est pas moi qui choisirait d'être le verbe ou le complément. Je laisse faire les choses tout en continuant de dire mes mots. Et je sais aussi que je suis vulnérable comme la mouette et en nombre comme les mouettes. Et je me retrouve à devoir choisir entre parler et avoir peur de ne pas être compris, ou alors mettre de côté le langage et attendre de tomber dans mon propre oubli, pas celui des autres, parce qu'il est facile de ne pas être compris, ou mal interprété pour ce que l'on a fait. Alors je me prête des intentions mauvaises, qui me fragilisent. Dans ces cas, je n'ai pas le sens de la mesure, non je n'ai pas le sens de la mesure, je parle et me mets à découvert des autres. Je me

place volontiers fragile face à César en lui souriant naïvement. Car je lui prête de bonnes intentions et aussi parce qu'au fond je n'ai pas de conséquence. Tout ce que je dis ou fais n'a aucune conséquence. Ça s'expérimente en 90 minutes, Renzo Martens propose sa vision dans l'*épisode III, Enjoy Poverty*. Et pourtant je me refuse à arrêter de parler, parce que je suis un bavard et que tous les prétextes sont de bons prétextes à mes yeux parce que je suis un regard naïf.

C o n c l u s i o n

Engagements et désengagements. Le corps comme force ultime. Tout ce travail est en lien direct avec le théâtre. Les connivences humaines où l'humain est au centre.

J'ai choisi pour OUT 4, *Alcools* de Guillaume Apollinaire.

À mon avis, ce qui nous attire, au sens attractif, sont les regards que l'on a aux choses, aux individus essentiellement. Des regards qui nous renvoient aux étapes de vie dans lequel on se situe. Ce serait peut-être des fascinations que l'on rencontre un peu partout et un peu à n'importe quel moment. Ce serait ces regards qui me parlent le plus. Sans eux, je ne sais pas si je vieillirais correctement. Ils me font prendre du recul dans ce que je fais, et prendre conscience de l'univers dans lequel je me situe. Mon mémoire est un assemblage de quelques regards quotidiens. Ce sont mes images (au sens faux) de ma vie contemporaine, celle que je façonne artisanalement.

Que penser de l'artisanat ? Je suis très attentif à la finalité des artisanats. C'est-à-dire que je les considère comme fait par un maître-d'oeuvre, un maître-artisan. Avec tout son potentiel de transmission en amont visant à faire comprendre l'essence d'un ouvrage. C'est en ce sens que j'entends les fascinations ; les maîtres que l'on regarde. Ainsi, définir les artisanats comme les résultats d'héritages visant à perpétuer les dynamiques dans des systèmes économiques et sociales. Les apprentissages et les communications sont au centre, les dynamismes aussi. Il est fréquent de voir des artisans donner les tâches minimales à leurs apprentis durant tout leurs apprentissages. Cela a bien-évidemment aucune conséquence sur le marché du travail, si ce n'est qu'à le faire mourir. Car ainsi, les artisans favorisent la diminution de la future concurrence (pas suffisamment compétente) et ne relancent pas les systèmes économiques. C'est pour cela que les artisanats sont, à mon sens, des points de vue et des expériences qui s'acquiert avec le temps et les rencontres, avec les diversités des individus, ils s'enseignent et ils demandent des efficacités éclectiques pour nourrir au plus juste et au plus vite les apprentis. « *Construire avec le peuple* » est une démarche favorisant les réels et leurs originalités. "*La manufacture*" est un parfait exemple reprenant une logique de formation "éclair" similaire à celle qu'à pu avoir Hassan Fathy pour penser l'école. Je cite Hassan Fathy p. 120 de *Construire avec le peuple* ; « *Lorsqu'une modification de la structure de travail semble souhaitable, lorsqu'un grand besoin en artisans se fait sentir dans une branche donnée, le système ne fonctionne plus très bien. La solution habituelle consiste à ouvrir une école pour cette branche, mais une école nécessite un bâtiment, des effectifs et toute une organisation. Cela demande un*

capital important, et lorsque le besoin est comblé, l'école n'est plus utilisée. Elle a aussi le désavantage mentionné plus haut de fabriquer des étudiants plutôt que des ouvriers. Pour renouveler les réserves en artisans de Gournal il nous fallait un système qui combinerait la capacité d'une école et la souplesse, le faible coût du système d'apprentissage ; nous l'avons trouvé dans le "khan". Le bâtiment lui-même peu coûteux, hébergeait une succession de maîtres-artisans, chacun transmettant son savoir aussi vite que possible, jusqu'à ce que nos besoins dans son métier soient satisfaits. Alors il retournerait chez lui et ses locaux seraient repris par un autre artisan qui viendrait enseigner autre chose. » L'accueil de plusieurs maîtres et le roulement de ceux-là sont une marque, un label de richesse répondant aux besoins du système. Il est important de rappeler que c'est un gage de qualité et que c'est une réponse à un constat qualitatif du système. Et je fais partis, étudiant à la manufacture, d'un système pour lequel je suis formé, afin de participer à son équilibre.

Je regarde ainsi ceux que je rencontre comme des alcools, qui me désaxent, débrident, ou "ouvrent" mon esprit de manière progressive et croissante. Cependant la boulimie des regards ne sont pas hasardeuses ou destinés, ils sont inscrit dans mon système. Il peut y avoir des événements qui viennent déplacer ses regards, comme la naissance de son propre enfant, de son propre soi, et on ne s'en désaxe plus jamais ; je peux avoir plusieurs regards, un fixe à vie et d'autres dispersées, c'est la raison pour laquelle j'écris au pluriel. Ainsi je ne cherche pas quel moment je préfère entre celui de la naissance de Pierrot où je ne savais pas encore que j'étais devenu père et ce que j'allais vivre, ou regarder dans ces yeux aujourd'hui et voir la reconnaissance qu'il a envers moi. Une reconnaissance naïve qui me place au niveau des primés, des lauréats. Il a alors les même regards que je peux avoir devant les individus qui me fascinent pendant un temps. De mon point de vue, je ne cherche pas ou plus à camoufler mes regards. Ce sont des raisons pour lesquelles j'ai voulu parler des structures architecturales des métamorphoses que je vis depuis un long moment. Parce que de mon point de vue, toutes les métamorphoses (au sens changements radicaux pas forcément explicites) sont des ensembles d'étapes qui structurent parfaitement ma vie. Toutes, les rencontres, les regards, les temps et les importances qu'on leurs donnent. Et je choisi pour cela, de rapprocher ma vie d'étapes "usées" à celle de la vie "neuve" de Pierrot.

Je ne peux pas clore ce mémoire (le rassemblements de mes regards) sans dire que Ludivine participe à leurs orientations et leurs directions.

Je remercie Stéphane Bouquet.

Et aussi

Maxime Bonnin

Amandine Brutus

Antoine Ferron

Romain Terrien