

POUR UN THÉÂTRE DE LA FRAGILITÉ



GASSET MARTIN-LABORDA Inés

Mémoire de recherche-création

Master 2 Arts du spectacle, Communication et média

Mention Écriture dramatique et création scénique (EDCS)

Codirection de : Cyrielle DODET et Elise VAN HAESBROECK

Accompagnement artistique : Julien LE CUZIAT et Cyril MONTEIL

2022-2023

REMERCIEMENTS

Cette année a été très intense en termes d'apprentissage. Pour la première fois, je me suis mise à la place de l'écriture, la dramaturgie, la mise en scène et la recherche scénique. Ce voyage n'aurait pas pu être possible sans toutes les personnes qui m'ont accompagné. Je voudrais remercier à :

Les comédien·nes : Paloma Arcos, Marcel Argant, Florent Barret et Iris Rakotonandrasana. Pour leur générosité, leur force, leur bonne attitude et leur constante inspiration.

Les directrices de recherche : Cyrielle Dodet et Elise Van Haesebroeck, pour m'avoir accompagné, étant à l'écoute de mes propositions, même avec les difficultés de méthodologie que je présentais de base.

Les intervenants professionnels : Cyril Monteil, Julien Le Cuziat et Clémence Baubant, pour avoir accompagné ma création, être à l'écoute des intentions du projet et être disponibles pour se retrouver.

Pablo Rosal pour sa générosité de partager le manuscrit de *Los que hablan*, sa disponibilité à la discussion et son inspiration.

Ma famille théâtrale :

José Gasset pour l'accompagnement en écriture et dramaturgie.

Sofia Gasset pour l'accompagnement dans la mise en scène et le soutien émotionnel.

Inés Ruiz de la Prada pour l'accompagnement en scénographie, composition d'espace et plasticité.

Telmo Güell pour la production sonore et le soutien émotionnel.

Mes camarades du master qui m'ont accompagné, m'ont orienté par rapport à la méthodologie du master et m'ont servi d'appui et inspiration.

Lucas Medrano pour la traduction du texte au français.

Le Groupe Merci et le Conservatoire de Toulouse pour l'emprunt de matériel.

SOMMAIRE

Remerciements

Sommaire

Introduction

Note d'intention

Partie I – Dévoiler la matière scénique sur scène : le processus de création

Partie II- De l'absence de sens à la construction de sens : Réaffirmer le pacte fictionnel en le questionnant

Partie III- Création

Conclusion

Bibliographie

Annexe

Table des figures et illustrations

Table des matières

INTRODUCTION

Point de départ

Je suis arrivée en France pour commencer la deuxième année du master de recherche-crédation en Arts du spectacle. Le français n'étant pas ma langue maternelle, j'ai dû me lancer dans l'aventure de l'écriture et de la mise en scène. Comme si le défi déjà dans ma langue maternelle ne suffisait pas, j'ai dû reprendre une langue que je n'avais pas parlée depuis plus de 10 ans. Je n'étais pas consciente de cette réflexion quand je suis arrivée, mais je pense aujourd'hui qu'elle a pu être un facteur influent pour que j'écrive ce mémoire et pas un autre.

De manière un peu intuitive j'ai pensé que partir de certaines contraintes pouvait être une bonne idée pour découvrir au plateau avec les comédien·nes à quel port elles nous mèneraient. Ces contraintes correspondaient principalement aux limites de la communication et du langage. Sachant que la langue contient en elle une représentation du monde et de l'homme, l'intention était d'utiliser l'impuissance de l'être-humain par rapport au langage comme cadre pour tester ses limites, explorer l'endroit où les mots travaillent au-delà d'eux-mêmes en révélant les messages que nous n'écoutons pas directement, des mots prononcés mais que nous arrivons à comprendre. Comme l'affirme Maeterlinck: « Sous chacun de mes mots et sous chacun des vôtres, il y a tout ceci, et c'est ceci surtout que nous voyons, et c'est ceci surtout que nous entendons malgré nous¹ ».

L'impuissance d'être libre face au langage était la matière de départ pour la recherche. Le fait que nous, comme êtres- humains, soyons projetés et coincés dans le langage, me semblait être une métaphore de notre rapport à l'existence : être aussi projetés et coincés dans la vie. La scène se trouvait alors comme l'endroit idéal pour explorer ces conflits puisque, comme dans la vie, sur scène nous sommes tous condamnés à vivre, à être corps. Le fait de nous exprimer est pensé comme une analogie avec le fait d'exister et d'être en scène.

Dans cette condition d'impuissance existentielle, apparaît une tension créée par l'équilibre entre survivre et vouloir être, dans la vie et sur scène. Ces relations de contradiction se manifestent aussi par les conflits entre ce que nous exprimons, ce que nous

¹ MAETERLINCK, Maurice, « Le tragique quotidien », *Œuvres I*, Complexe, Bruxelles, 1999.

faisons et ce que nous désirons. Ce sont ces conflits que j'avais l'intention d'explorer avec mon équipe de comédien·nes. Nous avons alors abordé l'écriture de plateau à partir des contraintes des difficultés et des impossibilités de communication. Concrètement, nous nous sommes plutôt concentrés sur les difficultés de communication puisqu'elles permettent d'avoir une envie de continuer dans l'essai de la communication même s'il y a une possibilité d'échec latente. Cette possibilité n'est pas définitive et cela nous donne un esprit d'espoir. Les difficultés de communication nous ont servi d'outil pour ouvrir de plus larges possibilités de création sur scène, en autres mots, convertir l'impuissance du langage dans une puissance scénique.

Comme l'explique Arnaud Rykner, après le postulat du théâtre du XVII^e siècle où « Parler c'est agir », le dialogue commence à ne pas fonctionner :

Si dans un premier temps la matière première du drame était tout entière dans la parole (quitte à ce que celle-ci soit, ici ou là, ponctuée de silence), dans un second temps le silence lui-même est devenu comme une trame dans laquelle des paroles, plus rares et moins efficaces, viennent s'insérer, humblement².

Dès la fin du XIX^e siècle, la parole devient susceptible d'échec au théâtre. Ce fait instaure une qualité d'incertitude à la scène qui ne se définit plus directement par la force de la parole dite mais, comme l'explique Maeterlinck, par « d'autres forces, d'autres paroles qu'on n'entend pas³ ».

Vers les années 1970 apparaissent les Arts de la scène comme discipline interdisciplinaire dans laquelle la parole n'a plus le même poids dans le théâtre classique. Comme l'explique Bernard Dort, vers les années 80 a lieu la « révolution einsteinienne » dans laquelle les éléments du théâtre rentrent dans un système de relativité générale et la communication devient décentralisée :

Le renversement de la primauté entre le texte et la scène s'est transformé en une relativisation généralisée des facteurs de la représentation les uns par rapport aux autres. On en vient à renoncer à l'idée d'une unité organique, fixée a priori, voire d'une essence du fait théâtral [...], et à concevoir plutôt celui-ci sous les espèces d'une polyphonie signifiante, tournée vers le spectateur⁴.

² RYKNER, Arnaud, *L'Envers du théâtre. Dramaturgies du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996.

³ MAETERLINCK, Maurice, « Le tragique quotidien », *op. cit.*, p. 492.

⁴ DORT, Bernard, LASSALLE, Jacques, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance » (1984), *Le Spectateur en dialogue : Le Jeu Du Théâtre*, Paris, P.O.L., 1995, pp. 260-261.

La scène a la capacité de nous servir de terrain de fouilles et d'espace qui amplifie ces questions en les condensant au niveau spatio-temporel. La relation entre l'action et la parole apparaît dès le début du travail au plateau et nous amène à nous demander à quoi nous faisons référence lorsque nous parlons de communication ou d'absence de celle-ci, et quel est le rôle du langage verbal dans tout cela. Je veux dire par là que ce n'est pas parce qu'il y a du langage verbal qu'il y a communication ou alors, que celle-ci peut se produire dans une relation diagonale, c'est-à-dire, non directe, qui surgit d'un endroit plus inconscient. Le langage est devenu un sujet à caution : même avec du langage verbal, nous pouvons ne pas comprendre ce que les paroles disent vraiment. Cependant, la parole dramatique se condense et, bien que les personnages ne communiquent ni entre eux·elles ni avec eux·elles-mêmes, elle révèle ce que les personnages ne peuvent pas dire directement.

Les dialogues sont alors entravés et les personnages perdent le contact verbal les uns avec les autres, et restent isolés de leur propre condition, sauf au moment de la réception de leurs paroles par le regard et l'écoute plus large du public. Le public se trouve dans la réception et la recherche active de ce qu'il contemple. C'est à ce moment que les dialogues prennent leur sens. Même lorsqu'il semble y avoir une plus grande communication sur scène, celle-ci n'est pas basée sur le sens littéral des mots et donc, le sens n'est donné que dans la conjonction de tous les éléments de la chaîne entre l'émission et la réception d'un message. Le sens des paroles ne peut être donné que dans l'ensemble de ces agents, y compris le public, tout comme l'image globale n'est rien d'autre qu'une somme de petites images.

Sur scène, tous ces processus de recherche de sens deviennent tangibles et sensibles. D'où la décision sur laquelle je reviendrai plus tard de traiter dans notre création, le désir de voyage d'un personnage comme une métaphore de la recherche d'identité et du sens de son existence, afin de découvrir ensemble, l'équipe de création et le public récepteur, de nouvelles possibilités de sens.

Problématique

Tenant compte de la considération de José Luis García Barrientos qui affirme, de manière générale, le caractère *fragmentaire* et *hybride* du genre dramatique⁵, je me suis

⁵ Ma traduction. GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2001, p. 41.

posée la question de savoir quel était le noyau de la scène. José Luis García Barrientos parle de *fragmentaire* en tant qu'il n'aspire pas à la totalité du message par l'utilisation exclusive de moyens littéraires, et *hybride* en tant qu'il exige que l'expression verbale soit complétée par d'autres moyens de communication⁶. C'est à ce moment-là que j'ai compris que les difficultés de communication pouvaient me servir comme moyens ou stratégies pour amplifier les possibilités de la scène et ainsi atteindre sa source essentielle, qui inclut dès le départ, le moment de réception d'un spectacle.

J'ai alors essayé d'entraver la principale fonction des Arts de la scène, la communication, pour voir l'effet que cela pouvait donner. Premièrement, nous avons l'intention de *faire émerger la matière scénique*, élément que nous allons tout de suite définir. Selon le dictionnaire Larousse, parmi ses multiples significations, le verbe *émerger*, se réfère au fait « d'apparaître quelque part en surgissant d'un ensemble⁷ » et aussi de « sortir d'un milieu liquide et apparaître à la surface⁸ ». Ainsi, nous pouvons constater l'idée d'apparition d'un élément qui, d'une forme ou d'une autre, était déjà là, mais qui surgit ou se manifeste visiblement à un moment donné. Cet élément part bien d'un *ensemble*, désignant la scène, en autres mots, la matière scénique part de la scène. La scène fait référence ici à l'espace scénique mais va un peu plus loin dans le sens où elle représente aussi une entité propre et autonome qui a une identité par elle-même. Imaginons la scène comme une boîte fermée plus ou moins grande. Évidemment le nom qui la désigne se réfère tout d'abord à l'espace physique qu'elle constitue mais la matière scénique correspond aussi au système que l'espace scénique crée et remplit dans son intérieur. Tous les composants de ce système, en forme de réseau invisible mais toujours existant, c'est ce que nous appelons ici la matière scénique. Et même si celle-ci est invisible au premier coup d'œil, cela ne veut pas dire qu'elle n'existe pas. C'est uniquement quand nous travaillons dans cet espace et que nous nous mettons en relation avec celui-ci, que cette matière, composée par les forces invisibles qui composent l'espace scénique, se rend visible à notre regard.

Nous nous rendons compte rapidement que l'état physique de cette matière n'est pas très solide puisqu'il est prêt à changer de forme à tout moment et à rester caché dans le système invisible qui l'entoure. Voilà pourquoi cette condition d'être de la scène et de la matière qui la compose reste fragile au moins à notre perception humaine. Nous comprenons

⁶ *Idem.*

⁷ Larousse, *Émerger* dans *Larousse en ligne*, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9merger/28716>, consulté le 15/04/2023.

⁸ *Idem.*

fragile comme le contraire de solide ou alors comme instable, délicat et inconsistant. Loin d'être un désavantage, cette propriété de fragilité⁹ que nous déduisons par la configuration et composition de la scène, est une caractéristique avec laquelle nous avons décidé de jouer et de profiter au maximum, au lieu de nous battre contre elle.

Une fois conscients de cette idée de fragilité, la direction du travail scénique change, puisqu' au lieu de l'ignorer, nous décidons de l'assumer, la valoriser et la renforcer en amplifiant ses possibilités pour atteindre et transformer les spectateur·rices. En effet, la fragilité ne se limite pas au plateau mais elle s'étend aussi au rapport entre la scène et la salle. Les spectateur·rices, inclus dans le système, participent activement à la réception de la matière émergée et à sa signification.

Présentation du corpus

Par conséquent, ce mémoire abordera les formes à travers lesquelles nous pouvons faire émerger la matière scénique tout en renforçant sa fragilité initiale. Pour cela, il s'appuiera sur un corpus de différentes créations théâtrales contemporaines et sur le travail concomitant de création de mon projet *Quelquepart*¹⁰. Chaque fois que nous ferons référence au travail exploré dans notre création, nous utiliserons la police Arial Narrow.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons au processus de dévoilement de la matière scénique pendant le temps de création. Dans ce chapitre, nous commencerons par analyser l'écriture et la dramaturgie de plateau dans les pièces comme *Los que hablan*, écrite et mise en scène par Pablo Rosal au Teatro de la Abadía à Madrid en 2021 ; ainsi que *Je suis le vent*, écrite par Jon Fosse et mise en scène par le tg STAN et le collectif de Maatschappij Discordia au Théâtre Garonne en 2023. Les analyses de ces œuvres seront mises en relation avec le développement de la création de *Quelquepart*.

Comme élément commun, les pièces choisies représentent des situations dans lesquelles les personnages ne peuvent pas communiquer directement, chacune d'une manière différente. Pourtant, ces personnages ne renoncent jamais à retourner

⁹ Pour mieux caractériser l'idée de *fragilité* nous considérons nécessaire de différencier ce terme ici employée avec l'utilisation du même dans des contextes d'Arts appliquées ou amateurs comme nous le trouvons souvent dans des écrits de recherche.

¹⁰ *Quelquepart* est le nom du projet porté par Inés Gasset dans le cadre du master recherche-crédation à l'Université Toulouse Jean Jaurès en 2022-2023.

l'impossibilité, ils assument la difficulté et le risque de l'échec mais, persistent. *Los que hablan* porte sur la rencontre de deux personnes incapables de tenir une conversation et explore les stratégies qu'elles trouvent pour y parvenir. De son côté, *Je suis le vent* dépeint la rencontre, après plusieurs années, de deux personnes qui tentent de se comprendre mais ne parviennent pas à trouver un terrain d'entente. Chacun d'eux porte une parole mais elles ne se touchent pas. Nous nous demandons alors qu'est-ce qui se trouve entre les paroles. Dans les deux œuvres, aussi bien comme les paroles, le silence joue un rôle fondamental et nous rappelle à ce troisième personnage évoqué par Rykner : « le personnage sublime¹¹» qui pourrait représenter l'inconnu. C'est peut-être là, dans une parole « autre » qui cherche, où le silence agit, que nous pouvons accéder à la communication dans les Arts de la scène et donner un autre regard au spectateur.

Ensuite, nous analyserons le modèle dramaturgique des deux pièces, modèles qui tous les deux se construisent à partir d'éléments de fragilité renforcée comme l'inachèvement, la discontinuité, l'imprévisibilité, la répétition, la fragmentation, la simplicité. Cette indétermination des mots présente dans l'écriture se manifeste aussi dans la °direction d'acteur·rice et dans la construction d'un espace-temps qui sert comme cadre fictionnel.

Ensuite, pour terminer ce premier chapitre, nous nous intéresserons au travail de l'acteur·rice, aux moteurs de l'interprétation (le jeu et le vide) et à la présence sur scène. Nous aborderons ces sujets à partir des deux pièces citées précédemment, et nous ajouterons *Oh les beaux jours*, écrite par Samuel Beckett et mise en scène par Pablo Messiez au CDN Teatro Valle-Inclán de Madrid en 2020. Toutes les trois sont caractérisées par l'incertitude du présent qui, comme une corde raide, est un jeu d'équilibre de grande tension et, où l'accident est plus que possible. Dans cette partie, nous commenterons le travail de technique personnelle réalisé lors des répétitions de *Quelquepart* qui nous ont permis d'habiter et de faire sensible le texte dramatique pour le spectateur·rice et renforcer ainsi la fragilité du vivant.

La deuxième grande partie du mémoire s'intéressera aux différentes manières de construire le pacte fictionnel théâtral, en l'interrogeant, donc en renforçant sa fragilité et en la transformant en puissance. Pour cela, d'abord, nous nous concentrerons sur l'absence de

¹¹ RYKNER, Arnaud, *L'Envers du théâtre. Dramaturgies du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, op. cit.

sens comme élément qui vient renforcer la fragilité sur scène et qui sert de base à la construction de nouveaux sens d'une œuvre. Ensuite, nous commenterons en analysant les trois œuvres de notre corpus, l'esthétique du mouvement littéraire de l'absurde à partir duquel, nous considérons dans cette recherche, le besoin de l'humour et de l'imagination sur scène.

Puis, à partir de cette absence de sens générale et du vide caractéristique de l'espace scénique, nous aborderons avec l'exemple de *Quelquepart*, le processus de création d'un espace-temps à travers l'exploration du dispositif, de la scénographie, de la lumière et du rythme chorégraphique. En autres mots, nous ferons une recherche sur la fonction dramaturgique de la construction de l'espace-temps pour faire émerger la matière scénique et installer la fiction.

Ensuite, en continuation de nos analyses de notre corpus et toujours en dialogue avec le travail de recherche-crédation de *Quelquepart*, nous réfléchirons aux différents mécanismes de franchissement de seuil comme la tension entre l'identification et l'éloignement à travers le décalage personne-personnage et la narration et, la simultanéité spatiotemporelle avec des exemples d'entrées et sorties de jeu, de passage entre le réalisme et l'onirisme et de *charnière*¹².

Enfin, pour finir ce deuxième chapitre, nous verrons les effets sur la réception du pacte fictionnel créé dans les deux œuvres analysées et dans les expérimentations mises en place dans *Quelquepart*. Nous désignerons la réception comme un acte de coprésence de l'acteur·rice et le spectateur·rice, dans lequel le regard du public est la base pour garder une position active non seulement de réception mais aussi de cocréation de l'œuvre.

¹² CHAPUIS, Yvane, GOMEZ MATA, Oscar, *Penser l'action. Un système d'entraînement de l'acteur·rice*, Paris, Éditions B42, 2023, p. 52.

NOTE D'INTENTION

Quelquepart est l'histoire d'un voyage, d'une personne qui veut partir en voyage, de nous tous qui voulons partir en voyage quelque part. Dans un contexte apparemment banal, le personnage rencontre des obstacles sur son chemin, certains à la limite du surréalisme, au fur et à mesure qu'il manque de temps. Il faut bien continuer. Que faire quand on a touché le vide ? Que faire quand on est devenu rien ?

Une satire légère qui, avec des clins d'œil d'humour absurde, tente de nous donner une perspective sur nos préoccupations existentielles et de nous faire rire de nous-mêmes comme destination. L'équilibre de la contradiction entre survivre et vouloir être. Une dérive de la pensée qui, en nous éloignant, nous conduit vers nous-mêmes. Une régression. Il sera ce qu'il était. Grandir c'est devenir enfant. La petite histoire d'être un être-vivant.

Les obstacles traversés se formulent aussi à travers les formes. Les difficultés de communication à travers la parole des personnages nous obligent à chercher d'autres façons de nous communiquer, d'ouvrir des nouveaux mondes à travers l'imaginaire et de les rendre vivants.

Une recherche de sens, un chemin métaphysique, une traversée vers des réminiscences intimes. Une traversée vers un au-delà où les corps traversent les ténèbres. Un lieu inconnu, de passage qui ouvre les possibilités des sens. Il faut juste se jeter dans le vide pour découvrir.

Un personnage qui cherche à travers une parole, un corps et un espace qui cherchent. Une œuvre qui cherche. Un public qui cherche.

Tous ensemble.

Le voyage se fait sans se faire.

Équipe :

Sur scène :

- Paloma Arcos
- Marcel Argant
- Florent Barret
- Iris Rakotonandrasana

Porteuse du projet : Inés Gasset

I- Dévoiler la matière scénique sur scène : le processus de création

Nous avons déjà défini les termes de *faire émerger de la matière scénique* et maintenant nous allons approfondir ces postulats. Pour introduire la suivante partie du mémoire, le terme de *dévoiler* veut dire selon le dictionnaire Larousse :

1. Enlever le voile qui recouvrait quelque chose, quelqu'un en les mettant au jour, 2. Faire apparaître une partie du corps en levant ce qui la masquait, 3. Révéler, expliquer, porter à la connaissance de quelqu'un ce qui était caché ou qui n'était pas connu¹³

Nous constatons que ce verbe désigne toujours l'idée de faire apparaître un élément qui n'était pas visible avant, qu'il soit la matière physique ou métaphysique de cet élément. Nous pouvons dire alors que dévoiler la matière scénique, entendue au-delà juste de l'espace physique de l'acte théâtral mais plutôt comme l'ensemble de réseaux qui composent la scène, désigne l'acte de la découvrir, la révéler, la rendre visible, l'exposer ou la montrer.

1. Écriture et dramaturgie de la fragilité

Dans cette partie, nous allons analyser les œuvres de *Los que hablan* et *Je suis le vent* au niveau de l'écriture et la dramaturgie de plateau afin d'éclaircir leurs processus de création, toujours en établissant des parallèles avec le travail pratique de *Quelquepart*.

***Los que hablan*: La fragmentation comme fragilité renforcée**

Los que hablan est une pièce écrite et mise en scène par Pablo Rosal, produite par le Teatro del Barrio à Madrid et interprétée par Malena Alterio et Luis Bermejo au Teatro de la Abadía de Madrid en 2021. L'œuvre n'a pas été publiée mais, l'auteur a accepté de m'envoyer le manuscrit pour la présente analyse. J'ai donc réalisé la traduction directement des citations du texte que je trouvais pertinentes pour le mémoire.

¹³ Larousse, *Dévoiler* dans *Larousse en ligne*, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9voiler/25034#:~:text=1.,au%20jour%20%3A%20D%C3%A9voiler%20une%20statue.&text=2.,le%20visage%20d'une%20femme>, consulté le 16/04/2023.



Figure 1 : *Los que hablan*, interprétée par Malena Alterio et Luis Bermejo, mise en scène par Pablo Rosal en 2021 au Teatro de la Abadía, ©Laura Ortega

Écrite en une seule scène, la pièce raconte l'histoire de deux personnes qui se rencontrent et tentent de tenir une conversation. Nous allons tout de suite développer notre hypothèse selon laquelle *Los que hablan* est une pièce écrite dans des conditions *fragiles*¹⁴ en les renforçant. Nous montrerons comment elle privilégie une écriture qui part de la fragilité et comment celle-ci fait émerger de la matière scénique et lui donne de la puissance sur scène.

Comme le précise l'auteur dans sa note d'intention¹⁵, l'œuvre est un exercice dialogique qui part d'un dialogue impossible, de l'impossibilité de communication entre deux personnes à exception des moments de reprise et d'incarnation des paroles d'autres personnes qu'ils ont déjà entendu quelque part. Peu à peu, reprenant et répétant les paroles d'autres personnes, et parfois en ajoutant un élément, iels arrivent à trouver des stratégies qui leur permettent de se communiquer quand même, par exemple : commencer une énonciation par : « L'autre jour j'ai écouté quelqu'un qui disait¹⁶ » ; et ainsi déclencher la suite. D'autres expressions sont utilisées pour faire référence aux paroles d'autres personnes comme : « Et il dit toujours », « Je vais te dire quelque chose¹⁷ ». Comme spectateur-rices,

¹⁴ L'expression « fragiles » doit se comprendre selon l'explication de « fragilité » mentionné dans l'Introduction.

¹⁵ Ma traduction. Manuscrit non publié *Los que hablan* écrit par Pablo Rosal.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Idem.*

nous avons l'impression que ces propos sont rapportés de manière sincère, même s'ils sont utilisés comme une façon de faire face au vide du silence et donc, une façon de s'exprimer.

Dès qu'ils trouvent un pré-texte pour parler, c'est-à-dire, un personnage à incarner, ils se trouvent tout de suite dans l'incarnation de ces personnages et un dialogue devient possible. Néanmoins, après quelque temps, ils se trouvent sans stimuli suffisants pour continuer et la conversation se perd à nouveau. À mesure que l'œuvre avance, ils commencent à se poser des questions et à prendre conscience de cette impossibilité qui les habite :

- Je dois souvent penser à des mots, je ne... je ne les ai pas sous la main.
- Oui, c'est comme un distillat qui vient de loin, chaque mot...
- Oui, de très loin.
- D'où vient ce que j'ai à dire ?
- [...]
- J'ai remarqué qu'il suffit de peu de choses pour s'exprimer.
- C'est vrai. Il ne faut rien pour être ici. Tout est né ici, tu as remarqué ?¹⁸

La structure de l'écriture dramatique se répète créant une tension, basée sur la fragilité et l'équilibre, entre des moments d'apparition, chute, oubli et vide des paroles qui s'entremêlent, entraînant le spectateur dans des montagnes russes. J'utilise l'expression "montagnes russes" parce que la forme est cyclique, ainsi que l'ordre et le rythme sont variables et irréguliers, ce qui provoque un plus grand sentiment perplexité et d'imprévisibilité pour le spectateur.

- Oui... mais est-ce suffisant ? Si je dis cela, est-ce que c'est suffisant ? Est-ce que c'est déjà une conversation ?
- Eh bien oui... pourtant si j'essayais de savoir comment nous l'avons fait je ne saurais pas... je ne saurais dire ce qui s'est passé... Il fait chaud, n'est-ce pas ?
- Eh bien, je ne sais pas... Je ne sais pas si cela fait...
- Oui, c'est vrai
- Par exemple... comment ça va ?
- L'autre jour j'ai écouté une conversation entre deux personnes. Elles s'expliquaient comment elles allaient
- Comment ? Ça va toi ?
- Je me sens comme une mouche, je change de direction sans arrêt, je fais tout frénétiquement et cela me rend encore plus nerveux ; et le pire c'est que la fenêtre est entrouverte...¹⁹

Dans cette écriture imprévisible, nous pouvons observer comment le dialogue fait des sauts d'une réplique l'autre, sans une logique qui serve de fil conducteur ni une cohérence : « Je ne sais pas quelle image t'as dit j'écoute-j'écoute quelque chose-de partout-

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Idem.*

petits poissons-du ciel²⁰». L'incomplétude et « l'inachèvement des phrases²¹ » créent cet effet de chute des paroles, comme par exemple : « Au fait », « Je t'ai parlé de ? », « Qu'en est-il du... » « Comment s'est-il passé la... ?²²».

Au fur et à mesure que l'œuvre avance, la présence de ces éléments morcelés provoque un effet d'intermittence et de discontinuité. Nous considérons que le modèle dramaturgique de la fragmentation utilisé dans *Los que hablan* est défini par l'action de *fragmenter* qui, selon le dictionnaire Larousse signifie « Partager, réduire quelque chose, en fragments, en multiples morceaux²³ ». Sous forme de puzzle, les séquences, pas directement liées, sont reliées les unes aux autres, créant du rythme grâce aux entrées et aux sorties d'incarnation des personnages évoqués et se caractérisant surtout par la discontinuité temporelle. Les répliques sont de plus en plus fragmentées et deviennent inévitablement plus hybrides en s'entremêlant sous forme de collage. Par exemple, à l'intérieur d'une réplique, nous pouvons observer plusieurs identités (personne-personnage) simultanément: « L'autre jour, j'ai écouté une conversation entre deux personnes. L'une d'entre elles parlait sans arrêt et ne laissait pas l'autre parler "Je suis le genre de personne qui, si je dis oui, allez, je me lance à fond. C'est juste que si tu n'as pas l'étincelle, comme je le dis, ça n'en vaut pas la peine"²⁴ ». Cet exemple montre la discontinuité créée grâce aux entrées et sorties de jeu des comédien·nes qui provoquent un effet d'ambiguïté de la personne qui parle, une indéfinition ou imprécision générale. De même, les répliques peuvent intégrer l'incarnation de deux personnages différents. Par exemple, un type qui a rendez-vous avec une personne qu'il ne connaît pas et, deux personnes qui sont amies et se retrouvent après que l'une d'elles revienne d'un voyage :

« Et tu aimes voyager ? Moi j'adore parce que c'est comme être dans un autre... et bien oui, dans un autre lieu, bien sûr, mais dans une autre... je veux dire voyager, non ? tu vois ce que je veux dire ? voyager... » (*rien*) « Et ensuite il y a deux choses qui sont très bonnes : c'est un pays qui n'est pas cher du tout, manger est très bon marché et ensuite qu'il est si bien desservi par le réseau de trains »²⁵.

Après tant de paroles, nous arrivons d'une manière sensible à un élément sous-jacent qui nous fait aller au-delà des dialogues quotidiens et réfléchir à ce qu'il y a entre ces mots qui sont énoncés. Nous regardons enfin tout ce que nous cachons derrière nos paroles.

²⁰ *Idem*.

²¹ Ma traduction. Feuille de salle de *Los que hablan* (voir annexe).

²² Ma traduction. Manuscrit non publié *Los que hablan* écrit par Pablo Rosal.

²³ Larousse : *Fragmenter dans Larousse en ligne*, URL :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fragmenter/34955>, consulté le 24/03/2023.

²⁴ Ma traduction. Manuscrit non publié *Los que hablan* écrit par Pablo Rosal.

²⁵ *Idem*.

La situation initiale d'impossibilité de communication entre les deux personnages, situation de fragilité, favorise l'émergence de la matière scénique, grâce à être renforcée par les modèles d'écriture. Entre ceux-là, nous pouvons souligner principalement la répétition, l'incomplétude, l'intermittence, la discontinuité, l'indéfinition, l'imprécision, l'incohérence et l'imprévisibilité, entre autres. De plus, rendre la communication plus difficile sur scène et utiliser la fragmentation comme méthode d'écriture, implique davantage les spectateur·rices puisqu'ils doivent articuler le(s) sens à partir d'un dialogue qui ne semble pas donner un message ou une fable directement. Comme nous le développerons à la fin de ce mémoire, le public construit le récit.

Je suis le vent: la simplicité des paroles comme une fragilité renforcée



Figure 2 : *Je suis le vent*, interprétée par Matthias de Koning et Damian De Schrijver, mise en scène par le tg STAN et Maatschappij Discordia en 2023 au Théâtre Garonne ©Tim Wouters.

Je suis le vent est une pièce de théâtre écrite par Jon Fosse qui a été mise en scène par le tg STAN et le collectif de Maatschappij Discordia au Théâtre Garonne en 2023. Pendant le spectacle qui dure environ 55 minutes, deux types (l'Un et l'Autre), interprétés par Damiaan De Schrijver et Matthias de Koning, se retrouvent quelques années après que l'un deux soit parti.

Habillés en costumes noirs et chaussures vernies, aspect peu cohérent avec leur contexte de naviguer sur un bateau, le duo de clowns, un gros et un maigre (référence à Laurel et Hardy), se retrouve sur scène et nous rappelle, comme critique Hélène Kuttner, au style de Beckett²⁶. Il est difficile d'identifier le moment où l'histoire commence puisque selon les instructions de Jon Fosse les actions (amarrer un bateau, cuisiner, voiler) doivent rester imaginaires, rester suggérées. Les personnages naviguent, boivent en silence et s'interrogent sur le sens de la vie. La vie et la mort sont symbolisées par l'immensité de la mer. Les personnages vacillent dans l'incertitude de la vie, comme dans un doux désespoir qui les rend impuissants. Cette impuissance se manifeste directement dans celle de la langue et de la communication. Comme dit Jon Fosse, le « langage qui n'est pas en premier lieu concerné par la signification mais qui, avant tout, *est*²⁷ ».

L'écriture de l'auteur norvégien se caractérise principalement par la simplicité et la pauvreté du langage. Loin d'être une carence, c'est un choix dramaturgique volontaire que nous considérons comme une fragilité renforcée. Les phrases, dépourvues de ponctuation ou didascalies, sont généralement courtes, parfois même composées de monosyllabes, sans beaucoup d'adjectifs descriptifs.

L'Autre. Qu'est-ce que tu voulais dire
 L'Un. Non rien
 L'Autre. Rien
 Tu voulais bien dire quelque chose
 L'Un. Ce sont juste des mots
 Des choses qu'on dit
 Je n'ai rien voulu dire
 Je ne faisais que parler

La plupart des répliques sont des répétitions ou des reprises de paroles de l'autre qui se construisent les unes sur les autres, de manière imprévisible, donnant un effet de spontanéité mais gardant la discontinuité et la sensation de solitude²⁸ de la personne qui parle comme explique J.-P. Thibaudat. Nous sommes toujours dans le régime des limites de

²⁶ Critique de Hélène Kuttner, « *Je suis le vent : radical et charnel* », [en ligne], *artistikrezo*, 10/06/2021, [consulté le 19/04/2023]. <https://www.artistikrezo.com/spectacle/je-suis-le-vent-radical-et-charnel.html>

²⁷ FOSSE, Jon, « La Gnose de l'écriture », *Rêve d'automne. Violet. Vivre dans le secret*, trad. Terje Sinding, Paris, L'Arche, 2005.

²⁸ Critique de Jean-Pierre Thibaudat, « Le théâtre du Norvégien Jon Fosse parle couramment le néerlandais », [en ligne], *Le Club de Mediapart*, 09/06/2021, [consulté le 19/04/2023]. <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/090621/le-theatre-du-norvegien-jon-fosse-parle-couramment-le-neerlandais>.

Jean-Pierre Thibaudat fait référence à l'expression utilisée par Claude Régy parlant de Jon Fosse: « tension contradictoire » et que Jon Fosse résume avec : « seuls ensemble ».

la communication où comprendre l'autre devient difficile. Parfois, les mots nous manquent pour décrire nos sentiments, pour vraiment dire ce que nous désirons.

Cette incomplétude de la parole est renforcée par l'usage de l'ellipse, c'est-à-dire, «l'omission d'un ou de plusieurs éléments de la phrase, sans que celle-ci cesse d'être compréhensible²⁹ ». Comme Juan Mayorga explique, l'ellipse est « le lieu géométrique des points tels que la somme des distances à deux points fixes, appelés foyers, est constante³⁰ ». Cette figure nous sert à rendre visible le champ créé autour de ces deux points, tellement intéressant dans l'écriture théâtrale. Jon Fosse est un exemple d'écriture de détour qui arrive à une matière essentielle indirectement et qui ouvre ou dévoile les possibles champs d'ellipse cachés à un premier coup d'œil.

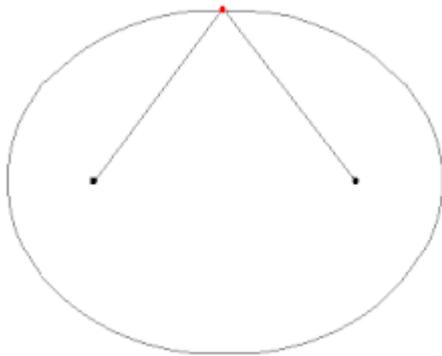


Figure 3 : Ellipse animée ©BY-SA 3.0

Le langage dépouillé de Jon Fosse laisse la place au silence et se construit autour du vide entre les mots. Ceux-là disent autant que les mots. Quand nous nous rendons compte de fait, nous commençons à entendre et à regarder, donc à spatialiser ce qui se trouve entre les paroles, de même que le poids et les images véhiculées par celles-ci. B. Bost explique cet effet avec ces propres mots :

Le langage, pour se révéler, sur scène, matière malléable, est modelé selon un principe de répétition-variation en une savante composition musicale et s'organise autour de leitmotif ; les mots et les syntagmes se répètent, se déplacent, d'une ligne, d'une scène, d'un personnage aux autres, jusqu'à épuisement du sens (...) S'impose ainsi une conception sonore et spatialisée de l'écriture³¹

²⁹ Larousse : *Ellipse dans Larousse en ligne*, URL :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ellipse/28434#:~:text=%EE%A0%AC%20ellipse&text=1.,verbe%20dans%20Combien%20ce%20bijou%20%3F>, consulté le 19/04/2023.

³⁰ Ma traduction. MAYORGA, Juan, *Elipses*, Segovia, La uña RoTa, 2016, p.17.

³¹ BOST, Bernadette, LESAGE, Marie-Christine, NAUGRETTE, Catherine, et al., « Écrire l'image : G. Stein, Müller, Koltès, Gabilly, Fosse, Beckett... » [en ligne], *Études théâtrales*, vol. 38-39, no. 1-2, 2007, pp. 105-114, [consulté le 19/04/2023]. <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2007-1-page-105.htm>

En outre, une grande particularité du spectacle est que le texte est doublement traduit : premièrement du Norvégien au Néerlandais par Terje Sinding, et deuxièmement du Néerlandais au Français par Maaike Van Rijn, Damiaan De Schrijver et Matthias De Koning. Le spectacle se fait en Néerlandais pendant que le texte en Français est projeté en forme de sous-titres sur une toile sombre. Loin d'être un fait anecdotique, nous constatons que ce choix est une prise en charge scénique du tg STAN puisque les sous-titres représentent une façon de visualiser la matière du texte, à mode de lecture simultanée de la scène. Parfois les comédiens s'amuse même à regarder les sous-titres comme s'ils en avaient besoin pour continuer sur scène, comme si ceux-là étaient le moteur de jeu. Dans le spectacle présenté au Théâtre Garonne, les sous-titres ont été altérés et se trouvaient décalés par rapport à ce qui se passait au plateau. Nous trouvons que ce choix est un autre élément de fragilité renforcée puisqu'il crée un décalage comme affirme Richard Magaldi-Trichet : « Un exercice de lecture, souvent en avance de leurs répliques, qui souligne le décalage de ce spectacle où les mots existent par eux-mêmes, au-dessus de l'intrigue, dans une réalité qui tient plus du flottement que de la narration³² ».

Ce choix ne fait que rendre plus difficile la communication entre scène et salle et même, entre acteurs et donc, fragilise tous ces rapports. Les interprètes choisissent même de jouer l'impossibilité de communication et de ne pas traduire quelques courts passages que le public peut seulement écouter en Néerlandais. Étant donné qu'il ne s'agit pas d'une langue généralement connue par la plupart de la population en France, leur objectif est réussi. Cela crée cependant aussi une étrangeté et une distance avec le public qui ne peut plus s'identifier avec ce qui se passe sur scène car l'illusion est brisée (à ce propos nous reviendrons dans le deuxième chapitre). De manière aimable en s'excusant à un moment donné, les comédiens assument cette décision et prennent la responsabilité des conséquences.

Le tg STAN prend le risque de la simplicité de langue de Jon Fosse dans laquelle la conversation se construit par couches, reprenant ce qui a été déjà dit et tâtonnant petit à petit des variations infimes. Nous sentons que quelque chose peut arriver mais nous ne sommes pas sûres de quoi exactement. Les personnages voguent de façon imaginaire dans ce bateau

³² Critique de Richard Magaldi-Trichet, « *Je suis le vent* texte de Jon Fosse avec Damiaan De Schrijver et Matthias De Koning au Théâtre de La Bastille », [en ligne], *Le Petit Rhapsode*, 10/06/2021, [consulté le 19/04/2023]. <https://richardmagalditrichet.tumblr.com/post/653593660921937920/je-suis-le-vent-texte-jon-fosse-de-et-avec>.

à voile pendant que la mer reste là, avec l'image de l'horizon au loin, en silence, comme point de fuite et de refuge. C'est la mer qui leur donne l'opportunité de repartir dans ce voyage et de discuter à nouveau. Petit à petit, nous arrivons en haute mer et le vent se lève : « Le vent est en nous ». À la fin, un des deux personnages ne retourne jamais à la scène du bateau. Peut-être, était-il déjà parti ? En tant que spectatrice, j'ai eu l'impression que l'histoire de la pièce ne faisait que montrer une partie d'une histoire infinie qui se répétait en boucle et qui continuerait à le faire, comme une berceuse, sans début ni fin, seulement une interrogation.

Selon Anna Sigalevitch, le danger de la pièce serait : soit de « tomber dans l'intellectuel, le prétentieux, le cérébral³³ », soit de rester dans la banalité de l'intrigue, comme en faisant « une chronique d'un suicide annoncé : partir, partir avec le vent³⁴ ». Tout en conservant l'ambiguïté du texte, le tg STAN réussit à jouer dans « l'équilibre entre le trivial et la poésie, l'abstraction et le concret³⁵ ».

Philippe Chevilley critique *Je suis le vent* comme « une histoire d'adieu, d'amitié, de désespoir, de mort et d'éternel retour en forme de songe hypnotique³⁶ » : « Maintenant je suis parti. Je suis parti avec le vent. Je suis le vent » dit le personnage qui ne revient plus à la fin. C'est ainsi que l'œuvre en forme de tragédie légère nous rappelle ce que Sarrazac appelle le « drame de la vie ³⁷ » qui, comme explique Flore Garcin-Marrou, se constitue d'un ensemble de d'épreuves de l'existence, « un drame à stations³⁸ » dans lequel le personnage est témoin de l'action : « Surplombant l'action, il ressasse et s'interroge. Le personnage en action est supplanté par le personnage en question, le personnage agissant remplacé par le personnage récitant, la *mimèsis* remplacée par la *diégèsis*³⁹ ».

Dans ce modèle dramaturgique, les personnages sont des « impersonnages »

³³ Entretien à propos de *Faith, hope and Charity* d'Alexander Zeldin et de *Je suis le vent* du tg Stan et Discordia animée par Philippe Chevilley (Chef du service culture des Echos) et Anna Sigalevitch (Journaliste et autrice), France Culture, 18/06/2021, [consulté le 19/04/2023].

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-critique/faith-hope-and-charity-d-alexander-zeldin-et-je-suis-le-vent-de-tg-stan-et-discordia-deux-bonnes-raisons-d-aller-au-theatre-4568812>

³⁴ *Idem*.

³⁵ *Idem*.

³⁶ Critique de Philippe Chevilley, « *Je suis le vent* : la mort en pente douce », [en ligne], *LesEchos*, 12/06/2021, [consulté le 19/04/2023]. <https://www.lesechos.fr/weekend/spectacles-musique/je-suis-le-vent-la-mort-en-pente-douce-1323073>

³⁷ SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012, p. 416.

³⁸ GARCIN-MARROU, Flore, « Le drame émancipé » [en ligne], *Études théâtrales*, vol. 56-57, no. 1-2, 2013, pp. 171-181, [consulté le 16/04/2023]. <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2013-1-page-171.htm>

³⁹ *Idem*.

caractérisés par le sentiment d'étrangeté d'eux-mêmes, et se situent « du côté du morcellement, de la discontinuité, du rêve⁴⁰ ». De plus, les dialogues consistent à « Parler dans le vide, éviter les autres, être inapte à entrer en contact. [...] Le dialogue perd en latéralité (les relations interpersonnelles entre personnages sur scène ne sont plus au cœur du dialogue), mais gagne en frontalité, ce qui en fait un nouveau dialogue réellement dialogique⁴¹ ».

Tous ces éléments que nous développerons dans l'analyse de la dramaturgie de *Quelquepart* se retrouvent dans l'œuvre écrite par Jon Fosse et mise en scène par le tg STAN et le collectif de Maatschappij Discordia. Enfin, nous pouvons dire qu'ils sont les procédés formels qui fragilisent la communication (dépouillement, ellipse, discontinuité, sous-titres, plusieurs langues, absence de ponctuation, etc) et que les tg STAN utilisent pour faire émerger de la matière scénique et renforcer le spectacle en amplifiant ses possibilités face à la réception du spectateur·rice.

***Quelquepart*: une recherche de la fragilité du vivant**

En tant qu'autrice, metteuse en scène, et scénographe, j'ai décidé que la meilleure façon de comprendre en quoi *Quelquepart* est un exemple de recherche-crédation sur l'émergence et le dévoilement de la matière scénique au plateau, était de l'organiser en thématiques de recherche que j'ai trouvées pendant les répétitions. Les répétitions ont commencé en Octobre 2022 et la première étape a été consacrée à l'écriture et la dramaturgie de plateau. Le début des répétitions était toujours destiné au travail corporel, à la relation avec l'espace et avec le groupe. Nous approfondirons davantage ce travail dans la deuxième partie du chapitre. Pour l'instant, ce qui nous intéresse le plus est la conception et la mise en scène.

Au cours de la première étape de répétitions, nous avons travaillé à partir d'improvisations de situations d'impossibilité de communication que je proposais aux comédien·nes. Cela était une façon d'inciter les comédien·nes à faire émerger de la matière scénique et à tester comment rendre la communication sur scène plus difficile pouvait finir par impliquer davantage le spectateur afin qu'il puisse participer à la cocréation du sens de l'œuvre comme nous expliquerons à la fin du mémoire.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Idem.*

Pour que le travail soit compris de manière plus concrète, je citerai quelques exercices réalisés dans les répétitions (en typographie Arial Narrow). Ces exercices reflètent les notes de mon carnet de bord avec mes réflexions par rapport à la création.

CARNET DE BORD : UN DIALOGUE IMPOSSIBLE

- **Sourds** : Improvisation de « Je suis le meilleur candidat pour voyager ». 3 "sourds" : une personne qui ne parle pas ma langue, une personne dépressive fermée sur elle-même, une personne vaniteuse qui n'écoute que ce qui l'intéresse.



Figure 4 : Photo de la *Scène des sourds* pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

Cette improvisation s'est répétée plusieurs fois jusqu'à écrire la séquence « *Nous sommes trop nombreux, nous ne pouvons pas tous voyager*⁴² ». Pendant les répétitions, nous nous sommes rendus compte que si nous avions l'intention d'explorer le dialogue impossible, les personnages ne pouvaient pas se répondre les uns aux autres mais devaient rester isolés, comme des notes musicales dans une partition. C'est à ce moment que nous avons identifié l'importance du rythme (*in crescendo*) de la scène comme matière scénique

⁴² Voir Texte Dramatique (III – Création) pour la séquence complète.

à faire émerger. Comme Sarrazac écrit en paraphrasant Meschonnic : « le rythme agit donc plus que les mots ». Nous devons retrouver la façon de garder le rythme général de la scène et de respecter le texte individuel à chaque fois. Concrètement, les personnages, qui après ont été nommés *Déprimé* et la *Femme Géniale*, devaient rester dans leurs bulles en répétant leurs textes mentalement, en boucle, sans perdre le rythme général de la composition. De cette façon, le public pourrait entendre la composition globale et donner un sens propre au texte énoncé. C'est le spectateur·rice qui a accès à la grande image de ce qui se passe sur scène et donc qui est en condition d'interpréter ce qu'il contemple avec la scène. Enfin, nous nous sommes rendu·es compte que pour bien porter ce texte et ne pas perdre le rythme, les comédien·nes devaient s'appuyer sur leurs corps, travail que nous développerons dans la deuxième partie de ce chapitre.

- **Appels** : Choisir un texte qui évoque ce que je voudrais dire à quelqu'un et que je n'ai pas pu (voir annexe). Improvisation avec des appels de personnes proches qui font appel à Homme et ne le laissent pas s'exprimer.

A parle à B. A ne laisse pas parler à B, ne lui laisse pas finir ses phrases. A a besoin de se sentir écouté pour pouvoir continuer à parler, à s'exprimer. B a quelque chose à dire mais ne peut pas. A s'en va. B reste seul et fait une impro à partir du texte choisit. La force grandissante de "tout ce que je ne t'ai jamais dit". En général, interroger l'autre sur ce que je ne comprends pas et lui poser des questions.

Cette improvisation nous a servi pour écrire les appels téléphoniques qui ont lieu pendant tout le long de la pièce. Rapidement, nous avons compris que le plus il y avait des contraintes de communication dans ces appels, le plus de matière scénique émergeait. Le contexte sonore externe aide à charger l'appel. Par exemple, nous avons travaillé l'interférence, la différence entre être seul et être avec quelqu'un pendant que l'appel se déroule, les décalages sonores de vitesse. Finalement, je me rends compte que nous écrivions la partition rythmique de ces appels.

Nous avons aussi exploré différents formats spatiaux pour les appels (les deux personnes sur scène, seulement la personne appelée sur scène) pour observer l'effet produit dans chaque cas. Finalement, nous avons choisi de garder les deux personnes sur scène pour renforcer la contrainte physiquement. Le prochain choix a été de trouver comment ces deux personnes se mettent en relation sur scène. Nous avons commencé par dessiner ces rapports de façons statique, sans regard direct pour renforcer l'impuissance. La position a basculé d'assis·es sur une chaise à debout pour réussir à notre objectif de s'appuyer sur le corps pour incarner le texte.



Figure 5 : Photo d'un appel pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

- **Valise** : Improvisation – Guichet 3 et Homme. La valise d'Homme est trop lourde. Il faut enlever du poids. Urgence. Faire deux tours :

1. Avec des vrais roches → Guichet 3 décrit les caractéristiques physiques des roches et les trie.
2. Avec les papiers écrits du Rituel → Guichet 3 lit ce qui est écrit sur les papiers et les trie.

À la fin, tout s'unifie, superposition des langages. Chaque personnage reste avec un des deux abordages : roches ou papiers écrits.



Figure 6 : Photographie de la Scène de la valise pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

Dans cette improvisation, nous avons voulu mélanger deux types de langage qui, étant tous les deux simultanément sur scène, ne communiquaient pas directement ou pour lesquels les objets de communication, n'étaient pas les mêmes. Le conflit central est que la valise d'*Homme* est trop lourde et qu'il faut enlever du poids et c'est ce qu'ils essaient de faire. Premièrement, une fois que la valise est ouverte, *Homme* découvre qu'à l'intérieur il y a des pierres. *Guichet 3*, le personnage qui correspond à l'hôtesse de l'air, aide *Homme* à décider quelles sont les pierres qu'il peut laisser pour alléger le poids de la valise. Les indications données de mise en scène sont de décrire les pierres avec le plus de détails possibles, comme s'il s'agissait d'une description scientifique. La deuxième improvisation est partie d'un travail précédant que j'expliquerai avec plus de détails plus tard. Cependant, pour comprendre l'idée, cette fois au lieu de pierres, la valise était remplie de petits papiers avec des souvenirs des comédien·nes. L'hôtesse de l'air devait juste lire chaque papier pour voir quelle était la réaction d'*Homme*. Enfin, nous avons superposé les deux improvisations, divisant la scène et associant un type d'abordage à chaque personnage. L'hôtesse de l'air restait avec la description des pierres alors qu'*Homme* réagissait par rapport aux petits papiers. Après il y eut tout un travail corporel, sur lequel nous reviendrons dans la partie du travail de l'acteur·rice, pour intégrer cette dissociation entre le langage abstrait du symbolisme et le langage concret de la matière.

Après avoir fait ces improvisations avec l'équipe du projet⁴³, j'ai commencé le travail de réécriture des scènes de la pièce. Le texte qui originellement a été conçu en espagnol, a été traduit pendant cette étape de réécriture. La traduction a été un travail d'aller-retour constant qui s'est appuyé sur le travail de plateau mais qui s'est fini par la traduction de Lucas Medrano à laquelle j'ai pu participer. Nous avons réalisé quelques lectures à la table du texte ou de scènes particulières pour ce que j'appelle la dissection approfondie du texte, mais surtout nous avons travaillé au plateau avec le texte à la main en faisant des ruptures temporelles entre séquences.

Pendant la réécriture, la question dramaturgique du sens de l'histoire est apparue et a été essentielle pour la conception finale du texte, qui est encore aujourd'hui une étape du travail et ne sera jamais complètement abouti jusqu'à ce que le spectacle se joue entièrement. L'idée initiale de voyage raté du personnage était la base pour la construction du drame. Le voyage comme métaphore de la recherche identitaire d'un personnage qui sent le désir de partir quelque part mais qui ne réussit pas et finalement reste, mais qui pourtant subit une transformation personnelle.

Pour aborder l'œuvre, nous nous sommes permis de ne pas donner d'explication à toutes les motivations psychologiques du personnage principal. Nous avons décidé de découvrir, sans l'imposer, l'expérience des personnages qui sont déjà autonomes et vivants. Nous nous sommes posés la question de : quand est-ce qu'un personnage commence à exister vraiment ? Nous avons décidé que les questions des personnages puissent naître pendant tout le processus et de ne pas les clarifier au début. Assumant cela, nous ne pouvions pas tout de suite répondre à des questions comme : Qu'est-ce qui fait voyager le personnage principal ? Fuit-il de quelque chose ? Qu'est-ce qu'il veut ? Qui sont toutes ces personnes proches qui l'appellent mais qui ne le laissent pas s'exprimer complètement ? Sont-elles réelles ou imaginaires, passées ou présentes ? Quelles sont les attentes et les besoins de ces personnes envers ce personnage ? Qu'est-ce qu'a le personnage principal à dire de tout cela ? Est-ce que tout ce qu'il n'a jamais dit lui fait chercher son identité ? Nous avons décidé de respecter les identités des personnages et d'essayer de les dévoiler petit à petit sachant qu'il pourrait arriver que quelques intrigues ne soient pas tout à fait démasquées à la fin de la recherche ou alors, soient dévoilées au moment de la réception du public et donc, au-delà du temps de création de l'équipe du projet. Tout cela pour garder le mystère, le

⁴³ Voir annexe pour d'autres exemples d'improvisations menées dans les répétitions de *Quelquepart* pour explorer les impossibilités de communication.

*duende*⁴⁴, et travailler la scène comme une porte vers l'inconnu qui nous dépasse et qui nous impulse, selon notre compréhension du terme espagnol, dans la mission de la découverte.

Dès le début, nous avons l'idée de ce que j'ai appelé le *Mythe du-de la chercheur-se* qui raconte l'histoire d'un personnage qui ne cesse pas de chercher la porte qui l'emmènera au Paradis mais ne la trouve pas. Un jour, ce personnage découvre qu'il est déjà dans le Paradis et c'est pour cela qu'il n'a pas trouvé de porte encore⁴⁵. Qu'est-ce qu'il y a à chercher alors ? *Quelquepart* raconte l'histoire de cette régression, c'est à dire, de ce voyage en sens inverse dans lequel le retour annule la prétention d'aller. Comme nous retrouvons dans la note d'intention de *Quelquepart* : « Il sera ce qu'il était. Grandir c'est devenir enfant ». C'est dans cet aller-retour que la transformation a lieu : parce que comme écrit le poète Juarroz, « une fois qu'on a mis le pied de l'autre côté, [...] on ne pourra plus marcher sur ce côté que depuis l'autre⁴⁶ ». La dramaturgie est cohérente puisqu'elle assume l'incohérence comme une force scénique de fragilité renforcée. Comme le personnage fait, il faut partir à la recherche, se perdre, se jeter dans le vide pour découvrir.

Mais après tout cela, qu'est-ce qui nous fait continuer ? Comment nous libérer ? « Nous naissons et dépasser cette impuissance et retrouver l'espoir du Paradis, représenté dans dernier appel, symbolisant la Lune ou l'ange blanc. La fin de la pièce établit ce rapport d'espoir à travers une prière. A ce moment, l'histoire d'*Homme* repose sur une dimension cosmique :

HOMME (*regardant la Lune*) :
Il y a encore des étoiles.
Cœur blanc de la mer, tu veilles sur moi.

Tout ce que nous venons de résumer ne s'est découvert qu'au fur et à mesure que nous écoutions ce que le texte et les personnages nous disaient, comme s'ils nous chuchotaient des petits secrets et que notre travail de répétition consistait à bien affiner l'ouïe pour les entendre et les faire émerger. J'espère que nous pourrions écouter ces petits secrets toujours sur scène même si un spectacle tourne pendant des années, parce que c'est cela qui fait vivre au Théâtre et donc, ce qui fait que le Théâtre nous fait vivre aussi à nous.

⁴⁴ Expression connue dans la tradition espagnole de Flamenco, abordée par Federico García Lorca lors de sa conférence « *Teoría y juego del duende* » à Buenos Aires en 1933.

⁴⁵ Ce mythe nous fait penser à *La chevauchée sur le lac de Constance* de P. Handke, titre qui fait allusion à la ballade du Cavalier qui traverse le lac Constance sans s'en rendre compte.

⁴⁶ Ma traduction du poème en espagnol « *Cuando se ha puesto una vez el pie del otro lado* » de Roberto Juarroz.

Quelquepart se passe dans un aéroport, un lieu idéal pour représenter plusieurs espaces dans un seul, et donc, plusieurs rencontres et plusieurs étapes de vie. C'est un contexte qui permet de très bien mettre en place le montage des séquences, c'est-à-dire, de créer un fil conducteur de l'histoire grâce à une illusion de continuité. Le personnage principal traverse l'histoire et nous emmène avec lui. L'histoire est donc racontée par le point de vue du personnage principal. Pour cette raison nous nous permettons d'appeler celui-ci *personnage point de vue*. Mélangeant narration et dialogue, le sujet traverse l'histoire assez quotidienne d'un voyage puisqu'elle raconte des situations que nous avons tous à peu près connues, par exemple, une situation d'overbooking qui nous empêche de voyager ou de poids en excès de notre valise pour les compagnies aériennes low-cost. Cependant, les situations quotidiennes sont déformées et amènent de l'étrangeté au récit. Il s'agit donc, comme l'histoire raconte, d'une forme de théâtre appelée par Sarrazac « théâtre du détour » : « [...] un art de détour qui rapproche en éloignant et éloigne tout en rapprochant, qui instaure de la distance au cœur même de la proximité ⁴⁷ ». Grâce au montage, nous pouvons théâtraliser la banalité du quotidien d'un sujet qui traverse un *processus épique*. Comme affirme Peter Szondi, le processus épique : « permet que le dialogue soit la négation de lui-même. En effet, puisque le dialogue n'a plus à assurer la continuité de l'œuvre car c'est le sujet épique qui la garantit, il peut s'emmêler dans des monologues tchékhoviens, ou même se retirer dans le silence⁴⁸ ». C'est ainsi que revient l'idée de dialogue impossible, idée de laquelle nous étions partis pour commencer l'écriture de *Quelquepart*.

Nous pouvons dire que notre modèle dramaturgique est celui du *drame de la vie* de Sarrazac déjà nommé dans l'analyse précédent de *Je suis le vent*. Reprenant cette analyse et l'appliquant à *Quelquepart*, il s'agit d'un ensemble d'épreuves de l'existence sous forme de séquences fragmentées par rapport auxquelles le *personnage point de vue* s'interroge. Voici l'énumération des séquences ou scènes qui composent *Quelquepart* :

- Prologue : du réel à la fiction.
- Je ne suis plus la même personne qu'avant.
- Nous sommes trop nombreux, nous ne pouvons pas tous voyager.
- S'il vous plaît, que quelqu'un m'aide.

⁴⁷ SARRAZAC, Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004, p. 18.

⁴⁸ SZONDI, Peter, and MULLER, Sybille, *Théorie du drame moderne*. Beval, Circé, Penser Le Théâtre, 2006, pp. 115-116.

- Moi aussi je rampe comme les autres.
- D'autres façons de voyager.
- L'ombre du soupçon m'interroge.
- Je ne peux pas me détacher du passé.
- J'explose. Je suis malade d'être humain.
- Il ne reste plus qu'à attendre.

Comme dans *Je suis le vent*, dans un régime de discontinuité temporelle et de condensation de la fable, c'est-à-dire que le temps de la fable a une durée supérieure à celle de la scène, les *impersonnages* sont étranges à eux-mêmes et ne peuvent pas être en contact ni avec eux-mêmes ni avec les autres, parlant au vide.

En rassemblant tous ces éléments et toujours en lien avec notre problématique, nous arrivons à l'existence des *dramaturgies kaléidoscopiques*. Selon Ariane Martinez, elles « incitent le lecteur-spectateur à un jeu de reconfiguration permanent : telle scène remet en question la précédente, la rejoue en négatif, exhibant la complexité du moi et du monde⁴⁹. Un exemple parmi elles serait ce que Volker Klotz appelle la « forme ouverte ⁵⁰» et que comme explique Ariane Martinez, se caractérise par :

La multiplicité d'actions complémentaires, la temporalité discontinue, la polytopie, la position centrale du moi, l'affectivité chaotique des personnages, la pluralité des langages, la perméabilité entre monologue et dialogue, et surtout, la dimension fragmentaire et inachevée de l'ensemble, qui maintient une forme de tension irrésolue du point de vue de l'action, et une impossibilité de saisir le réel sous la forme d'un tout cohérent⁵¹.

Les deux œuvres analysées et *Quelquepart* sont des exemples de mise en place de ces dramaturgies puisqu'elles utilisent les difficultés de communication et l'hybridation des formes, pour impliquer davantage les spectateur·rices et pour renoncer au rapport d'autorité entre la scène et la salle. Toutes sont des exemples d'écriture qui, à partir de sa fragilité (de fragmentation, de vide, d'imprévisibilité, d'incomplétude, de simplicité, de silence, d'évocation, d'incommunication) se renforcent sur scène et font émerger de la matière scénique vivante. Cependant, le texte est un autre élément parmi tout ce qui compose la mise en scène : plasticité de l'espace, spatialité, temporalité, sensorialité, etc. Nous allons

⁴⁹ MARTINEZ, Ariane, « Penser le théâtre », collection kaléidoscope, [en ligne], *Études théâtrales*, vol. 56-57, no. 1-2, L'Hamarttan, 2013, p. 141, [consulté le 17/04/2023]. <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2013-1-page-139.htm>

⁵⁰ KLOTZ, Volker, *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006.

⁵¹ MARTINEZ, Ariane, « Penser le théâtre », *op. cit.*

maintenant nous concentrer sur le travail de l'acteur·rice dans le processus de création comme un autre élément de fragilité renforcée pour la scène.

2. Travail du jeu d'acteur·rice

Dans le processus de création, le travail de l'acteur·rice est un élément qui nous semble fondamentale d'explorer. Cette exploration s'appuie sur le travail de figures comme Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, qui depuis le XIXème siècle, placent à l'acteur·rice au cœur de l'Art théâtral. Loin de vouloir faire une rétrospective historique de la place de l'acteur au théâtre et assumant qu'il existe d'autres conceptions scéniques qui ne donnent pas tant d'importance au jeu, nous voulons juste remarquer son importance sur scène et montrer notre exploration sur ce que nous appelons la fragilité du vivant renforcée pour atteindre le public.

Reprenant le courant développé à partir des années 60 du *Physical theatre*, la conception des spectacles s'est fondée davantage sur le corps de l'acteur·rice que sur le texte dramatique. Ce courant a beaucoup évolué depuis et ce n'est pas notre intention non plus de tracer son évolution ni d'expliquer ses différentes formes. Cependant, nous pouvons dire qu'aujourd'hui, la base physique du théâtre est quand même plus reconnue qu'à d'autres moments de l'histoire. Grâce au travail de créateurs comme Grotowski ou E. Barba, nous avons exploré dans notre création, la conscience scénique, la conscience qui avant l'apparition du texte, implique un état d'être sur scène. Cela nous a permis d'établir un rapport avec le texte et la parole qui s'appuie sur le corps de l'acteur·rice.

Dans cette partie du mémoire, ce qui nous intéresse sont les outils qui, pendant le processus de création, permettent aux acteur·rices de découvrir leur « *être en scène* », et comment cela peut jouer dans la composition d'une création. Quels sont les outils qui permettent aux acteur·rices de visualiser les tensions qui composent le système de l'espace scénique ? Quels sont les outils qui permettent aux acteur·rices de dévoiler la matière scénique et de s'emparer ainsi de la scène ? Comment la mise en scène peut se mettre en place pour que le discours de l'acteur·rice, appuyé sur son corps, puisse avoir une place essentielle ? Concrètement, nous allons commencer par développer le travail mené dans *Quelquepart* par rapport à l'acteur·rice pour ensuite, expliquer les démarches utilisées dans les spectacles *Los que hablan* et *Je suis le vent*.

***Quelquepart*: Un entraînement psychophysique pour une transformation de l'acteur·rice**

Pendant les répétitions de *Quelquepart*, en nous appuyant du travail d'Anthropologie théâtrale mené par Eugénio Barba, Roberta Carreri, Julia Verley à l'Odin Teatret, nous avons commencé chaque répétition par des exercices d'entraînement *psychophysique*, terme utilisé par E. Barba concernant les rapports entre les faits physiques et les sensations ou sentiments de l'acteur·rice. Nous avons réalisé ce travail pour développer la technique personnelle de l'acteur·rice puisque nous considérons qu'elle est la racine et le destin du texte, c'est-à-dire que c'est à travers cette technique que le texte peut s'appuyer vraiment dans le corps de l'acteur·rice et le·la transformer de retour en transformant aussi le public. Travailler cet aspect nous assure que le texte existe de manière sensible pour le public, c'est-à-dire, qu'il le perçoit sensoriellement et l'imagine vraiment. Dans ce travail, les principaux aspects que nous avons travaillés au fur et à mesure du temps des répétitions sont : la perception de l'espace, la découverte et la relation avec l'Autre, la présence, la conscience scénique et la pensée de l'action.

Premièrement, il était fondamental de laisser un temps aux acteur·rices pour se mettre en relation avec l'espace qui les entoure, le percevoir. Le travail de l'acteur·rice commence par créer sa propre relation avec son environnement : son, lumière, température, public, etc. Pour cela, iel doit créer un chemin de sensibilité, un rapport sensoriel, avec ce qu'iel a autour, profiter de tous les stimuli qu'iel reçoit, être ouvert à tout ce qui peut arriver. Nous transcrivons ci-dessous quelques exemples d'exercices qui ont permis de travailler ces aspects lors des répétitions. Il faut noter que les exercices sont présentés de manière schématique afin de donner une idée plus concrète des éléments impliqués sans s'étendre trop sur toutes les démarches. Les exercices seront rédigés à la première personne ou à l'infinitif parce que c'est de cette façon qu'ils ont été travaillés au plateau. Un seul exemple sera expliqué dans chaque élément de recherche. Le reste d'exemples travaillés seront retranscrits dans l'Annexe.

CARNET DE BORD : PERCEPTION DE L'ESPACE

Marcher dans l'espace : Stop ensemble/Go ensemble, Ouvrir le regard, Changer de direction, décider.

Travail d'atmosphères : neige au sol, ondes de résonance.

Percevoir la distance qui me sépare des autres personnes. Travailler la fluidité et l'écoute groupale. Garder le contact visuel avec un partenaire. Varier les rythmes, les directions, tout en silence. Peu à peu, ouvrir le regard périphérique, percevoir l'air qui m'entoure dans toutes les directions, l'espace et les autres. Chercher le déséquilibre, l'étrangeté et l'inconfort corporelle pour que le corps soit à l'écoute de ce qui se passe.



Figure 7 : Exercice de découverte d'espace pendant une répétition de *Quelquepart*.



Figure 8 : Photographie de la scène des pseudo-narrateurs pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

Tous ces exercices nous ont servis pour écrire *Quelquepart* mais particulièrement le prologue de la création. C'est une séquence où avant que le public rentre dans la salle, il y a déjà trois *pseudo-narrateurs*⁵² sur scène. Iels sont là, observent et découvrent l'espace. Dès que le public rentre, il fait aussi partie de l'espace à découvrir. Les *pseudo-narrateurs* identifient des éléments extérieurs de l'espace, comprenant le public, les pointent et les nomment potentiellement à voix haute. C'est grâce à l'utilisation du regard périphérique qu'iels continuent toujours dans la découverte sans que la relation entre eux·elles se perde. Iels ne peuvent pas se regarder directement mais doivent toujours garder les autres comédien·nes en vision périphérique. Iels sont posés dans un système géométrique et le but c'est de faire attention à l'espace entre les corps et la relation des corps avec l'espace.

Les exercices de perception d'espace nous permettent d'ouvrir les sens pour affiner la perception entre le corps et l'espace ainsi qu'entre les corps. Grâce aux entraînements de regard direct et périphérique nous travaillons la concentration et l'écoute du groupe. Les atmosphères de d'ondes d'eau qui résonnent entre les corps amplifient cette écoute et nous font faire attention à la façon dont les stimuli que nous percevons nous transforment et à la façon dont les comédien·nes peuvent les retransformer de nouveau. L'atmosphère du sol de neige nous promeut la découverte de l'espace. Dans ces exercices, le but c'est de créer une relation à partir du rapport sensoriel avec l'espace et avec les autres corps. À partir de cette relation, le regard d'enfant s'installe dans la découverte réelle pour faire émerger de la matière scénique à partir du vivant.

Suivant la ligne de notre problématique qui traite de faire émerger la matière scénique sur scène à partir du renforcement de sa fragilité, et voulant explorer le noyau de cette matière, nous avons repris l'affirmation de J.-M. Piemme et M. Corvin pour la travailler au plateau :

L'altérité est la base de la théâtralité. Même les monologues peuvent être adresse : à soi comme à un autre, au monde, à Dieu. La théâtralité suppose fiction, fabrication mentale d'une identité, d'une fable, d'un costume, d'une gestuelle qui creuse la distance qui sépare le récepteur de l'émetteur. Tout au théâtre est figure - au double sens d'apparence concrète et de jeu rhétorique -, tout y fait signe. La théâtralité se définit alors par trois traits : elle est présence (l'adresse) ; elle ne vit que d'absence (ce qu'elle figure n'existe pas) ; et, pourtant, elle fait en sorte que cette absence soit présence.⁵³

⁵² Nous avons choisi ce terme puisqu'iels jouent un rôle à demi-incarné, à demi-performatif.

⁵³ PIEMME, Jean Marie, CORVIN, Michel, « Théâtralité », *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, M. Corvin Edition Larousse, Paris, 1998, p. 1614 -1616.

Selon le dictionnaire Larousse, l'altérité est « l'état, qualité de ce qui est autre, distinct⁵⁴ ». La théâtralité existe dans la possibilité d'habiter l'Autre et c'est la nature de l'Autre ce qui nous permet de faire émerger de la matière scénique. Comme affirme Rimbaud : « Je est un autre ». Cette phrase nous fait penser que c'est grâce à l'existence de l'Autre que j'existe. Comme dans le conte d'Oscar Wilde de *La légende de Narcisse*, quand Narcisse se noie dans le lac, celui-ci pleure de tristesse puisqu'il n'a plus de reflet dans les yeux de Narcisse pour se voir à soi-même⁵⁵. Au théâtre, tout se réduit à apprendre à regarder. Nous découvrons dans l'Autre quand nous ouvrons notre regard et nous nous remplissons de celui-ci. De plus, cet exercice est un aller-retour puisque nous regardons qu'avec ce qui est déjà dans notre regard. Donc, revenant à Rimbaud, découvrir dans l'Autre pourrait être se regarder dans les eaux du lac du moi pour tenter de se comprendre et de se reconnaître.

Lors de la création de *Quelquepart*, nous avons réalisé des exercices pour se mettre en relation avec l'altérité et découvrir la matière scénique dans celle-ci. L'idée des exercices ci-dessous était de favoriser la relation avec l'Autre, celui-ci compris comme l'espace, le corps et les personnes. Dans notre création, cette relation se trouvait fragile de base à cause des situations de difficultés de communication, qui impliquent une perte de contact avec l'Autre, à partir desquelles nous avons travaillé.

CARNET DE BORD : DÉCOUVERTE DANS L'AUTRE

- Improvisation Partir : Deux personnes se rencontrent. L'une doit partir et l'autre doit la retenir. Pas de paroles. Construction des détails. Répéter l'improvisation mais cette fois quand ces deux personnes se retrouvent, une d'elles montre une photo à l'autre d'elle-même dans le passé. À ce moment, la personne qui regarde la photo dit : "Désolé, ce n'est pas vous" Premier obstacle de *Quelquepart* : le physique. Écriture de la première séquence : « *Je ne suis plus la même personne qu'avant* ».

Pour cet exercice c'est important d'éviter de tomber dans une conversation morte. Pour cette raison, nous avons travaillé avec l'indication de ne pas utiliser de paroles.

⁵⁴ Larousse : *Altérité dans Larousse en ligne*, URL :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/alt%C3%A9rit%C3%A9/2559> , consulté le 14/04/2023.

⁵⁵ WILDE, Oscar, «La leyenda de Narciso», *Poemas en Prosa*, MARIA DEL CARMEN ESCUDERO MARTINSANZ, 2005.

Comment pouvons-nous alors faire émerger de la matière scénique sans paroles ? Il faut trouver d'autres moyens. Il faut dire avec le corps. Cet exercice sert d'entraînement pour ne pas perdre cette énergie corporelle qui nous fait réagir, qui nous maintient perméables et qui nous transforme. La matière scénique peut seulement émerger si nous gardons une énergie vitale et celle-ci ne peut que passer par le corps. De plus, nous devons être conscients que nous avons toujours la possibilité de partir ou de rester sur scène. Le fait d'être conscients de cette possibilité permet que la scène soit toujours vivante, c'est-à-dire, que si je choisis être sur scène, c'est-à-dire, être vraiment là, je dois prendre responsabilité.

- Raisons de vouloir partir. Exercice de regard. Imaginer où veut aller l'autre, construire un récit, avec qui iel va, pour combien de temps, de quelle manière, qui l'attend... Besoin de détails. Un observateur externe témoigne cette relation pour amplifier l'effet. Même exercice avec l'objet que l'autre amènerait en voyage (voir annexe).

Dans les exercices de regard, il est très important de ne pas rester dans le général mais d'appuyer la découverte avec des détails pour que nous croyons vraiment à l'expérience. Découvrir l'histoire en regardant l'Autre est comme si nous dévoilions son petit secret. L'objectif d'être sur scène se trouve dans le corps de l'Autre, dans son regard. L'Autre est le thermomètre de ma motivation. Ce fait implique une responsabilité collective parce que souvent être en scène consiste à s'adapter et à être à l'écoute de l'Autre. Être en scène implique se jeter dans le vide de l'inconnu, de l'Autre, et ne pas se précipiter à le combler tout de suite. Il faut se mettre en risque pour pouvoir renforcer cette situation de fragilité du vivant.

La matière scénique se découvre ici et maintenant. C'est pour cela qu'une représentation n'est jamais la même que les autres représentations de la même pièce et pourtant, c'est toujours une répétition. Le travail de l'acteur·rice consiste à explorer au présent comment trouver dans l'Autre quelque chose qui lui donne un impulse et lui fait agir, prendre une décision sans la connaître à l'avance. Comment découvrons-nous nos motivations à travers le regard de l'autre ? Travailler à partir de la découverte dans l'Autre, nous fait inévitablement sortir du cliché puisque cela exige d'éliminer le contexte psychologique qui nous charge de sens déjà connus. Le sens se construit petit à petit au présent. C'est aussi donc la responsabilité de l'acteur·rice de prendre en charge tout ce qui se passe au moment présent et de s'adapter.

Pour construire le sens, il faut vraiment traverser le moment présent et pour cela, il faut que l'acteur·rice trouve des stratégies qui l'aident à maintenir vivant chaque moment. Maintenir vivant s'utilise ici pour expliquer le fait de maintenir le contact entre locuteur et destinataire de l'acte de communication. Toutes les actions de l'acteur·rice doivent atteindre l'Autre (acteur·rice ou public) et le transformer parce que sinon, elles se perpétuent et meurent. Pour résumer, les exercices d'entraînement de l'acteur·rice sont un outil qui, à travers la perception sensorielle, l'imagination et la pensée, lui permettent de découvrir ce qui se passe dans le moment présent et d'en prendre la responsabilité. Comme explique Oscar Gómez Mata, cet état de perception des stimuli extérieurs est un état de présence⁵⁶ qui permet à l'acteur·rice d'avoir une vraie expérience intérieure pour arriver à une transformation. Cependant, il est nécessaire que cette présence se fonde sous la construction de détails, le plus concrètement et rigoureusement possible pour, selon E. Barba, gagner en crédibilité⁵⁷, c'est-à-dire, pour arriver à la vérité du théâtre.

CARNET DE BORD : PRÉSENCE

- Imprévisibilité - Pré-impulse : En couples, préparer mon corps pour qu'il soit disponible à toucher le mollet de l'Autre sans qu'iel le prévoit. S'iel le prévoit, iel me le dit avant que je le touche. Éviter que mon·ma partenaire touche mon mollet. La seule façon de l'éviter est de détecter l'impulse dans le corps de l'Autre avant qu'iel touche mon mollet. Travail de la disponibilité, l'attention et l'écoute corporelle de l'acteur·rice.
- Installer la présence : Un·e par un·e, les interprètes rentrent sur scène et s'installent sans rien faire. Puis, iels décident de faire une action (sans l'avoir préparé) en la montrant au reste de personnes. Aide pour s'installer : Penser « Je sais ce que vous êtes en train de penser ⁵⁸ ». Décider de partir en vidant ma présence. Il faut voir le changement, le vide de ma présence. Le spectateur·rice doit pouvoir construire sa propre réalité par rapport à l'acteur·rice.

Nous avons réalisé ces exercices pour entrainer la présence sur scène, ce que Oscar Gómez Mata appelle « état de perception⁵⁹ » et Eugenio Barba définit par « ce qui agit sur

⁵⁶ CHAPUIS, Yvane, GOMEZ MATA, Oscar, *Penser l'action. Un système d'entraînement de l'acteur·rice*, op. cit., pp. 53-54

⁵⁷ BARBA, Eugénio, « Le corps crédible », G. Aperghis et all., *Le corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, 2000.

⁵⁸ CHAPUIS, Yvane, GOMEZ MATA, Oscar, *Penser l'action. Un système d'entraînement de l'acteur·rice*, op. cit.

⁵⁹ *Idem.*

le spectateur⁶⁰ ». Dans notre travail, nous avons abordé cette présence grâce au regard, c'est-à-dire, le regard des interprètes envers les autres interprètes, le regard extérieur du témoin, le regard du public, mais surtout, le regard des interprètes envers eux-mêmes. C'est à ce moment, où nous pouvons parler de « *se voir faire sur scène* » par le regard, le corps, la parole. C'est à cela que nous faisons référence quand nous montrons ce que nous faisons sur scène. En effet, grâce à la relation avec l'Autre, *se voir faire sur scène* établit une *conscience de soi sur scène* : « L'artiste doit produire une forme de conscience, une énergie pour l'action et que cette action aboutisse chez les spectateurs⁶¹ ». La présence sur scène consiste à avoir cette conscience que nous travaillons aux entraînements, de regarder et d'être regardé pour que l'Autre puisse être un miroir de moi-même. Et, pour qu'elle aboutisse chez les spectateurs, il faut que nous la montrions. Oscar Gómez Mata l'explique avec ses propres mots : « Commenter l'action pour être dans l'action (la jouer) et porter l'attention à l'extérieur pour interagir avec ce qui se passe. Faire l'action et la montrer en même temps. Quand je la montre, je prends de la distance, je me dédouble et quelqu'un d'autre apparaît⁶² ».

Pour montrer l'action que nous faisons, il faut que nous construisions le flux de pensées qui nous fait arriver à culminer l'action. Mais, comment rendre sensible cette pensée ?

Le théâtre, c'est l'art de rendre manifeste, de mettre en vision ce flux continu de changements qu'est notre pensée, que sont tous nos processus intérieurs et qui, souvent simultanément, vont dans des directions divergentes. [...] construire cette relation entre notre manière de penser et notre manière de somatiser cette pensée, de la rendre corporelle afin qu'elle puisse être efficace envers le spectateur⁶³.

Avec les exercices de recherche et d'entraînement de *Quelquepart*, nous avons repris le travail d'Oscar Gómez Mata : « Conduire les interprètes à interroger le sens de leurs actions, et prendre des décisions en conséquence⁶⁴ ». Pour cela, nous avons exploré, par différents exercices, comment nous pouvions rendre sensible cette pensée de

⁶⁰ FÉRAL, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur*, Montréal, Edition Lansman, 1998, pp. 96-101.

⁶¹ *Idem.*

⁶² CHAPUIS, Yvane, GOMEZ MATA, Oscar, *Penser l'action. Un système d'entraînement de l'acteur-riche*, *op. cit.*, p. 59.

⁶³ FÉRAL, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur*, *op. cit.*

⁶⁴ CHAPUIS, Yvane, GOMEZ MATA, Oscar, *Penser l'action. Un système d'entraînement de l'acteur-riche*, *op. cit.*, pp. 34-35.

l'acteur·rice et comment nous pouvons établir une relation intérieure avec le texte. Voici quelques exemples :

CARNET DE BORD : PENSER L'ACTION - INCARNER LE TEXTE

- Parole en doute : Introduction des pseudo-narrateurs. Dire le texte comme si j'étais un enfant qui se rend compte qu'il n'est pas sûr : doute, question latente. Exercice qui sert à faire penser à la personne qui énonce les paroles comme à la personne qui les reçoit. Poser des questions dans l'air et attendre vraiment une réponse du public, lui donner la possibilité de répondre.
- Définition des mots : Scène des sourds - Expliquer avec d'autres mots le texte que je dois dire, mot par mot.



Figure 9 : Photographie de la *Scène des pseudo-narrateurs* pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

Ces deux exercices permettent de s'appropriier du sens du texte et ainsi se rapprocher du personnage, c'est à dire, sortir du cliché. Nous considérons dans ce travail que le cliché serait la forme morte d'un personnage puisqu'il est une caricature. Si l'acteur·rice reste dans le jeu de la caricature, iel manque d'expérience interne et donc il n'y a pas d'émergence de matière scénique vivante.

- Posture : Scène des sourds - Posture exagérée-dissimulée, l'autre imite ma posture

(contamination). Texte depuis la posture : Quel est l'effet ? C'est quoi le plus important à dire ? Où est-ce que je veux dire ce que je dis ? Adresse : Comment je dis mon texte (chuchoter, crier...) ? M'aider avec des petits secrets : avoir une petite boule de verre dans les fesses, être espion·ne, etc.

Dans cet exercice c'est le corps qui parle. Le texte se dit depuis différentes parties du corps. Nous découvrons le texte autrement. Quand l'acteur·rice décide par quelle partie du corps iel veut dire le texte et, qu'iel a conscience de lui-même en le faisant, iel se trouve déjà transformé·e. La position du corps peut aussi faire que l'interprète découvre une intention ou un sens du texte qu'iel ne connaissait pas et modifie alors, d'une manière organique, la forme de l'adresse. Les secrets aident l'acteur·rice à garder une petite flamme toujours dans son intérieur et donc, à faire vivre la scène.

- Donner-recevoir : Lancer une balle/ un bâton et dire le texte. Lancer le texte avec le corps. Coordonner parole-action. Recevoir la balle/le bâton en recevant le texte et l'énergie de l'Autre. Ne pas parler quand l'objet n'est pas en vol. Bien définir le mouvement de lancer et recevoir avec tout le corps disponible. Marquer les 3 moments : début (préparation), milieu (lancer), fin (direction).

Dans cet exercice, nous avons travaillé comment garder le vivant du dialogue même si celui-ci est entravé par des difficultés de communication. La distance entre le locuteur·rice et le récepteur·rice se matérialise par l'objet lancé. L'objectif est de toujours garder un lien entre les deux et que ce lien soit suspendu dans l'air, en tension. Le bâton comme une représentation de la parole, est une matière qui a besoin d'espace, une matière qui respire.



Figure 10 : Photographie de l'exercice de *Lancer le texte* pendant une répétition de *Quelquepart*.

- Sous-textes de la scène de la fumée (voir annexe).

Les sous-textes ont été un autre exercice que nous avons exploré dans les répétitions du projet. Ils permettent de créer des contradictions entre la parole énoncée et la pensée de l'acteur·rice. La tension interne créée par ces contradictions fait émerger de la matière scénique vivante grâce à l'expérience intérieure vécue dans le corps de l'acteur·rice. Le vivant de la scène est perçu par toute la matière que nous ne disons pas. Selon Kierkegaard, « Le plus sûr des mutismes n'est pas de se taire, mais de parler⁶⁵ ». L'exercice des sous-textes rend visible la matière existante par-dessous les paroles énoncées, comme un iceberg. Toute cette matière qui reste voilée à notre regard mais d'une certaine manière entrevue, est où repose la volonté de s'exprimer.



Figure 11 : *Les Amants*, René Magritte, 1928.

⁶⁵ En citant Kierkegaard. CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Folio/Essais, Paris, Gallimard, 1942, p.44.

- L'image de la parole : « des gens qui fument ». Fumer et se voir en train de fumer. Exercice de la pensée de soi en train de faire l'action.

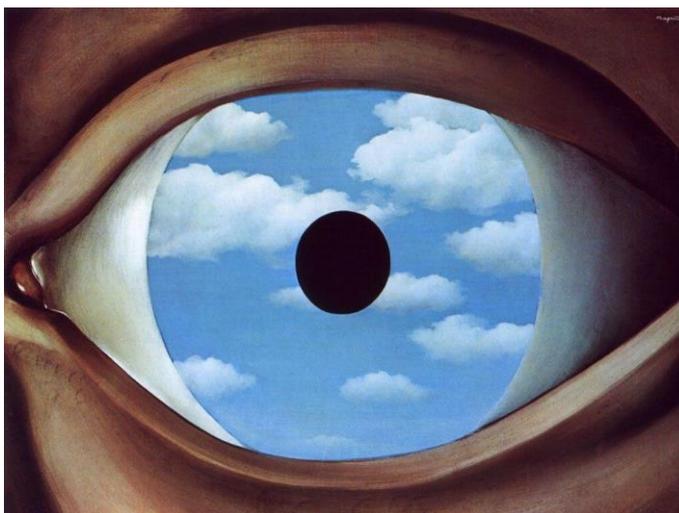


Figure 12 : *Le Miroir Faux*, René Magritte, 1928.

Oscar Gómez Mata décrit l'importance de la valeur de l'image⁶⁶, dans le cas de cet exercice : « des gens qui fument », comme l'image sensible que nous voulons que les observateur·rices voient ou perçoivent. C'est un exercice simple qu'Oscar Gómez Mata propose et que nous avons appliqué à la scène de la fumée. L'exercice consiste à faire l'action de fumer, donc fumer, et entraîner en même temps la capacité de se voir en train de fumer. Cette double vision de nous-mêmes fait que les pensées de l'acteur·rice déclenchent des images dans le public.

Dans cette scène, l'action des personnages est très simple, ils ne font que fumer. Ils ne se regardent même pas, sauf dans une occasion (voir annexe: Partition du regard). Dans cette immobilité des corps, la parole amplifie sa présence, elle devient matière. Pour faire émerger de la matière scénique, à travers l'évocation des paroles, les personnages doivent construire un paysage commun et l'habiter, le rendre sensible au public. Dans tout ce travail, nous explorons l'évocation de la parole, c'est-à-dire, selon le dictionnaire Larousse, « faire naître chez quelqu'un la représentation mentale de quelque chose jusque-là inconnu⁶⁷ ». Nous explorons le chemin par lequel passe la parole pour faire apparaître une image dans celui·celle qui l'écoute, en d'autres termes, pour faire voir au public le texte écouté. En effet, c'est un travail comparable à l'œuvre de Magritte sauf que celui-ci agit dans le sens inverse. L'œuvre de Magritte, peintre surréaliste belge du XX^{ème} siècle, évoque le double sens de la parole ou de la représentation du langage à partir de l'image. Il décrit lui-même

⁶⁶ CHAPUIS, Yvane, GOMEZ MATA, Oscar, *Penser l'action. Un système d'entraînement de l'acteur·rice*, op. cit.

⁶⁷ Selon le dictionnaire Larousse, du terme latin *evocare*, appeler à soi. *Évoquer dans Larousse en ligne*, URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9voquer/31905>, consulté le 25/04/2023.

sa peinture comme : « Mes tableaux sont des pensées visibles⁶⁸ ». Ces pensées visibles explorent l'endroit entre l'objet et sa représentation, l'endroit de paradoxe⁶⁹. Nous pouvons dire que même que le travail du peintre soit dans un ordre inverse puisque Magritte part de l'image alors que nous partons du langage pour le transformer en image, l'effet revient à être le même puisqu'il finit par constituer un cercle qui fait aller-retour.



Figure 13 : Photographie de la *Scène de la Fumée* pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

⁶⁸ MAGRITTE, René, « La Manufacture de poésie », *Écrits complets*, 1950, Édition établie et annotée par André Blavier, Paris, Flammarion, 2009, p. 537.

⁶⁹ SOLANA, Guillermo, LUENGO, Paula, Catalogue de l'exposition « La máquina de Magritte » organisée par Guillermo Solana au Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid du 14/09/2021 au 30/01/2022. Consulté le 20/05/2023.

https://www.museothyssen.org/sites/default/files/document/2021-09/Catalogo_Magritte.pdf

L'évocation ne peut se faire que s'il existe cette conscience scénique de l'acteur·rice qui permet que les pensées apparaissent dans les actions. Le travail de l'acteur·rice est de découvrir où est-ce que ces pensées le mènent, en quoi elles peuvent lui servir. Ces exercices de développement des pensées de l'acteur·rice et d'incarnation du texte à travers : le regard, la posture, le doute, la redéfinition, le lancer, le sous-texte et les images, fragilisent la situation sur scène mais la renforcent en même temps puisqu'ils font émerger de la vie à l'intérieur. Comme affirme Claude Régy : « Il s'agit au théâtre d'une étrange matière, si on arrive à la rendre sensible : il s'agit de ce que le texte fait voir. Il s'agit de travailler pour que le texte fasse voir⁷⁰ ».



Figure 14 : *L'Art de la conversation*, René Magritte, 1963.

***Los que hablan*: Le jeu et le vide comme moteurs d'interprétation**

Los que hablan est un spectacle où le jeu⁷¹ est essentiel, sa principale matière scénique. Nous allons définir le terme « jeu » avec la première définition donnée par le dictionnaire Larousse, même ce dictionnaire donne plus de trente définitions : « activité d'ordre physique ou mental, non imposée, ne visant à aucune fin utilitaire, et à laquelle on s'adonne pour se divertir, en tirer un plaisir⁷² ». Dans *Los que hablan*, les personnages sont des *figures*, des sujets qui n'ont pas d'histoire ou de contextes définis. Ils sont même décrits dans le texte comme « *un type* » et « *un autre type* »⁷³. Avec un peu de maquillage blanc au

⁷⁰ RÉGY, Claude, *L'État d'incertitude*, op. cit, p. 25.

⁷¹ Il me semble important de souligner que de façon générale, le terme « Jeu » est employé en français pour définir l'action de l'acteur·rice sur scène alors qu'il n'est pas employé en castillan pour ce même but. Dans la langue espagnole, le comportement de l'acteur·rice sur scène se désigne plutôt avec le terme « interprétation ».

⁷² Larousse, Jeu dans Larousse en ligne, URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jeu/44887>, consulté le 28/04/2023.

⁷³ Ma traduction. Manuscrit non publié *Los que hablan* écrit par Pablo Rosal.

visage, iels nous rappellent, comme indique H. Kuttner des personnages de Beckett⁷⁴ par le rapport au mime et au clown. L'auteur écrit dans le texte qu'iels pourraient même porter des masques. Cela nous semble cohérent avec la contrainte initiale de l'œuvre, conçue comme un dialogue qui part d'une impossibilité de communication initiale.

Au début, la tâche de tenir une conversation leur est difficile, mais au fur et à mesure que le temps passe, la machinerie de la communication se met en marche – “*On s'y habitue à parler*”⁷⁵ - et iels⁷⁶ parviennent à échanger des mots d'une manière plus fluide pendant un certain temps. Mais pendant que cela se dessine, même s'iels ne réussissent pas à parler d'un sujet concret entre eux et donc, à avoir un échange de paroles cohérent, la vivacité du langage est maintenue. La fonction phatique du langage, c'est-à-dire, « lorsque le langage ne sert pas à communiquer un message, mais maintenir le contact entre le locuteur et le destinataire⁷⁷ », est explorée. Les personnages se recréent dans les mots, dans leurs prononciations, dans leurs sonorités⁷⁸ pour maintenir un contact comme si le texte écrit devenait oral et récupérait toute sa spontanéité et son imprévisibilité. Les mots deviennent une matière tangible avec laquelle les comédien·nes travaillent. Comme s'il s'agissait d'un corps physique, iels la façonnent et lui redonnent de la vie, même si le sens des paroles n'arrive pas à une résolution définitive. Nous nous demandons alors comment est-ce que les acteur·rices réussissent à donner de la vie à cette matière.

Les acteur·rices s'engagent comme dans un jeu de clowns à « être là », à incarner la fragilité du moment présent. Le jeu naît du fait de traverser le doute : « La consigne fondamentale est cependant d'accepter le doute et l'insécurité : c'est à partir de ce point de départ que naissent ces aperçus stéréotypés de vies vécues⁷⁹ » et que se crée la tension entre identification et indéfinition à laquelle nous reviendrons dans la deuxième partie du mémoire.

Toute l'œuvre gravite autour du vide entre les mots. Le vide est le moteur pour le

⁷⁴ Critique de Hélène Kuttner, « Je suis le vent : radical et charnel », [en ligne], artistikrezo, 10/06/2021, [consulté le 19/04/2023]. <https://www.artistikrezo.com/spectacle/je-suis-le-vent-radical-et-charnel.html>

⁷⁵ Ma traduction. Manuscrit non publié *Los que hablan* écrit par Pablo Rosal.

⁷⁶ Idem. Les comédiens sont un homme et une femme mais l'auteur parle d'eux comme des *types*.

⁷⁷ Larousse, *Phatique* dans *Larousse en ligne*, URL :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/phatique/60166>, consulté le 24/04/2023.

⁷⁸ Colloque organisé au théâtre de La Abadía, modéré par la journaliste Macarena Berlín de *Los que hablan* avec la présence de Pablo Rosal, Luis Bermejo, Malena Alterio et Ana Belén Santiago. 29 Octobre 2020. [Consulté le 24/04/2023]. <https://www.youtube.com/watch?v=O7mBgMSFCk0>

⁷⁹ Idem.

mot suivant et ainsi de suite :

- Et... T'en penses quoi toi ?
- De... ça alors... n'importe quoi, non ? Et toi, t'en penses quoi ?
- Il n'y a rien qui me vient à l'esprit
- Il faut trouver un bon filon, n'est-ce pas ?
- De quoi parlons-nous normalement ?⁸⁰

Le vide est aussi symbolisé par la nature de l'Autre. Par exemple, juste le fait de nommer autrui provoque une sensation de panique sur scène. Comme eux-mêmes le disent, c'est grâce à l'autrui qu'ils réussissent à parler en se rattrapant face à l'inconsistance des mots :

- Cela me fait penser à [...] c'est drôle, une chose mène à une autre mais je ne m'y attendais pas.
- Avec n'importe quelle petite chose on peut commencer une conversation... que, oui, ça dépend de ce que l'autre personne dit ⁸¹

Dans cette machinerie de répétition, de temps en temps, quelque chose apparaît et nous donne une surprise. Les moments de chute les plus extrêmes finissent par poser une question qui renvoie au sentiment de vide : « Comment ça va ? » à laquelle iels tentent d'éviter de répondre proposant une autre stratégie d'incarnation.

- Avant de s'en rendre compte, on a déjà commencé à parler.
- Eh bien, oui... bien que si j'essaie de savoir comment nous l'avons fait, je ne saurais pas... je ne saurais pas ce qui s'est passé...
- Et toi, comment ça va ?
- L'autre jour, j'ai surpris une conversation entre deux personnes...⁸²

La comédienne, incapable de répondre à la question "comment vas-tu ?", nous montre l'impossibilité de savoir comment nous sommes par rapport à l'autre mais le besoin de le rencontrer pour se retrouver soi-même⁸³.

Ces vides sont représentés comme des temps de silence fortement perçus, font rupture et donnent le rythme scénique. Le rythme répétitif des répliques nous fait penser que ce qui se produit une fois pourrait être la représentation de plusieurs fois. Cela affecte la durée du drame qui est distendue et modifie l'ordre chronologique. « Le présent scénique qui au lieu d'être un signe d'actualité, semble plutôt suggérer l'idée d'une répétitivité illimitée⁸⁴ ». Plus tard, nous développerons cet aspect temporel créé non seulement dans

⁸⁰Ma traduction. Manuscrit non publié *Los que hablan* écrit par Pablo Rosal.

⁸¹ *Idem.*

⁸² *Idem.*

⁸³ Colloque organisé au théâtre de La Abadía, modéré par la journaliste Macarena Berlín de *Los que hablan* avec la présence de Pablo Rosal, Luis Bermejo, Malena Alterio et Ana Belén Santiago. 29/09/2020. [Consulté le 24/04/2023]. <https://www.youtube.com/watch?v=O7mBgMSFck0>

⁸⁴ Ma traduction. GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, op. cit., p. 99.

Los que hablan mais aussi dans *Oh les beaux jours* et *Je suis le vent*.

Enfin, ce vide est assumé par les acteur·rices et se transforme en jeu. Il faut avoir l'audace de se jeter dedans et jouer avant tout. C'est ainsi que le metteur en scène déploie un terrain fertile pour que la matière scénique émerge vraiment et s'étende vers le public. Dès le début de l'œuvre, on perçoit une perplexité qui, selon le metteur en scène, est recherchée⁸⁵. Cela est dû au fait que les spectateur·rices ne peuvent plus se contenter de ce qui se passe sur scène et doivent s'impliquer également et assumer leur responsabilité. La fragilité de la scène va au-delà de l'espace scénique puisque les comédien·nes comme les spectateur·rices doivent accepter ce jeu d'incertitude. La fragilité provoquée par l'insécurité des acteur·rices et spectateur·rices permet la matière scénique émerge vraiment⁸⁶.

Je suis le vent: la porosité des frontières pour établir une complicité

Matthias de Koning et Damiaan De Schrijver jouent le spectacle de *Je suis le vent* de Jon Fosse dans l'incertitude du présent. Ils font un exercice d'équilibre et d'habile précision. Ils *sont là*, et cela est déjà une action en elle-même. Dès que le spectacle commence, ils sont installés, assis sur scène, et d'ailleurs, ils restent assis pendant presque la totalité du spectacle. Dès le début du spectacle, les comédiens font un exercice qu'O. Gómez Mata appelle « installer la présence ⁸⁷», qui met aussi au public dans une attention particulière. La puissance de leurs corps sur scène, sans besoin de plus de décor, crée une tension palpable même depuis les gradins de la salle.

Dès le début, ils construisent une grande complicité avec le public, comme une corde raide qui les relie. A l'opposé du modèle de Claude Régy où l'attention du public commence par le silence⁸⁸, dans ce spectacle, pendant que le public rentre dans la salle les comédiens établissent déjà une relation directe avec celui-ci. Depuis sa chaise, l'un des comédiens s'adresse au public déjà assis ou alors, conseille une place aux personnes qui sont en retard.

⁸⁵ Colloque organisé au théâtre de La Abadía, modéré par la journaliste Macarena Berlín de *Los que hablan* avec la présence de Pablo Rosal, Luis Bermejo, Malena Alterio et Ana Belén Santiago. 29/09/2020. [Consulté le 24/04/2023]. <https://www.youtube.com/watch?v=O7mBgMSFck0>

⁸⁶ *Idem*.

⁸⁷ CHAPUIS, Yvane, GOMEZ MATA, Oscar, Penser l'action. Un système d'entraînement de l'acteur·rice, *op. cit.*

⁸⁸ VAN HAESEBROECK, Elise, « Claude Régy, un théâtre au bord du silence », *Loxias* 33, [en ligne], 15/06/2011. [Consulté le 20/05/2023] <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6708>



Figure 15 : *Je suis le vent*, interprétée par Matthias de Koning et Damiaan De Schrijver, mise en scène par le tg TAN et Maatschappij Discordia en 2023 au Théâtre Garonne ©Tim Wouters.

Le spectacle est vivant avant que la lumière de la salle soit éteinte, il est vivant avant d’avoir commencé. Comme décrit Anne Pellois, les acteurs sont déjà là, ils attendent le public et réagissent à tous les stimuli qu’ils perçoivent : ses mouvements, ses tensions. Cette démarche nous rappelle à l’exercice d’Oscar Gómez Mata : « Émetteur·rice- Récepteur·rice » dans lequel, comme dans un système de va-et-vient, l’émetteur·rice et le récepteur·rice se mélangent. « Les performeur·ses et spectateur·rices occupent tour à tour le rôle d’émetteur·rice et de récepteur·rice ⁸⁹».

Considérer les individus comme un ensemble, une matière qui a ses propriétés et qui se transforme en permanence devant nous. Ces transformations sont des mouvements physiques, mais aussi des mouvements plus subtiles ou invisibles qu’on pourrait appeler les mouvements de la pensée. C’est avec et en fonction de cette pensée de l’audience que nous construisons notre action. Nous nous entraînons à percevoir les mouvements et les changements de cette matière que nous appelons “la pensée du public”⁹⁰.

Comme nous l’avons développé dans l’analyse du processus de création de *Quelquepart* à partir du travail de O. Gómez Mata, la présence scénique commence par percevoir les stimuli de l’environnement⁹¹, y compris le public, et par se mettre en relation avec ceux-là. C’est dans cette relation que nous pouvons entrer en jeu sur scène et découvrir

⁸⁹ CHAPUIS, Yvane, GOMEZ MATA, Oscar, *Penser l’action. Un système d’entraînement de l’acteur·rice*, op. cit., p.32.

⁹⁰ *Idem*.

⁹¹ CHAPUIS, Yvane, GOMEZ MATA, Oscar, *Penser l’action. Un système d’entraînement de l’acteur·rice*, op. cit.

le moment présent. Dans cette découverte, il y a des pensées qui arrivent et qui font partie des stimuli à prendre en charge pendant un spectacle. C'est la conscience de ces pensées qui se projette dans le public. Ceci dit, il arrive aussi que la direction s'effectue dans le sens inverse et que les pensées du public deviennent les stimuli des acteur·rices. Ce mouvement d'aller-retours entre la scène et la salle établit la complicité dont nous parlons pour le spectacle *Je suis le vent* et que Oscar Gómez Mata appelle « penser avec le public » :

Créer les conditions pour “penser avec le public”. Deux plans : le travail de l'acteur·rice sur lui·elle-même et sur la relation qu'il établit avec l'extérieur. Le travail sur lui·elle-même consiste à pouvoir séquencer le flux de l'activité pour composer et maîtriser le jeu. [...] Si la fonction majeure d'un·e acteur·rice sur scène est celle d'émetteur·rice, l'entraîner à se positionner en récepteur·rice, à savoir tenir compte d'une manière ou d'une autre de l'effet produit par son action avant d'enchaîner la suivante, est ce qui permet de « penser avec le public »⁹²

De même que les acteurs s'installent sur scène avant de que le spectacle commence, ils restent aussi installés sur scène après que le spectacle soit fini et se mettent de nouveau en dialogue direct avec le public. Selon Anne Pellois, le spectacle se passe avant, pendant et après lui-même⁹³. La scène devient un espace de jeu et d'essai comme dans une répétition. Comme propose A. Pellois, cela nous montre la réalité du travail théâtral dans la représentation⁹⁴. Comme il n'y a pas d'entrée en scène, puisque les comédiens se trouvent déjà sur scène lors de l'entrée du public, l'entrée et la sortie en scène sont remplacées par les entrées et sorties du jeu des acteurs. Même si ce fait sera détaillé dans la deuxième partie du mémoire, comme explique Pauline Lattaque, le passage entre acteur et personnage se fait à la vue du spectateur·rice : « Les répétitions se déroulent généralement autour de la table, et ils s'emparent de la scène au dernier moment. Leur travail est résolument tourné vers le comédien ; ils ne cessent de faire des allers-retours entre eux et le personnage en rendant le spectateur complice⁹⁵ ».

Les acteurs assument ce risque de jeu et le transforment en puissance scénique. Comme l'explique Kester Freriks : « Le jeu intériorisé de De Schrijver, d'habitude tellement explosif, rend parfaitement son désespoir. Quant à de Koning, il accentue encore son jeu

⁹² *Ibid.*, pp. 34-35.

⁹³ PELLOIS, Anne, « L'acteur déjà là du Tg STAN », [en ligne], *Agôn*, 5, 2012, [en ligne] 25/01/2013, [consulté le 04/05/2023] . <http://journals.openedition.org/agon/2432>

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ Critique de Pauline Lattaque sur le Tg STAN. [consulté le 04/05/2023] <https://www.theatregaronne.com/artiste-associe/tg-stan>

caractéristique, tâtonnant, presque distrait, ce qui rend perceptible la vulnérabilité errante de son personnage⁹⁶ ».

Dans ce choix de jouer avec l'imprévisible, dans lequel la séparation entre la scène et la salle est fragile, les limites de cette séparation sont interrogées, déconstruites et deviennent plus perméables. Selon D. Sanglard :

Amener les spectateurs à eux, simplement, oblitérant toute distance entre le plateau et la salle qui semblent ne plus faire qu'un seul lieu pour un unique dialogue, un échange d'une fragile et délicate intimité. Dans cette barque menacée par la tempête nous sommes promptement embarqués. Parce qu'au fond, nous sommes tous dans le même bateau, l'Un, l'Autre et Nous donc. C'est d'autant plus flagrant que, soudain, passant sans façon du néerlandais au français sans nul doute ils tranchent définitivement le seul lien qui pouvait faire obstacle à cet embarquement⁹⁷

La porosité des frontières entre la scène et la salle ou entre l'acteur et le personnage est un élément de fragilité renforcée grâce à la complicité créée dont le tg STAN et le collectif Maatschappij Discordia profitent pour la mise en scène. Par contre, ce choix ne fonctionne qu'une fois ils ont accepté ce que Oscar Gómez Mata appelle « la possibilité de l'accident » : « Cependant, cette porosité à l'autre comporte un risque, car elle fragilise la structure de jeu préétablie (la partition). [...] Le risque, c'est de "mal faire", de "faire un bide", de subir un échec. C'est une possibilité qu'il faut envisager, "qu'il ne faut pas nier", et qui correspond à une position politique⁹⁸ ». Et c'est peut-être ce choix, cette prise en charge du risque celle qui fait exister un danger sur scène et rend ce qui se passe au plateau plus puissant face au spectateur.

En résumé, le travail de l'acteur·rice se compose d'un ensemble d'éléments issus de la fragilité de la scène. Ce travail consiste à explorer les outils qui permettent à l'acteur·rice de découvrir la matière scénique et sa présence sur scène, c'est-à-dire, de prendre conscience de cette fragilité et d'en profiter pour s'emparer ainsi de la scène et atteindre le public. La mise en scène n'a pas plus de fonction que d'accompagner l'acteur·rice et que de mettre à sa disposition les éléments qui peuvent l'aider à traverser ce chemin. De cette façon, l'acteur·rice pourra être conscient·e de soi sur scène et utiliser sa propre boîte à outils pour découvrir ce qui se passe dans ce saut vers l'inconnu de l'acte scénique. De plus, iel

⁹⁶ FRERIKS, Kester, *Theaterkrant*, 21/12/2018. [Consulté le 20/05/2023]

<https://www.theatregaronne.com/dossier/je-suis-le-vent-0>

⁹⁷ SANGLARD, Denis, « *Je suis le vent*, de Jon Fosse, de et avec Damiaan De Schrijver et Matthias de Koning, Théâtre de la Bastille », *Un Fauteuil pour l'Orchestre*, [en ligne] 16/06/2021. [Consulté le 20/05/2023]

<http://unfauteuilpourlorchestre.com/je-suis-le-vent-de-jon-fosse-de-et-avec-damiaan-de-schrijver-et-matthias-de-koning-theatre-de-la-bastille/>

⁹⁸ CHAPUIS, Yvane, GOMEZ MATA, Oscar, *Penser l'action. Un système d'entraînement de l'acteur·rice*, op. cit., pp. 34-35.

trouvera ses propres appuis pour donner corps à l'écriture scénique. Cependant la présence de l'acteur·rice n'est pas suffisante pour ce processus de dévoilement. Il faut bien qu'il y ait aussi la présence d'un public qui découvre, grâce au corps de l'acteur·rice, la matière scénique devant lui. Dans cette distance qui sépare la scène et la salle, nous trouvons encore de la fragilité. Pour cela, que nous allons maintenant aborder le pacte fictionnel.

II- De l'absence de sens à la construction de sens : Réaffirmer le pacte fictionnel en le questionnant

Pour que la matière scénique puisse émerger et devenir visible, il faut bien que les comédien·nes, le public et toutes les personnes qui établissent un rapport avec le théâtre, nous assumions ensemble un pacte fictionnel, comme une déclaration d'intention, qui part du vide de l'espace scénique et se dévoile dans l'imagination du spectateur·rice grâce à la présence de l'acteur·rice. C'est ainsi que nous allons aborder, comment depuis cet espace scénique, en principe fragile, vide de significations, nous nous engageons tous ensemble dans l'élaboration de(s) sens.

Pour cela, nous allons commencer par expliquer l'absence de sens au théâtre à travers les analyses des œuvres du corpus en nous focalisant sur le rapport à l'esthétique de l'absurde. Puis, nous développerons les questions formelles surgies à partir de cette absence de sens lors de la création de *Quelquepart*. Cela revient à questionner comment nous construisons un espace-temps au théâtre. Ces questions, qui ne font que remettre en cause le pacte fictionnel pour le réaffirmer, seront accompagnées par d'autres concernant les processus de franchissement de seuil dans *Quelquepart*, *Los que hablan* et *Je suis le vent*. Pour finir, nous aborderons les effets de construction de sens lors de la réception.

1. L'esthétique de l'absurde

L'absence de sens

Oh les beaux jours est une pièce écrite par Samuel Beckett et mise en scène par Pablo Messiez au CDN Teatro Valle-Inclán de Madrid en 2020, interprétée par Fernanda Orazi et Francesco Carril. Dans l'œuvre écrite, l'auteur irlandais raconte l'histoire de deux personnages qui survivent dans un monde qui semble pré- ou post-apocalyptique. La pièce

porte sur comment les personnages survivent au passage du temps et à la détérioration qu'il laisse sur eux. D'une part, Winnie, femme blonde d'une cinquantaine d'années, se retrouve face au public, coincée dans un monticule de terre jusqu'à la taille dans le premier acte et jusqu'au cou dans le second. D'autre part, Willie lit apparemment le journal bien qu'il reste invisible au public (à l'exception de son crâne chauve et de sa main au premier acte) jusqu'au deuxième acte où il tente de s'approcher de Winnie mais n'y arrive pas et tombe. À cause de l'effet d'engloutissement de Winnie par la Terre, la pièce montre ce qui se passe lorsque la terre nous attrape et que nous disparaissions en elle.

Tout au long de la pièce, une sonnerie stridente est répétée, signalant qu'un nouveau jour a commencé. Winnie, optimiste et bavarde, persiste à commencer chaque jour avec enthousiasme malgré sa situation tragique. Dans sa tentative de rendre les jours aussi heureux qu'ils l'étaient autrefois, elle manipule mécaniquement une série d'objets personnels qu'elle garde dans un sac. Elle essaie également de se souvenir de moments et de les évoquer afin de continuer à exister et de combler le temps grâce à ses paroles, bien qu'au fur et à mesure que la pièce avance, cela devienne de plus en plus difficile car sa mémoire se détériore et avec elle, son langage : « Les mots vous lâchent, il est des moments où même eux vous lâchent ». Winnie garde un dernier recours pour trouver le bonheur : chanter une chanson ; mais elle le reporte sans cesse de peur de ne plus avoir rien à dire ensuite.

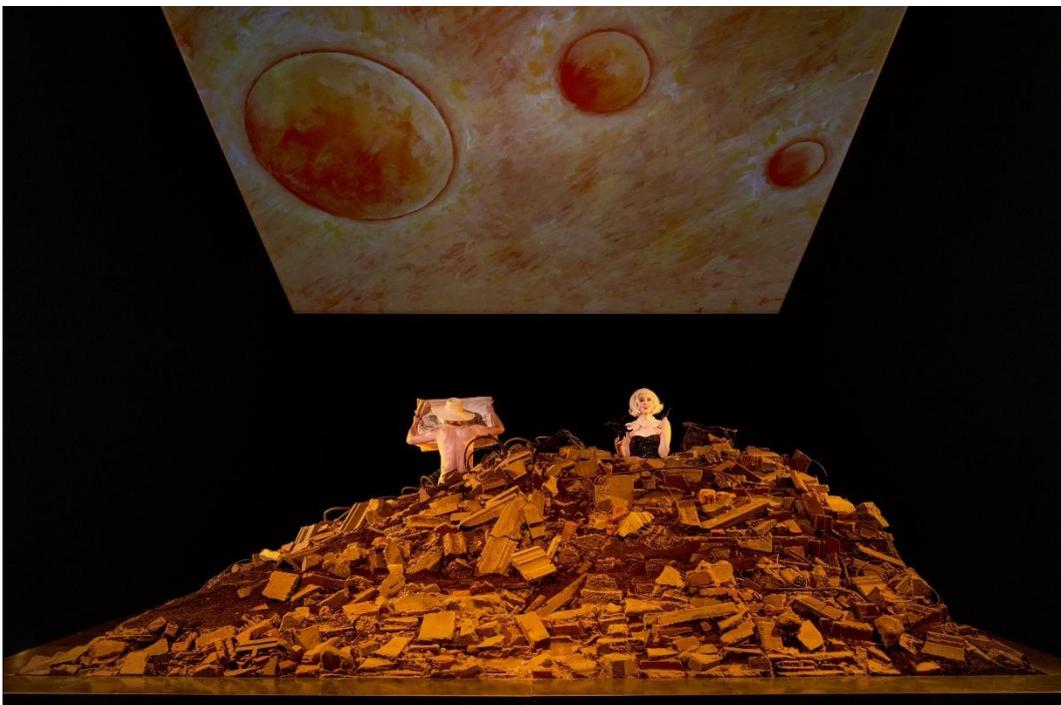


Figure 16 : *Oh les beaux jours*, interprétée par Fernanda Orazi et Francesco Carril, mise en scène par Pablo Messiez en 2020 au Teatro Valle-Inclán de Madrid ©marcosGpunto.

Les personnages, sans contexte psychologique ou circonstanciel, passent d'être sujet à objet dans la pièce. Débarrassés de psychologie, les personnages de *Oh les beaux jours* ne manipulent plus des concepts mais du matériel, des objets. Pourtant, l'action est inexistante, la manipulation des objets par Winnie ne semble pas avoir de signification dramatique pertinente. L'espace où se trouvent les personnages semble stérile, vide d'utilité et de sens. Winnie et Willie sont paralysés et incapables de faire le moindre mouvement utile. Le texte, composé principalement des monologues de Winnie, est constitué de fragments juxtaposés les uns aux autres sans sens dramaturgique clair. Au fur et à mesure que l'œuvre se déroule, le langage se décompose, les formes syntaxiques sont vidées de sens logique.

Cette écriture nous rappelle le texte de *Los que hablan* et encore, ce n'est pas le seul élément qui, comme spectatrice je considère qui se ressemble. Dans le spectacle de *Los que hablan* deux personnes rentrent sur scène, s'assoient et attendent. L'espace est simple, le plus essentiel de la scène : une table, deux chaises et quelque chose à boire. Les personnages n'ont rien à se dire ni rien à faire. Dans un dispositif frontal, respectant une cohérence unitaire avec le texte, l'espace formé d'un espace vide (de signifiants), compose un cadre pour de possibles fictions à arriver. L'espace dramatique est très large par rapport à l'espace scénique qui est simple et minimaliste. Les comédien·nes ne bougent pas de la même table et cependant nous avons l'impression comme spectateur·rices d'être face à des univers qui se collent les uns aux autres. En somme, nous pouvons dire que *Los que hablan* et *Oh les beaux jours* représentent la sublimation de l'inutile : la futilité de l'espace, du temps et de l'action.

Le fait de que Winnie soit coincée sur scène physiquement par un monticule de terre, rejoint notre relation dans l'introduction du mémoire d'être coincé dans l'existence d'un corps et dans le langage. La mémoire de cette femme s'épuise et ne reste que la répétition: « Les mots vous lâchent, il est des moments où même eux vous lâchent ». L'être-humain ne reste que comme corps détérioré et sa liberté n'est représentée que par une accumulation de décisions illusoires.



Figure 17 : *Oh les beaux jours*, interprétée par Fernanda Orazi et Francesco Carril, mise en scène par Pablo Messiez en 2020 au Teatro Valle-Inclán de Madrid ©marcosGpunto.

Comme analyse Sanchis Sinisterra, Beckett fait allusion lui-même à son impossibilité et au besoin de s'exprimer même en acceptant qu'il n'y a rien à exprimer. L'auteur espère le silence en comblant l'attente avec des paroles résiduelles qui ne contiennent « pas un mot de vérité⁹⁹ ». Dans son œuvre, l'auteur tente de faire culminer le processus de soustraction du sens physique et sémantique, en interrogeant les limites du sens et de la forme dramatique : « Que faire quand on ne peut rien faire ? Que dire quand il n'y a rien à dire ?¹⁰⁰ ». Comme Sanchis Sinisterra souligne, le silence de la pièce devient un élément de caractère impénétrable essentiel, comme dans la pièce de *Los que hablan*. En plus d'avoir une fonction rythmique qui donne une musicalité à la pièce, la répétition des silences reflète le passage du temps comme quelque chose qui ne finit jamais.

Le présent éternel

L'œuvre commence avec Winnie qui dort sur le mamelon. Elle a un sac noir à côté d'elle et une ombrelle. Nous écoutons une sonnerie perçante pendant quelques secondes. Winnie se réveille et la sonnerie s'arrête. Nous sommes déjà submergés dans ce monde en extinction de Beckett, dans une nouvelle mesure temporelle habitée par ces deux

⁹⁹ Ma traduction. SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, p.111.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.114.

personnages. Winnie, enthousiaste, se dit de commencer la journée : « Oh le beau jour encore ça va être ! (Un temps) ». Constamment, elle fait usage des objets qui sont à l'intérieur du sac : un tube de dentifrice, une brosse à dents, des lunettes, un mouchoir, une toque, une loupe, un revolver, etc. Pendant que Winnie fouille dans ses affaires, elle parle, apparemment à Willie, elle évoque des souvenirs : « le premier bal », « le second bal », « le premier baiser ». Elle évoque en souriant le bonheur du « vieux style ». Elle organise sa journée et réfléchit à voix haute comment gérer le temps : « mes cheveux plus tard », « plus pour longtemps », « enfin », « quoi alors ? », « le temps est à Dieu et à moi ».

Le temps de la pièce se caractérise par sa circularité et son rythme répétitif des nouvelles journées qui commencent de manière cyclique¹⁰¹, par la même sonnette, les gestes de Winnie (traitée elle-même comme un objet) et par ses actions mécaniques avec les objets. La composition de l'espace reste assez invariable. L'élément le plus remarquable qui change dans la pièce est que Winnie, au deuxième acte, est ensevelie par la terre jusqu'au cou, ne laissant que sa tête visible au public.

Comme dans *Los que hablan*, la composition rythmique de *Oh les beaux jours* est marquée par la partition musicale des paroles et des silences : « La parole marque le rythme d'une interminable attente¹⁰² ». Comme explique Juan Mayorga, « les variations de rythme deviennent un élément dramatique¹⁰³ », par exemple, la forme dont Winnie parle sans respirer ou en faisant des pauses. La protagoniste enchaîne des actions et nous offre un temps après presque toutes ces actions, comme si son corps était un instrument qui jouait des notes entre de multiples silences, et cela mène à une sensation de discontinuité temporelle.

Dès le début des deux spectacles, grâce au rythme établi par les auteurs et à l'interprétation des comédien·nes, nous observons comment un nouveau temps émerge, un temps suspendu qui se déclare inutile, absurde et inexistant. Dans *Oh les beaux jours*, le nouveau temps, comme moment transitoire avant ou après la mort, nous fait passer d'une dimension temporelle à l'autre, en les égalant. Le présent se fusionne avec le futur et nous sommes témoins de l'incarnation du maintenant-toujours.

¹⁰¹ *Idem*.

¹⁰² BOST, Bernadette, LESAGE, Marie-Christine, NAUGRETTE, Catherine, QUIRICONI, Sabine, VALERO, Julie, « Écrire l'image. G. Stein, Müller, Koltès, Gabily, Fosse, Beckett... », *op. cit.*

¹⁰³ Ma traduction. MAYORGA, Juan, *Elipses, op. cit.*, p.167.

Comme l'évoque Sanchis Sinisterra, la situation se limite à un présent crépusculaire voué au vide, au silence, à l'obscurité : « L'expérience temporelle de Winnie est le passage d'un présent inexplicable à un autre, le passé oublié et le futur inconcevable ¹⁰⁴ ». Le présent est traversé par le passé et le futur, étant tous les deux des variations du présent :

Mots, gestes et objets constituent ainsi un univers déréalisé, abstrait, qui fabrique inlassablement une tension en recyclant les mêmes éléments, sonores et visuels. Rayonne alors, sur le plateau, ce que Deleuze appelle, au cinéma, « une image cristal », qui réussit la synthèse des temporalités : le présent, suspendu en un instant dilaté, rappelle le passé et annonce un futur improbable. Ce qu'on attend – ou redoute – est toujours déjà arrivé¹⁰⁵

La nouvelle temporalité est cyclique : nous assistons consécutivement à une journée unique, sans fin, au cours de laquelle certains personnages, condamnés à disparaître, répètent le même jeu qui est sur le point de se terminer. Le nouveau temps, bien que fondé sur la mémoire du passé et projeté sur le futur (l'attente), est attrapé dans le présent et, par conséquent, annulé : « Aujourd'hui il ne fait pas plus chaud qu'hier, demain il ne fera pas plus chaud qu'aujourd'hui, c'est impossible et ainsi de suite pour toujours, jusqu'au passé lointain et en route vers le futur lointain ».

En tant que spectateur·rices, nous interprétons le présent et le toujours fusionnés enfin. Le présentisme de l'œuvre absorbe le passé et l'avenir comme altérité : « Quelque chose semble s'être produit, quelque chose a semblé se produire et rien ne s'est produit, rien du tout, vous avez absolument raison, Willie ». Le public commence à saisir les implications de la situation scénique qu'il témoigne : la sensation de vide, l'incertitude du présent qui englobe tout, la difficulté de survivre et le manque de temps.

L'humour, une catharsis

Comme nous expliquions dans la partie sur le travail de l'acteur·rice, dans ce vide, où le présent devient éternel, la présence de l'acteur prend un rôle fondamental face au regard du spectateur·rice. Comme affirme Camus : « Le public a l'opportunité d'être témoin de ce qui se passe sur scène, le contempler, et faire de chaque idée et de chaque image, à la façon de Proust, un lieu privilégié¹⁰⁶ ». Comme nous l'expliquerons à la fin du mémoire, si

¹⁰⁴ Ma traduction: SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, *op. cit.*, p.114

¹⁰⁵ BOST, Bernadette, LESAGE, Marie-Christine, NAUGRETTE, Catherine, QUIRICONI, Sabine, VALERO, Julie, « Écrire l'image. G. Stein, Müller, Koltès, Gabily, Fosse, Beckett... », *op. cit.*

¹⁰⁶ CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, *op. cit.*, p.45.

nous comprenons la scène comme une métaphore de la pensée, cela signifie que c'est l'endroit pour que le spectateur·rice réapprenne à voir, à être attentif, à diriger sa conscience¹⁰⁷. Nous identifions *Los que hablan*, *Oh les beaux jours* et *Je suis le vent* comme des spectacles qui utilisent l'humour absurde au service de cet objectif. De même, *Quelquepart* est une création où l'élément comique est présent dès le départ. Notre création, comme indique la note d'intention, recherche un humour qui arrive dans le décalage absurde des banalités du quotidien et à partir duquel sont abordées les questions existentielles pour nous donner une perspective sur nous-mêmes et nous faire rire de nous-mêmes comme destination.



Figure 18 : *Oh les beaux jours*, interprétée par Fernanda Orazi et Francesco Carril, mise en scène par Pablo Messiez en 2020 au Teatro Valle-Inclán de Madrid ©marcosGpunto.

Dans les œuvres ici citées, le spectateur·rice contemple la tragédie des personnages devenus clowns, coincés dans des contraintes de langage ou même des contraintes physiques comme dans *Oh les beaux jours*. Comme le disait Bergson, « un personnage comique est comique dans la mesure exacte où il s'ignore¹⁰⁸ ». Par exemple, dans *Oh les beaux jours*, Winnie a une volonté d'espoir, contrastée avec ironie, qui se manifeste par croire que peut-être Willie lui parlera aujourd'hui :

¹⁰⁷ *Ibid*, p.44.

¹⁰⁸ BERGSON, Henri, GROJNOWSKI, Daniel, SCEPI, Henri, MIQUEL, Paul-Antoine, *Le rire*, Paris, Flammarion, 2013.

Je t'en prie, mon chéri, sois gentil, ne te rends pas, je pourrais avoir besoin de toi. (Un temps) [...] Winnie, il y a des moments où tu te fais entendre, tu ne parles pas toute seule tout à fait, c'est-à-dire dans le désert, chose que je n'ai jamais pu supporter. [...] Et si pour des raisons obscures nulle peine n'est plus possible, alors plus qu'à fermer les yeux et attendre que vienne le jour, le beau jour où la chair fond à tant de degrés et la nuit de la lune dure tant de centaines d'heures.

Le personnage de Winnie nourrit notre nostalgie d'une continuité perdue, illustrée par l'attente d'une vie comblée. Mais elle se rassure aussi dans le tragique de son existence. Le rire vient de la déchéance humaine puisque la vie est mortelle et il n'y a pas de remède. Nous pouvons dire que tragique et comique sont complémentaires. Le rire n'est pas un but mais une conséquence, une sonnerie qui tinte dans les consciences dans le but de les secouer. Et c'est comme cela que *Oh les beaux jours* fonctionne, nous passons du rire à la terreur en quelques secondes.

D'autre part, *Los que hablan* correspond aussi à une vision tragicomique¹⁰⁹ en tant que les personnages sont coincés dans leurs difficultés à tenir une conversation mais ont toujours un espoir de pouvoir y arriver même si à chaque fois qu'ils se sentent proches d'y arriver à leur objectif, ils finissent par arriver à un moment de chute. Grâce aux répétitions symétriques et cycliques, la machine du comique se met en mouvement sur l'effet de surprise et d'artifice dans le spectateur·rice.

Dans *Los que hablan*, personne ne sait comment commencer et à la fin on ne sait pas comment finir. Les questions existentielles sont abordées depuis la légèreté de l'humour où la seule certitude est celle du moment présent. Les mots sont mis en valeur : à un moment donné, les comédien·nes les cherchent physiquement sur scène comme s'ils étaient de la matière tangible. Selon la vision de Bergson, la scène réussit à créer une étrangeté des comédien·nes depuis leur propre ignorance des paroles qu'ils énoncent¹¹⁰. Comme spectateur·rices, nous nous reconnaissons dans ces figures, cela nous fait peur et nous fait rire en même temps, ce qui se manifeste par le rire.

Dans le cas du spectacle de *Je suis le vent*, le pessimisme de la condition humaine, la nostalgie de la continuité perdue, sont aussi représentés. Cependant, malgré la lourdeur de l'histoire qui vient raconter le suicide d'un de ces deux amis et leur adieu, le public réussit

¹⁰⁹ Selon le dictionnaire Larousse : « où alternent des événements graves et des événements drôles, heureux ». Larousse, *Tragicomédie* dans *Larousse en ligne*, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9merger/28716>, consulté le 20/05/2023.

¹¹⁰ BERGSON, Henri, GROJNOWSKI, Daniel, SCEPI, Henri, MIQUEL, Paul-Antoine, *Le rire*, *Op. cit.*

à trouver du comique dans la contrainte de communication entre ces deux personnages.

Héloïse Kupfer affirme :

Dans *Je suis le vent*, la misère se lit dans la fumée des cigares et dans les canettes de Kronenbourg. Elle se comprend aussi dans les paroles imagées remplies de souffrance de l'un. Tout, la mise en scène, le texte, la scénographie, aspire à quelque chose de sombre. Et pourtant on rit, mais ce sont des rires sous tension. La frustration du public est palpable face à la lenteur et à l'incapacité de communication qu'il y a entre les deux navigateurs. Le rire relève de l'absurdité de leur non-communication¹¹¹.

De plus, le tg STAN décide d'accompagner les derniers mots tragiques de l'auteur norvégien avec des images projetées de Laurel et Hardy pour donner un espoir ou alors pour faire du tragique quelque chose qui, malgré l'absurde, reste proche de nous. Comme exprime Philippe Chevilley : « L'amitié résiste à tout : à l'absurdité du monde, à la mort et au vent¹¹² ».

Comme nous avons pu observer, dans ces œuvres ainsi que dans *Quelquepart* l'humour est utilisé et constitue un élément clé. C'est ainsi qu'il peut avoir une fonction cathartique dans les Arts du spectacle, selon la définition donnée par Aristote de catharsis: « un effet de *purification* produit sur les spectateurs par une représentation dramatique¹¹³ », une action thérapeutique dont le rire est une manifestation, qui nous donne une perspective sur nous-mêmes. Enfin, la nostalgie d'un ordre perdu et l'absence de sens de la condition humaine, font croître notre besoin d'imaginer et c'est là où les Arts du spectacle peuvent jouer un rôle important.

Le besoin du voyage imaginaire

L'absence de sens que nous avons détaillée fait croître notre besoin d'imaginer, de fictionnaliser à travers une parole libre, un mot qui cherche dans cet espace imprécis entre la vie et le mystère. Cet espace est justement l'endroit où les Arts du spectacle peuvent ouvrir une possibilité de jeu, dans lequel le "comme si" des actions imaginaires, dit autrement, le désir, s'accomplit sans se réaliser.

¹¹¹ KUPFER, Héloïse, « *Je suis le vent*, Embarquez dans la solitude d'une amitié », 09/03/23, [consulté le 19/04/2023]. <https://maze.fr/2023/03/je-suis-le-vent-embarquez-dans-la-solitude-dune-amitie/>

¹¹² Critique de Philippe Chevilley trouvée dans l'article « *Je suis le vent* : la mort en pente douce », 12 juin 2021, [consulté le 19/04/2023]. <https://www.lesechos.fr/weekend/spectacles-musique/je-suis-le-vent-la-mort-en-pente-douce-1323073>

¹¹³ Larousse, *Catharsis* dans *Larousse en ligne*, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/catharsis/13791>, consulté le 28/04/2023.

Je suis le vent est un spectacle qui se déroule dans un espace presque vide, avec quelques cannettes de bière et de bouteilles d'eau au sol, deux chaises et un écran avec des sous-titres en français parce que le spectacle est en flamand. La mise en scène du spectacle représente un indéterminé, un espace entre le ciel et la mer. Comme l'auteur l'indique, l'action reste imaginaire. Les personnages, avec leur imagination, voguent sur un voilier. Nous pouvons dire qu'ils réalisent un voyage imaginaire qui consiste à passer le temps d'une traversée.

De plus, les personnages cherchent à comprendre le sens de l'existence, comment ils sont arrivés là où ils se trouvent. Comme décrit Lucie Commeaux, en tant que spectateur·rices, nous avons plusieurs interrogations qui se posent :

« Qui sont ces hommes ? Pourquoi sont-ils sur ce bateau ? [...] Pourquoi il part avec le vent ? Pourquoi il a besoin d'un témoin ? Pourquoi il dit qu'il déteste le monde alors que nous avons l'impression qu'il aime les autres ? Pourquoi nous passons soudainement du plus abstrait de l'existence au plus concret « Il faut aller manger », « Il faut boire ». Tout cela est irrésolu mais est porté comme même par ces deux acteurs qui sont très physiques¹¹⁴

Cette contradiction entre les deux types : un plus aérien, attiré par la solitude de la mer et mouvement du vent ; un autre plus terrien et pragmatique qui essaye de comprendre pourquoi cette haine pour les autres, les mots, le bruit et la vie, alors que le vin est bon. Ceci dit, la pièce refuse de nous donner une explication. Nous ne savons pas les raisons des désirs, des pensées et des ressentis de ces deux types et c'est cela qui nous fait réfléchir et imaginer ailleurs, trouver des sens à partir de la fragilité renforcée de l'évocation.

Je suis le vent est un spectacle qui joue dans le registre de l'évocation du voyage imaginaire. La scène devient le terrain fertile pour partir au-delà de l'espace scénique, dans les courants de l'imagination. Le parquet du plateau se transpose dans celui du bateau faisant une métaphore du voyage à haute mer, à la dérive. Cette dérive, comme déplacement de la pensée, est un symbole de l'existence, un chemin d'accès à soi-même et à une perception distincte de la réalité. Les personnages acceptent l'artifice de la scène et l'assument, mais cela ne les empêche pas de partir en voyage ensemble et de nous emporter avec.

¹¹⁴ COMMEAUX, Lucie, Entretien à propos de *Faith, hope and Charity* d'Alexander Zeldin et de *Je suis le vent* du tg Stan et Discordia animée par Philippe Chevilly (Chef du service culture des Echos) et Anna Sigalevitch (Journaliste et autrice), France Culture, le 18 Juin 2021, [consulté le 19/04/2023]. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-critique/faith-hope-and-charity-d-alexander-zeldin-et-je-suis-le-vent-de-tg-stan-et-discordia-deux-bonnes-raison-d-aller-au-theatre-4568812>

De son côté, *Quelquepart* part du même principe et reprend l'idée du voyage pour explorer le désir d'exister et d'être. Cette pulsion de voyage, non justifiée par un contexte, nous conduit à une dérive qui nous fait prendre du recul pour ensuite nous rapprocher de nous-mêmes. Ce qui se passe sur scène, nous renvoie aux spectateur·rices à mode de psychanalyse collective, des images qui évoquent des potentielles possibilités de sens.

Dans notre recherche-crédation, nous avons travaillé l'évocation symbolique à partir d'exercices à travers le regard de l'Autre. Plusieurs contenus de notre création ont été directement apportés par les acteur·rices : des objets qui symbolisent le voyage, différentes façons de voyager, des souvenirs de moments importants de la vie, des désirs d'exprimer quelque chose à quelqu'un, etc (voir annexe).

CARNET DE BORD : VOYAGE IMAGINAIRE

- Objet symbole : Improvisation à partir de l'objet que j'emporte avec moi en voyage, décider un lieu à partir de l'objet, justifier mon choix même si je le garde pour moi. Symbolisme. Décider de montrer ou pas l'objet à la fin. Quand je sens que je perds le lien, quand je fais quelque chose, je dis : " Regarde, regarde ". Les spectateur·rices peuvent interagir, remettre en question, encourager. (Voir Annexe).

- Rituel Valise : Improvisation : faire sa valise comme un rituel. Éléments psychologiques matérialisés/objectivés. Quelqu'un qui regarde, qui témoigne. Liste d'éléments à introduire dans la valise :
 - Les choses qui ont beaucoup de poids pour moi dans ma vie
 - Les personnes qui m'ont appris quelque chose
 - Les moments grâce auxquels je suis qui je suis

Dans la recherche au plateau, nous avons joué à créer une relation entre l'abstraction et la symbolique du voyage de la vie passée et du corps présent sur scène. Tous les éléments ont été explorés de façon individuelle ou collective et plusieurs ont été repris dans la création. Tout ce travail n'est pas directement montré dans la création mais sert à créer cette mémoire corporelle de l'invisible de l'acteur·rice et reste un matériel latent, une mémoire

qui sera évoquée lors de la représentation pour que l'acteur·rice puisse s'en servir, l'incarner et gagner de la présence. Cette mémoire de l'invisible correspond donc à un autre élément de fragilité renforcée pour le travail de l'acteur·rice.



Figure 19 : Exercice du rituel de la valise pendant une répétition de *Quelquepart*.



Figure 20 : Photographie de la Scène de la Valise pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

Un autre exemple qui caractérise la recherche du voyage imaginaire est la scène de la fumée. Dans cette scène, trois personnes fument et un témoin les regarde. Deux des trois personnages sont plus vers l'avant-scène, installés dans un espace encadré par des poteaux qui leur permet d'avoir une certaine intimité. Les personnages fument et observent les

formes de la fumée. Dans cette scène que nous avons appelé « D'autres façons de voyager », fumer est l'acte qui symbolise la respiration nécessaire pour être et exister. C'est l'action de fumer qui nourrit leurs présences. Les formes de la fumée des cigarettes évoquent des paysages pour voyager. Les comédien·nes ont l'indication de décrire ces formes, nommer ce qu'ils voient et ce qu'elles leur évoquent pour créer ensemble un paysage commun. Il s'agit d'établir des connexions entre le paysage et la vie intérieure de la personne qui participe.



Figure 21 : Photographie de la *Scène de la Fumée* pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

Ici se pose une question que nous avons aussi traversée : comment créer un paysage sensible à partir de l'imagination et l'évocation ? Comment habiter ce paysage et le garder vivant ? Nous avons fait des exercices pour créer ce paysage à partir du corps, des gestes amplifiés, du concret de la matière existante (fumée et mots). Le corps et la parole deviennent des matières scéniques à partir desquelles nous devons faire émerger du vivant pour que cela transforme l'acteur·rice et le spectateur·rice. Cette matière sonore des mots est devenu aussi un appui de jeu pour découvrir les possibilités de la scène. Dans cette découverte imaginaire, même si invisible, toujours sensible et présente sur scène, apparaissent les pensées de l'acteur·rice qui, au-delà de la psychologie, nourrissent la conscience scénique précédemment décrite.



Figure 22 : *Fra Borgoya*, Lars Hertervig, 1867.

Notre travail a consisté à découvrir où est-ce que ces pensées emmenaient les acteur·rices et de quelle façon elles pouvaient s’ouvrir au moment de la réception. Comme explique Julien Botella, le concept de Böhme « d’atmosphère affective ¹¹⁵ » « permet d’envisager les interactions au sein d’un environnement qui, tout à la fois, peut influencer la perception et être altéré par elle ¹¹⁶ ». En fait, nous avons dédié le travail à créer une atmosphère qui, comme représente le tableau de Hertervig, à partir de la fragilité d’une nuée, crée une situation qui va au-delà et transforme la réalité. Comme l’explique Claude Régy :

Dans ce tableau, la lumière fait qu’un rocher, entre ciel et mer, accède à la fragilité d’une nuée. Transparence du ciel, transmise à la transparence de l’eau. Et dans la clarté de l’eau le reflet de ce rocher qui était déjà presque un nuage. Le mode d’existence du reflet est une matière qui ne s’oppose pas à la transparence. Ainsi, par la seule lumière vibrent l’eau et la terre, la terre et le ciel, le roc lui-même ¹¹⁷.

C’est grâce à cette présence, fragilité renforcée au plateau, que le spectateur·rice se trouve tout à coup au cœur de la brume. Dans la création de *Quelquepart*, ce franchissement de seuil est aussi appuyé par des éléments plastiques (fumée et musique) pour que, comme

¹¹⁵ BÖHME, Gernot, *Atmospheric architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*, Tina Engels-Schwarzpaul, Londres, Bloomsbury, 2017.

¹¹⁶ BOTELLA, Julien, « Le spectacle rendu à son atmosphère : étude du milieu-brume dans le théâtre de Claude Régy », [en ligne], *Études théâtrales*, vol. 69-70, no. 2-3, 2021, pp. 96 - 106, [consulté le 19/04/2023]. <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2021-2-page-96.htm>

¹¹⁷ RÉGY, Claude, *L’État d’incertitude*, op.cit., p. 268.

indique la note d'intention, le voyage puisse se faire sans se faire directement. Cependant, pour que cela arrive et tenant en compte que l'espace théâtral est un espace vide de sens, nous devons faire attention aux éléments qui nous permettent de créer une atmosphère qui renvoie à des signifiants au moment de la réception.

2. Création d'un Espace-Temps

Nous allons maintenant revenir sur le processus de recherche-crédation que nous avons mis en place avec *Quelquepart* pour expliquer la construction de l'espace scénique. Les éléments interrogés dans le cadre du master sont le dispositif, la scénographie, la lumière et la chorégraphie rythmique. Nous sommes conscients que ces démarches ne constituent qu'un point de départ pour la création scénique. De même, certaines dimensions n'ont pas pu être développées dans le cadre du master, comme la recherche sonore par exemple, par manque de temps. Un travail plus approfondi reste donc à faire dans chaque domaine.

Dispositif et scénographie

Pour commencer à expliquer comment nous avons envisagé la dimension spatiotemporelle de notre création *Quelquepart*, nous considérons important de définir différents termes. Dans ce travail, nous nous appuyons sur les définitions données par J.L. García Barrientos, à partir desquelles, l'espace théâtral est celui où se situent les acteur·rices et les spectateur·rices alors que l'espace scénique est formé par les comédien·nes et la scénographie qui les entoure et, enfin, l'espace dramatique est celui qui conforme la représentation, le texte et la fable¹¹⁸.

Comme nous l'avons déjà indiqué, nous comprenons notre espace scénique comme un espace vide de sens, un cadre support pour qu'une fiction puisse arriver, c'est-à-dire, nous partons du degré zéro de sémantisation spatiale. Arnaud Rykner affirme : « Dans le dispositif, les significations ne sont jamais données¹¹⁹ ». La construction de l'espace scénique et son occupation a été un élément dramaturgique important à découvrir pendant

¹¹⁸ Ma traduction. GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, op. cit.

¹¹⁹ RYKNER, Arnaud, « Du dispositif et de son usage au théâtre » [en ligne], *Tangence*, vol. 88, 2008, pp. 91-103, [consulté le 20/05/2023]. <https://doi-org.gorgone.univ-toulouse.fr/10.7202/029755ar>

notre travail de création. Dans notre recherche, nous nous sommes intéressés aux liens entre l'espace utilisé et la fiction du texte mis en scène, ce qui nous rappelle aussi notre point de départ de la communication entre le montré et le caché. Le rapport entre le montré et le caché ne reste pas qu'au niveau de la parole comme nous avons développé précédemment. La matière scénique est constituée de nombreux éléments en plus comme l'espace et la scénographie. Dans notre projet de recherche-crédation, nous comprenons la mise en scène comme une configuration de l'espace scénique pour atteindre un espace dramatique. Cette configuration d'espace consiste à faire émerger, faire apparaître la matière scénique, c'est-à-dire, rendre visible les éléments du système invisible de la scène.

Quelquepart est une création dans laquelle l'histoire se conçoit dès le début dans un aéroport. Loin de vouloir reconstruire un aéroport, le choix de ce lieu s'est effectué parce qu'il représente un carrefour où plein d'histoires peuvent se mettre en place sans forcément avoir un lien narratif entre elles. En effet, l'aéroport constitue un petit univers en lui-même où toute situation est possible. Considérant selon notre point de vue, ce dernier point un avantage pour notre histoire, nous nous sommes rendus compte rapidement lors des répétitions des aspects problématiques de l'espace de l'aéroport. Dès le début, quand nous travaillons l'écriture de plateau à travers des improvisations, les comédien·nes se sont rendu·es compte de la difficulté de condenser l'aéroport dans un même espace. Nous avons vite compris qu'il fallait travailler les transitions spatiales, point auquel nous reviendrons plus tard. D'abord, nous allons développer les questions qui se sont posées dans le déroulement de notre recherche de façon à peu près chronologique pour que les lecteur·rices puissent nous accompagner dans ce processus.

Une des premières questions qui est apparue est le type de dispositif de la création. Selon A. Rykner, le dispositif : « suppose l'implication de ceux par qui autant que pour qui il est institué ; il tire ses effets de la façon dont tous ses actants, à commencer par les spectateurs auxquels il est destiné, l'investissent d'un point de vue physique, psychologique et/ou cognitif¹²⁰ ». Nous définissons le dispositif scénique comme l'ensemble construit qui occupe la scène à l'occasion d'un spectacle donné et qui établit un rapport entre l'espace du public et l'espace du jeu. D'abord, nous avons considéré le dispositif circulaire puisqu'il représente la forme de l'horloge est donc le passage du temps. De plus, le fait de disposer le public en cercle autour de l'espace scénique permet de provoquer un effet oppressant

¹²⁰ *Idem.*

pour les comédien·nes. Cependant, vu que nous n'avions pas trouvé de salle circulaire et que je pense que c'est important *ce que l'espace a à dire par lui-même*, nous avons décidé de l'adapter à un dispositif semicirculaire où les gradins seraient disposés en demi-lune. Quand je dis « ce que l'espace a à dire par lui-même », je veux dire respecter l'existence d'un espace comme un autre élément à découvrir et non pas à domestiquer pour se l'approprier. Le format en demi-cercle qui a été testé pour le mi-parcours en février n'a pas complètement marché puisqu'il s'agissait d'un entre-deux (du circulaire et du bi-frontal) qui n'établissait pas un rapport concret entre la scène et la salle et n'ajoutait pas d'information à l'espace dramatique.

Après avoir écarté la possibilité circulaire et demi-circulaire, l'espace de l'Arche du Mirail est apparu et nous a fait nous poser la question de savoir si la création pouvait profiter d'un dispositif plus immersif. Comme nous pouvons observer sur la photo, cet espace représente très bien l'effet aéroport, avec plusieurs hauteurs, parcours, coulisses, escaliers, etc. Nous voulions tenir compte des caractéristiques du lieu et adapter la création en fonction des possibilités de l'espace à jouer. Pour cela, choisir l'espace de l'Arche avait plusieurs conséquences significatives sur le processus qu'il fallait prendre en compte. Nous avons décidé de les découvrir en faisant une répétition à l'Arche.

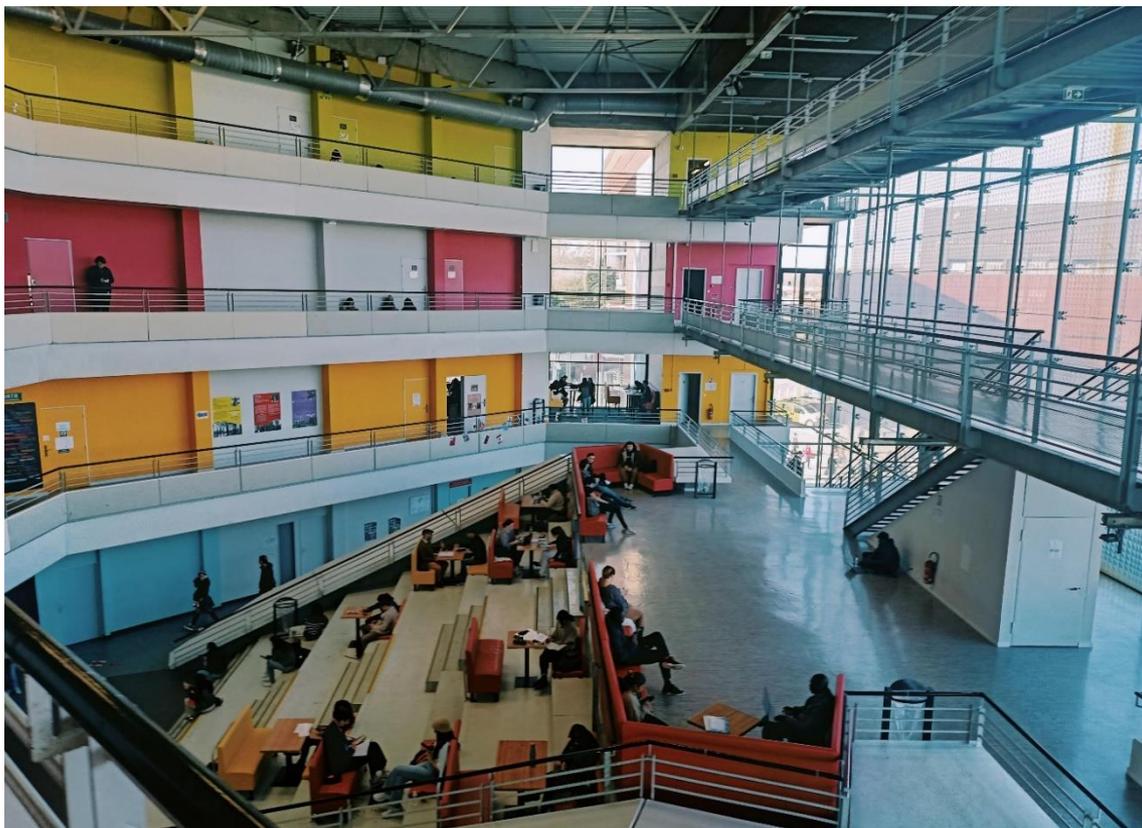


Figure 23 : Photographie de l'Arche du Mirail.

Déjà, nous avons décidé que la création devrait se faire en mode de déambulation si nous la faisons dans l'Arche puisque c'est une des possibilités auxquelles l'Arche invite. Pour cela, la répétition s'est conçue à partir d'un dispositif de déambulation. Voici les indications de la déambulation réalisée :

CARNET DE BORD : DÉAMBULATION DANS L'ARCHE

Exploration de l'arche et improvisation (déambulation immersive) :

1. Déambulation avec une musique.
2. Écrit qui commence par: "Aujourd'hui je pars en voyage et dans le chemin je rencontre... »
3. Introduction d'objets symboliques : Laisser une petite pierre cachée dans l'espace pour établir une relation sensible avec lui.
4. Improvisation du mi-parcours. Qu'est-ce qui change ?

Voici les notes réordonnées des membres de l'équipe recueillies dans la discussion : (Voir annexe pour les citations complètes)

- Lieu d'attente. Attendre que quelque chose arrive. Non-espace, espace d'entre deux, point de passage.
- Balade, pas s'imprégner du lieu, déambulation (corps), errance, esprit un peu partout. L'écrit est plutôt « ce que j'aurais voulu vivre ».
- L'espace m'a parlé, ce que l'espace raconte, architecture qui a un centre de gravité (effet cyclone), tensions de l'espace (tout tient), convergence et équilibre, besoin d'équilibrer l'espace.
- Imaginer l'espace de l'angle frontal (pas multipoint de vue), symétrie parfaite qui casse le mouvement, tourner en rond, pas l'impression de partir, voyager sur place, temps de faire autre chose, être là, présences qui deviennent présentes.
- Anarchisme, points de fuite, multitude de portes, inconnu
- Incertitude : se rassurer étant proches

Pour une meilleure compréhension de cette réflexion, nous devons expliquer que nous étions dans le débat entre l'Arche pour un dispositif immersif ou la Scène de la Fabrique pour un dispositif bi-frontal. D'une part, l'Arche est un espace qui reconstitue un aéroport de manière plus fidèle que la Scène de la Fabrique. De plus, l'effet déambulatoire instaure une relation du public plus intime à l'espace. Le fait d'être toujours ouvert au regard extérieur, même dans les temps de répétition met en danger le travail de l'acteur·rice, en l'exposant constamment et en l'obligeant à renforcer sa présence. La fragilité du dispositif de l'Arche devient alors une puissance dans certains aspects pour la représentation mais, d'autre part, a aussi des aspects négatifs : par exemple, la dispersion du son et de l'espace scénique surtout par rapport au court format de présentation à la fin du processus du master

(20 minutes). De plus, cette exposition des comédien·nes pendant les répétitions pouvait être en détriment du type de jeu établi de notre création puisqu'il demande un grand engagement de la part des comédien·nes qui traversent des moments décalés du réalisme. À ce propos, un espace fermé et en sécurité avec uniquement la présence des membres de l'équipe était préférable pour le type de jeu décalé du réalisme pour le format de présentation du master.

Même si après la discussion avec l'équipe plusieurs éléments du sens dramaturgique recherché dans la création de *Quelquepart* sont apparus, par exemple : l'attente, le non-espace, le point de passage, les points de fuite, l'inconnu, l'effet cyclone, la convergence, les tensions, l'effet de voyager sur place, la présence en errance et en incertitude ; la Scène de la Fabrique proposait une invitation majeure à l'imagination et aux espaces mentaux qui se décalent du réalisme comme nous expliquerons dans la partie suivante du mémoire. Comme affirme Arnaud Rykner en parlant d'une scène conventionnelle, « L'immobilité n'empêche nullement l'ouverture psychique des espaces¹²¹ ». Nous nous sommes demandés alors si pour *Quelquepart* la place du spectateur·rice dans l'espace scénique ajoutait du sens et transformait son expérience en responsabilité de cocréation du sens de l'œuvre ou pas. Par exemple, une idée qui nous est venue à l'esprit a été donner un billet d'avion au public pour s'asseoir sur scène et faire l'expérience de devoir partir quelque part. Cependant, nous n'avons pas été convaincus de l'effet transformateur de cette démarche. Par contre, nous avons considéré l'argument de Miriam Dreyse plus intéressant pour notre création : « Autant la position du spectateur de théâtre à l'italienne, extérieur à la scène, lui permet d'en avoir une vue d'ensemble et d'en comprendre le sens¹²² ». Comme affirme J.L. García Barrientos, la distance spatiale casse l'effet d'illusion et d'identification¹²³ du spectateur·rice donnant une vision plus critique et montrant la double face, l'espace scénique et dramatique en coexistence. Finalement, après tous ces questionnements, nous avons décidé que le meilleur dispositif pour la pièce était le bi-frontal et que la création se présenterait dans la Scène de La Fabrique.

Une fois que le dispositif a été trouvé, nous voulions continuer notre recherche spatiale en favorisant l'idée d'un espace qui transporte, qui fasse voyager, et soutenir cet

¹²¹ RYKNER, Arnaud, « Du dispositif et de son usage au théâtre » [en ligne], *op. cit.*

¹²² DREYSSE, Miriam, « *Situation Rooms* de Rimini Protokoll, entre immersion et distance », *Études théâtrales*, vol. 69-70, no. 2-3, 2021, pp. 167-175. <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2021-2-page-167.htm>

¹²³ Ma traduction. GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, *op. cit.*

effet par la scénographie. Nous sommes partis des moyens existants : quelques chaises de salle d'attente, une table, une valise, des roches, des cigarettes d'encens et des poteaux de guidage. Avec ces éléments, nous devons construire un ou plusieurs espaces faisant attention aux transitions comme nous l'avions remarqué au début du processus. Nous avons choisi que la scénographie se compose des poteaux de guidage et se transforme à vue au fur et à mesure des séquences. La figure du témoin comme regard extérieur dans l'espace scénique nous a aussi permis de prendre la responsabilité de cette transformation comme si elle était responsable de la mise en scène. Dans les figures suivantes, nous pouvons observer des schémas de planification d'espace en relation avec les mouvements des acteur·rices à chaque séquence représentée de la pièce.

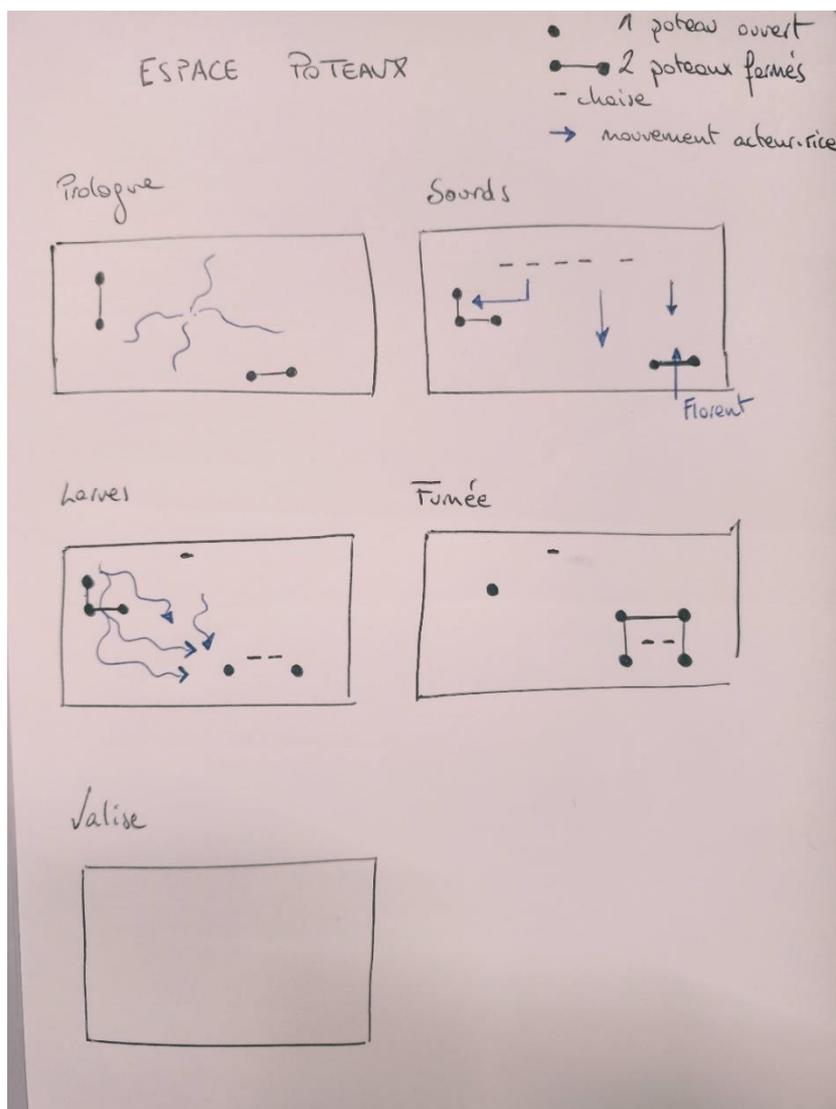


Figure 24 : Schémas de planification d'espace dans *Quelquepart*.

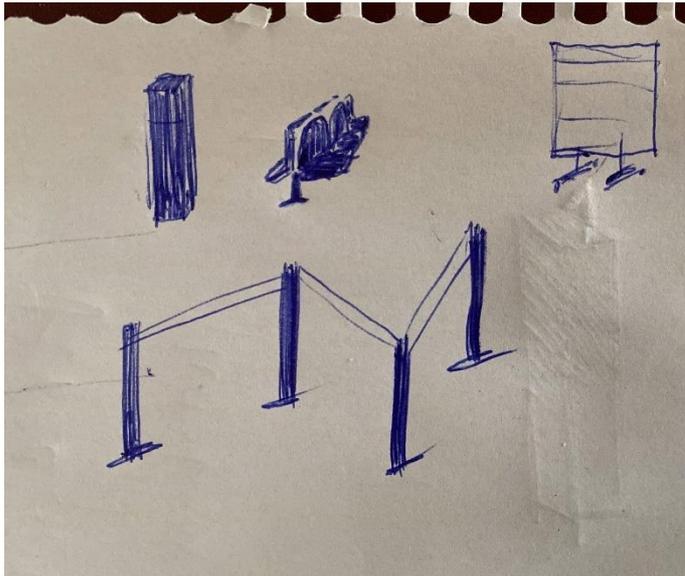


Figure 25 : Schémas de planification de l'espace de l'aéroport dans *Quelquepart*.



Figure 26 : Photographie de la disposition spatiale de la *Scène de la fumée* de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

Sur cette photographie prise dans une répétition, nous voyons le travail spatial entre les séquences. Par exemple, la scène de la fumée demandait une certaine intimité, raison pour laquelle nous avons décidé d'encadrer les personnages partiellement avec les poteaux et de leur donner un espace propre¹²⁴.

¹²⁴ Notre idée était recouvrir les personnages à travers un matériel pas complètement opaque mais plutôt translucide, comme si le public ne pouvait pas tout comprendre des personnages et devait respecter leur intimité toujours en gardant la sensation d'ouverture de la scène envers le public au moment final de la scène.

Comme notre scénographie est assez simple, les objets (pierres, valise) utilisés ont une présence renforcée. Avec l'exemple des pierres, nous allons expliquer quelques étapes du processus de recherche-crédation. Nous nous sommes demandés quel rapport avec la réalité devaient avoir les roches. D'abord, comme nous pouvons observer dans les photographies, nous avons essayé de fabriquer nos propres roches à partir de différentes matières plus ou moins malléables comme l'aluminium, les éponges, les ballons, etc.



Figure 27 : Photographie d'une séance plastique d'élaboration des roches pour *Quelquepart*.



Figure 28 : Photographie du résultat de la séance plastique d'élaboration des roches pour *Quelquepart*.

Ensuite, nous avons essayé des vraies roches que nous avons trouvées dans des terrains vagues de Toulouse. D'une part, nous avons pensé que c'était intéressant de garder l'effet du poids pour appuyer la scène de la valise puisque cette séquence est basée sur la contrainte du poids et le fait d'avoir la qualité de poids réelle pouvait être une manière d'appuyer le texte et la scène. D'autre part, les roches que nous avons trouvées au terrain vague ne correspondaient pas aux roches nommées dans la scène de la valise. Il s'agissait alors d'un entre-deux : garder le réel du poids mais ne pas garder la cohérence entre le texte et la scénographie sur scène. À ce moment, nous nous sommes ouverts à d'autres possibilités

comme par exemple, envelopper les roches du terrain vague avec du papier aluminium pour soutenir l'effet de l'opacité générale et de la couverture, mais cela homogénéisait trop chaque roche et empêchait une des consignes principales de la scène : la vraie découverte des détails de chaque roche de l'hôtesse de l'air. La dernière étape a consisté à recréer l'effet de composition des roches en utilisant la technique de la mosaïque à partir de petits morceaux cassés de carreaux. L'idée est de garder l'effet du poids des roches et recouvrir celles-ci avec différents fragments de carreaux de différentes couleurs pour ainsi garder l'effet de découverte voulue dans la scène. De plus, la matière des carreaux est souvent utilisée pour la décoration de salles de bains et toilettes, effet qui faisait un contrepoint d'humour par rapport au côté plus dramatique du personnage principal.



Figure 29 : Photographie des roches en mosaïque pour *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

Enfin, nous devons faire un choix des costumes. Tout au début l'idée était de s'habiller avec plusieurs couches puisque nos personnages sont couverts et ne montrent pas tout ce qu'ils ont à l'intérieur. Nous avons essayé des foulards mais cette idée a été vite écartée puisque sans le vouloir, les foulards racontaient beaucoup plus d'histoire de chaque personnage. L'idée des cagoules est alors apparue pour garder la sensation de couverture tout en introduisant un effet d'étrangeté des personnages qui décale le public plus qu'il lui donne de l'information supplémentaire comme faisaient les foulards. Pour le reste des costumes, d'une part, nous étions partis de l'idée du voyage, un voyage de caractère imprévisible puisque la consigne était de ne pas savoir où nous partions et donc d'ignorer la météo du lieu de destin. Les principaux éléments que nous avons choisis sont des imperméables, des combinaisons, des salopettes, des pantalons de pluie ; en résumé, des tenues techniques avec des textures plastiques, en caoutchouc, de matériel de plongée.

D'autre part, nous avons essayé de donner à chaque personnage une caractéristique qui partait du réel mais s'exagérait, dans un style d'expressionnisme allemand, basé dans les peintures de Magritte et dans l'esthétique des costumes de La Chevauchée du lac de P. Handke mise en scène par Claude Régy. La caractéristique choisie de chaque personnage mettrait en évidence un trait de personnalité particulier mais créerait en même temps une distance critique par l'étrangeté produite par l'exagération. Quelques exemples de traits particuliers sont des personnages de *Quelquepart* sont : de très longs cils pour la Femme qui fume ; un chapeau très haut pour le Commissaire ; une blouse blanche avec une queue de pie pour le Médecin. De plus, cette esthétique apportait un maquillage blanc sur le visage qui nous rappelle à l'esthétique du mime présent dans les références de notre corpus comme *Los que hablan*. Les choix ne sont pas encore résolus et doivent avoir une recherche approfondie dans les temps à suivre.



Figure 30 : Jeanne Moreau, Michael Lonsdale, Sami Frey, Gérard Depardieu et Delphine Seyrig, habillés par Yves Saint Laurent, lors d'une répétition de la pièce La Chevauchée sur le lac de Constance, Espace Cardin, Paris, décembre 1973. ©Keystone-France/Gamma-Rapho.

Lumière

Un autre élément plastique qui construit l'espace dramatique ce sont les lumières. La fonction dramaturgique de la lumière est de créer une atmosphère pour l'acteur·rice qui se transmet au public. Selon Henri Alekan : « C'est par l'utilisation de climats trouvant leurs

références dans la nature que le contact s'établit entre l'artiste et le spectateur¹²⁵ ». Ces effets sur la réception sont fondés sur la relation entre la nature de la lumière et le sentiment évoqué qui n'est qu'un miroir de l'intention dramaturgique. Dans ce mémoire, nous allons brièvement expliquer le processus de création des lumières sachant que notre savoir technique n'était pas un des points les plus forts de la création.

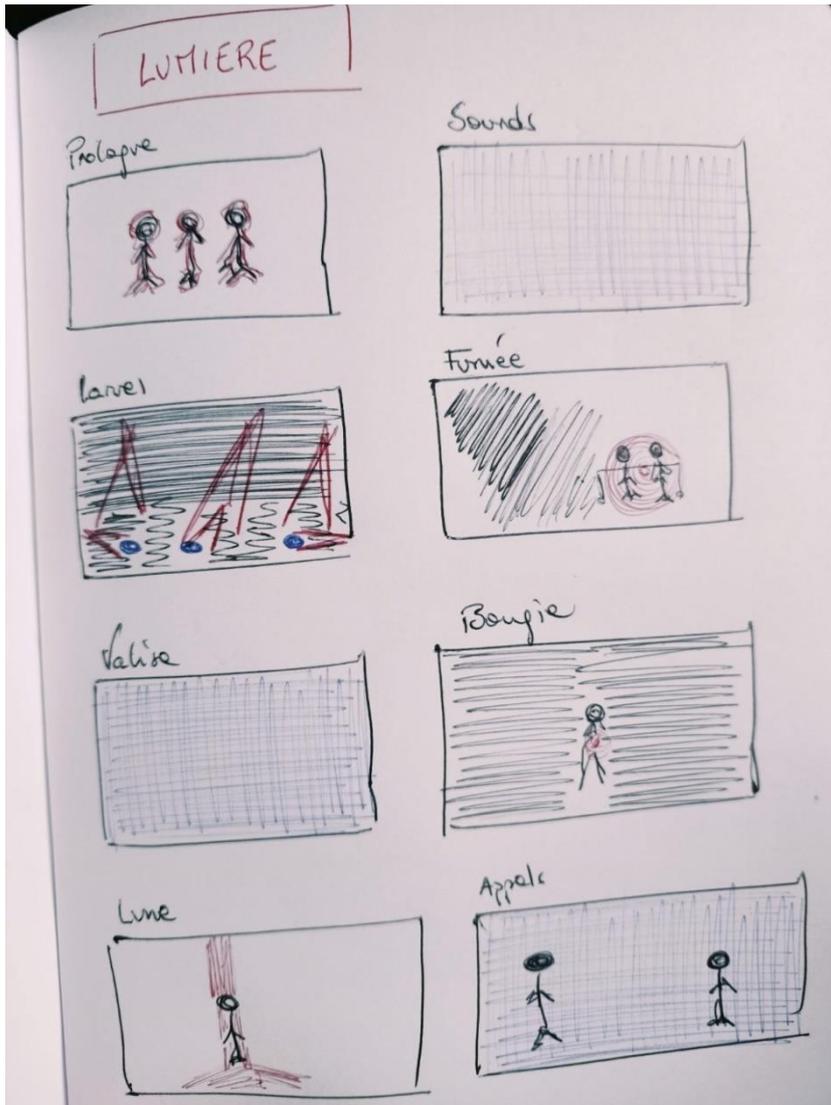


Figure 31 : Schémas de planification des lumières pour *Quelquepart*.

Pour que le lecteur·rice puisse nous accompagner dans notre parcours de recherche-crédation, nous allons exposer le plan de conduite¹²⁶ que nous avons conçu pour *Quelquepart* et à partir duquel, nous détaillerons chaque choix dramaturgique. La première séquence

¹²⁵ ALEKAN, Henri, ROBBE-GRILLET, Alain, MOREAU, Marcel, *Des lumières et des ombres*, Paris, La librairie du collectionneur, 1991, p. 36.

¹²⁶ Voir Iconographie de lumière dans III- Création pour les schémas du plan technique lumière élaborés par Cyril Monteil.

concerne les pseudo-narrateurs qui sont déjà sur scène pendant que le public rentre. Comme dans le spectacle *Je suis le vent*, l'éclairage est présent sur l'espace scénique ainsi que sur la salle pour permettre au public de s'installer et se sentir dès le premier moment interpellé et dans un nouvel espace qui se crée au fur et à mesure avec sa participation active.

Ensuite, dans la scène des sourds, nous installons l'atmosphère de l'aéroport grâce à une lumière multidirectionnelle diffuse utilisant des LED qui créent un effet Néon. Cet éclairage a un effet froid, annihilant et neutralisant pour arriver à aplatir l'image et ne pas différencier entre la figure et le fond ou, comme explique Henri Alekan: « Noyer le principal en le mêlant avec le secondaire ¹²⁷ ». Le jeu des ombres est inexistant ce qui transmet un état subjectif aplati, uniforme, frustrant et sans textures dans un espace atemporel. Nous avons la sensation de flotter dans l'espace du temps.

Après cette séquence, arrive la scène des larves où l'espace scénique se compose principalement d'un jeu de LED de couleurs verte et violette. Dans le noir de la nuit, des silhouettes en couleur apparaissent et invitent notre imagination à créer un récit qui va au-delà de l'espace scénique ou même dramatique de l'aéroport. Dans l'obscurité de cette séquence, le clair-obscur joue un rôle important et cela vient donner cohérence avec la qualité sombre de la larve qui se déplace au sol, la contamination de l'espace et l'effet noir des ténèbres en contraste avec le jeu ludique et enfantin du cache-cache que les personnages instaurent.

Après la nuit, arrive la séquence de la fumée, comme une aurore qui augmente en luminosité petit à petit. H. Alekan décrit l'effet du levé du jour comme : « Le flou et le diffus qui accompagnaient l'absence de lumière font place à une vision de l'objet de plus en plus précise [...] L'aube c'est la confiance qui renaît après la peur¹²⁸ ». Mais cet espoir qui apparaît et évoque une autre façon de vivre la réalité, ou de faire la fantaisie une réalité, se casse de nouveau par la séquence de la valise qui retourne à l'effet aéroport en nous troublant encore. À la fin, après ce jour bouleversant, le crépuscule arrive et crée l'effet que Henri Alekan définit comme : « La lumière déclinante crépusculaire marque la fin du présent quotidien, dont le déroulement vient de s'accomplir dans l'éclairage solaire, vivifiant : elle ouvre la voie aux doutes, aux angoisses, aux frayeurs nées de l'occultation

¹²⁷ ALEKAN, Henri, ROBBE-GRILLET, Alain, MOREAU, Marcel, *Des lumières et des ombres*, op.cit., p.38.

¹²⁸ *Ibid.*, p.47.

du monde plongé dans l'obscurité nocturne ¹²⁹ ». Nous avons choisi de montrer la nuit sombre avec des petites lumières de bougie tenues par les 3 personnages secondaires. En plus des 3 bougies, le noir de la nuit s'accompagne d'une lumière lunaire avec qui arrive sur le personnage principal à partir du dernier appel. Il s'agit d'une lumière blanche avec un visible effet Tyndall¹³⁰, c'est-à-dire une lumière en douche qui permet de voir les particules de fumée présentes sur scène, qui donne un effet d'aspirer le personnage principal vers le haut, ouvrant l'espace terrestre vers le ciel et le cosmos.

Comme nous pouvons voir dans l'iconographie de la lumière dans la troisième partie du mémoire, la création de la lumière s'est réalisée à partir de références à d'autres spectacles. D'autres inspirations ont été des tableaux de peinture, par exemple, les œuvres de la fin du XIX siècle du peintre danois Vilhelm Hammershoi.

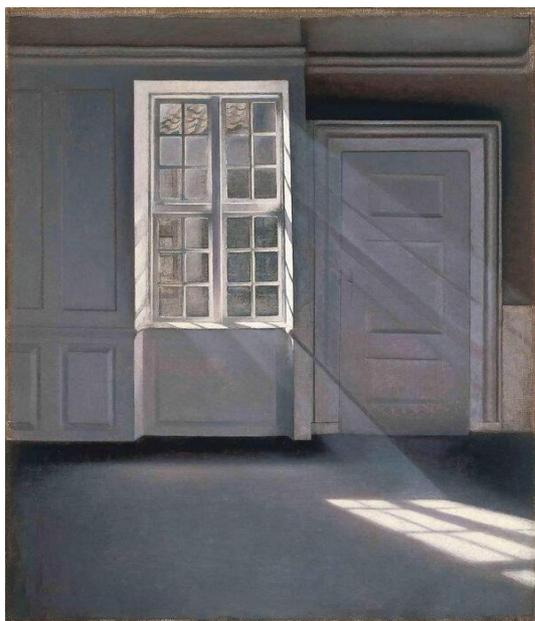


Figure 32 : *La Danse de la poussière dans les rayons du soleil*, Vilhelm Hammershoi, 1900, Ordrupgaard Museum, Copenhague.



Figure 33 : *Personnages près de la fenêtre*, Vilhelm Hammershoi, 1985, Ordrupgaard Museum, Copenhague.

¹²⁹ *Ibid.*, p.50.

¹³⁰ Selon le Dictionnaire médical de l'Académie de Médecine en ligne, en ophtalmologie, l'*effet Tyndall* se définit comme le « trouble de l'humeur aqueuse lié à la présence de fines particules en suspension visibles à la lampe à fente », consulté le 21/05/2023.

<https://www.academie-medecine.fr/le-dictionnaire/index.php?q=Tyndall%20%28effet%29>

Dans une ambiance froide et une atmosphère floue et sobre, l'artiste symboliste crée une intimité minimaliste des intérieurs. Pionnier du portrait de dos, l'artiste suscite une inquiétante quiétude grâce à son usage de la lumière. En observant ces tableaux, nous avons l'impression que le silence nous parle et nous nous trouvons à son écoute et comme O. Kachler explique :

C'est dans ce cadre que les symbolistes ont porté au premier plan des catégories nouvelles telles que *le rythme, l'idée, la suggestion, la musicalité*. Véritable « mystère » à penser « dans les lettres », elles ont en fait été les noms d'une tentative d'envisager (de penser et d'entendre) la part d'inconnu que recèle le langage, là où le classicisme ne pouvait sortir du binarisme opposant un jour rationnel à une nuit irrationnelle. Or, c'est dans ce clair-obscur, comme part de l'inconnu dans le langage, que le silence a plus particulièrement préoccupé les symbolistes¹³¹

Toujours dans le même moment historique mais dans l'esthétique expressionniste, les œuvres d'Edvard Munch sont aussi des références qui font naître une atmosphère en lien avec la fiction de *Quelquepart* et qui, d'ailleurs, nous rappellent l'écriture de Jon Fosse. Les figures sobres, opaques, cohabitent dans un univers troublant et prennent forme entre l'ange noir et le blanc.



Figure 34 : *Angoisse*, Edvard Munch, 1894, Musée Munch, Oslo.

¹³¹ KACHLER, Olivier, « La communauté innommable du silence dans le premier théâtre de Maeterlinck » in FINCK, Michèle (dir.), ERGAL, Yves-Michel (dir.), *Écriture et silence au XXe siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010, [en ligne] <http://books.openedition.org/pus/2427>



Figure 35 : *Séparation*, Edvard Munch, 1896, Musée Munch, Oslo.

Ces éléments de lumière définissent la dimension spatiale mais aussi temporelle de l'œuvre. D'une part, l'effet créé par ces variations de lumière construit le temps dramatique, celui représenté par le drame, c'est-à-dire, une journée. D'autre part, le temps diégétique, celui du sens de la fable, est reconstruit par le spectateur, et représente potentiellement une vie. Cependant, nous retrouvons dans notre création d'autres matériaux pour élaborer la dimension temporelle d'une création, comme par exemple, le rythme.

Chorégraphie rythmique

Nous allons aborder notre processus de recherche-crédation de *Quelquepart* par rapport à la construction temporelle de l'œuvre. Depuis le début du travail, nous nous sommes questionnés par rapport au rythme général des séquences qui est assez rapide dans le texte et demande une écoute fine de la part des comédien·nes puisqu'il accélère pendant le déroulement de la pièce. Dans plusieurs séquences de *Quelquepart*, le personnage principal reste coincé dans la condition d'impossibilité que nous avons expliqué dans l'introduction du mémoire, il retrouve un autre obstacle qui lui empêche de partir en voyage, de se comprendre avec les autres personnages, de mener l'existence qu'il désire. Ce moment de rester coincé dans l'espace scénique et ne pas pouvoir partir quelque part se met en contraste par l'effet opposé que nous avons exploré aux répétitions : son alentour se met en mouvement et intensifie le sentiment d'angoisse du personnage. Son angoisse est motivée par la sensation de que temps s'écoule face à lui et qu'il ne peut rien faire. Cette

impossibilité se transforme en difficulté ressentie puisqu'il continue à trouver des raisons qui le poussent à continuer et à être toujours dans la tentative. Accompagnés par le regard de la chorégraphe Clémence Baubant, nous avons donc décidé de représenter ce passage du temps avec le métronome et, inspirés par le travail de *May B* de Maguy Marin et *Rosas* de Anne Teresa de Keersmaecker, de le matérialiser grâce à la composition d'une chorégraphie rythmique à partir des corps des comédien·nes, c'est-à-dire, un métronome qui part d'une partition de gestes des acteur·rices.

Selon Stanislavski : « Le rythme est la relation quantitative de longueurs actives (comme le mouvement ou le son) aux unités de temps qui sont à la base d'un certain tempo ou mesure¹³²». Dans *Quelquepart*, les personnages créent une chorégraphie avec des mouvements simples (de durée un temps) pour donner l'impression du passage du temps. Cet effet nous permet de faire durer le temps, de l'écouter et ainsi de transmettre une certaine angoisse qui naît de l'urgence anticipatoire, plutôt qu'immédiate, comme si nous nous trouvions dans un temps de la procrastination. Pour arriver à cet effet, les contrastes sont indispensables. Le personnage principal reste seul coincé sur scène pendant que les autres comédien·nes autour de lui intègrent un tempo *in crescendo* et la machine du monde se remet en mouvement.

Nous avons écrit la chorégraphie à partir d'improvisations dans lesquelles les acteur·rices attendaient partir en voyage avec inquiétude et impatiente puisque c'est celui-ci le désir de notre personnage principal. Nous avons choisi quelques gestes qui seraient notre abécédaire de composition pour toutes les scènes de l'aéroport où le personnage se retrouve dans l'impossibilité de partir ailleurs. Les gestes sont : tourner la tête, se prendre la tête, croiser les jambes, croiser les bras, se tenir droit, s'effondrer, faire un pas en avant et sauter. La composition s'est basée sur les principes d'accumulation et d'exagération et s'est faite dans les 4 directions (face, dos, côtés) pour ouvrir l'espace et le décaler encore plus par rapport à l'espace dramatique.

D'une part, pour la scène des sourds, le *Déprimé* et la *Femme Géniale* initient la chorégraphie gestuelle grâce à la répétition des gestes des didascalies qu'ils énoncent à haute-voix pendant la scène : se toucher les cheveux, se gratter, souffler, croiser les jambes,

¹³²Traduction de Julia Stockhausen de la version allemande : STANISLAWSKI, Konstantin, « Rhythmus ist das quantitative Verhältnis von aktiven Längen (wie 21 Bewegung oder Ton) zu den Zeiteinheiten, die man einem bestimmten Tempo oder Takt zugrunde gelegt hat. », *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers Teil II*, trad. Riedt, R.E., Berlin, das europäische buch, 1989, p. 115.

ouvrir la bouche. Depuis l'accumulation et l'exagération, ils ajoutent de manière assez rapide les gestes d'attente que nous avons travaillé. Cette démarche sert aussi à déconcentrer et perturber le personnage principal pendant l'appel simultané. Les personnages s'approchent peu à peu vers la sortie et chaque pas marque le rythme du métronome. Dès que le deuxième appel est fini, la personne au téléphone rentre aussi dans cette partition et s'ajoute au pas rythmique commun pendant que le personnage principal reste fixe au milieu.

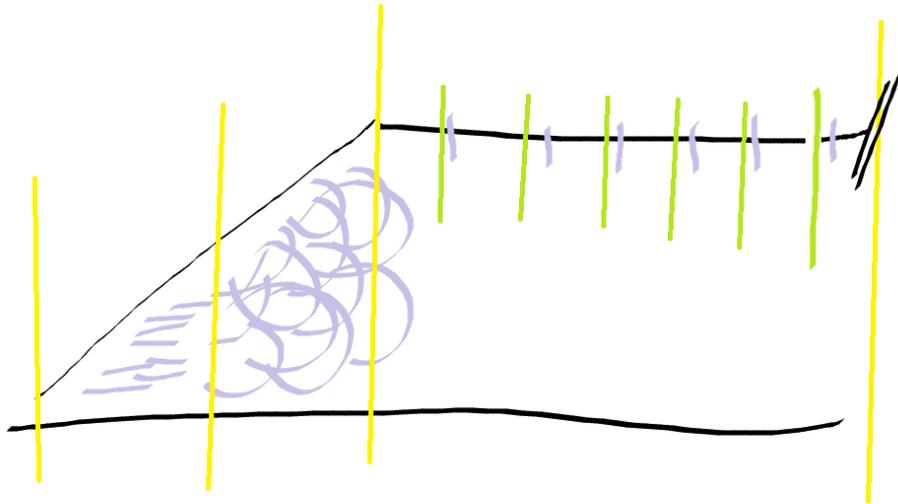


Figure 36 : Temporalité de la partition rythmique dans la *Scène des sourds* : accumulation *in crescendo* des gestes à partir des didascalies dans un même rythme, exagération et chaos, rythme métronomique avec le geste du pas en avant et arrêt.

D'autre part, pour la scène de la valise, la chorégraphie amplifie l'effet d'exagération et de chaos par rapport à la scène des Sourds puisqu'ici nous nous retrouvons dans un moment postérieur au récit et nous nous permettons d'aller plus loin avec les codes déjà installés précédemment. Dans *Mille plateaux* Gilles Deleuze définit ainsi le rythme :

Mais la riposte des milieux au chaos, c'est le rythme. Ce qu'il y a de commun au chaos et au rythme, c'est l'entre-deux, entre deux milieux, rythme-chaos ou chaosmos. C'est dans cet entre-deux que le chaos devient rythme, non pas nécessairement, mais a une chance de le devenir. Les matériaux - voix, corps, châssis et éléments sonores - se frottent et créent un dispositif qui n'ordonne pas le chaos, mais l'accueil et lui fait produire son propre sens, toujours mobile.¹³³

¹³³ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, pp. 385.

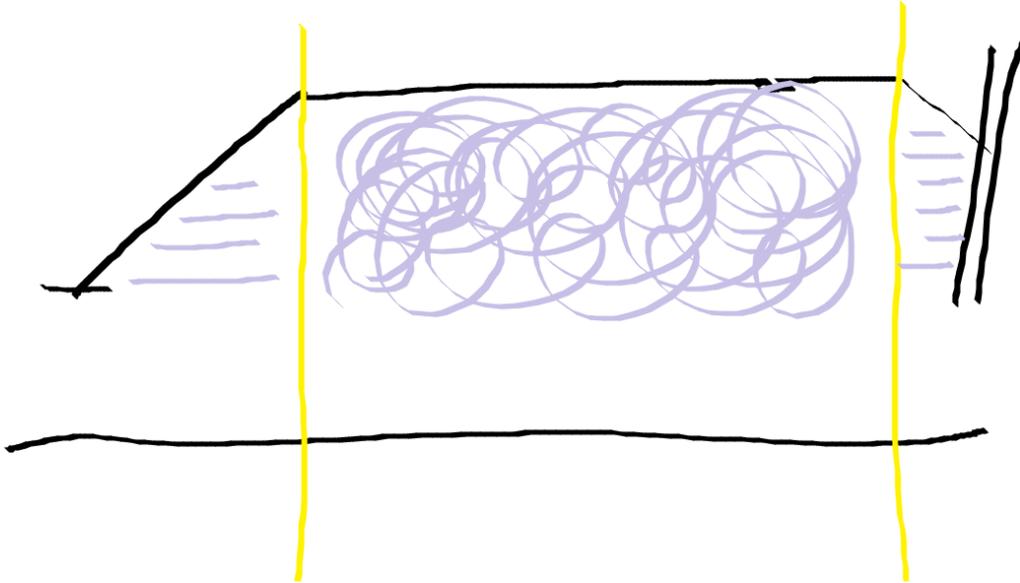


Figure 37 : Temporalité de la partition rythmique dans la *Scène de la valise* : accumulation in crescendo d'un même rythme, exagération et chaos, retour au rythme et arrêt.

Cette gestuelle se répète dans plusieurs scènes et c'est cette fréquence répétitive qui a un effet sur la durée du drame, qui est distendue et modifie l'ordre chronologique. Comme écrit J.L. García Barrientos : « Présent scénique qui, au lieu d'être un signe d'actualité, semble plutôt suggérer l'idée d'une répétitivité illimitée¹³⁴ ». Cependant, même si la répétition est un choix, pour ne pas tomber dans l'effet robotique, il faut bien adapter la chorégraphie à chaque moment de la pièce et trouver les caractéristiques propres de son contexte. Pendant l'écriture de la partition, nous nous sommes demandés d'où ces gestes naissaient mais surtout ce qu'ils produisaient dans nos corps. Cela nous a fait penser au travail de Beckett avec des métronomes, superposant des rythmes différents aux acteur·rices pour explorer l'impact dans le jeu d'acteur·rices. Une fois que nous avons l'abécédaire, il fallait revenir aux ressentis des acteur·rices pendant ces moments de chorégraphie et voir quels étaient les effets par rapport aux personnages joués. Pour ne pas mécaniser cette séquence chorégraphique et renforcer la fragilité du vivant, nous avons opté de permettre que les acteur·rices composent leurs propres gestes d'attente et impatiente et, à travers l'accélération et l'intensité commune, retrouver une gestuelle intérieure fondée sur la fragilité du vivant.

Tous ces éléments que nous avons explorés ne font qu'ouvrir et faire émerger différentes voies de création de cette dimension spatio-temporelle pour la transmettre au

¹³⁴ Ma traduction. GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, op. cit., p. 99.

spectateur·rice et qu'il puisse nous accompagner dans sa propre interprétation de l'œuvre. Cependant, en plus du dispositif, la scénographie, la lumière et le rythme, il y a aussi d'autres processus à explorer pour la construction du pacte fictionnel entre la scène et la salle. Dans ce mémoire, nous allons nous concentrer sur quelques-uns en analysant les œuvres du corpus et en les mettant en dialogue avec le processus de création de *Quelquepart*.

3. Processus explorés de franchissement de seuil

Le théâtre repose sur le pacte théâtral, sur la création d'une fiction dans un espace partagé entre l'acteur·rice et le spectateur·rice. Nous avons jusqu'ici détaillé plusieurs matières plastiques qui peuvent nous servir à la conception de la dimension spatio-temporelle qui servira comme cadre pour la fiction. Cependant, la construction du pacte du jeu fictionnel implique d'autres processus qui jouent avec cette tension fragile créée entre la scène et la salle. À partir des analyses des spectacles du corpus et de l'exploration au plateau de *Quelquepart*, nous aborderons différents mécanismes de franchissement de seuil pour faire émerger cette matière scénique à partir de la fragilité. Concrètement, nous commencerons par les mécanismes de tension entre l'identification et l'éloignement¹³⁵ des personnages dans *Los que hablan* et l'effet sur l'identité de la personne qui parle pour finir avec l'exemple de *Je suis le vent* et la simultanéité d'espaces grâce à différentes formes d'entrées et sorties et au concept de charnière¹³⁶ d'Oscar Gomez Mata utilisé dans *Quelquepart*.

Identification- Éloignement : Personnages

La distance au théâtre est le paramètre qui établit la convention, c'est-à-dire, qu'à plus de distance, plus de convention qui se crée. L'effet de distance nous permet d'avoir une plus grande perspective de la réalité alors que l'immersion nourrit notre sensation d'illusion :

Le spectateur s'identifie au monde fictif à tel point qu'il perd la conscience de n'être qu'un spectateur de théâtre. C'est ce qu'il me semble plus juste d'appeler "illusionnisme". Ceci étant précisé, je soutiens que la spécificité de la réception théâtrale se trouve dans la tension irréductible, toujours active, entre

¹³⁵ Terme employé par: GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, op. cit.

¹³⁶ CHAPUIS, Yvane, GOMEZ MATA, Oscar, *Penser l'action. Un système d'entraînement de l'acteur·rice*, op. cit., p. 52.

illusionnisme et distance, entre création et rupture de l'illusion dans des proportions et des formes variables¹³⁷.

Cependant, le concept de distance peut se nuancer encore comme le montre J.L. García Barrientos : « il n'est pas équivalent au concept brechtien de "*Verfremdung*", presque toujours traduit par « distanciation » au lieu de « éloignement », qui est sans aucun doute préférable »¹³⁸. Et il continue et en citant Brecht :

Eloigner un processus ou un personnage, c'est avant tout priver ce processus ou ce personnage de tout ce qui est évident, connu, patent, et susciter à sa place l'étrangeté et la curiosité [...] Eloigner (strange), c'est donc "historiciser", représenter des processus et des personnages comme des processus et des personnages historiques, c'est-à-dire comme éphémères.¹³⁹

Nous nous rendons compte que, comme l'indique J.L. García Barrientos, la tension entre identification et distance ou éloignement est une des caractéristiques plus importantes des Arts du spectacle et qu'elle se base sur une corde fine et fragile. Le plus que nous tirons de cette corde et que cette tension soit intense, et donc, que la corde soit plus facile à se casser, le plus de matière scénique émerge et prend pouvoir face au public. La matière scénique émerge que quand il y a un risque, une fragilité potentielle et pour cela, nous avons besoin de danger.

Los que hablan joue dans cet espace de tension, sautant de l'identification à l'éloignement comme si nous étions face à des jongleries toujours suspendues dans l'air, prêtes à être récupérées mais dans le risque de tomber par terre. En effet, les personnages interprétés par les comédien·nes dans *Los que hablan*, reposent autour de la quasi-identification, c'est-à-dire que juste avant l'identification totale de ces personnages, le spectacle tend vers une indéfinition qui nous laisse comme spectateur·rices dans l'incertitude et dans le désir. À chaque fois qu'ils incarnent des personnages, iels acquièrent des caractéristiques d'identité de ces personnages mais ne restent pas fixé·es dans celles-ci. Même si nous reconnaissons des éléments identitaires évoqués par les comédien·nes, le jeu s'arrête toujours avant de les reconnaître complètement.¹⁴⁰

Leur comportement suit certains schémas répétitifs mais ne se systématisent pas et reste donc imprévisible, ce qui est cohérent avec le type d'écriture du texte mais aussi dans

¹³⁷ GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, op. cit., pp. 203-204.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 202.

¹³⁹ *Idem*, qui cite BRECHT, Bertolt, *Sur une dramaturgie non aristotélicienne*, Paris, l'Arche, 1972, pp.294-295.

¹⁴⁰ Ma traduction. Feuille de salle de *Los que hablan* (voir annexe).

la manière dont il est joué comme nous avons expliqué précédemment. Comme affirme l’auteur Pablo Rosal dans la feuille de salle su spectacle, l’intention est de « pointer le réel et le laisser en doute, suspendu¹⁴¹ ». Nous pourrions dire que la pièce se compose d’une certaine itération sémantique : « Chaque élément dramatique ne renvoie pas seulement à un, mais à toute une série d’éléments de la réalité qui se répètent d’une certaine manière (plutôt sur l’axe de l’équivalence que sur celui de la contiguïté¹⁴² ».

Iels sautent d’identité en identité donnant un sentiment général d’identité transitoire. Le personnage transpersonnel devient une entité plus large qui voyage d’acteur·rice en acteur·rice. Les personnages dramatiques sont deux types, mais pourraient être n’importe quel type. Comme le dit Pablo Palant, le personnage dramatique est : « quelqu’un qui est beaucoup, qui l’a peut-être ignoré ; quelqu’un en qui ces beaucoup se reconnaissent, et qui apparaît clairement à la lumière du conflit que l’auteur a réussi à créer¹⁴³».

Quelquepart joue aussi dans cette tension fine entre identification et éloignement. Depuis le début, ou même avant, les trois pseudo-narrateur·rices sont installé·es sur scène et, portant des cagoules, découvrent l’espace en s’amusant à pointer des éléments concrets qu’iels trouvent dans l’extérieur. Au fur et à mesure que le public rentre dans la salle, lui aussi fait partie du scénario à tenir en compte par ces personnages qui nomment et montrent le réel. A partir des éléments réels qu’iels sont capables de percevoir, iels construisent une fiction ensemble et commencent à définir au personnage principal. Iels ont l’indication de pointer et d’indiquer à voix haute ou pas, des caractéristiques de l’espace précises ou alors des gestes, postures ou éléments visibles et évidents du public. Il est nécessaire qu’iels se tiennent aux détails puisqu’iels seront alors dans la vraie découverte de l’inconnu et non pas sur le « faire semblant de découvrir ». Cela a été renforcé par un travail d’acteur·rice avec une atmosphère extra quotidienne, un sol de neige, qui ouvre la perception et créé un effet de distance.

¹⁴¹ *Idem.*

¹⁴² Ma traduction. GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro, op. cit.*, p. 102.

¹⁴³ *Idem.* J.L. García Barrientos paraphrase à Pablo Palant.



Figure 38 : Photographie des pseudo-narrateurs qui s'habillent pour la *Scène des Sourds* pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

À partir de cette description directe, iels inventent le personnage qui dans ce cas est un homme particulier, mais qui pourrait être tout homme, tout être humain. Le personnage qui à la base part des multiples traits singuliers du public, se fusionne en une forme particulière pour signifier toutes les formes. L'idée du projet est de partir du singulier au pluriel et du pluriel au singulier : nous sommes tous le personnage. Cependant, cette reconnaissance doit apparaître depuis sa propre mise en question. Comme explique M. Deutsch: « L'identification, et Brecht ne l'a que trop souligné, a fait son temps au théâtre. Reconnaissance – a fortiori reconnaissance distancée, critique – n'est pas identification¹⁴⁴ ».

Pour cette raison, cette scène prétend clarifier le pacte fictionnel, sachant que la reconnaissance critique est aussi amenée par la fiction. En fait, nos pseudo-narrateur-rices se rendent compte après l'exercice que nous avons expliqué que peut-être tout ce qu'iels inventent n'est pas vrai mais pourtant iels demandent quand même d'y croire. Cette partie de la scène est jouée en mettant en question le texte et donc en questionnant le pacte fictionnel directement. Iels demandent au public d'y croire en se demandant ce que cela veut dire exactement. Iels invitent également le public de partir s'il ne veut pas le croire.

¹⁴⁴ DEUTSCH, Michel, « En relisant L'Avenir du drame de Jean-Pierre Sarrazac », [en ligne], *Études théâtrales*, vol.56-57, no. 1, L'Harmattan, 2013, pp. 119-125. [consulté le 21/05/2023]. <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-etudes-theatrales-2013-1-page-119.htm>

Iels se demandent eux·elles-mêmes, en relation avec la difficulté de partir en voyage du personnage principal, s'iels peuvent eux·elles aussi partir, toujours en questionnant ce que cela veut dire.

Le personnage évoqué finalement sort du public et rentre sur scène. Il s'appelle Jean pour continuer avec cette idée d'élargissement du personnage : Jean se prononce de la même manière que « Gens ». Jean est le sujet qui entreprend une action pour obtenir ce qu'il se propose (l'objet), c'est-à-dire : partir quelque part. L'axe sujet-objet définit le désir du personnage. Les personnages qui constituent des difficultés pour son propos sont : *Guichet(s)*, *Étrangère*, *Déprimé*, *Femme géniale*, *Commissaire*, *Médecin* et *Personnes au téléphone*. Celles qui ne s'opposent pas mais et l'aident, même si passivement, sont : *Femme qui fume*, *Témoin*, *Personne appel final*. Le personnage est le fil conducteur de la pièce, point de vue de l'histoire et tous les personnages autour ne composent que des projections de sa volonté d'agir ou de résistances imaginaires à l'action. Nous ne rentrons pas dans le contexte psychologique des personnages, il est sans importance puisque le fait fondamental est qu'iels réussissent à faire marcher et avancer la machine théâtrale. Iels collaborent avec un ensemble pour que quelque chose se passe. Comme explique F. Flahaut : « L'espace de réalisation des sujets »: les rapports de places qu'ils occupent ou feignent d'occuper les uns par rapport aux autres, c'est-à-dire des rapports de pouvoir symboliques¹⁴⁵ ». Les personnages conforment une figure géométrique autour du personnage principal et, constituent le cadre nécessaire pour que sa figure se pose et se reconnaisse d'un point de vue extérieur, c'est-à-dire du regard du spectateur·rice. Ce point sera approfondi dans la dernière partie du chapitre.

En résumé, la recherche d'éloignement du personnage et de distance esthétique peut s'explorer avec l'effet d'identification et reconnaissance critique envers les personnages d'une pièce. Cependant, il existe plein de solutions formelles pour trouver cet effet. Nous allons tout de suite aborder un autre moyen formel qui explore cette tension depuis la fragilité de la scène et aide à renforcer l'impact sur les spectateur·rices.

¹⁴⁵ FLAHAUT, François, *La Parole intermédiaire*, Paris, Cairn, 2016.

Identification-Éloignement : Narration

Dès le début de la recherche notre projet n'avait pas l'intention de reproduire une réalité quelconque (celle d'un aéroport) mais l'utiliser de cadre pour donner quelques codes connus aux spectateur·rices et ainsi aller un peu plus loin et jouer à sa déformation pour un intérêt autre que la scène purement quotidienne. Les questions de distance et de perspective critique sont arrivées dans différentes formes, une d'elles est la narration insérée dans le texte dramatique. D'une part, le jeu de passage entre la 1^{ère} et 3^{ème} personne du singulier nous a permis de jouer avec l'identité de la *personne-personnage* qui se trouve sur scène. D'une autre part, la narration joue également la distance communicative entre la scène et la salle, ce que B. Dort explique par: « la relation entre la salle et la scène du théâtre épique en tant que "jeu d'identification distanciée"¹⁴⁶ ». Dans les deux cas, interprète-personnage et scène-salle, les frontières du pacte sont renforcées à partir de sa fragilité. C'est cet effet que nous considérons intéressant pour rendre vivante la matière scénique émergée.

Pour analyser la distance interprétative, celle qui crée un espace entre la personne réelle (acteur·rice) et la personne fictive (personnage), produite par la narration, c'est-à-dire, celle qui joue dans la frontière personne-personnage, nous allons reprendre *Los que hablan* comme exemple. Dans ce spectacle, les comédien·nes intègrent un double régime en faisant des commentaires par rapport aux personnages incarnés à la 3^{ème} personne et en les incarnant tout de suite à la 1^{ère} personne, par exemple : « Cette dame... c'est-à-dire, je venais dans ma chambre¹⁴⁷ ». Concrètement, on trouve parmi les situations incarnées : une personne qui vend des produits alimentaires à une autre, deux personnes qui se retrouvent après qu'une d'elles soit revenue d'un voyage, une personne qui renonce à ce qu'elle a et part quelque part, un physicien, une personne qui pense être une mouche, deux personnes qui parlent d'une troisième, une première rencontre entre deux personnes, deux personnes qui parlent de politique dans un bar, un enfant qui répond à son professeur, etc. Dans cet exercice d'incarnation des paroles, l'endroit où la personne qui parle se situe, détermine son identité et la relation avec l'extérieur.

Je suis le vent est aussi un exemple de spectacle qui crée une distance interprétative. L'identité de l'acteur·rice et du personnage sont en dialogue l'un avec l'autre constamment. Les frontières entre les deux se troublent, deviennent fragiles. Comme écrit A. Pellois,

¹⁴⁶ DORT, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1960, p.198.

¹⁴⁷ Ma traduction. Manuscrit non publié *Los que hablan* écrit par Pablo Rosal.

l'indétermination de l'identité de la personne sur scène est une autre forme de renforcement de fragilité qui finit par devenir une sur-détermination de la présence des acteurs¹⁴⁸. Reprenant quelques questions qu'Alain Milon propose dans le livre *L'Art de la conversation* : « Quoi ou qui parle quand le sujet parle ? Un *Je*, un *Il*, un *On*, ou les trois en même temps ? Peut-être c'est la même personne !¹⁴⁹ ». Le personnage dramatique est l'incarnation du personnage de fiction dans la personne sur scène, l'exposition du double visage. Ce passage entre l'acteur·rice et le personnage est une façon de favoriser la conscience scénique dont nous parlions dans la partie du travail de l'acteur·rice. Cette conscience se renforce grâce au travail d'image de soi-même. G. Genette écrit à ce propos : « Le récit impersonnel en 3^{ème} personne tend vers une focalisation interne, une visualisation, tandis que l'utilisation de la 1^{ère} personne n'implique pas du tout une focalisation interne¹⁵⁰ ». Comme explique Oscar Gómez Mata, cette visualisation de soi-même et du personnage se décline en multiples possibilités et c'est cet espace de possibilités de soi-même ce qui pour le créateur espagnol constitue *l'alter ego*¹⁵¹ entre la personne interprète et le personnage interprété.

Dans notre travail de recherche-création, nous avons exploré ces frontières de narration orale et représentation de façon à construire un langage autonome pour atteindre le public même si cela voulait dire que les comédien·nes devaient assumer une fragilité sur l'espace scénique et que la fable pouvait se retrouver affaiblie. Pour mieux montrer le processus, nous allons expliquer plusieurs exemples explorés dans *Quelquepart*. Tout d'abord, la scène des *Sourds* est un exemple de comment les personnages doivent énoncer les didascalies¹⁵² du texte qu'ils incarnent. Ce choix est parti de penser le théâtre comme l'art de la confrontation entre le faire et le dire, ce qui rejoint notre point de départ de l'introduction. L'indication de dire et faire les didascalies n'est qu'une autre étape du travail de conscience scénique où nous montrons l'action faite d'une manière explicite, c'est-à-dire, avec la parole. Faire l'action et la montrer en même temps permet de prendre de la distance, de se dédoubler et de permettre à l'alter ego d'apparaître. Ce fait de montrer l'action est adressé au comédien·ne lui·elle-même et au spectateur·rice. Il y a donc une

¹⁴⁸ PELLOIS, Anne, « L'acteur déjà là du Tg STAN », *op. cit.*

¹⁴⁹ MILON, Alain, *L'Art de la conversation*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, 1999, pp. 111-136. <https://www.cairn.info/l-art-de-la-conversation--9782130502272-page-111.htm>.

¹⁵⁰ GENETTE, Gérard, *Discours du récit. Essai de méthode*, Figures III, Paris, Seuil, 1972, trad. esp.: Barcelona, Lumen, 1989, pp. 65-282.

¹⁵¹ CHAPUIS, Yvane, GOMEZ MATA, Oscar, *Penser l'action. Un système d'entraînement de l'acteur·rice*, *op. cit.*

¹⁵² Voir annexe.

double adresse simultanée. De plus, ces didascalies nous ont permis d'introduire la chorégraphie gestuelle à partir des actions énoncées.

Un autre exemple de notre projet qui explore le jeu entre la 1^{ère} et la 3^{ème} personne du singulier est la scène de la *Fumée*. Dans cette scène, les personnages construisent un paysage ensemble et l'habitent depuis l'intérieur et l'extérieur. Iels installent une image dans l'espace et l'action d'installer cette image devient une façon de l'habiter en même temps. Iels racontent le chemin de construction du paysage et incarnent même d'autres personnages qu'iels perçoivent à l'intérieur de ce paysage. Dans les répétitions, nous avons exploré à sortir du paysage créé en regardant la chaise où nous étions assis pour l'incarner. La conscience scénique commence toujours par un exercice de regard : nous sortons du paysage que nous avons habité et nous prenons du recul pour avoir de la perspective même si cela ne fait que s'enchaîner avec un autre paysage qui nous entoure et que nous habitons déjà.



Figure 39 : Photographie de la Scène de la *Fumée* pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

Enfin, toujours pour favoriser cette conscience scénique, dans ces mêmes scènes nous avons exploré l'insertion du récit narratif dans le texte dramatique, en autres mots, nous avons mélangé le dialogue extérieur et le monologue intérieur : « Ce qui est dit à part ne se distingue pas de ce qui est dit dans le dialogue, cela ne provient pas d'une couche plus

profonde du sujet, et ce n'est pas non plus quelque chose comme une vérité intérieure devant laquelle le dialogue serait le mensonge extérieur¹⁵³ ». La pensée intérieure du personnage ou même de l'alter ego personnage-personne devient une manière de faire avancer le récit narratif. La personne-personnage s'expose à tel point qu'il ne se connaît pas lui-même et décide de se « retrouver » à partir des gestes, de la voix, des paroles. Comme explique I. Nagel Rasmussen avec ses propres mots : « C'est comme si le personnage était un espace que je découvre petit à petit en moi au cours de la composition et dans lequel il y a tout : actions, sentiments, paroles, sons... Moi je reconnais cet espace dans mon corps¹⁵⁴ ».

Cela construit une complicité avec les spectateur·rices qui sont complices de la découverte de l'alter ego puisque c'est grâce à sa présence que celui-ci surgit. Selon E. Souriau : « Tous les personnages dramatiques sont « je » dans la mesure où lorsqu'ils parlent ils disent « je » ; mais ils sont nécessairement « il » pour le spectateur qui les observe et les écoute ; ils sont tous présents de la même manière devant nous¹⁵⁵ ». De la même façon, la narration peut aussi favoriser la complicité du spectateur·rice grâce à l'utilisation de différentes temporalités du présent scénique. Le récit permet de couvrir différents temps et condenser le présent : le passé par moyen du souvenir et le futur par moyen de l'anticipation. Ainsi, la narration permet de donner plus d'information au public, le rendre complice et lui permettre de créer ses propres liens.

Simultanéité spatio-temporelle

Après avoir vu comment la narration est un mécanisme qui permet de condenser les différentes temporalités dans le présent, nous allons continuer à expliquer les mécanismes de franchissement de seuil qui permettent de créer une simultanéité spatio-temporelle. Pour cela, nous allons prendre l'exemple de *Je suis le vent* comme spectacle dans lequel cette simultanéité arrive grâce aux entrées et sorties de jeu. Puis, nous détaillerons les passages entre réalisme et onirisme et les concepts de charnière¹⁵⁶ et de métamorphose, utilisés dans l'émergence de la matière scénique de *Quelquepart*.

¹⁵³ SZONDI, Peter, MULLER, Sybille, *Théorie du drame moderne*, op.cit., p. 125.

¹⁵⁴ NAGEL RASMUSSEN, Iben, « La dramaturgie du personnage », *Degrés*, no. 97-98-99, PAVIS, Patrice (dir.), *La Dramaturgie de l'actrice*, 1999, p. 19.

¹⁵⁵ SOURIAU, Étienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950, p. 142.

¹⁵⁶ CHAPUIS, Yvane, GOMEZ MATA, Oscar, *Penser l'action. Un système d'entraînement de l'acteur·rice*, op. cit., p. 52.

Entrées et sorties de jeu

Je suis le vent est un spectacle dans lequel le tg Stan et le collectif de Maatschappij Discordia réinterrogent le pacte de fiction. Ils fragilisent le pacte en jouant avec la distance spatio-temporelle, c'est-à-dire, en séparant ou faisant coïncider la temporalité et la spatialité fictives de la fable et réelles de la mise en scène.

Les acteurs sont déjà installés sur scène avant que le public rentre, ils l'attendent en buvant de la bière et ils s'adressent même directement vers les personnes qui arrivent un peu en retard. Le spectacle se passe déjà avant d'avoir commencé. De plus, cet effet ne se produit pas seulement au début mais aussi à la fin du spectacle. Ils font un faux bord de scène, ils nous demandent comment nous avons vécu la représentation, ils s'excusent par rapport aux erreurs des sous-titres, et nous voyons de nouveau les acteurs que nous avons accompagné. Le spectacle est vivant avant, pendant et après sa fin. La présence physique des comédiens est toujours là. Le public est témoin de cette mise en scène. Ils font le choix d'assumer la fragilité de mettre à nu la frontière entre fiction et réalité créant une simultanéité spatio-temporelle entre les deux, entre le monde et le théâtre.

Dans un temps et dans un lieu, indéterminés, à la limite qui sépare la fable de la réalité, la parole n'indique pas la fiction. Les comédiens refusent à l'illusion théâtrale et gardent, entre le théâtre et la scène, une distance communicative qui dévoile le processus de création d'un spectacle grâce à cette présence continue des acteurs. La superposition du monde et du théâtre dans le même espace-temps ne veut pas dire qu'il n'existe pas de ruptures spatio-temporelles : « L'absence d'entrée en scène physique dans ces spectacles ne signifie pas absence de franchissement, passage d'un monde à un autre¹⁵⁷ ». Sans besoin de ruptures entre les espaces, les franchissements de seuil se produisent grâce aux entrées et sortie du jeu des acteurs. Comme propose Anne Pellois, au lieu d'entrée et sortie de scène, nous pouvons parler d'entrée et sortie de jeu¹⁵⁸.

Pour ce travail de recherche-crédation, avec l'accompagnement de Julien Le Cuziat, nous avons exploré ces entrées et sorties de jeu avec l'équipe de comédien·nes de

¹⁵⁷ RIVIÈRE, Jean-Loup, *Entrer en frappant*, in Cahiers de la Comédie Française, no. 40, Été 2001, p.17.

¹⁵⁸ PELLOIS, Anne, « L'acteur déjà là du Tg STAN », *op. cit.*

Quelquepart. Dans la pièce, chaque acteur·rice doit jouer le rôle de plusieurs personnages. Pendant le temps de la pièce, les acteur·rices ne sortent pas hors-scène mais doivent faire ce passage de personnages à vue du public. Les spectateur·rices témoignent ce passage comme s'il s'agissait d'une répétition. Le travail que nous avons exploré a été de chercher les qualités de jeu qui permettraient aux comédien·nes de se transformer d'un personnage à un autre ou d'habiter un espace ou un autre avec une temporalité concrète sans besoin de sortir de scène et réapparaître déjà transformé·es. Des fois, iels devaient se passer un même personnage d'un·e comédien·ne à un·e autre sur scène, par exemple, dans le cas du témoin. Ce passage du personnage du témoin est un exercice qui fait partie de nos répétitions puisqu'il s'agit d'une dynamique de donner et de recevoir un personnage dans ce cas, mais cela pourrait être aussi du texte par exemple comme nous l'avons essayé aux répétitions. L'action de donner et recevoir à vue du public nous amène à comprendre la scène dans cette constante communication verbale ou non-verbale mais qui transforme l'autre et nous avec. La seule condition pour faire ce travail est de ne pas oublier comment le passage se réalise, c'est-à-dire, les personnes qu'il y a derrière ces personnages parce que même que les comédien·nes puissent incarner plusieurs personnages, le public n'oublie pas grâce aux explorations de distance ou éloignement, la personne qu'il y a toujours présente sur scène, le corps présent de l'acteur·rice.



Figure 40 : Photographie du *Témoin* interprété par Marcel Argant pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

Réalisme – onirisme

Pour ne pas tomber dans l'illusionnisme et garder cette reconnaissance critique envers l'histoire et les personnages, il faut trouver l'endroit de justesse¹⁵⁹. Les comédien·nes ne doivent pas se fixer dans les personnages incarnés mais plutôt rester souples, perméables à ce qu'ils expérimentent sur scène. Comme nous avons expliqué dans le travail de l'acteur·rice, le comédien·ne doit créer une relation avec ce qui l'entoure et profiter de tous les stimuli extérieurs, avec le maximum de détails, pour avoir une expérience intérieure et gagner en présence. À partir de cet état de perception¹⁶⁰, de cette présence, iel est ouvert·e à tout ce qui puisse arriver et gagne en crédibilité. De cette façon le public trouvera toujours une partie de cette personne qui est sur scène au-delà du personnage qu'elle joue. Dans *Quelquepart*, le personnage principal est le fil conducteur de l'œuvre, il nous montre son point de vue de la réalité et c'est à travers sa perception que nous recevons tout ce qui se passe dans l'histoire. Le franchissement de seuil de notre travail a consisté à ouvrir ces espaces mentaux du personnage principal où tout est possible dès que nous le croyons. Il n'y a pas besoin de s'appuyer dans le sens logique des scènes pour que les acteur·rices puissent habiter ces espaces. Avec la présence de Julien Le Cuziat, nous avons travaillé la découverte de l'authenticité organique, pour laquelle il suffit de créer un rapport au sensible, relâcher le jugement et accéder à des émotions profondes. De cette façon, les comédien·nes peuvent se rapprocher des personnages qu'ils doivent incarner et identifier d'où sort l'impulse pour avancer dans ce personnage et finalement se transformer avec.

Quelquepart est un travail construit dans cette tension fragile entre le quotidien et l'*extra-quotidien*¹⁶¹, entre le réalisme et le surréalisme, entre l'identification et l'éloignement. Comme nous l'avons expliqué dans la première partie du mémoire, il s'agit d'un théâtre de détour qui parle du quotidien et du réel en le déformant, « qui parle de l'habituel de manière inhabituelle, de l'unique comme répétitif, du proche comme distancié¹⁶² ». La fiction dépasse le réalisme pour construire, ce que Anne Françoise Benhamou appelle, des « mondes intermédiaires », c'est-à-dire, les espaces qui permettent de passer d'un monde à un autre et franchir un seuil : « Ainsi la consistance du monde fictif

¹⁵⁹ Terme employé par Julien Le Cuziat lors de la répétition de *Quelquepart* le 03/05/2023.

¹⁶⁰ CHAPUIS, Yvane, GOMEZ MATA, Oscar, *Penser l'action. Un système d'entraînement de l'acteur·rice*, op. cit., pp. 53-54.

¹⁶¹ Terme employé par BARBA, Eugénio, *Le Canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, trad. Éliane Deschamps-Pria, Bouffonneries, no. 28-29, 1993.

¹⁶² SARRAZAC, Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, op.cit., chap. 1: « Du détour et de la variété des détours », pp. 11-25.

ne reposerait-elle pas sur l'illusion ou la mimésis, ni même sur l'identification (du moins pas exclusivement), mais plutôt sur la nécessité pour chacun (ou pour certains) de bâtir ces "mondes intermédiaires" entre l'univers psychique et la réalité¹⁶³ ».

La consistance de la fiction instaurée dépend du passage sensible d'un espace réaliste à un espace onirique ou psychique. Par exemple, une fois que les narrateurs ont établi les règles du pacte fictionnel, le personnage principal rentre sur scène. Son entrée est importante parce qu'elle installe un état d'énergie. Au début du processus, nous avons essayé de faire cette entrée avec la musique du *Vol du Bourdon*¹⁶⁴ pendant que le personnage principal tournait en ronds dans l'espace scénique. Finalement nous avons décidé de ne pas montrer cette scène puisque nous avons considéré qu'elle était trop explicite mais que l'expérience intérieure du personnage principale devait garder cet entraînement, cet effet de distorsion mentale appuyée par le son, la lumière et le corps. Pour que le public puisse sentir cette expérience, nous nous sommes rendus compte qu'il faut que le temps se dilate, qu'il dure pour que les spectateur·rices puissent projeter leurs propres expériences. Le travail de l'acteur principal est surtout d'utiliser cette énergie scénique qui au départ n'est pas visible explicitement et la faire monter *in crescendo*. Son principal enjeu est de coordonner cette énergie corporelle avec l'avancée du texte sans perdre l'intensité primaire, par exemple : « je veux me rapprocher de quelqu'un mais je m'éloigne », « je veux descendre mon corps mais je le monte », « je veux être violent mais je suis délicat ». Ainsi, les comédien·nes doivent traduire l'endroit d'affect en se mettant en relation les uns avec les autres pour se transformer et retrouver un nouveau besoin qui les emmène à garder l'énergie pour la suivante relation.

La pièce étant structurée en séquences à mode de montage sans un vrai ordre chronologique, se compose de quelques éléments qui se développent tout au long. Par rapport à la simultanéité spatiotemporelle comme moyen de franchissement de seuil, le personnage principal reçoit des appels d'autres personnes, apparemment proches mais qui restent inconnues pour le public. À cause du format court de ces appels, il nous semble que les personnages qui parlent au téléphone sont à chaque fois différents. Ces personnages parlent par-dessus du personnage principal et ne lui laissent pas s'exprimer mais ont tout de même le besoin qu'il les écoute. La discontinuité spatiotemporelle des appels compose une

¹⁶³ BENHAMOU, Anne-Françoise, *Dramaturgies de Plateau*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012, p. 40.

¹⁶⁴ Interprétée par Hamburg Symphony Orchestra et Nikolai Rimsky-Korsakov.

mosaïque de fragments qui cohabitent avec la scène réaliste de l'aéroport. Les espaces et les temps se superposent et s'entraident pour garder l'intensité nécessaire pour le jeu des comédien·nes. Cette intensité se construit aussi grâce aux silences qui servent d'élément d'évocation dans l'imagination du spectateur·rice et de rupture du rythme global.

Tout comme le silence, la musique et le bruit ont une fonction fondamentale lorsqu'il s'agit d'établir un passage de l'espace physique, réaliste, à l'espace mental, onirique. Dans *Quelquepart*, c'est à ces moments-là que la musique intervient. Par exemple, dans la scène de la fumée, elle apparaît à la fin, au moment où les personnages évoquent une danse : ils dansent dans l'imaginaire. La musique ouvre cette possibilité et l'amplifie. Cet effet est totalement cohérent avec le récit global de l'œuvre dans lequel le voyage se déroule finalement dans l'imaginaire : le voyage se fait sans se faire. Pour conclure, le processus de création d'un chemin de sensibilité et sensorialité de l'acteur·rice est la façon d'établir un pacte avec ce qui l'entoure. Ce pacte, fragile de base, permet l'évocation et le franchissement de seuil avec le public qui le témoigne et l'accompagne dans cette transformation.

Charnière – Métamorphose

Comme nous avons décrit dans le deuxième chapitre du mémoire, le travail de *Quelquepart* cherche à faire émerger de la matière scénique à partir de la fragilité du vivant, retrouver une authenticité organique pendant la représentation. Pour cela, il nous a fallu être attentifs à trouver l'énergie et l'endroit d'impulse corporel nécessaires pour avancer dans le déroulement de la pièce sans qu'elle perde en force d'intensité intérieure et ainsi arriver à une expérience de transformation de l'acteur·rice qui atteigne le public au moment de la réception. Pour que cette transformation ait lieu, il nous a fallu donner corps et espace à la fluctuation des comédien·nes dans le déroulement de la pièce. Cela a été possible grâce à l'exploration des moments de transition de la pièce, comme Oscar Gómez Mata l'explique, créer des charnières entre les séquences pour que le franchissement de seuil soit atteint. Selon le créateur espagnol, les charnières se définissent par :

Façon dont on passe d'une chose à l'autre et la conscience que l'on a de ce passage. Un espace, un temps. L'action, étrange ou pas, doit être facile à regarder pour l'observatrice¹⁶⁵

¹⁶⁵ CHAPUIS, Yvane, GOMEZ MATA, Oscar, *Penser l'action. Un système d'entraînement de l'acteur·rice*, op. cit., p. 52.

Nous allons expliquer ce concept avec un exemple spécifique de la pièce de *Quelquepart* : la séquence des *Larves*. Celle-ci arrive après la scène des *Sourds*, après confirmer l'impuissance du personnage principal par rapport aux autres voyageurs qui ne l'écoutent pas ou qui ne l'aident pas à son propos. La scène des *Larves* est une image qui se développe à partir de l'imaginaire du personnage, une sortie à son monde psychique appuyée avec l'effet de distorsion du son, la lumière et le corps qui devient larve. Dans cette scène, nous nous distancions de la réalité de l'aéroport et nous rentrons dans un espace qui invite à l'onirisme.



Figure 41 : Photographie de la *Scène des Larves* pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

Pour l'écriture de la scène, nous avons établi les principales indications nécessaires pour son développement. D'abord, les personnages sauf le principal doivent traverser l'espace comme des larves pendant qu'ils jouent au cache-cache. Pour que le jeu soit vraiment présent, nous avons exploré des manières d'apparaître et disparaître dans l'espace pour atteindre la tension d'être découvert par les autres et les découvrir aussi. Nous avons décidé de garder le jeu enfantin dans lequel fermer les yeux et cacher le visage provoque un effet de ne rien voir et donc d'assumer que si nous voyons pas, personne ne nous voit. La logique étant assez simple : si nous nous cachons, nous ne voyons pas et le monde n'existe pas ou alors si nous ouvrons le regard, nous voyons le monde et donc le monde existe puisque nous le voyons.

Ce jeu entre les personnages nous a demandé de trouver la corporalité des larves dans ces actions, comme s'il s'agissait un fœtus dans du liquide amniotique qui d'une part ouvre le regard et active son système nerveux et d'une autre qui disparaît et revient au système digestif en revenant à son rapport à la bouche. L'indication principal a toujours été de ne pas mimer ou représenter la larve mais de l'incarner et cela veut dire, trouver une organicité qui part de l'impulse de l'ondulation d'un être invertébré (voir Annexe : Devenir Larve - Ondulation). Comme explique Oscar Gómez Mata, l'organicité est liée à « une conscience du faire, à une affirmation de l'action, aussi étrange qu'elle soit¹⁶⁶ ». Cela revient à la définition de charnière qui s'appuie sur une conscience et une facilité de l'action même si elle implique un haut degré d'étrangeté.

Par rapport à la direction et au parcours de la scène, nous avons choisi la diagonale comme forme de traversée de l'espace qui s'ouvre au fur et à mesure que les larves avancent. Cela créé une sensation de colonisation de l'espace, d'envahissement qui contraste avec l'invitation ludique des trois larves qui jouent au cache-cache ensemble. Face à ce chœur larvaire, le personnage principal qui initialement cherche sa valise, se contamine et devient une larve parmi les autres. L'énergie du groupe est fondamentale pour que le personnage ressente l'impulse de s'incarner aussi. Pour favoriser cet effet choral les personnages doivent être à l'écoute les uns des autres surtout par rapport à l'espace : ils doivent s'attendre les uns aux autres, se ramasser et ne pas laisser de côté le personnage principal.

¹⁶⁶ CHAPUIS, Yvane, GOMEZ MATA, Oscar, *Penser l'action. Un système d'entraînement de l'acteur-riche*, op. cit., p. 52.



Figure 42 : Effet de contamination de la *Scène des Larves* pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

Nous nous sommes demandés le sens de la contamination du personnage principal par rapport au reste des scènes chorégraphiques dans lesquelles se montre un plus grand décalage du personnage principal face aux autres personnages. Cette question s'est résolue avec une autre question qui s'est posée : Quel est le corps après devenir larve ? Une fois que nous avons trouvé la corporalité de la larve, il fallait assumer les effets de la larve dans le corps qui retourne à la réalité. Nous avons trouvé un décalage du personnage principal face au reste des personnages dans ce moment-là. Une fois que la traversée est finie, les personnages, sauf *Homme*, s'assoient se redressent et retrouvent leur verticalité. A ce moment, le contraste apparaît puisque les personnages reviennent à l'espace de l'aéroport et cassent l'espace mental du personnage principal : deux personnages réorganisent l'espace avec les poteaux comme s'ils travaillaient dans l'aéroport et *Femme qui fume* attend ; pendant que le personnage principal, un peu en retard du reste, se trouve encore en état larvaire.

Dans cette idée d'incarnation, la pièce compte avec un autre exemple où au lieu de devenir une larve, le personnage principal devient une roche. Nous comprenons la métamorphose dans un sens où le personnage modifie son état et subit une transformation. Comme pour les larves, pour que cette transformation ait lieu elle doit bien s'appuyer sur

une corporalité et une présence précise. Dans ce cas, la transformation se fait à la fin de la scène de la valise dans laquelle, l'hôtesse de l'air informe au personnage principal que sa valise est trop lourde et qu'il ne va pas pouvoir voyager à moins qu'il l'enlève du poids. *Homme* se met alors en marche et est prêt à alléger le poids de la valise avec l'aide de l'hôtesse. Le problème est qu'au fur et à mesure que l'hôtesse enlève du poids, représenté par des roches qui symbolisent les mémoires et les moments de vie importants du personnage principal, *Homme* se rend compte qu'il n'est pas capable de se détacher de son passé. *Homme* se retrouve encore oppressé par l'environnement et décide de se sur-incarner.

Cependant, nous avons considéré dans notre création, que cette décision doit s'appuyer sur le corps et notre travail a consisté à retrouver l'impulse corporel qui nous emmène à décider vraiment devenir roche. Pour cela, nous avons dans un premier temps travaillé à partir d'atmosphères de métal et des relations magnétiques. Nous avons aussi fait un exercice de conscience corporelle où nous avons identifié les poids des parties du corps, les rythmes, les tissus, en amplifiant notre regard envers eux et travaillant la sensation d'être coincés dans nos corps, de ne pas pouvoir les quitter. Cela nous a emmené vers le travail de l'immobilité et de la pétrification que Julien Le Cuziat nous a proposé, composé à la fois de contraction et d'expansion et dans lequel la respiration se trouve inversée, c'est-à-dire, l'inspiration soulève le thorax et l'expiration soulève l'abdomen. Finalement, nous avons divisé l'espace scénique en deux : dans une partie de l'espace, l'hôtesse de l'air décrit les roches physiquement et dans l'autre partie, *Homme* associe chaque roche à un fait personnel. Pendant qu'ils décident quels poids enlever, deux manipulateur·rices enlèvent des membres d'*Homme* pour qu'il puisse traverser cette transformation et réagir vraiment. Dans cet exercice, le personnage principal remet en question le prix de se libérer des charges du passé. Les autres l'enlèvent des morceaux de soi-même et c'est à ce moment que la résistance, le poids et l'immobilité apparaissent. Le contraste dans la chorégraphie devient énorme : les personnages reprennent le rythme de la machine du monde et amplifient l'immobilité d'*Homme* qui reste coincé au centre comme un massif central entouré de courants d'air.



Figure 43 : Photographie de la métamorphose en roche pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

Dans le travail de *Quelquepart* nous avons recherché, à partir des moments de charnière et de métamorphose, la corporalité pour que le seuil soit franchi. Cela a permis que la transformation subie s'ouvre au-delà de l'expérience de l'acteur·rice, mais s'amplifie au niveau de la réception : « La possibilité de séquencer le continuum d'actions pour l'acteur·rice est crucial [...] car au-delà de la notion de composition du jeu, elle autorise une relation toute particulière avec le public en y faisant un partenaire potentiel, à tout le moins un récepteur actif¹⁶⁷ ».

Pour conclure, nous pouvons dire que ces recherches explorent des mécanismes de franchissement de seuil à travers la simultanéité spatiotemporelle et le décalage personne-personnage pour créer une fine tension entre l'identification et l'éloignement d'une pièce et ainsi faire émerger de la matière scénique à partir de la fragilité du vivant. Comme affirme J.L. García Barrientos : « La caractéristique de la perspective dans la réception théâtrale est la tension entre l'identification et l'éloignement du public¹⁶⁸ ». Finalement, cette matière émergée dans la scène est reçue par un public qui la témoigne, l'accompagne activement et la conçoit.

¹⁶⁷ CHAPUIS, Yvane, GOMEZ MATA, Oscar, *Penser l'action. Un système d'entraînement de l'acteur·rice*, op. cit., p. 31.

¹⁶⁸ Ma traduction. GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, op. cit., p. 208.

4. Effets sur la réception

La fragilité de la convention théâtrale

Pour que la matière scénique émerge, il nous a semblé nécessaire de construire avec l'équipe du projet, en considérant l'effet lors de la réception, le pacte du jeu fictionnel. Celui-ci nous a servi de cadre pour établir un code entre l'émission et la réception et pour installer et habiter la fiction. La fiction du théâtre n'est possible qu'avec la construction de ce pacte entre acteur·rice et spectateur·rice. D'après la phrase d'Artaud : « Jamais réel, toujours vrai », loin de l'illusionnisme, nous comprenons ici le théâtre comme un art de fiction, un art du mensonge, qui possède cependant des moments de vérité. Pour O. Saccomano, la question de la vérité au théâtre est liée à une expérience, à une situation donnée entre acteur·rices, public, texte, mise en scène, dans une séquence donnée, qui elle-même questionne le rapport théâtral à la vérité¹⁶⁹. Ce pacte est fragile puisqu'il part d'une volonté et d'un état de foi. Comme explique Anne-Françoise Benhamou :

Il ne s'agit donc jamais de nous débarrasser de la fiction, ni de la déclarer hors de propos pour la scène, mais au contraire d'y ajouter foi pour approcher au plus près la pulsion de l'écriture, de ce qui fait qu'un rapport au monde s'est mué en une histoire à raconter, et pour saisir ce rapport au monde à travers les contradictions qu'il projette dans cette histoire.¹⁷⁰

Assumant cette fragilité de base, questionnant ce pacte fictionnel, nous pouvons nous en emparer :

Le théâtre peut faire fiction : non pas en nous faisant croire à une histoire, mais en nous appelant à nous y impliquer et à en faire usage au profit de nos propres configurations imaginaires. Que la fiction ne soit pas la production d'une illusion, mais une énergie mentale par laquelle nous négocions le rapport à la réalité¹⁷¹

Pablo Rosal, auteur et metteur en scène de *Los que hablan*, parle de : « État d'attention absolue du spectateur : c'est une foi¹⁷² ». À partir de cette foi, cette énergie mentale, nous pouvons questionner la réalité.

La coprésence de l'acteur·rice pour penser au théâtre

¹⁶⁹ SACCOMANO, Olivier, *Le théâtre comme pensée*, Bensaçon, Les Solitaires intempestifs, 2016.

¹⁷⁰ BENHAMOU, Anne-Françoise, *Dramaturgies de Plateau*, op. cit., p. 40.

¹⁷¹ *Idem*.

¹⁷² Ma traduction. Feuille de salle de *Los que hablan* (voir annexe).

L'expérience du public ne sera jamais réaliste. Comme affirme Stanislavski : « Le sens du vrai présuppose également le sens du faux. Il faut posséder l'un et l'autre¹⁷³ ». La transformation de l'acteur·rice a lieu dans l'imagination du spectateur·rice qui la désire. Selon A.F. Benhamou : « Le théâtre est l'endroit où l'on pense, rêve dans la tête de l'autre. [...] Les idées en théâtre sont des formations imaginaires qui naissent d'un échange et d'une intuition mais qui doivent se répéter pour que les imaginaires convergent vraiment¹⁷⁴ ».

E. Kirkkopelto tire une conséquence : « La scène "est" aussi bien dans la tête du spectateur, que dans le jeu du comédien, [...] que dans l'Opéra Bastille¹⁷⁵ ». Selon J. Mayorga, le Théâtre est « l'Art de la rencontre¹⁷⁶ » entre acteur·rice-spectateur·rice. Sans spectateur·rice, il n'y a pas de théâtre. La présence de l'acteur·rice est soutenue par le regard du spectateur·rice. La réception se donne surtout grâce à l'aspect visuel du public. En effet, l'étymologie du mot « théâtre » vient du terme grec *theatron* et du verbe grec *theomai* qui signifie « regarder, contempler ». Ce fait a un rapport à l'étymologie grecque du mot « théorie », *theôrein* qui signifie « l'action de regarder, de voir¹⁷⁷ ». Comme explique J. Rancière :

Premièrement, regarder est le contraire de connaître. Le spectateur se tient en face d'une apparence ou la réalité qu'elle recouvre. Deuxièmement, c'est le contraire d'agir. La spectatrice demeure immobile à sa place, passive. Être spectateur, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir¹⁷⁸.

J. Rancière explique le paradoxe du·de la spectateur·rice. D'une part, sa présence est indispensable à l'acte théâtral. D'une autre part, iel est apparemment dans une position de passivité et d'impossibilité de savoir. Cependant, le philosophe explique aussi comment le rôle du public peut être nuancé. Dans l'article « Penser le théâtre », A. Martinez fait référence à Brook qui affirme que : « Répéter une pièce, c'est penser à voix haute et devant tous¹⁷⁹ ». Et puis, elle ajoute : « La jouer, c'est penser ensemble, sans pour autant noyer, dans cet ensemble, la voix de chacun¹⁸⁰ ». Pour penser le théâtre, nous pouvons ou bien faire du théâtre sur scène ou bien l'observer dans la salle. Pour Brecht, ces positions ne sont

¹⁷³ Ma traduction. GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, op. cit., p. 186.

¹⁷⁴ BENHAMOU, Anne-Françoise, *Dramaturgies de plateau*, op. cit., p.50.

¹⁷⁵ KIRKKOPELTO, Esa, *Le Théâtre de l'expérience : contributions à la théorie de la scène*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. «Theatrum mundi », 2008, p. 38.

¹⁷⁶ Ma traduction. MAYORGA, Juan, *Elipses*, op. cit.

¹⁷⁷ NOWROUSIAN, Shirin, « Scène et son : quels rapports ? », in DEGUY, Michel, DOMMANGE, Thomas, DOUTEY, Nicolas, GUÉNOUN, Denis, KIRKKOPELTO, Esa, NOWROUSIAN, Shirin, *Philosophie de la scène*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2010, coll. « Expériences philosophiques », p.73.

¹⁷⁸ RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 8.

¹⁷⁹ BROOK, Peter, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, 2001, p. 143.

¹⁸⁰ MARTINEZ, Ariane, « Penser le théâtre », op. cit.

pas si éloignées¹⁸¹. Comme explique O. Saccomano, en plus de nous proposer des thèmes qui nous font « penser à », le théâtre peut devenir une « façon de penser »¹⁸², c'est-à-dire, le temps du théâtre correspond à une expérience de pensée qui cherche. Cette pensée tient de la relation des trois éléments propres au fait théâtral : acteur·rice, public et texte. La conjonction de ces éléments crée une expérience théâtrale qui se trouve être une expérience de pensée.



Figure 44 : Photographie de la *Scène de la Valise* pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

En plus des appels téléphoniques, notre création de *Quelquepart*, se compose d'un autre élément qui se développe tout au long : la figure du *Témoin*. Elle est présente depuis le début de l'œuvre et représente un regard extérieur, comme si la figure du spectateur·rice se trouvait sur scène. Nous sommes partis de l'idée de que le *Témoin* a liberté de déplacement dans l'espace, de regard, d'action et de pensée. De plus, il aide à reconstruire l'espace, à le transformer, comme s'il s'agissait d'un demiurge. Contrairement aux appels qui sont morcelés et n'ont pas de continuité temporelle ni narrative, le *Témoin* est la figure qui fait le fil de l'histoire, même s'il est représenté par différent·es comédien·nes. Sa présence devient de plus en plus visible pour les autres personnages. À la fin de la pièce, il agit aussi avec la parole et ferme l'histoire en s'adressant au personnage principal :

¹⁸¹ *Idem*.

¹⁸² SACCOMANO, Olivier, *Le théâtre comme pensée*, op. cit.

« Qu’attendez-vous ? Il ne se passera plus rien ici. Vous attendez une fin ? C’est ça ? » Il nous rappelle au troisième personnage de Rykner qui surgit du silence : « le personnage sublime¹⁸³ ». En effet, ce personnage montre aux spectateur·rices les limites des autres personnages et les confronte au passage du temps et au vide.



Figure 45 : Photographie de la *Scène de fin* pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

Avec la figure du *Témoin*, nous pouvons aussi penser à un personnage « à la Kantor ». Selon B. Eruli :

Kantor se décrivait comme le metteur en scène qui squatte le plateau, qui est là où on ne s’attend pas à le voir, renversant ainsi l’ordre établi, brisant les conventions de la représentation théâtrale déjà convulsionnées par le fait même de « manipuler » la représentation de la mort, de « jouer » avec elle. Par le choix de sa place, il posait de manière implicite une question fondamentale sur le bien-fondé de la place que chacun occupe, ne serait-ce que dans le lieu même du théâtre : ne sommes-nous vraiment que des spectateurs face aux événements qui se déroulent sous nos yeux?¹⁸⁴

Il casse l’illusion théâtrale par sa présence puisqu’il ne joue pas mais, suture la fable à la fin : « Que faire quand on est devenu rien ? Il ne reste plus qu’à être pour croire. » Dans ce sens, il peut correspondre à une intervention rhapsodique, sachant que le mot

¹⁸³ RYKNER, Arnaud, *L’Envers du théâtre. Dramaturgies du silence de l’âge classique à Maeterlinck*, op cit.

¹⁸⁴ ERULI, Brunella, « Présence et absence : Kantor sur la scène » [en ligne], *Esthétique et recyclages culturels : Explorations de la culture contemporaine*, Ottawa, Les Presses de l’Université d’Ottawa, 2004, pp. 97-109, [consulté le 26/05/2023]. <http://books.openedition.org/uop/2224>

« rhapsode » vient du mot grec *rhaptein* qui signifie coudre, et du mot *ôdê* qui signifie chant.¹⁸⁵ Selon J.P. Sarrazac, le théâtre rhapsodique est « cousu de moments dramatiques et de morceaux¹⁸⁶ narratifs », une création rythmée, mettant en lien librement des éléments, parfois à travers l'improvisation¹⁸⁷. À différence de la fragmentation, le rhapsode permet aux spectateur·rices de construire le récit par eux·elles-mêmes puisque sa forme reste ouverte, en interrogation. La figure du *Témoin*, comme intervention rhapsodique de la mise en scène, interpelle le public avec sa présence, sans rien dire, pour ouvrir des questions à la fin.

Spectateur·rice actif·ve. Cocréation de(s) sens

À ce stade, nous ne pouvons que nous interroger sur le sens de l'œuvre, le rôle du spectateur·rice dans la production du sens de l'œuvre, la signification de l'œuvre au-delà de l'auteur·rice. Comment la mise en scène peut favoriser la lecture plurielle ? Comment peut-elle interpeller le public ? À partir de la vision de Brecht, qui favorise la distanciation, et d'Artaud qui défend l'absence de distance, Rancière explique sa vision du rapport entre la scène et la salle : « Dans l'un et dans l'autre cas, le théâtre se donne comme une médiation tendue vers sa propre suppression¹⁸⁸ ». J.L. García Barrientos indique les deux facteurs influents dans la création de sens au théâtre : d'une part l'absence de médiation au théâtre, l'absence d'auteur, l'objectivité de l'énonciation dramatique ; et d'autre part, l'intersubjectivité, la façon dont la pièce est une expérience vécue par deux sujets : l'acteur·rice et le·la spectateur·rice¹⁸⁹. J. Rancière ajoute :

La distance n'est pas un mal à abolir, c'est la condition normale à toute communication. [...] Toute distance est une distance factuelle, et chaque acte intellectuel est un chemin tracé entre une ignorance et un savoir, un chemin qui sans cesse abolit, avec leurs frontières, toute fixité et toute hiérarchie des positions. [...] Ce n'est pas justement la volonté de supprimer la distance qui crée la distance ?¹⁹⁰

Le paradoxe du spectateur·rice part du besoin de sa présence et de son regard. Cependant, pourquoi associons-nous le fait de regarder, de contempler la scène, à un rôle passif ?

¹⁸⁵ Larousse, *Rhapsode* dans Larousse en ligne, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rhapsode/69221>, consulté le 26/05/2023.

¹⁸⁶ SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Belval, Circé, coll. « Poche », 1999, p. 36.

¹⁸⁷ STOCKHAUSEN, Julia, *La pensée dramaturgique : construction du rythme intérieur et extérieur*, Mémoire de recherche-crédation Master 2 Mention Arts de la scène et du spectacle vivant Parcours Écriture dramatique et création scénique, Université Toulouse Jean Jaurès 2, 2021-2022.

¹⁸⁸ RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 14.

¹⁸⁹ Ma traduction. GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, op. cit.

¹⁹⁰ RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, op. cit.

L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. [...] Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. [...] (L'artiste) Il veut seulement produire une forme de conscience, une intensité de sentiment, une énergie pour l'action. [...] Être spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité. C'est notre situation normale. Nous apprenons et nous enseignons, nous agissons et nous connaissons aussi en spectateurs qui lient à tout instant ce qu'ils voient à ce qu'ils ont vu, dit, fait et rêvé.¹⁹¹

Pour J. Rancière, être spectateur·rice est déjà une position d'action : « Tout spectateur est déjà acteur de son histoire, et tout acteur est spectateur de la même histoire ». Nous allons nous servir de notre corpus pour analyser à quel point l'écriture et la mise en scène peuvent renforcer cette position de responsabilité du public par rapport à la signification de l'œuvre. Dans toutes les pièces de notre corpus, le public se retrouve dans une situation active qui est soutenue par la mise en scène et l'écriture. Ce rôle actif du public permet ce que nous avons expliqué précédemment par rapport à l'expérience théâtrale comme une expérience de pensée qui part du sensible plutôt que de l'argumentation intellectuelle. Penser au théâtre lui-même et à sa capacité de nous faire penser nous permet d'avoir cette expérience de pensée au théâtre. Par exemple, *Je suis le vent* est un spectacle dont Jon Fosse a écrit le texte et représente la métaphore de l'acteur·rice. Sur le plancher du théâtre, les deux types évoquent le plancher du bateau. Pendant qu'ils regardent l'horizon et la mer, ils regardent le public, et expriment leur peur et leur réconfort face à ceux-ci. Le spectateur·rice se trouve réveillé·e par la remise en question de celui qui parle. La mise en scène du tg STAN et du collectif Maatschappij Discordia, questionne la convention théâtrale, casse l'illusion et permet une distance critique du public qui les contemple jouer.

Oh les beaux jours et *Los que hablan* sont deux exemples de pièces qui explorent la recherche du sens à travers l'absence de sens et les impossibilités de communication sur scène. Dans les deux œuvres, le langage se raccourcit, se décompose, et nous recevons des parties de texte qui, à travers les impossibilités de communication, s'articulent comme un dialogue cohérent auquel nous, spectateur·rices, donnons une (ou plusieurs) significations. L'ensemble d'incohérences et le manque de sens global nous amènent à donner d'autres sens aux paroles énoncées.

Arrivant à la fin de la pièce de *Los que hablan*, un des comédien·nes enchaîne un

¹⁹¹ *Ibid*, pp.18-20.

texte plus long rempli de questions posées par l'ensemble des personnages incarnés. Cela est suivi par plusieurs répliques, cette fois dites par les comédien·nes, composées d'un seul mot. *Los que hablan* est une pièce où l'écoute des paroles est prédominante sans que cela nous empêche de réfléchir et avoir un rôle actif dans la réception de celles-ci. L'effet nous rappelle au travail de Tim Etchells, artiste qui se présente comme collecteur de langage, surtout quand le sens de ce dernier est suffisamment spécifique, c'est-à-dire qu'il suggère une idée, une histoire ou une énergie particulière, et suffisamment ouvert dans le sens où tout n'est pas clair et donc permet au récepteur·rice de rentrer dans un espace propre¹⁹². Dans *Los que hablan*, les paroles sont composées par un ensemble de mots ou de phrases, attachés les uns aux autres, suffisamment fermés dans leur signification pour se suffire à eux-mêmes et ouverts pour évoquer d'autres imaginaires selon qui les entend et dans quel contexte, et ainsi ouvrir le (ou les) sens signifiant(s). L'absence apparente de sens vient ouvrir des possibilités. Le public construit le récit et l'œuvre dévoile son/ses sens dans son ensemble.

Le dernier personnage incarné dans *Los que hablan* est un garçon qui doit prendre la parole à l'enterrement de sa grand-mère :

Tu es le mythe de la vie, tu es la vie entière à travers laquelle je marche, je regarde, je fais des choses, je parle et je suis. Tu es la magie qui soutient tout, l'unique spectatrice de ma vie, la gardienne secrète de mes actions. Dis-moi, grand-mère, que signifie ta mort ? Est-ce mon tour de vivre ? Qu'est-ce qui commence maintenant sans toi ? Tu m'appelles, grand-mère ? Qu'est-ce que tu veux me dire ? Je comprends presque¹⁹³ [...] Je ne veux pas du passé, non, pas maintenant, s'il te plaît, non, je ne veux pas d'histoires, je veux ce moment, ce moment présent de ta mort, je ne veux pas perdre de détails. Je ne veux pas t'expliquer, grand-mère, je ne veux pas te décrire maintenant que tu as perdu toute forme. Je veux les mots éternels, ô vie, où sont-ils ? Les mots parfaits, qui ne sont pas ceux-ci, le mot propre, lumineux, qui dit la vie et la mort en un mot, le discours majestueux... des mots qui ne sont pas les miens, que je n'ai pas élaborés. Le monde est trop expliqué, grand-mère, nous pensons trop...

¹⁹⁴

Nous voyons bien que le texte nomme ce que la scène représente, le moment présent, l'espace entre la mort et la vie qui ne peut pas se traduire en paroles. L'impuissance face au langage nous oblige à trouver la façon d'évoquer, de suggérer ce qui nous entoure, ce que nous désirons, tout ce qui est latent sous la surface des paroles. La fin était la raison du début : peut-être nous avons commencé à parler parce que nous sommes des êtres de mort. C'est la mort qui nous donne envie de vivre, en nous donnant la nourriture de la vie : « Je

¹⁹² Conférence de Tim Etchells à propos de L'inspiration d'un artiste, Bright Ideas Gathering [en ligne], 17/12/2021, [consulté le 27/05/2023]. <https://www.youtube.com/watch?v=cCD54sC9eno>

¹⁹³ Ma traduction. Manuscrit non publié *Los que hablan* écrit par Pablo Rosal.

¹⁹⁴ *Idem*.

veux dire un mot qui dise la vie et la mort dans le même mot¹⁹⁵ », un mot qui ne rejette pas, qui ne sépare pas, qui ne fragmente pas. La recherche menée par J. Rancière nous pose la suivante question : Il y a-t-il un sens de l'œuvre par elle-même ? L'œuvre, comme les mots, constitue une « chose étrangère à l'artiste comme au spectateur, dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens, qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet ¹⁹⁶».

Le travail sur le neutre de Barthes mené par Marion Boudier, dramaturge de J. Pommerat, propose que le neutre conduit à un apparent renoncement, à une perpétuelle remise en question du sens, à libérer l'art du sens affiché pour arriver à un art qui propose d'infinies nuances et qui opère dans la suspension du sens¹⁹⁷. La suspension se perçoit dans une discontinuité de fragments ou variations pour éviter de solidifier aucun sens. Les formes de *Los que hablan* nous obligent à renoncer à la volonté d'interpréter immédiatement, à rejeter l'identification acteur-spectateur, à être dans la recherche et pas dans la possession du sens, à accepter l'absence de sens et en prendre responsabilité.

L'œuvre constitue un système qui n'a pas de sens unique, pas un sens fermé. Elle est polysémique. En somme, nous pouvons affirmer que la forme de *Los que hablan* provoque un effet sur le spectateur·rice qui cherche à comprendre, admettant qu'il est entouré de non-sens. Comme explique M. Boudier, le sens apparaît à travers les sensations ou émotions qu'il provoque. Par l'idée de neutre, le dramaturge recherche un art de l'instant qui ne reposera pas sur un récit, un autre type de dire, de savoir et de penser. J. Fosse explique cet effet avec ses propres mots :

[...] renonçant aux concepts et aux théories comme au consensus social et ses hiérarchies de valeurs, on cherche à s'approcher d'un endroit où on ne comprend pas, d'une absence presque totale de compréhension, et à partir d'où, par le mouvement et le rythme ou je ne sais quoi, on essaie de faire surgir quelque chose qui est seulement et qui de ce fait est aussi une sorte de compréhension, pas une compréhension qui correspondrait à tel concept ou à tel autre, à telle théorie ou à telle autre, mais une compréhension qui fait que le langage signifie tour à tour une chose et son contraire, et autre chose encore¹⁹⁸

Idéalement, la scène est un lieu qui produit du dissensus, qui fait entendre plusieurs discours à partir de formes différentes pour que le spectateur·rice trouve son propre poème. La responsabilité de la création des sens revient aux spectateur·rices, fait qui devient

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*

¹⁹⁷ BOUDIER, Marion, *Avec Joël Pommerat. Un monde complexe*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2015.

¹⁹⁸ FOSSE, Jon, « La Gnose de l'écriture », *Rêve d'automne, Violet, Vivre dans le secret*, *op. cit.*, p. 182.

inévitablement une position politique. Les esthétiques d'absence de sens apparent et d'inutilité d'espace et d'action répondent inévitablement à un enjeu politique rendant au spectateur·rice un rôle actif de la dramaturgie de la pièce. Les spectateur·rices recherchent du sens dans le non-sens des paroles, de l'espace, de l'action. Iels tissent leur propre fil et donnent une signification qui leur est propre : « La capacité des anonymes, qui fait chacun égal à tout autre, s'exerce par un jeu imprévisible d'associations et de dissociations. C'est dans ce pouvoir d'associer et dissocier que réside l'émancipation de chacun de nous comme spectateur¹⁹⁹ ». Comme explique J. Sanchis Sinisterra, le·la spectateur·rice participe de manière constructive à l'événement théâtral, iel devient auteur·rice puisqu'iel regarde, lit et écrit ; en d'autres mots, iel devient cocréateur·rice. La position morale et politique est atteinte par le formel²⁰⁰. Ou alors, comme affirme C. Régy : « Public, acteur, auteur : un seul être vivant. Ils vivent la même vie intérieure dans une grande liberté d'imagination²⁰¹ ».

Faire émerger de la matière scénique à partir de sa fragilité renforcée a comme objectif modifier le rapport entre la scène et la salle pour que le·la spectateur·rice devienne cocréateur·rice de ce qui est proposé sur scène. J. Rancière explique cet objectif dans ces propres mots : « Il nous faut donc un autre théâtre [...] où la relation optique passive impliquée par le mot même soit soumise à une autre relation. [...] Le théâtre est le lieu où une action est conduite à son accomplissement par des corps vivants à mobiliser²⁰² ». Mobiliser les spectateur·rices veut dire ne pas permettre qu'iels s'installent dans une position stable face à la scène. La fragilité renforcée peut avoir lieu à travers des moyens d'écriture et de mise en scène comme nous l'avons déjà détaillé. Pour résumer brièvement : le silence, la fragmentation, le rhapsode, la remise en question du pacte fictionnel, la discontinuité, l'indétermination, l'incomplétude, l'ambiguïté, l'inachèvement, la porosité, la non-causalité ; sont des moyens qui permettent de dilater l'espace interlinéaire, celui du·de la récepteur·rice, pour encourager ainsi une reconnaissance propre et collective. Comme J. Rancière écrit, arriver à la « confrontation du public avec lui-même comme collectif²⁰³ ».

¹⁹⁹ RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, op. cit.

²⁰⁰ SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, op. cit.

²⁰¹ RÉGY, Claude, *Du régal pour les vautours*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2016.

²⁰² RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 9.

²⁰³ *Ibid*, p. 11.

III- Création

Quelquepart

Écrit et mis en scène par Inés Gasset

*Quelquepart est l'histoire d'un voyage,
d'une personne qui veut partir en voyage,
de nous tous qui voulons partir en voyage quelque part.
Dans un contexte apparemment banal,
le personnage rencontre des obstacles sur son chemin,
certains à la limite du surréel et de l'absurde, alors qu'il manque de temps.
Quelquepart est l'histoire d'un voyage qui se fait sans se faire.
La petite histoire d'être un être-vivant.*

*Avec
Paloma Arcos
Marcel Argant
Florent Barret
Iris Rakotonandrasana*

*20/06 à 13h
Scène de la Fabrique*

© Flora Brunie

Figure 46 : Visuel de *Quelquepart* pour le *Festival Les cris en scène* Juin 2023 à l'Université Toulouse Jean Jaurès.

1. Texte Dramatique

Texte incomplet : prologue et première séquence.

QUELQUEPART

Écriture: Inés Gasset en collaboration avec les comédiens·nes.

Traduction: Lucas Medrano

*"La réponse à ma vie se trouve dans la bouche de quelqu'un
qui, parce qu'il a la bouche remplie, ne peut pas me la dire."*

Miel Pagès (Lettre N° 1 Reprise de l'amour)

HOMME: Florent Barret

NARRATEUR·RICES: Paloma Arcos, Marcel Argant, Iris Rakotonandrasana

GUICHET 1: Marcel Argant

GUICHET 2: Paloma Arcos

GUICHET 3: Iris Rakotonandrasana

ÉTRANGER·RE: Paloma Arcos

DÉPRIMÉ·E: Marcel Argant

FEMME GÉNIALE: Iris Rakotonandrasana

FEMME QUI FUME: Paloma Arcos

COMMISSAIRE: Marcel Argant

MÉDECIN: Iris Rakotonandrasana

TÉMOIN: Représenté à chaque fois par un·e comédien·ne

*PERSONNES TÉLÉPHONE: Paloma Arcos, Marcel Argant, Iris
Rakotonandrasana*

/ Indique une interruption brusque du texte

*À plusieurs répliques, les didascalies pas écrites en italiques,
sont énoncées par les comédien·nes comme parties des dialogues.*

Prologue - Du réel à la fiction

Sur scène, les acteurs décrivent des éléments (traits physiques, gestes, postures) qu'ils observent chez le public à mesure que celui-ci entre dans la salle. Ils font une sorte d'impro en réalisant des commentaires sur ce qu'ils voient dans le public et ce que cela évoque en eux. Ils se déplacent librement dans l'espace, s'approchant et s'éloignant du public.

- NARRATEURS: Il s'agit d'un jeune garçon, ou d'une jeune fille peut-être, (*description*), d'une personne qui vient de rompre après 10 ans, ou 40, (*description*), de quelqu'un qui passe son anniversaire..., à pleurer, (*description*), de quelqu'un qui déménage dans une nouvelle ville, où iel ne connaît personne, (*description*), d'une mère qui depuis des années vit pour les autres, et qui garde sur sa table de nuit une lettre d'amour datant de sa jeunesse, (*description*), d'un enseignant, à la retraite, qui sent que le temps lui échappe et qui a envie de retomber amoureux, même si c'est pour une dernière fois...

- Mais on est d'accord que ce n'est pas une histoire vraie. Cela n'a rien à voir avec la réalité. Voici notre point de départ. Toutefois, pendant que vous êtes ici, on vous demandera d'y croire. Cela peut sembler évident mais nous considérons qu'il est important de s'en souvenir. Une autre évidence : vous êtes libres de partir. Nous serons navrés si vous ne restez pas jusqu'à la fin, mais nous nous en remettrons. Nous aussi, nous pouvons partir.

I - Je ne suis plus la même personne qu'avant.

- GUICHET 1: Bonjour!

- HOMME: Bonjour

- GUICHET 1: Attendez

Pause

- GUICHET 1: J'aurai besoin de vos documents s'il vous plaît

- HOMME: Les voici

HOMME lui donne une photographie. GUICHET 1 la regarde.

- GUICHET 1: *En silence. Pendant ce temps, TÉMOIN traverse la scène. Jean Romeo ?*

- HOMME: Roméou, ça se prononce Roméou.

- GUICHET 1: *Elle le regarde de haut en bas. Elle commence à rire, petit à petit.*

- HOMME: Allez-y, faites vous plaisir.

GUICHET 1 *rit de plus en plus.*

HOMME reçoit un appel. Il décroche le téléphone.

- HOMME: Allô ?

- PERSONNE: Bonjour, où es-tu ? Je pensais que tu serais à la maison.

- HOMME: Non, j'étais occupé

- GUICHET 1: Pourriez-vous vous mettre de profil, juste un moment pour vérifier quelque chose?

- HOMME: Hé ?

- PERSONNE: Quand est-ce que tu vas venir me voir ?

- GUICHET 1: J'ai besoin que vous vous placiez de profil.

HOMME prend le profil.

- HOMME: J'irai dès que/

- GUICHET 1: Maintenant de l'autre côté s'il vous plaît.

- HOMME: Deux secondes, est-ce que tout va bien ?

- GUICHET 1: Je suis désolée monsieur mais je dois partir dans quelques minutes. S'il vous plaît, finissons-en avec ça.

HOMME prend l'autre profil.

- HOMME: Très bien. Est-ce qu'on peut parler dans un instant ?

- PERSONNE: Oui/

- HOMME: J'ai quelque chose à te dire, mais maintenant/

- PERSONNE: Pas besoin de t'excuser

- HOMME: Maintenant/

- PERSONNE: Si tu veux parler, viens me voir.
- GUICHET 1: S'il vous plaît, ouvrez la bouche
- HOMME: *Ouvre la bouche.* Non, non, au contraire, j'ai pensé que.. Allô ? Merde
- GUICHET 1: Montrez-moi vos dents, tirez la langue, voyons, montrez-moi une oreille, très bien, l'autre, ne respirez pas...
- HOMME: Excusez-moi, pouvez-vous m'expliquer ce que c'est que tout ça ?
- GUICHET 1: Je suis désolée, monsieur, mais ce n'est pas vous sur la photo, vos traits physiques ne correspondent pas. Je ne vais pas pouvoir vous laisser passer. Si vous voulez bien m'excuser, je dois partir bientôt et m'occuper du reste des gens.
- HOMME: Quoi ? Traits physiques ? Vous parlez des cheveux ?
- GUICHET 1: Excusez-moi, j'ai besoin que vous vous écartiez.
- HOMME: M'écarter ? Attendez, vous êtes en train de me dire, attends, attends, laissez-moi voir si j'ai bien compris, vous êtes en train de me dire, je ne comprends rien de tout ça. Vous me demandez de prendre un profil, de tirer la langue, et maintenant vous me dites que ce n'est pas moi ? Enfin cette photo est super vieille.
- GUICHET 1: J'ai besoin d'un document qui prouve que vous êtes la même personne que celle qui figure sur la photo.
- HOMME: Je ne comprends rien. Quel document ? C'est une photo d'il y a très longtemps. Évidemment j'ai changé, j'étais tout jeune, j'avais plus de cheveux, le visage rond, un regard plein, j'en sais rien. On est tous passé par ça.
- GUICHET 1: Vous m'excuserez alors.
- HOMME: Mais, voyons, voyons, non. Je veux dire, deux secondes. Je n'ai pas de document, mais je vous dis que c'est bien moi sur la photo, même si j'ai changé, même si vous avez l'impression qu'on n'est pas la même personne.
- GUICHET 1: Si c'est tout ce que vous avez à dire, vous me permettrez de revenir à mes affaires.

- HOMME: Non, bien sûr que j'ai quelque chose à dire. Je ne peux pas rester ici.

Continue..

2. Dossier de création

La plupart des références sont déjà citées tout au long du mémoire mais quelques-unes en plus :



Figure 47 : *La Voix Humaine* écrite par Jean Cocteau. Illustrations de Bernard Buffet. Illustration en ligne : <https://www.lesaintsperes.fr/68-la-voix-humaine-9791095457435.html>

Pour les appels, deux œuvres qui ont servi comme références pour notre création sont : *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce et *La Voix Humaine* de Jean Cocteau. La première raconte l'histoire de Louis, un metteur en scène de théâtre qui rentre chez lui après de nombreuses années pour annoncer à sa famille qu'il est malade et qu'il va bientôt mourir. J'ai été particulièrement intéressée par la façon dont elle explore l'impossibilité pour un personnage de communiquer avec les autres et les effets qui sont générés autour de cette impossibilité. La seconde illustre des conversations téléphoniques entre deux amants. J'ai été intéressée par la manière dont l'auteur parvient à donner une fluidité orale à la langue écrite et à faire des difficultés de communication (interférences, coupures téléphoniques) et de la condensation de la parole, des espaces *non-dits* qui s'élargissent à la réception.



Figure 48 : *Les ailes du désir*, Wim Wenders, 1987. Illustration en ligne : <https://www.lafilmotheque.fr/films/les-ailes-du-desir/>



Figure 49 : Dessins du *Jiminy Cricket* de Ward Kimball. Illustration en ligne : <https://www.pinterest.ca/pin/365424957235116316/>

Pour la figure du témoin, la création a deux références principales. La première est la figure de l'ange représentée dans le film *Les Ailes du Désir* de Wim Wenders, dans laquelle

des anges s'intéressent au monde des mortels, ils entendent tout et voient tout, même les secrets les plus intimes. Ils sont des figures qui observent, qui contemplent sans manipuler. La deuxième référence est *Jiminy Cricket*, le grillon fictif créé à l'origine par l'écrivain italien Carlo Collodi pour son livre pour enfants *Les Aventures de Pinocchio* (1883), que Disney a adapté dans le film d'animation *Pinocchio* (1940), dans lequel il joue le rôle de la conscience du protagoniste.



Figure 50 : *Gente en sitios*, Juan Cavestany, 2013. Illustration en ligne : <https://www.filmaffinity.com/es/film607540.html>

Le film *Gente en sitios* de Juan Cavestany est une : « histoire kaléidoscopique qui va de la comédie au drame, en passant par le récit social, l'horreur et le surréalisme, avec pour dénominateur commun l'irréductible poésie de la condition humaine face à l'assaut de l'étrange et du chaotique²⁰⁴ ». Il m'a intéressé par sa déformation du réel, sa vision tragicomique de l'existence et son format de montage.

²⁰⁴ Critique de Filmaffinity : <https://www.filmaffinity.com/es/film607540.html>



Figure 51 : Photographie de plusieurs livres qui ont servi d'inspiration à *Quelquepart*. De gauche à droite et commençant par le haut : *Silence* de Nathalie Sarraute, *Escritos* d'Eduardo Chillida, *Le mythe de Sisyphe* d'Albert Camus, *Tío Vania* d'Anton Tchekhov, *Barbados, etcétera* de Pablo Remón, *La pasión según GH* de Clarice Lispector.

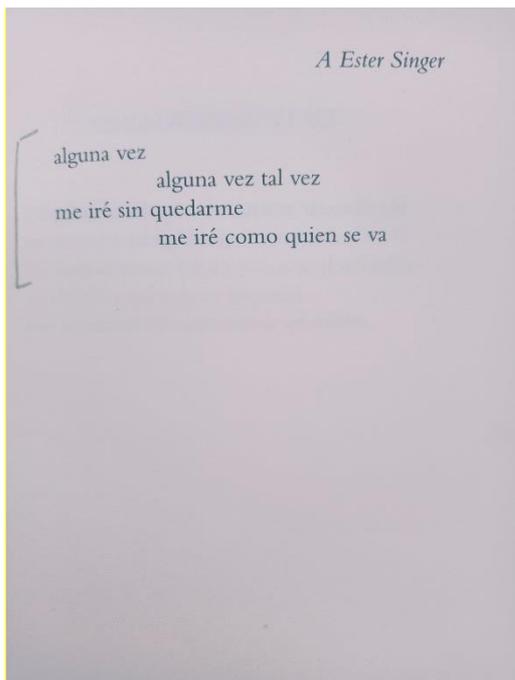


Figure 52 : Poème de l'œuvre *En esta noche, en este mundo* d'Alejandra Pizarnik cité directement dans à la fin du texte de *Quelquepart*.

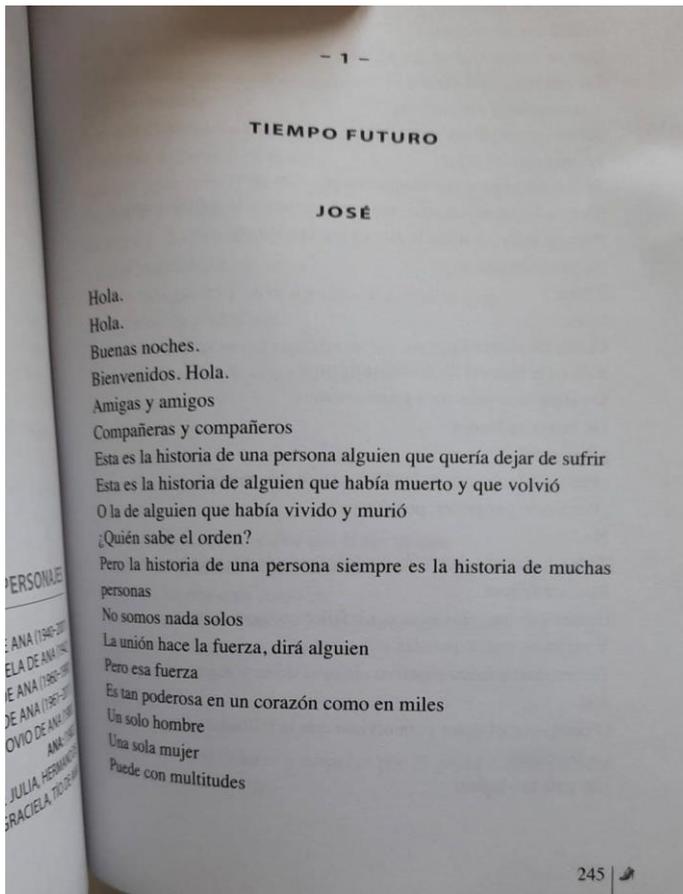


Figure 53 : Extrait de l'œuvre *Ex. Que revienten los actores* de Gabriel Calderón.

La création s'inspire de diverses œuvres littéraires, pour différentes raisons formelles et thématiques : l'évocation du silence (*Silence* de Nathalie Sarraute), les soliloques sous forme de dialogues impossibles (*Onclé Vania* d'Anton Tchekhov), l'évocation des mots (*Barbados etcétera* de Pablo Remón), l'amplification de l'histoire personnelle d'un personnage à l'histoire collective (*Ex. Que revienten los actores* de Gabriel Calderón), la narration et la remise en question du pacte de fiction (*La voluntad de creer* de Pablo Messiez), l'ellipse (*Un air absent. Rodéo.* De Mercé Sarrias et Lluïsa Cunillé), la fragmentation (*Woyzeck* de Georg Büchner), la philosophie de l'absurde (*Le mythe de Sisyphe* d'Albert Camus), la métamorphose et la découverte de soi (*La passion selon GH* de Clarice Lispector),

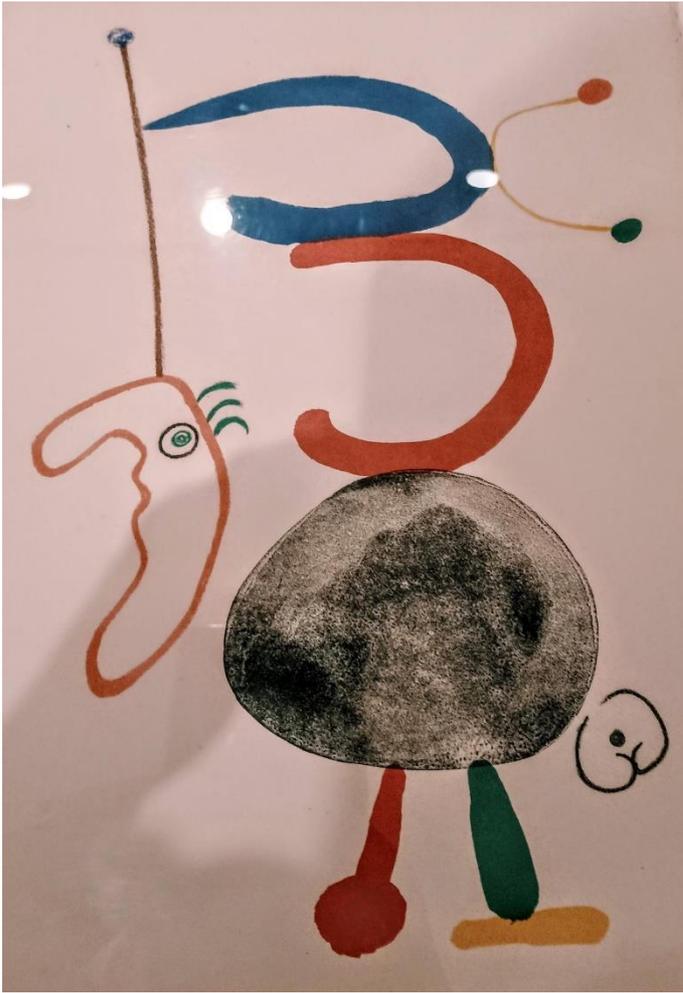


Figure 54 : Photographie d'une œuvre de l'exposition de Bruno Munari, Fondation Juan March, Palma de Majorque, octobre 2022.



Figure 55 : Gigi cerca il suo berretto, Bruno Munari, Mondadori, Milan, 1945.

Les illustrations de Bruno Munari que j'ai pu voir lors de l'exposition de l'artiste italien à la Fundación Juan March à Palma de Majorque en octobre 2022 sont des inspirations esthétiques pour Quelquepart.

3. Iconographie de lumière



Figure 56 : Photographies de référence pour la création lumière de l'aéroport.

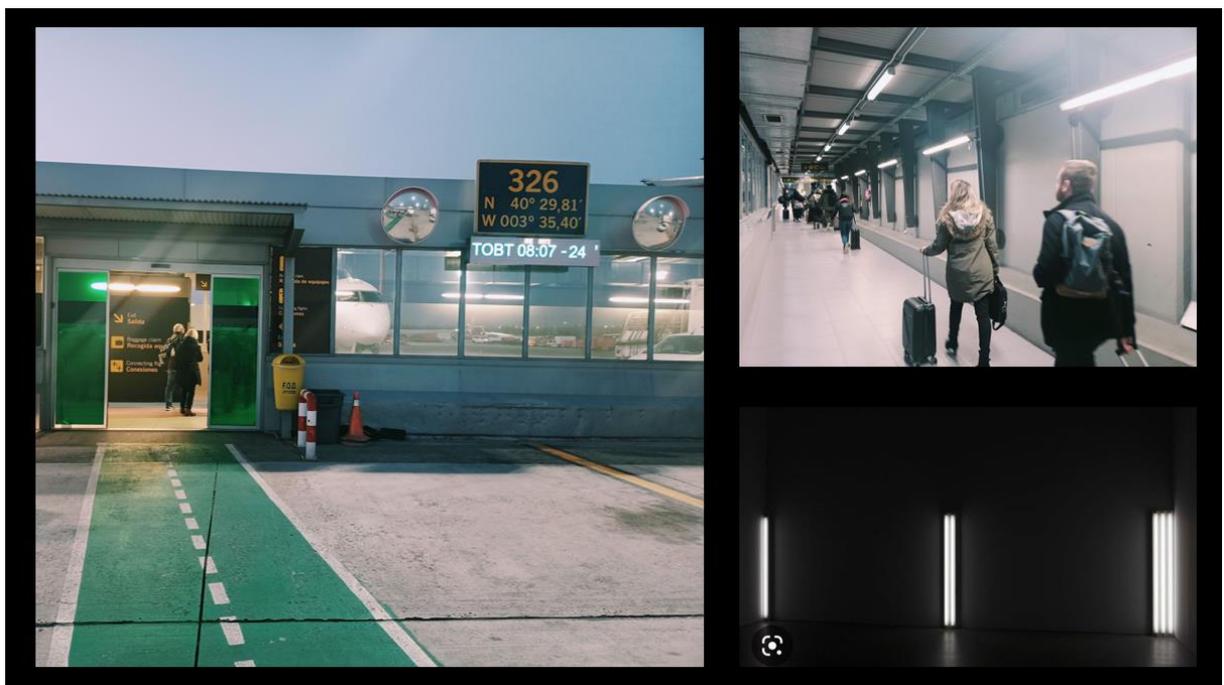


Figure 57 : Photographies de référence pour la création lumière de l'aéroport.

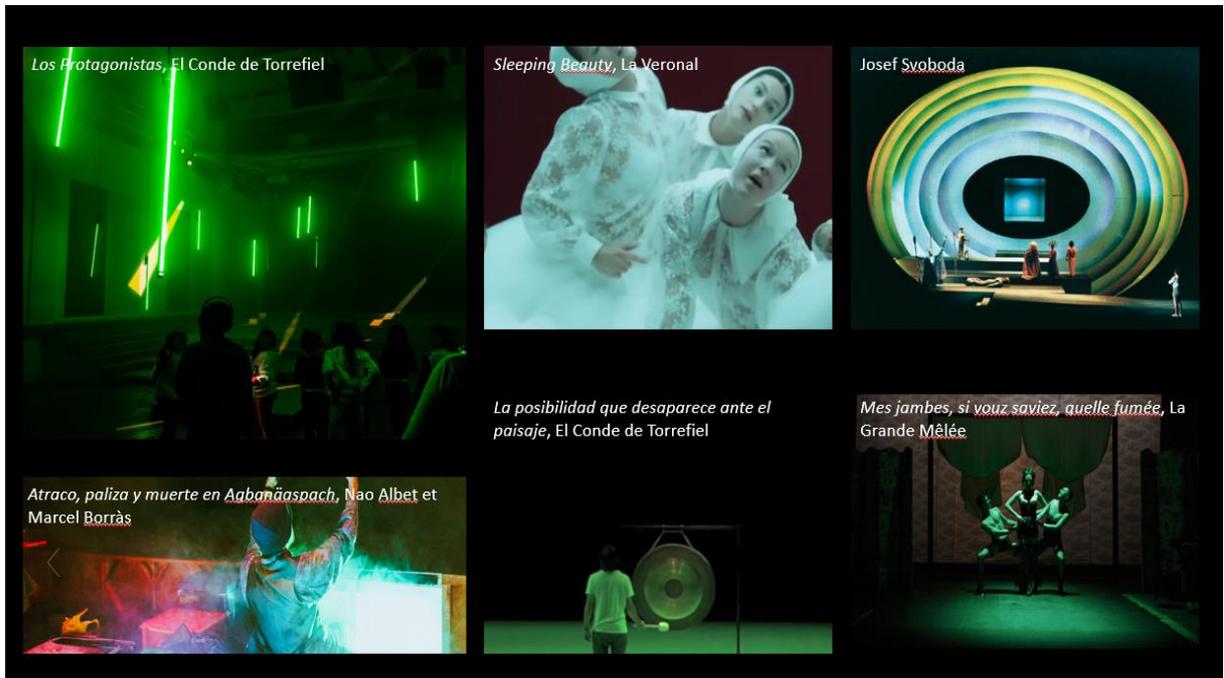


Figure 58 : Photographies de référence pour la création lumière des larves.



Figure 59 : Photographies de référence pour la création lumière des larves.



Figure 60 : Photographies de référence pour la création lumière de la Scène de la fumée.

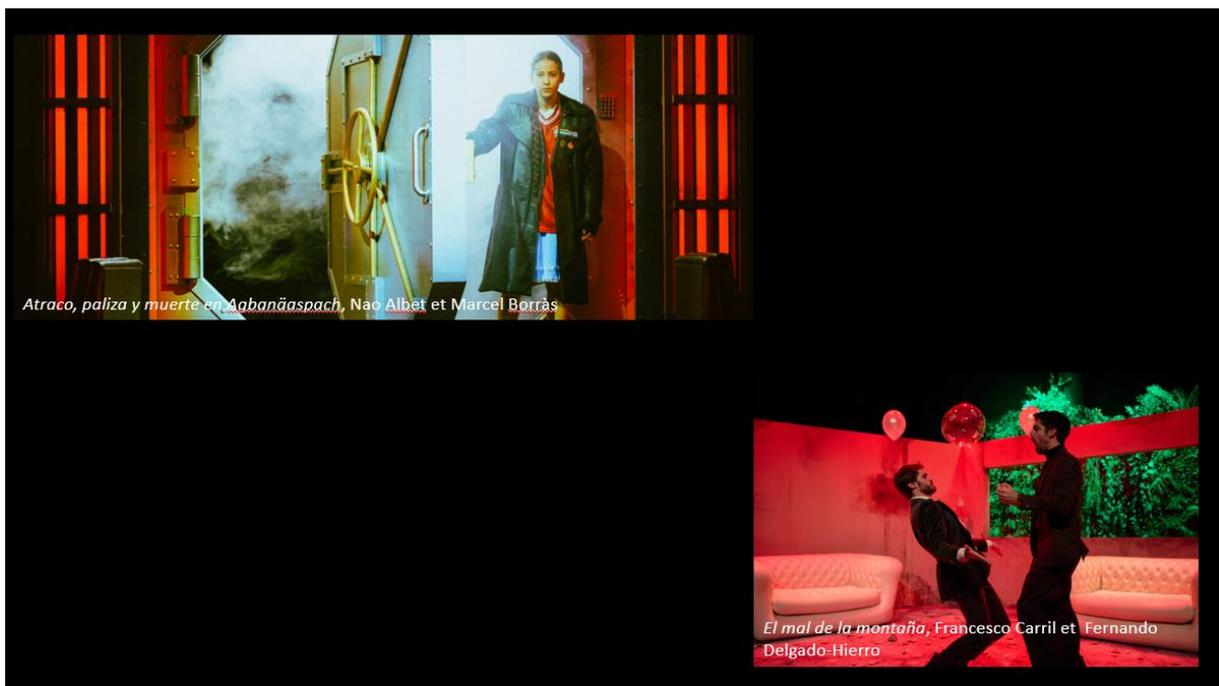


Figure 61 : Photographies de référence pour la création lumière de la Scène du commissaire.



Figure 62 : Photographies de référence pour la création lumière de la fin de *Quelquepart*.

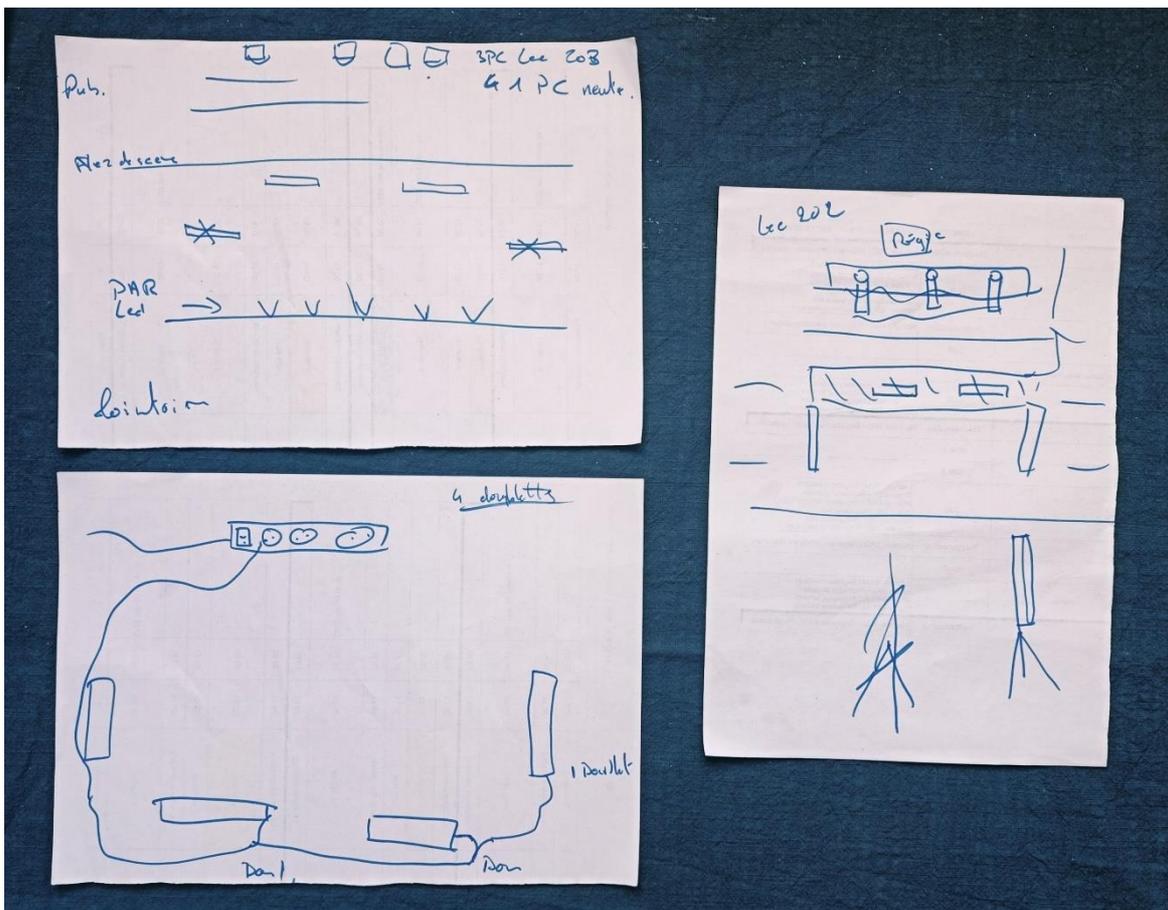


Figure 63 : Schémas pour l'installation technique de la création lumière de *Quelquepart*

CONCLUSION

Après tout, nous sommes finalement arrivés à la fin de ce mémoire de recherche-crédation. Bien que je sois consciente que ce travail n'est qu'un premier pas sur son propre chemin, je considère qu'il m'a donné l'impulse suffisant pour ouvrir une voie de recherche dans le domaine des Arts du spectacle. De manière générale, je considère que j'ai ouvert beaucoup de petites portes et que j'ai réussi à entrevoir les mondes qu'elles offrent, même si je n'ai pas pu le faire qu'à partir d'une position un peu superficielle qui ne permet pas d'en connaître toutes les potentialités et les profondeurs. Même si je suis consciente de mes propres limites, je trouve que l'ensemble du processus de recherche-crédation réalisé a été quand même très important pour moi et j'espère que potentiellement pour d'autres personnes autour. C'est pour cela que je crois nécessaire faire un bref résumé de tout ce que nous avons abordé jusqu'à présent.

Notre recherche-crédation a commencé à partir des contraintes du langage : les impossibilités ou plutôt, les difficultés de communication. Celle-ci nous permettaient de garder un espoir de réussite, fait que nous avons considéré intéressant pour le processus de création. Nous avons cherché à entraver la principale fonction des Arts du spectacle, la communication, pour voir la façon de transformer l'impuissance du langage dans une puissance scénique.

L'impuissance de l'être humain face au langage, face à la manière dont il s'exprime, m'a semblé liée à une dimension plus existentielle : le fait d'exister, de survivre et d'être. La scène était un espace où ces questions se condensaient et s'amplifiaient. Les contradictions entre ce que l'on dit, ce que l'on fait et ce que l'on veut, et plus précisément la relation entre le geste et la parole, le corps et le texte au théâtre, nous semblaient intéressantes à aborder au plateau.

Nous avons voulu examiner les espaces qui émergent des limites de la communication verbale. Les mots nous ont servi de point de départ et nous ont permis de nous interroger sur ce qu'il y a derrière eux, ou même, entre eux. Nous nous sommes posés la question de comment nous pouvions nous mettre en relation au-delà et malgré ces mots. Comment pouvons-nous retrouver de la matière scénique à partir d'une communication plus indirecte, plus contradictoire, plus diagonale. Et, comment réussir à communiquer à travers différentes formes dans l'espace théâtral ? Même si les questions posées dans notre

recherche ne se sont pas répondues complètement et que nous continuons dans un travail de recherche, je vais comme même partager mes réflexions personnelles à ce sujet.

L'amplification des possibilités scéniques que nous envisageons n'a pu se mettre en place que par l'acceptation et le renforcement de la fragilité de la matière scénique dans ses différentes formes. L'idée de fragilité, comprise dans notre travail dans le sens d'instable, d'inconstant, d'imprévisible, était un élément à assumer, à renforcer, à profiter au maximum pour atteindre le public et le transformer. Une fois assumée, la fragilité permet à la matière scénique d'être amplifiée et de devenir une véritable expérience de transformation collective plutôt que juste une proposition conceptuelle. Dans d'autres mots, la fragilité fait émerger la matière scénique, l'ensemble de réseaux ou forces qui composent le système de la scène. Elle fait apparaître cette matière scénique déjà latente ou invisible à un premier moment. Elle la rend visible et lui confère une plus grande puissance dans son impact sur le public.

Cependant, pour arriver à ces postulats, nous nous sommes posés la question de quelles étaient les formes scéniques qui nous permettent de faire émerger sa matière en renforçant sa fragilité initiale. Dans la première partie du dévoilement de la matière scénique, nous nous sommes recentrés dans le processus de création fondamental : dans les dimensions d'écriture, dramaturgie et travail de l'acteur·rice. À partir des analyses d'œuvres comme *Los que hablan* et *Je suis le vent*, ainsi qu'avec les démarches menées pour *Quelquepart*, nous avons identifié plusieurs éléments de fragilité renforcée. Les contraintes de communication, la fragmentation, le collage, la répétition, l'intermittence, l'oubli, la chute, le vide, le silence, l'inachèvement, l'indéfinition, l'imprécision de la personne qui parle et la discontinuité, sont tous des exemples de fragilité renforcée dans *Los que hablan*. De plus, je considère important souligner cette œuvre comme un exemple de jeu fragile et ludique qui part du doute, de l'insécurité, du vide perçu à travers le rythme marqué des silences et qui réussit à faire émerger une spontanéité, une imprévisibilité qui donne de la matière vivante aux paroles énoncées. Pour sa part, *Je suis le vent* utilise la simplicité et le dépouillement des paroles, le manque de ponctuation ou de didascalies, les petites variations, l'imprévisibilité, l'incertitude du présent, la spontanéité, l'ambiguïté, l'ellipse, la place du vide entre les mots, la spatialisation de la parole, les sous-titres, la superposition de langues, la remise en question de la personne qui parle, l'errance, la porosité des frontières entre le comédien et le personnage et entre la scène et la salle. Tous ces éléments sont des moyens qui créent une complicité avec les spectateur·rices et permettent la possibilité de l'accident, du risque sur scène. Les formes de fragilité renforcée deviennent

le terrain fertile pour faire émerger de la matière scénique et que celle-ci implique le public davantage.

Enfin, *Quelquepart* est un exemple de création dans lequel nous avons eu l'opportunité de tester différentes démarches et découvrir ensemble ce qui émergeait. Dans le processus de création, nous avons mis en place des contraintes de communication, de dialogue impossible, de simultanéité de langage abstrait et concret, de forme de narration et dialogue, à partir desquelles nous avons établi une première situation de fragilité. Dans cette situation, nous avons travaillé sur le rapport entre le texte et le corps des comédien·nes pour que ce dernier, forme de fragilité du vivant, puisse servir comme appui de l'acteur·rice. Nous avons travaillé la perception sensorielle de l'espace et la relation à l'Autre, la présence, la conscience scénique, l'imagination et la pensée de l'acteur·rice pour permettre aux comédien·nes d'arriver à un endroit de découverte réelle, d'avoir une vraie expérience intérieure et d'arriver à une transformation qu'ils devront prendre en responsabilité. Rendre sensible cette expérience de l'acteur·rice est un processus qui renforce la fragilité du vivant et qui agit sur le spectateur·rice.

Cependant, le texte et le corps de l'acteur·rice sont d'autres éléments parmi tout ce qui compose la mise en scène, comme par exemple, la plasticité de l'espace, la spatialité, la temporalité, et la sensorialité. C'est pourquoi, dans la deuxième partie de notre recherche, nous nous sommes concentrés sur le cadre qui soutient notre travail : le pacte de convention fictionnel. Nous sommes partis du principe que la seule façon de le valoriser était de le remettre en question, le fragiliser. Assumer la fragilité du pacte fictionnel amplifie les possibilités de la matière scénique émergée puisque cette fragilité renforcée contribue au jeu de tension qu'il génère, comme une corde fine sur le point de se rompre qui relie l'acteur·rice et le spectateur·rice. À partir des œuvres de notre corpus comme *Oh les beaux Jours* et *Los que hablan*, nous avons abordé certains aspects qui, selon moi, permettent d'interroger ce cadre fictionnel et qui constituent l'esthétique de l'absurde : l'absence de sens, l'éternité du présent, l'humour comme moyen de transformation et de catharsis collective. Tous ces éléments, mais en particulier, l'absence de sens, nous amènent à ouvrir d'autres mondes qui passent par l'imaginaire, d'autres façons de communiquer et de nous retrouver. L'imagination permet d'ouvrir une possibilité de jeu, dans laquelle le "comme si", c'est-à-dire, le désir, s'accomplit sans se réaliser.

Tenant en compte que l'espace théâtral est un espace vide de sens, nous devons faire attention aux éléments qui nous permettent de créer une atmosphère qui renvoie à des signifiants au moment de la réception. Comment créer un paysage sensible à partir de l'évocation ? Comment habiter ce paysage et le garder vivant ? De quelle manière pouvons-nous construire ce nouvel espace-temps ? De quelle manière cet espace-temps créé peut-il ouvrir ou amplifier les possibilités de la fiction qu'il soutient ? Nous nous sommes posés ces questions et elles nous ont amenés à envisager différentes formes plastiques d'espace-temps à travers le dispositif, la scénographie, la lumière et la chorégraphie rythmique. À partir de différentes références, nous avons réalisé une recherche sur la fonction dramaturgique de la création de l'espace-temps de *Quelquepart* et ainsi installer la fiction dans laquelle la matière scénique émergée puisse habiter et devenir vivante.

De même, nous avons exploré différentes formes d'ouvrir de nouveaux mondes ou espaces à travers différents mécanismes de franchissement de seuil. À travers ces mécanismes, qui jouent sur la fine tension entre l'identification et l'éloignement de ce qui se passe sur scène et de ce qui se reçoit par le public, nous avons exploré la fragilité du pacte fictionnel qui fait vivre la matière scénique. Le décalage entre la personne et le personnage ainsi que la confrontation entre la narration et le dialogue, sont des mécanismes qui contribuent à la tension de la corde fragile qui relie la scène et la salle. Comme nous avons expliqué dans *Je suis le vent* et *Los que hablan*, les frontières du pacte fictionnel se troublent et c'est à partir de cette fragilité qu'elles se renforcent. Ces mécanismes renforcent la présence du sujet sur scène favorisant la conscience scénique. Le complice devient nécessaire et témoigne l'émergence de ce que O. Gómez Mata appelle l'alter-ego du sujet vivant sur scène. De plus, les franchissements de seuil agissent dans la simultanéité spatiotemporelle sur scène. Quelques exemples abordés dans ce mémoire sont : la simultanéité spatiotemporelle de la réalité et la fiction dans *Je suis le vent* qui se manifeste par les multiples entrées et sorties de jeu des acteurs et le passage entre le réalisme et l'onirisme exploré dans *Quelquepart* qui nous permet d'habiter ce que A.F. Benhamou appelle « mondes intermédiaires ». Grâce au concept de charnière d'Oscar Gómez Mata, je considère que tout passage entre ces mondes est possible dès qu'il s'appuie sur une authenticité organique, une énergie et un impulse corporel. Un des objectifs du processus de création est de rechercher ce chemin de sensibilité et sensorialité de l'acteur·rice nécessaire pour arriver à une véritable transformation témoignée et partagée par le public.

Tout cela nous a permis de réfléchir à l'effet sur la réception du pacte fictionnel. En

effet, rien de tout ce qui a été décrit dans ce mémoire ne serait possible sans la présence du spectateur·rice, sans son regard. Le spectateur·rice contemple et vit activement une expérience de pensée où les imaginaires des acteur·rices et du public convergent. Celle-ci est une expérience qui à partir du sensible, fait apparaître un (ou plusieurs) sens. Les spectateur·rices tissent leur propre fil de l'œuvre et deviennent cocréateur·rices de l'œuvre. C'est ainsi qu'à partir du formel, nous arrivons à une prise de position politique. Pour conclure, selon moi, faire émerger de la matière scénique à partir de sa fragilité renforcée a comme objectif modifier le rapport entre la scène et la salle pour que le spectateur·rice devienne cocréateur·rice de ce qui est joué sur scène. Toutes les formes et esthétiques de fragilité scénique renforcée explorées dans ce mémoire correspondent à des moyens d'écriture, de dramaturgie, de mise en scène et de jeu, qui ont pour objectif mobiliser le spectateur·rice et ne pas permettre qu'il s'installe dans une position stable face à la scène. Ces formes permettent de dilater l'espace interlinéaire, celui du récepteur·rice, pour encourager ainsi une expérience de transformation et de reconnaissance propre et collective.

Quelquepart est un exemple de théâtre du détour, de *dramaturgie kaléidoscopique*, de forme ouverte. Le personnage principal de l'œuvre part à la recherche, se perd, se jette dans le vide pour découvrir. À travers une parole « autre » qui cherche, il ouvre la porte de l'inconnu et se laisse habiter par l'Autre, acceptant le risque que cela implique. À partir d'éléments de fragilité renforcée, la corde qui relie la scène et la salle se resserre et apparaissent les associations dramaturgiques du public. Les spectateur·rices recherchent du sens dans le non-sens des paroles, de l'espace, de l'action. Les spectateur·rices cherchent et se cherchent dans une œuvre qui cherche aussi. Le théâtre nous permet de faire émerger cet espace inconnu qui nous dépasse et nous impulse dans la découverte. Comme affirme Brook : « Le théâtre sacré. [...] La scène est le lieu où l'invisible devient visible²⁰⁵ ». Les petits secrets de l'œuvre et de nous-mêmes, se révèlent nous permettant un autre regard et une autre communication ensemble.

Réflexion critique sur la méthodologie de la recherche-crédation

Arrivés à ce point, il me semble important d'aborder aussi quelques réflexions par rapport à la méthodologie de recherche-crédation utilisée dans ce mémoire. Un fait personnel important à souligner est le fait que j'ai eu qu'une année au lieu de deux comme il se passe

²⁰⁵ BROOK, Peter, *L'Espace vide*, op. cit.

normalement, pour identifier et développer une ligne de recherche d'intérêt, écrire une proposition dramatique (qui est devenue une ébauche d'une pièce), la mettre en scène avec des acteur·rices que je ne connaissais pas au début, faire des choix dramaturgiques ainsi que formels, etc. Tous ces procédés se sont réalisés pendant que je découvrais la méthodologie de recherche-crédation et, pour être honnête, que je découvre encore.

Si je devais recommencer, je saurais mieux où aller, je me sentirais plus solide dans mes intuitions et je simplifierais beaucoup d'aspects pour me consacrer plus profondément à ce qui m'intéresse vraiment, le travail du corps et la parole en relation avec l'espace et le rythme. Je pense aussi que je déciderais de m'appuyer davantage sur d'autres personnes impliquées dans le projet. À mon avis, on ne peut pas faire du théâtre toute seule. D'où l'importance de collaborer et de travailler en équipe pour contribuer au mieux à l'ensemble et pouvoir exploiter toutes les possibilités que cette discipline ouvre à l'infini. Cela dit, je ne pense pas que je changerais quoi que ce soit à ce que j'ai fait jusqu'à présent, car c'est ce qui m'a permis de décider comment continuer à partir de maintenant. En fin de compte, le master, et en particulier la méthodologie de la recherche-crédation, c'est aussi comme l'histoire de *Quelquepart*, un travail de va-et-vient, un chemin de régression et de dérive à la recherche de son propre sens.

Pour l'instant, je peux dire que je suis capable de profiter des doutes du chemin dans la recherche, dans la création et dans la vie. Elles seront toujours là et le master m'a aidée à les gérer et à les comprendre comme des potentielles découvertes puisqu'elles sont la seule façon de continuer. Peut-être, ce qui m'a posé plus de problèmes de méthodologie c'est le fait que le temps de création au plateau parfois ne correspond pas au temps de la recherche. Cela peut aussi se transformer en opportunité puisque le temps de recherche peut servir à prendre un peu de distance avec le travail au plateau et que les deux se nourrissent l'un à l'autre. D'autre part, l'envie de recherche au plateau est toujours limitée par le temps et la disponibilité des équipes, des salles des répétitions. J'aurais aimé avoir plus de temps pour chercher des endroits de manière plus ludique mais cela empêche aussi une autre envie de vouloir présenter quelques formes sachant qu'elles sont juste une étape de travail. Personnellement, j'ai commencé le master avec une envie qui est toujours présente dans mon travail artistique d'essayer de retrouver une unité plus ou moins accomplie de création et ne pas juste montrer des démarches intellectuelles au plateau. Enfin, il ne m'a pas paru toujours évident de m'adapter au format académique de recherche en m'appuyant sur le travail que nous avons réalisé au plateau avec *Quelquepart*.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de corpus

- ROSAL, Pablo (création et mise en scène), *Los que hablan* (2021), Espagne, Teatro de la Abadía à Madrid.
- FOSSE, Jon (écriture), tg STAN et Maatschappij Discordia (mise en scène), *Je suis le vent* (2023), France, Théâtre Garonne à Toulouse.
- BECKETT, Samuel (écriture), MESSIEZ, Pablo (mise en scène), *Oh les beaux jours* (2020), Espagne, Teatro Valle-Inclán Centro Dramático Nacional à Madrid.

Ouvrages principaux

- BENHAMOU, Anne-Françoise, *Dramaturgies de Plateau*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012.
- CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1942.
- CHAPUIS, Yvane, GOMEZ MATA, Oscar, *Penser l'action. Un système d'entraînement de l'acteur-riche*, Paris, Éditions B42, 2023.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2001.
- MAYORGA, Juan, *Elipses*, Segovia, La uña RoTa, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.
- RÉGY, Claude, *L'état d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.
- ROSAL, Pablo, *Los que hablan*, manuscrit non publié.
- RYKNER, Arnaud, *L'Envers du théâtre. Dramaturgies du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996.
- SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, coll. «Penser le théâtre », 2004.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012.

Articles principaux

- BOST, Bernadette, LESAGE, Marie-Christine, NAUGRETTE, Catherine, et al., «Écrire l'image : G. Stein, Müller, Koltès, Gabilly, Fosse, Beckett... » [en ligne], *Études théâtrales*, vol. 38-39, no. 1-2, 2007, [consulté le 19/04/2023]. <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2007-1-page-105.htm>
- DEUTSCH, Michel, « En relisant L'Avenir du drame de Jean-Pierre Sarrazac », [en ligne], *Études théâtrales*, vol.56-57, no. 1, L'Harmattan, 2013, pp. 119-125. [consulté le 21/05/2023]. <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-etudes-theatrales-2013-1-page-119.htm>
- GARCIN-MARROU, Flore, « Le drame émancipé » [en ligne], *Études théâtrales*, vol. 56-57, no. 1-2, 2013, [consulté le 16/04/2023]. <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2013-1-page-171.htm>
- MARTINEZ, Ariane, « Penser le théâtre », collection kaléidoscope, [en ligne], *Études théâtrales*, vol. 56-57, no. 1-2, L'Hamarttan, 2013, p. 141, [consulté le 17/04/2023]. <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2013-1-page-139.htm>
- PELLOIS, Anne, « L'acteur déjà là du Tg STAN », [en ligne], *Agôn*, 5, 2012, [en ligne] 25/01/2013, [consulté le 04/05/2023]. <http://journals.openedition.org/agon/2432>
- RYKNER, Arnaud, « Du dispositif et de son usage au théâtre » [en ligne], *Tangence*, vol. 88, 2008, pp. 91-103, [consulté le 20/05/2023]. <https://doi-org.gorgone.univ-toulouse.fr/10.7202/029755ar>

Ouvrages secondaires

- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
- ALEKAN, Henri, ROBBE-GRILLET, Alain, MOREAU, Marcel, *Des lumières et des ombres*, Paris, La librairie du collectionneur, 1991.
- BARBA, Eugénio, *Le Canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, trad. Éliane Deschamps-Pria, Bouffonneries, no. 28-29, 1993.
- BERGSON, Henri, GROJNOWSKI, Daniel, SCEPI, Henri, MIQUEL, Paul-Antoine, *Le rire*, Paris, Flammarion, 2013.
- BÖHME, Gernot, *Atmospheric architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*, Tina Engels-Schwarzpaul, Londres, Bloomsbury, 2017.
- BOUDIER, Marion, *Avec Joël Pommerat. Un monde complexe*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2015.
- BRECHT, Bertolt, *Sur une dramaturgie non aristotélicienne*, Paris, l'Arche, 1972.
- BROOK, Peter, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, 2001.

- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DORT, Bernard, LASSALLE, Jacques, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance » (1984), *Le Spectateur en dialogue : Le Jeu Du Théâtre*, Paris, P.O.L., 1995.
- DORT, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1960.
- FÉRAL, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur*, Montréal, Edition Lansman, 1998.
- FLAHAUT, François, *La Parole intermédiaire*, Paris, Cairn, 2016.
- FOSSE, Jon, « La Gnose de l'écriture », *Rêve d'automne. Violet. Vivre dans le secret*, trad. Terje Sinding, Paris, L'Arche, 2005.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Jeu et théorie du duende*, Paris, Allia, 2013.
- GENETTE, Gérard, *Discours du récit. Essai de méthode*, Figures III, Paris, Seuil, 1972, trad. esp.: Barcelona, Lumen, 1989, pp. 65-282.
- KIRKKOPELTO, Esa, *Le Théâtre de l'expérience : contributions à la théorie de la scène*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll.«Theatrum mundi», 2008.
- KLOTZ, Volker, *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006.
- MAETERLINCK, Maurice, « Le tragique quotidien », *Œuvres I*, Bruxelles, Complexe, 1999.
- MAGRITTE, René, « La Manufacture de poésie », *Écrits complets*, 1950, Édition établie et annotée par André Blavier, Paris, Flammarion, 2009.
- PAVIS, Patrice, *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2009.
- PIEMME, Jean Marie, CORVIN, Michel, « Théâtralité », *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, M. Corvin Edition Larousse, Paris, 1998.
- RANCIERE, Jacques, *Le Fil Perdu Essais Sur La Fiction Moderne*, Paris, La Fabrique éditions, 2014.
- REGY, Claude, *Espaces perdus*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1998.
- RÉGY, Claude, *Du régal pour les vautours*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2016.
- RIVIÈRE, Jean-Loup, *Entrer en frappant*, in Cahiers de la Comédie Française, no. 40, Été 2001, p.17.
- SACCOMANO, Olivier, *Le théâtre comme pensée*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2016.

- SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Belval, Circé, coll. « Poche », 1999.
- SOURIAU, Étienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950
- STANISLAWKSI, Konstantin, « Rhythmus ist das quantitative Verhältnis von aktiven Längen (wie 21 Bewegung oder Ton) zu den Zeiteinheiten, die man einem bestimmten Tempo oder Takt zugrunde gelegt hat. », *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers Teil II*, trad. Riedt, R.E., Berlin, das europäische buch, 1989.
- SZONDI, Peter, MULLER, Sybille, *Théorie du drame moderne*. Beval, Circé, Penser Le Théâtre, 2006.
- WILDE, Oscar, «La leyenda de Narciso», *Poemas en Prosa*, MARIA DEL CARMEN ESCUDERO MARTINSANZ, 2005.

Articles secondaires

- BARBA, Eugénio, « Le corps crédible », APERGHIS et all., *Le corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, 2000.
- BOTELLA, Julien, « Le spectacle rendu à son atmosphère : étude du milieu-brume dans le théâtre de Claude Régy », [en ligne], *Études théâtrales*, vol. 69-70, no. 2-3, 2021, pp. 96 - 106, [consulté le 19/04/2023].
<https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2021-2-page-96.htm>
- DREYSSE, Miriam, « *Situation Rooms* de Rimini Protokoll, entre immersion et distance », *Études théâtrales*, vol. 69-70, no. 2-3, 2021, pp. 167-175.
<https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2021-2-page-167.htm>
- ERULI, Brunella, « Présence et absence : Kantor sur la scène » [en ligne], *Esthétique et recyclages culturels : Explorations de la culture contemporaine*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, pp. 97-109, [consulté le 26/05/2023]. <http://books.openedition.org/uop/2224>
- KACHLER, Olivier, « La communauté innommable du silence dans le premier théâtre de Maeterlinck » in FINCK, Michèle (dir.), ERGAL, Yves-Michel (dir.), *Écriture et silence au XXe siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010, [en ligne] <http://books.openedition.org/pus/2427>
- MILON, Alain, *L'Art de la conversation*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, 1999, pp. 111-136. <https://www.cairn.info/l-art-de-la-conversation--9782130502272-page-111.htm>
- NAGEL RASMUSSEN, Iben, « La dramaturgie du personnage », *Degrés*, no. 97-98-99, PAVIS, Patrice (dir.), *La Dramaturgie de l'actrice*, 1999.
- NOWROUSIAN, Shirin, « Scène et son : quels rapports ? », in DEGUY, Michel, DOMMANGE, Thomas, DOUTEY, Nicolas, GUÉNOUN, Denis, KIRKKOPELTO, Esa, NOWROUSIAN, Shirin, *Philosophie de la scène*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Expériences philosophiques », 2010.

- SOLANA, Guillermo, LUENGO, Paula, Catalogue de l'exposition « La máquina de Magritte » organisée par Guillermo Solana au Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid du 14/09/2021 au 30/01/2022. Consulté le 20/05/2023.
https://www.museothyssen.org/sites/default/files/document/2021-09/Catalogo_Magritte.pdf
- STOCKHAUSEN, Julia, *La pensée dramaturgique : construction du rythme intérieur et extérieur*, Mémoire de recherche-crédation Master 2 Mention Arts de la scène et du spectacle vivant Parcours Écriture dramatique et création scénique, Université Toulouse Jean Jaurès 2, 2021-2022.
- VAN HAESBROECK, Elise, « Claude Régy, un théâtre au bord du silence », *Loxias 33*, [en ligne], 15/06/2011. [Consulté le 20/05/2023]
<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6708>

Articles de dictionnaire/encyclopédie

- Larousse, *Émerger* dans *Larousse en ligne*, URL :
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9merger/28716>, consulté le 15/04/2023.
- Larousse, *Dévoiler* dans *Larousse en ligne*, URL :
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9voiler/25034#:~:text=1.,au%20jour%20%3A%20D%C3%A9voiler%20une%20statue.&text=2.,le%20visage%20d'une%20femme>, consulté le 16/04/2023.
- Larousse : *Fragmenter* dans *Larousse en ligne*, URL :
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fragmenter/34955>, consulté le 24/03/2023.
- Larousse : *Ellipse* dans *Larousse en ligne*, URL :
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ellipse/28434#:~:text=%EE%A0%AC%20ellipse&text=1.,verbe%20dans%20Combien%20ce%20bijou%20%3F>, consulté le 19/04/2023.
- Larousse : *Altérité* dans *Larousse en ligne*, URL :
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/alt%C3%A9rit%C3%A9/2559>, consulté le 14/04/2023.
- Larousse : *Évoquer* dans *Larousse en ligne*, URL :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9voquer/31905>, consulté le 25/04/2023.

- Larousse, *Jeu* dans *Larousse en ligne*, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jeu/44887> , consulté le 28/04/2023.
- Larousse, *Phatique* dans *Larousse en ligne*, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/phatique/60166>, consulté le 24/04/2023.
- Larousse, *Catharsis* dans *Larousse en ligne*, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/catharsis/13791>, consulté le 28/04/2023.
- Dictionnaire médical de l'Académie de Médecine en ligne, *effet Tyndall* : <https://www.academie-medecine.fr/le-dictionnaire/index.php?q=Tyndall%20%28effet%29>, consulté le 21/05/2023.
- Larousse, *Rhapsode* dans *Larousse en ligne*, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rhapsode/69221>, consulté le 26/05/2023.

Sources en ligne

- Ma traduction. Feuille de salle de *Los que hablan* (voir annexe). Octobre 2020, [en ligne], [Consulté le 24/04/2023]. <https://www.teatroabadia.com/es/archivo/626/los-que-hablan/>
- Colloque organisé au théâtre de La Abadía, modéré par la journaliste Macarena Berlín de *Los que hablan* avec la présence de Pablo Rosal, Luis Bermejo, Malena Alterio et Ana Belén Santiago. 29 Octobre 2020. [Consulté le 24/04/2023]. <https://www.youtube.com/watch?v=O7mBgMSFCk0>
- Critique de Hélène Kuttner, « Je suis le vent : radical et charnel », [en ligne], *artistikrezo*, 10/06/2021, [consulté le 19/04/2023]. <https://www.artistikrezo.com/spectacle/je-suis-le-vent-radical-et-charnel.html>

- Entretien à propos de Faith, hope and Charity d'Alexander Zeldin et de *Je suis le vent* du tg Stan et Discordia animée par Philippe Chevilley (Chef du service culture des Echos) et Anna Sigalevitch (Journaliste et autrice), France Culture, 18/06/2021, [consulté le 19/04/2023].
<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-critique/faith-hope-and-charity-d-alexander-zeldin-et-je-suis-le-vent-de-tg-stan-et-discordia-deux-bonnes-raison-d-aller-au-theatre-4568812>
- Critique de Philippe Chevilley, « *Je suis le vent* : la mort en pente douce », [en ligne], *LesEchos*, 12/06/2021, [consulté le 19/04/2023].
<https://www.lesechos.fr/weekend/spectacles-musique/je-suis-le-vent-la-mort-en-pente-douce-1323073>
- Conférence de Tim Etchells à propos de L'inspiration d'un artiste, Bright Ideas Gathering [en ligne], 17/12/2021, [consulté le 27/05/2023].
<https://www.youtube.com/watch?v=cCD54sC9eno>
- FRERIKS, Kester, *Theaterkrant*, 21/12/2018. [Consulté le 20/05/2023]
<https://www.theatregaronne.com/dossier/je-suis-le-vent-0>
- KUPFER, Héloïse, « *Je suis le vent*, Embarquez dans la solitude d'une amitié », 09/03/23, [consulté le 19/04/2023].
<https://maze.fr/2023/03/je-suis-le-vent-embarquez-dans-la-solitude-dune-amitie/>
- Critique de Pauline Lattaque sur le tg STAN. [consulté le 04/05/2023]
<https://www.theatregaronne.com/artiste-associe/tg-stan>
- Critique de Richard Magaldi-Trichet, « *Je suis le vent* texte de Jon Fosse avec Damiaan De Schrijver et Matthias De Koning au Théâtre de La Bastille », [en ligne], *Le Petit Rhapsode*, 10/06/2021, [consulté le 19/04/2023].
<https://richardmagalditrichet.tumblr.com/post/653593660921937920/je-suis-le-vent-texte-jon-fosse-de-et-avec>
- Critique de Jean-Pierre Thibaudat, « Le théâtre du Norvégien Jon Fosse parle couramment le néerlandais », [en ligne], *Le Club de Mediapart*, 09/06/2021,

[consulté le 19/04/2023]. <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/090621/le-theatre-du-norvegien-jon-fosse-parle-couramment-le-neerlandais>.

- SANGLARD, Denis, « *Je suis le vent*, de Jon Fosse, de et avec Damiaan De Schrijver et Matthias de Koning, Théâtre de la Bastille », *Un Fauteuil pour l'Orchestre*, [en ligne] 16/06/2021. [Consulté le 20/05/2023] <http://unfauteuilpourlorchestre.com/je-suis-le-vent-de-jon-fosse-de-et-avec-damiaan-de-schrijver-et-matthias-de-koning-theatre-de-la-bastille/>

- Critique de Filmaffinity : [Consulté le 20/05/2023] <https://www.filmaffinity.com/es/film607540.html>

ANNEXE

Carnet de bord des répétitions de *Quelquepart*

- **Impossibilités de communication :**
 - Commissaire : Improvisation : Homme est soupçonné de vouloir partir. Commissaire interroge Homme. Homme répond en posant des questions. Commissaire répète les questions d'Homme. Commissaire soupçonne d'HOMME. Peu à peu, la metteuse en scène donne l'indication au Commissaire de profiter de la répétition des paroles pour trouver l'impulse de tourner autour de lui-même. Ce mouvement l'emmène à oublier ses soupçons. Il oublie même ses mots. Homme profite de la situation.
 - Médecin : Improvisation : psychiatre/thérapeute rencontre une personne qui a une douleur physique générale et qui veut mourir. Secret donné à la comédienne : La personne souffrante s'adresse au médecin en espagnol pour lui expliquer ses douleurs. Elle veut qu'il l'aide à mourir. La psychiatre qui ne savait pas le secret donné pour l'improvisation, fait semblant de tout comprendre et essaye de reprendre les mots de la patiente en lui demandant ce qu'elle veut dire exactement avec cela. La psychiatre doit faire un diagnostic à la fin. Témoin sert de regard extérieur.
- **Perception de l'espace :**
 - Marcher dans l'espace. Me diriger à l'endroit où je décide de voyager dans l'espace, le découvrir. Détecter d'où provient l'impulse dans le corps. Rester imprévisible à l'autre, dissimuler et puis le montrer avec le regard, le corps, la parole. Même exercice mais cette fois sans me déplacer. Qu'est-ce que change ? Évoquer les endroits où je ne vais pas arriver d'aller.
 - Manipulation corporelle : En binôme, l'un·e dirige et l'autre ne voit pas. Celui·celle qui ne voit pas doit parler sans cesse de ce qu'il sait et de ce qu'il ne sait pas. Le guide le dirige comme une marionnette et décide avec quelle partie



Figure 64 : Exercice de manipulation corporelle pendant une répétition de *Quelquepart*.

du corps il le fait. Travail de perception et concentration pour maintenir le flux de parole constant.

- Manipulation de la tête et du regard :
 1. Manipuler la tête d'une personne avec les yeux fermés.
 2. La personne manipulée ouvre les yeux et c'est son regard qui dirige les mouvements de la tête (encore effectués par le manipulateur).
 3. Le manipulateur cesse de manipuler. Le regard est le premier guide de la perception.



Figure 65 : Exercice de manipulation de tête pendant une répétition de *Quelquepart*.

- Bâtons : En binômes, mettre des bâtons « au centre du corps », sans se faire mal et sans que le bâton tombe au sol. Percevoir la distance qui me sépare de mon binôme, l'espace représenté par le bâton. Petit à petit, commencer à marcher, en travaillant la fluidité, sans interrompre le mouvement commun. Garder le contact visuel avec mon·ma partenaire. Varier les rythmes, les directions, tout en silence. Peu à peu, ouvrir le regard périphérique, percevoir l'air qui m'entoure dans toutes les directions, l'espace et les autres couples. Relation à l'espace et à l'autre.



Figure 66 : Exercice de bâtons pendant une répétition de *Quelquepart*.

- **Découverte dans l'Autre :**

- Raisons de vouloir partir. Exercice de regard de l'Autre. Imaginer où veut aller l'autre, construire un récit, avec qui iel va, pour combien de temps, de quelle manière, qui l'attend,

etc. Détails. Découvrir l'histoire en regardant l'autre. S'y adapter. Dévoiler le secret. Même exercice avec l'objet que l'autre amènerait en voyage. Voici les notes des comédien·nes :

FLORENT :

Marcel a un sac rempli de bocaux de verre pour aller recueillir la terre de chaque continent, il se laisse le choix de savoir dans quel pays il va prendre de la terre, il verra sur le moment. Il a autre chose en tête mais je ne sais pas quoi. Il part pour une autre raison mais je ne sais pas laquelle. J'ai la certitude qu'il ment.

Iris a un objet (je ne sais pas lequel, je n'ai pas réussi à me mettre d'accord avec moi-même sur l'objet). Elle cherche un point très éloigné. Le point le plus au nord ou le plus au sud. Un endroit froid où personne ne vit, sur lequel il n'y a pas de trace, pour enterrer cet objet dans la neige, s'en débarrasser, l'oublier.

IRIS :

Texte séance 19/11 :

Florent voyage avec une boussole ancienne, ou à l'ancienne. Elle est en bois vernis, d'un marron prononcé. Elle est assez simple, les aiguilles sont enfermées sous une plaque de verre, sur laquelle les signes sont écrits à la peinture blanche/rose pâle.

Il a choisit de partir avec 2/3 amis de Clermont-Ferrand pour une randonnée de quelques jours à travers les Pyrénées. C'est l'été, il fait chaud au soleil et frais sous les arbres. La montagne est très boisée, il n'y a que quelque petites clairières d'où on aperçoit les sommets les plus hauts encore recouverts de neiges éternelles.

J'imagine un album photo avec différents moments de leur voyage. Beaucoup de moments autour d'un feu de bois sur leur campement, à rire, jouer à des jeux etc etc

Un moment dans une clairière où il se retourne pour apercevoir les fameuses neiges éternelles.

Marcel part avec sa banane en cuir marron foncé, presque noire, qu'il a tout le temps. Elle a les anses marrons et trois fermetures marrons aussi.

Avec son pote César ils ont mis le cap sur Berlin, sans vraiment savoir pourquoi. Je les voit surtout déambuler dans la ville, barouder sans but. J'ai des flashes d'eux dans un grand parc verdoyant, assis sur un banc et discutant avec des inconnus. Qui deviendront sûrement leurs amis. Ou alors dans les rues et les boutiques de fringues excentriques, à essayer des lunettes. Ou encore dans un petit bar indé pour écouter du rap allemand. Bien sûr, aucun des deux ne parle la langue.

Figure 67 : Notes d'Iris pour l'exercice de Raisons de vouloir partir.

PALOMA :

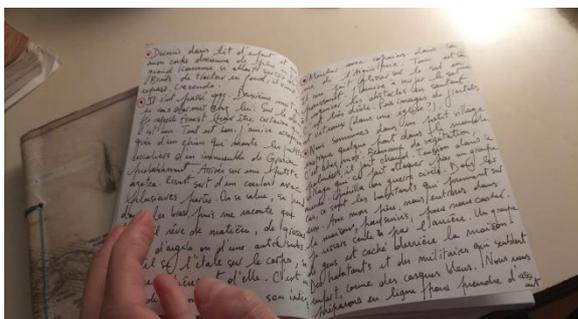


Figure 68 : Photographie des notes de Paloma pour l'exercice de Raisons de vouloir partir.

Il y a un continent, énorme, qui fait plusieurs fois la taille de l'Europe. Tout entier, c'est un mystère. Nous ne l'entendons jamais parler, je ne peux même pas le fantasmer.

Hay países que tienen válvula de escape, se les escapa la cultura, las ideas, las lenguas, la gente. Hay países que salpican y absorben. Hay

culturas dominantes que no permiten ver otras culturas. Hay países en silencio. La pobreza es la mayor frontera.

Hay países que hablan y que tienen interés en que otros países se queden pobres.

Hay privilegios.

Yo soy una privilegiada por poder escoger dónde quiero ir. Lo que me apetece. Como un menú.

Pienso en ese continente enorme, una roca silenciosa. No tengo imágenes, no conozco sus historias, sé que hay muchas tradiciones y lenguas diferentes, sé que no sé nada sobre todos los lugares que abita ese gigantesco continente. Sé que aunque no sepa nada, un día soñé que estaba allí. En alguna parte de la enorme roca. Soñé que tenía otro padre y en aquel lugar era mi verdadero padre. Había la guerra. La tierra era roja. Hacía calor. Al recordar ese sueño abro otra libreta, en esa escribo mis sueños.

En la primera página pone : "J'ai rêvé de l'Afrique, de sa chaleur inconnue, de ses territoires mystérieux, une évidence : mon inconscient me dit qu'il faut absolument que j'y aille"

Más tarde, escribí el otro sueño, probablemente fue en 2020. Una vida paralela en aquel continente.

"Nous sommes dans un petit village exotique quelque part dans le monde. C'est chez moi. Beaucoup de végétation, palmiers, il fait chaud. Tension dans le village qui se fait attaquer par un groupe armé. Guerrilla ou guerre civile. Dans les deux cas, ce sont les habitants qui prennent sur eux. Avec mon père, nous entrons dans la maison, poursuivis, pour nous cacher. Je ressorts seule par l'arrière. Un groupe de gens est caché derrière la maison. Des habitants et des militaires qui semblent être du renfort, comme des casques bleus. Nous nous préparons en ligne pour prendre d'assaut le groupe armé. Les casques bleus sortent avant puis, nous après. Je me retrouve à me battre avec un homme en capuche. Je le tabasse, jusqu'à lui prendre la tête et lui exploser le crâne contre le sol jusqu'à la mort. Puis je pars chercher mon père, qui n'est pas mon père de la vie réelle. Ici, c'est un autre père avec une autre tête et je l'aime. Je le retrouve, blessé mais tout va bien, il est en vie.

Je me réveille avec un sentiment d'avoir voyagé dans une autre vie."

Me quedo sorprendida, mientras copio ese sueño antiguo lo redescubro, me doy cuenta de que no recordaba, toda esa violencia.

BAILE, TAMBOR, TRANCE, SABOR, CALOR, SOL, LENTO, COLOR, TIERRA, FRUTA, ORAL, CONFLICTO, INEGALIDAD, INJUSTICIA, TURISTA, DINERO, VERGÜENZA, DIFERENCIA, LENGUA, PIEL, CULTURA, FICCIONES, APRENDER, INTERCAMBIAR.

¿Qué historias se cuentan allí? ¿Si viajo, se modifican los sueños que hago?

Para mí, hay maneras y maneras de viajar, y hay una relación tiempo-dinero: tener dinero y poder viajar rápido con poco tiempo, tener tiempo y poder viajar con poco dinero.

Me gustaría viajar con tiempo para aprender, para entrar, para escapar un poco de mi condición de turista europea. Conocer necesita tiempo.

Conmigo llevaría: esa libreta vacía para escribir historias y poemas, esa libreta de sueños para seguir guardando aquello que ocurre en mi inconscient de noche (otra manera de viajar) y una cámara, ojo eterno, para garder en él fragments, pour usarla, no cómo un modo de consommation rapide, pero pour documenter réalités que no nos llegan, pour donner voix, pour que ce soit une valve de escape.

- Évocation symbolique. Objet symbole : Improvisation à partir de l'objet que j'emporte avec moi, décider un lieu, justifier mon choix même si je le garde pour moi. Symbolisme. Décider de montrer ou pas l'objet à la fin. Quand je sens que je perds le lien, quand je fais quelque chose, je dis : " Regarde, regarde". Les spectateur·rices peuvent interagir, remettre en question, encourager. Voici les notes que j'ai pu reprendre des comédien·nes.

Marcel : Cela m'est arrivé. Moi je n'ai pas bougé. Moi je ne bouge pas. Histoires qu'on raconte. Images. Sensations. "Qui étaient là-bas. Loin du passé. T'es où maintenant ? Objet : Cartes postales : message ouvert, pas de réponse.

Florent : On part ensemble. Nature. Adversity. Plus soudés à la fin du voyage. On se fait attaquer. Liens → éternité. Sens, Aventure. Objet : Peluche.

Iris : Bagages tellement lourds. Ne savoir pas choisir, besoin d'emporter toute ma vie. On ne sait jamais. Long voyage. Je ne veux jamais partir. Si je partais longtemps... Objet : Coussin, Trousse, 2 trousse de toilettes, tricoter, vêtements, livres...

- Regard du corps du passé : Chaque interprète choisit une photo et une chanson qui, selon lui-elle, le représente dans le passé. Je regarde mon·ma partenaire du passé pendant que sa chanson est diffusée. Pendant que nous nous regardons, quelqu'un guide à travers les suivantes questions : A quoi ressemble ce corps du passé ? Je ne suis plus le/la même. Qu'est-ce qui a changé dans le poids ? dans la posture ? dans les cheveux ? quelle chanson j'écoute ? quand est cette personne tombée amoureuse pour la dernière fois ? qu'est-ce que elle aime faire le samedi après-midi ? qu'est-ce qui la fait rire ? qu'est-ce qui la tient éveillée ? qu'est-ce qu'elle aime manger au petit-déjeuner ? a-t-elle des tatouages ? avec qui vit-elle ? quel livre se trouve



Figure 69 : Exercice de regard de l'autre dans le corps du passé pendant une répétition de *Quelquepart*.

sur sa table de chevet ? Quel est son plat préféré ? Quelle a été sa dernière bêtise ? Quand la chanson est finie, saluer le reste des personnes, plusieurs fois depuis ce corps là. Il y a-t-il quelque chose qui a changé dans mon corps ?

Chansons du passé :

Paloma: Siempre me quedará, Bebe

Iris: Qu'ils ont de la chance, Disiz

Marcel: Deux frères, PNL

Florent: EnolaGay, Orchestral Manoeuvres in the Dark.

- Photo du passé :

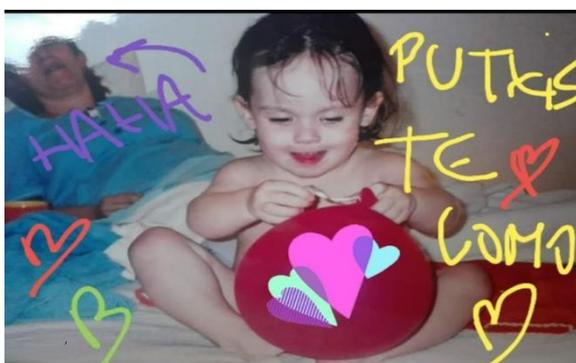


Figure 70 : Photographie du passé apportée par Paloma pour l'exercice de regard.

- Texte de tout ce que je voudrais te dire et je n'ai jamais fait :

Florent à son père: Tes mains sont froides. Est-ce que tu as froid ? Tu veux qu'on monte le chauffage? Est-ce que tu veux une couverture ? Tu es bien installé ? Tu veux que je t'apporte un thé ? Un café? Tu n'as pas faim ? C'est bon ce que tu manges ? Tu veux lire quelque chose ? Tu veux discuter de quelque chose? Tu veux que je te raconte quelque chose ? Que je te parle de moi ? Que je te parle de toi ? Que tu me parles de moi ? Que tu me parles de toi ? Qu'on discute de moi ? Qu'on discute de toi ? Tu veux parler de quelqu'un d'autre ? Tu veux qu'on s'invente des histoires ? Que je te fasse un petit spectacle ? Je sais faire des petits spectacles si tu veux. J'ai appris comment on fait des petits spectacles. Tu es content ? Tu es triste ? Tu as mal ? C'est quoi les tâches noires sur tes mains ? Tu veux que je reste encore un peu ? Je peux rester encore un peu. J'ai appris à rester encore un peu. Tu veux partir ? Prendre l'air ? Faire un tour ? Faire une ballade ? Faire une virée ? Faire un saut ? Un plouf quelque part ? Un petit voyage impromptu c'est toujours bien non ? Ça change.

Paloma à Paloma du passé : Écoute, Ça va aller. Être adulte est une fausse idée, il n'y a pas de "passage". Il n'y a pas de frontière entre le monde des enfants et ceux des adultes. Ça n'existe pas,

ne te laisses à avoir par toutes ces choses ne sont pas collées. Je vais juste te dire: Quoi que tu fasses, fais-le à fond et fais sortir tout, même si tu te sens ridicule. Parle, écrit, crie, marche. Tu t'en fous, tu fais sortir tout ce que tu trouves. Et, ne t'inquiètes pas, là tu n'auras pas le choix, tu resteras dans cet endroit que tu n'as pas choisi. Tu dois rester parce que pour tous ces adultes tu es un enfant et un enfant ne peut pas partir comme ça, tout seul, alors qu'il sache qu'il s'agit de ça, de partir, pour pouvoir choisir, pour se sentir un peu plus libre. Soit patiente, un jour tu auras déjà partie.

Iris à tout le monde : Pleur, tu piseras moins.

- **Présence :**

- Danser une musique avec les yeux fermés. Ouvrir les yeux et continuer à danser devant les autres. « *Me voir faire* ».
- Entrer sur scène en voulant tuer et séduire le public en même temps et en devant s'asseoir dans une chaise ayant les fesses en verre.

- **Penser l'action / Incarner le texte :**

- Routine : Recréer une routine du voyage depuis le sensoriel. Importance des détails pour la vraisemblance et la crédibilité. Répéter séquence en boucle. Inclure les autres dans ma vision périphérique et pouvoir interagir : « Tu fais quoi ? », « regarde, regarde », « T'es où ? », « Tu veux quoi ? »

- Partition du regard : scène de la fumée. Ne pas se regarder entre interprètes sauf une fois à la fin quand FEMME QUI FUME pointe le bonnet porté par HOMME. Contrastes.

1. Regard des formes de la fumée.
2. Faire le texte avec le corps. Dessiner les mots. Construire paysage commun : Rester dans le paysage, immobilité.
3. "Recommençons" : Revenir aux formes puis, immobilité.

- Sous-textes Scène de la fumée:

FEMME: Pour l'instant je fume. → Je voyage déjà.

HOMME: Un troupeau de cerfs, en train de courir. → Je ne sais pas.

HOMME: Mon village → J'ai peur.

HOMME: Je rencontre une femme, elle me salue comme si nous nous connaissions depuis toujours. J'essaye de fouiller dans ma mémoire mais je n'arrive pas à savoir qui elle est. Dans son regard, je sens qu'elle sait des choses sur moi, comme si elle pouvait percer ma peau de

son regard... → C'est qui cette femme ?

HOMME: Et après ? → S'il te plaît

FEMME: Après rien. → Le jeu se passe toujours comme ça.

HOMME: Rien ? → S'il te plaît

FEMME: Après, quelque chose d'autre. → C'est la vie.

HOMME: Comme ça ? Re commençons ! ? → S'il te plaît

FEMME: Je suis enfin à la maison. → Tu m'as manqué.

FEMME: On n'a pas arrêté une minute de danser. → Tu sais bien de quoi je parle

- Textes Déambulation Arche (20/03/23):

Paloma:

L'attente

Y'en a qui attendent une vie entière avant de partir

Y'en a qui passent une vie entière sans pouvoir partir

Y'en a qui partent et se rattrapent

Y'en a pour qui le départ ressemble à une trappe qu'ils traquent, ils tapent sur la trappe jusqu'à ce qu'elle s'ouvre

Y'en a qui dans l'attente tente le hasard

Y'en a qui plantent une tente, dans l'attente, et finalement ne partent pas

Y'en a qui se prennent pour une flèche et qui tendent la corde de l'arc très fort pour partir très loin

Iris:

Un ciel incandescent

De l'alliage

De la hauteur

Le vertige

L'odeur du printemps

Un fauteuil rouge

Le souvenir du jaune sur le mur

Une larme au coin de l'œil

L'apaisement

Le chant des oiseaux

La peur de tomber

Un sentiment de petitesse face au vide

Un feutre

Un frisson sur les bras

La nuit

Marcel :

3, 2, 1, RDC

Ode aux divisions

Tout converge

Toute conjecture

Règne animal

Être concentré
Forme centrale
Bloc élévateur
Résonance archée
Petite matière
Être là
Ronde organique
Avancer prêt
Vite métal
Un deux
Un trois
3, 2, 1, rez-de-chaussée

- Matières d'inspiration de scénographie pour la scène de la fumée :



Figure 71 : Photographie d'inspiration scénographique à l'Université Toulouse Jean Jaurès 2.

- Didascalies énoncées :



Figure 72 : Scène des Sourds. Photographie d'une répétition de *Quelquepart* avec la présence Julien Le Cuziat.

- Devenir larve : Ondulations



Figure 73 : Recherche corporelle de l'ondulation ventrale des larves pendant une répétition de *Quelquepart*.



Figure 74 : Recherche corporelle de l'ondulation latérale des larves pendant une répétition de *Quelquepart*.



Figure 75 : Recherche corporelle de l'ondulation dorsale des larves pendant une répétition de *Quelquepart*.

- Point de vue du témoin



Figure 76 : Photographie faite par la figure du témoin pendant une répétition de *Quelquepart*.



Figure 77 : Photographie faite par la figure du témoin pendant une répétition de *Quelquepart*.

Fiche technique *Quelquepart*

Titre du spectacle: *Quelquepart*

Type: Théâtre

Durée: 30 à 40 minutes

Synopsis:

L'histoire d'un voyage, d'une personne qui veut partir en voyage, de nous tous qui voulons partir en voyage quelque part. Dans un contexte apparemment banal et quotidien, le personnage rencontre des obstacles sur son chemin, certains à la limite du surréel, au fur et à mesure qu'il manque de temps. Il faut bien continuer. Que faire quand on a touché le vide ? Que faire quand on est devenu rien ? Il ne reste plus qu'à attendre pour retrouver. Il ne reste plus qu'à être.

Une satire légère qui, avec des clins d'œil d'humour absurde, tente de nous donner une perspective sur nos préoccupations existentielles et de nous faire rire de nous-mêmes comme destination. L'équilibre de la contradiction entre survivre et vouloir être. Une dérive de la pensée qui, en nous éloignant, nous conduit vers nous-mêmes. Une régression. La petite histoire d'être un être-vivant. Un voyage qui ne se réalise jamais mais qui se réalise autrement. Un voyage qui se fait sans se faire.

Porteuse du projet: Inés Gasset

Contacts:

inesgassetml@gmail.com

+34 620046255 (ESP)

Sur scène: Paloma Arcos, Marcel Argant, Florent Barret, Iris Rakotonandrasana.

Espace scénique:

- Hauteur: 4 mètres (minimum 3 mètres)
- Ouverture du fond de scène : 7 à 8 mètres entre les pendrillons
- Ouverture cadre de scène : 7 à 8 mètres entre les pendrillons
- Profondeur : 9 à 10 mètres du bord de scène au fond de scène
- Le spectacle se joue en frontal

Temps d'installation:

- L'installation et la mise des accessoires sont faites par la porteuse de projet et par les comédiennes
- Temps d'installation et de prise de marques: 30 minutes avant l'entrée public
- La conduite lumière et son aura été faite préalablement. Compter 10 minutes de vérification à la table de régie ?
- Temps d'échauffement des artistes avant le spectacle: 15 minutes
- Démontage et nettoyage: 10 minutes

Matériel:

A fournir par le lieu:

- Machine à fumée
- Ventilateur
- Lumières LED
- 2 pieds de projecteurs
- 3 doublettes
- 1 multiprise
- 3 projecteurs Gelatine PC 203-202

À fournir par la porteuse du projet:

- 5 poteaux de guidage
- 3 Faux Néons de LED
- Lampe flexible
- 4 lumières frontales
- Structure verticale en forme de cylindre ou table haute circulaire
- Table basse rectangulaire
- 2 tabourets hauts
- 5 chaises d'attente
- Valise
- Pierres
- Encens (Prévenir Fabrique)
- 1 Bougie (Prévenir Fabrique)

Sonorisation:

Conduite son pré-enregistrée à lancer durant le spectacle depuis la régie

- Musique *Faraao* de Dotorado Pro
- Musique *Mano a mano* de Hugo Diaz

Éclairages: Éclairage qui sera établi durant la rencontre technique entre les régisseurs et les élèves Régie en salle

Eclairage idéal:

- 3 narrateurs se déplacent librement dans l'espace central. Lumière scène-salle.
Salle : lumière plafond. Scène : Lumière des néons + LED + Gelatines.
- 3 personnages assis sur des chaises : Lumière de néons + LED + Gelatines.
Clignotement au tout début. Effet aéroport.
- Appel d'un personnage externe pendant que (2) continue. Lumière contrejour ?
- 4 personnages rampent au sol. Lumières LED verts et pourpres + lumières frontales portées par un les personnages.
- 2 personnages assis au centre de la scène fument. Lumière blanche qui devient peu à peu plus chaude. Machine à fumée - Ventilateur.
- 4 personnages debout en ligne sur scène. Lumière de néons + LED + Gelatines.
Clignotement au tout début. Effet aéroport.
- Appel d'un personnage externe pendant que (6) continue. Lumière contrejour ?
- 3 bougies. Lumière centrale en douche. Fond noir.

Feuille de salle *Quelquepart*

L'histoire d'un voyage, d'une personne qui veut partir en voyage, de nous tous qui voulons partir en voyage quelque part. Dans un contexte apparemment banal et quotidien, le personnage rencontre des obstacles sur son chemin, certains à la limite du surréal, au fur et à mesure qu'il manque de temps. Il faut bien continuer. Que faire quand on a touché le vide ? Que faire quand on est devenu rien ? Il ne reste plus qu'à attendre pour retrouver. Il ne reste plus qu'à être.

Une satire légère qui, avec des clins d'œil d'humour absurde, tente de nous donner une perspective sur nos préoccupations existentielles et de nous faire rire de nous-mêmes comme destination. L'équilibre de la contradiction entre survivre et vouloir être. Une dérive de la pensée qui, en nous éloignant, nous conduit vers nous-mêmes. Une régression. La petite histoire d'être un être-vivant. Un voyage qui ne se réalise jamais mais qui se réalise autrement. Un voyage qui se fait sans se faire.

Feuille de salle Los que hablan²⁰⁶

Los que hablan. Diálogo de la purgación. Un vertedero. El éxtasis de la materia vulgar. Lugar donde relajarse con la evidencia, donde posar y reposar la musculatura de ser alguien. Detritos. Mezclar lo fútil con su sombra. Probar lo humano, sacarlo de sitio, descolocarlo y ejecutarlo y repetirlo como un niño que hace que barre con la escoba. Más allá de la identificación, no responsabilizarse con ninguna vida, ni con ninguna coherencia. Festín de la casi identificación. La identidad es transitoria, tráfuga: el personaje viaja de actor a actor, es transpersonal. El actor es un siervo, el personaje es su cometido: ambos son permitidores de una intuición cósmica, no humana. Oficiantes. Siempre hacia la indefinición, siempre. Estar siempre a punto de saltar a lo reconocible, pero sólo rozarlo, apuntar lo real y así dejarlo suspendido, en duda. Intermittencia continua. Discontinuidad. Encender, apagar, encender, apagar. Nunca completar. Siempre imprecisión. *Inacabar* frases, sí, por todo lo alto. Siempre menos, nada; mucho tiempo, por favor: sólo en silencio nace la réplica. Siempre a punto de caer nos recoge una ficción. El diálogo bautiza al actor: obviar todo lo que se sabe del teatro. El diálogo bautiza al actor: usar la interpretación. Estado de absoluta atención del espectador, es una fe. *Los que hablan*: todos hablamos la misma persona, todo viene del mismo hablar; no hay nada de lo que decimos que no diga eternidad.

²⁰⁶ Ma traduction du texte original qui se trouve dans le site :

<https://www.teatroabadia.com/es/archivo/626/los-que-hablan/> [consulté le 17/04].

Dialogue de purgation. Un dépotoir d'ordures. L'extase de la matière vulgaire. Un lieu où se détendre avec l'évidence, où poser et reposer la musculature d'être quelqu'un. Un détritique. Mélanger le futile avec son ombre. Mettre l'humain à l'épreuve, l'enlever de sa place, le déstabiliser, l'exécuter et le répéter comme un enfant qui balaie. Au-delà de l'identification, ne prendre la responsabilité d'aucune vie, ni d'aucune cohérence. Une fête de la quasi-identification. L'identité est transitoire, passagère : le personnage voyage d'acteur en acteur, il est transpersonnel. L'acteur est un serviteur, le personnage est sa tâche : tous deux sont des facilitateurs d'une intuition cosmique, non humaine. Officiants. Toujours vers l'indéfinition, toujours. Toujours sur le point de sauter dans le reconnaissable, mais ne faisant que l'effleurer, visant le réel et le laissant ainsi suspendu, dans le doute. L'intermittence continue. Discontinuité. On, off, on, on, off. Jamais complet. Toujours de l'imprécision. *Inachever* des phrases par-dessus tout. Toujours moins, rien ; longtemps, s'il vous plaît : ce n'est que dans le silence que naît la réponse. Toujours sur le point de tomber, une fiction nous ramasse. Le dialogue baptise l'acteur : ignorer tout ce que l'on sait du théâtre. Le dialogue baptise l'acteur : utiliser l'interprétation. Etat d'attention absolue du spectateur, c'est une foi. *Los que hablan* : nous parlons tous de la même personne, tout vient du même parler ; il n'y a rien que nous disions qui ne dise l'éternité.

TABLE DES FIGURES ET ILLUSTRATIONS

- Figure 1 : *Los que hablan*, interprétée par Malena Alterio et Luis Bermejo, mise en scène par Pablo Rosal en 2021 au Teatro de la Abadía, ©Laura Ortega
- Figure 2 : *Je suis le vent*, interprétée par Matthias de Koning et Damian De Schrijver, mise en scène par le tg STAN et Maatschappij Discordia en 2023 au Théâtre Garonne ©Tim Wouters.
- Figure 3 : Ellipse animée ©BY-SA 3.0
- Figure 4 : Photo de la *Scène des sourds* pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli
- Figure 5 : Photo d'un appel pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli
- Figure 6 : Photographie de la *Scène de la valise* pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli
- Figure 7 : Exercice de découverte d'espace pendant une répétition de *Quelquepart*.
- Figure 8 : Photographie de la *scène des pseudo-narrateurs* pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli
- Figure 9 : Photographie de la *Scène des pseudo-narrateurs* pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli
- Figure 10 : Photographie de l'exercice de *Lancer le texte* pendant une répétition de *Quelquepart*.
- Figure 11 : *Les Amants*, René Magritte, 1928.
- Figure 12 : *Le Miroir Faux*, René Magritte, 1928.
- Figure 13 : Photographie de la *Scène de la Fumée* pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli
- Figure 14 : *L'Art de la conversation*, René Magritte, 1963.
- Figure 15 : *Je suis le vent*, interprétée par Matthias de Koning et Damiaan De Schrijver, mise en scène par le tg TAN et Maatschappij Discordia en 2023 au Théâtre Garonne ©Tim Wouters.
- Figure 16 : *Oh les beaux jours*, interprétée par Fernanda Orazi et Francesco Carril, mise en scène par Pablo Messiez en 2020 au Teatro Valle-Inclán de Madrid ©marcosGpunto.
- Figure 17 : *Oh les beaux jours*, interprétée par Fernanda Orazi et Francesco Carril, mise en scène par Pablo Messiez en 2020 au Teatro Valle-Inclán de Madrid ©marcosGpunto.
- Figure 18 : *Oh les beaux jours*, interprétée par Fernanda Orazi et Francesco Carril, mise en scène par Pablo Messiez en 2020 au Teatro Valle-Inclán de Madrid ©marcosGpunto.
- Figure 19 : Exercice du rituel de la valise pendant une répétition de *Quelquepart*.
- Figure 20 : Photographie de la *Scène de la Valise* pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli
- Figure 21 : Photographie de la *Scène de la Fumée* pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli
- Figure 22 : *Fra Borgoya*, Lars Hertervig, 1867.
- Figure 23 : Photographie de l'Arche du Mirail.
- Figure 24 : Schémas de planification d'espace dans *Quelquepart*.
- Figure 25 : Schémas de planification de l'espace de l'aéroport dans *Quelquepart*.
- Figure 26 : Photographie de la disposition spatiale de la *Scène de la fumée* de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli
- Figure 27 : Photographie d'une séance plastique d'élaboration des roches pour *Quelquepart*.
- Figure 28 : Photographie du résultat de la séance plastique d'élaboration des roches pour *Quelquepart*.
- Figure 29 : Photographie des roches en mosaïque pour *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli
- Figure 30 : Jeanne Moreau, Michael Lonsdale, Sami Frey, Gérard Depardieu et Delphine Seyrig, habillés par Yves Saint Laurent, lors d'une répétition de la pièce *La Chevauchée sur le lac de Constance*, Espace Cardin, Paris, décembre 1973. ©Keystone-France/Gamma-Rapho.
- Figure 31 : Schémas de planification des lumières pour *Quelquepart*.
- Figure 32 : *La Danse de la poussière dans les rayons du soleil*, Vilhelm Hammershoi, 1900, Ordrupgaard Museum, Copenhague.
- Figure 33 : *Personnages près de la fenêtre*, Vilhelm Hammershoi, 1985, Ordrupgaard Museum, Copenhague.
- Figure 34 : *Angoisse*, Edvard Munch, 1894, Musée Munch, Oslo.
- Figure 35 : *Séparation*, Edvard Munch, 1896, Musée Munch, Oslo.

Figure 36 : Temporalité de la partition rythmique dans la *Scène des sourds* : accumulation *in crescendo* des gestes à partir des didascalies dans un même rythme, exagération et chaos, rythme métronomique avec le geste du pas en avant et arrêté.

Figure 37 : Temporalité de la partition rythmique dans la *Scène de la valise* : accumulation *in crescendo* d'un même rythme, exagération et chaos, retour au rythme et arrêté.

Figure 38 : Photographie des pseudo-narrateurs qui s'habillent pour la *Scène des Sourds* pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

Figure 39 : Photographie de la *Scène de la Fumée* pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

Figure 40 : Photographie du *Témoin* interprété par Marcel Argant pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

Figure 41 : Photographie de la *Scène des Larves* pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

Figure 42 : Effet de contamination de la *Scène des Larves* pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

Figure 43 : Photographie de la métamorphose en roche pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

Figure 44 : Photographie de la *Scène de la Valise* pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

Figure 45 : Photographie de la *Scène de fin* pendant une répétition de *Quelquepart*. ©Sarah Piccoli

Figure 46 : Visuel de *Quelquepart* pour le Festival *Les cris en scène* Juin 2023 à l'Université Toulouse Jean Jaurès.

Figure 47 : *La Voix Humaine* écrite par Jean Cocteau. Illustrations de Bernard Buffet. Illustration en ligne :

Figure 48 : *Les ailes du désir*, Wim Wenders, 1987. Illustration en ligne : <https://www.lafilmtheque.fr/films/les-ailes-du-desir/>

Figure 49 : Dessins du Jiminy Cricket de Ward Kimball. Illustration en ligne : <https://www.pinterest.ca/pin/365424957235116316/>

Figure 50 : *Gente en sitios*, Juan Cavestany, 2013. Illustration en ligne : <https://www.filmaffinity.com/es/film607540.html>

Figure 51 : Photographie de plusieurs livres qui ont servi d'inspiration à *Quelquepart*. De gauche à droite et commençant par le haut : *Silence* de Nathalie Sarraute, *Escritos* d'Eduardo Chillida, *Le mythe de Sisyphe* d'Albert Camus, *Tío Vania* d'Anton Tchekhov, *Barbados, etcétera* de Pablo Remón, *La pasión según GH* de Clarice Lispector.

Figure 52 : Poème de l'œuvre *En esta noche, en este mundo* d'Alejandra Pizarnik cité directement dans à la fin du texte de *Quelquepart*.

Figure 53 : Extrait de l'œuvre *Ex. Que revienten los actores* de Gabriel Calderón.

Figure 54 : Photographie d'une œuvre de l'exposition de Bruno Munari, Fondation Juan March, Palma de Majorque, octobre 2022.

Figure 55 : *Gigi cerca il suo berretto*, Bruno Munari, Mondadori, Milan, 1945.

Figure 56 : Photographies de référence pour la création lumière de l'aéroport.

Figure 57 : Photographies de référence pour la création lumière de l'aéroport.

Figure 58 : Photographies de référence pour la création lumière des larves.

Figure 59 : Photographies de référence pour la création lumière des larves.

Figure 60 : Photographies de référence pour la création lumière de la Scène de la fumée.

Figure 61 : Photographies de référence pour la création lumière de la Scène du commissaire.

Figure 62 : Photographies de référence pour la création lumière de la fin de *Quelquepart*.

Figure 63 : Schémas pour l'installation technique de la création lumière de *Quelquepart*

Figure 64 : Exercice de manipulation corporelle pendant une répétition de *Quelquepart*.

Figure 65 : Exercice de manipulation de tête pendant une répétition de *Quelquepart*.

Figure 66 : Exercice de bâtons pendant une répétition de *Quelquepart*.

Figure 67 : Notes d'Iris pour l'exercice de *Raisons de vouloir partir*.

Figure 68 : Photographie des notes de Paloma pour l'exercice de *Raisons de vouloir partir*.

Figure 69 : Exercice de regard de l'autre dans le corps du passé pendant une répétition de *Quelquepart*.

Figure 70 : Photographie du passé apportée par Paloma pour l'exercice de regard.

Figure 71 : Photographie d'inspiration scénographique à l'Université Toulouse Jean Jaurès 2.

Figure 72 : *Scène des Sourds*. Photographie d'une répétition de *Quelquepart* avec la présence Julien Le Cuziat.

Figure 73 : Recherche corporelle de l'ondulation ventrale des larves pendant une répétition de *Quelquepart*.

Figure 74 : Recherche corporelle de l'ondulation latérale des larves pendant une répétition de *Quelquepart*.

Figure 75 : Recherche corporelle de l'ondulation dorsale des larves pendant une répétition de *Quelquepart*.

Figure 76 : Photographie faite par la figure du témoin pendant une répétition de *Quelquepart*.

Figure 77 : Photographie faite par la figure du témoin pendant une répétition de *Quelquepart*.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	1
Sommaire	2
Introduction	3
Note d'intention.....	10
I- Dévoiler la matière scénique sur scène : le processus de création	11
1. Écriture et dramaturgie de la fragilité.....	11
<i>Los que hablan</i> : La fragmentation comme fragilité renforcée.....	11
<i>Je suis le vent</i> : la simplicité des paroles comme une fragilité renforcée.....	15
<i>Quelquepart</i> : une recherche de la fragilité du vivant.....	20
2. Travail du jeu d'acteur·rice	29
<i>Quelquepart</i> : Un entraînement psychophysique pour une transformation de l'acteur·rice	30
<i>Los que hablan</i> : Le jeu et le vide comme moteurs d'interprétation.....	42
<i>Je suis le vent</i> : la porosité des frontières pour établir une complicité.....	45
II- De l'absence de sens à la construction de sens : Réaffirmer le pacte fictionnel en le questionnant	49
1. L'esthétique de l'absurde.....	49
L'absence de sens	49
Le présent éternel	52
L'humour, une catharsis	54
Le besoin du voyage imaginaire.....	57
2. Création d'un Espace-Temps.....	63
Dispositif et scénographie	63
Lumière	72
Chorégraphie rythmique.....	77
3. Processus explorés de franchissement de seuil.....	81
Identification-Éloignement : Personnages	81
Identification-Éloignement: Narration	86
Simultanéité spatio-temporelle.....	89
- Entrées et sorties de jeu	90
- Réalisme – onirisme	92
- Charnière – Métamorphose.....	94

4. Effets sur la réception	100
La fragilité de la convention théâtrale.....	100
La coprésence de l'acteur·rice pour penser au théâtre.....	100
Spectateur·rice actif·ve. Cocréation de(s) sens.....	104
III- Création.....	109
1. Texte dramatique	110
2. Dossier de création	115
3. Iconographie de lumière	122
Conclusion.....	126
Bibliographie.....	132
Annexe	140
1. Carnet de bord des répétitions de <i>Quelquepart</i>	140
2. Fiche technique <i>Quelquepart</i>	151
3. Feuille de salle <i>Quelquepart</i>	154
4. Feuille de salle <i>Los que hablan</i>	155
Table des figures et illustrations.....	156
Table des matières.....	159