



HAL
open science

**Défaire le jeu : étude à partir de quelques gestes
d'acteur×rice×s et de danseur×euses dans la création
contemporaine flamande**

Claire Besuelle

► **To cite this version:**

Claire Besuelle. Défaire le jeu : étude à partir de quelques gestes d'acteur×rice×s et de danseur×euses dans la création contemporaine flamande. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Lille, 2021. Français. NNT : 2021LILUH008 . tel-03370570

HAL Id: tel-03370570

<https://theses.hal.science/tel-03370570v1>

Submitted on 8 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Lille Nord de France

École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société

Centre d'étude des Arts Contemporains

Claire Besuelle

Défaire le jeu.

**Étude à partir de quelques gestes d'acteur·rice·s et de
danseur·euse·s, dans la création contemporaine
flamande**

Thèse en études théâtrales et en études en danse en vue de l'obtention du
grade de docteur de l'Université de Lille,

sous la direction de

Philippe Guisgand et Jean-Louis Besson

Soutenue publiquement le 17 mai 2021

Membres du Jury :

Isabelle Ginot, professeur, Université Paris 8, présidente du jury

Amos Fergombé, professeur, Université Polytechnique Hauts-de-France

Anne Pellois, maîtresse de conférences, École Normale Supérieure de Lyon

Christel Stalpaert, professeur, Université de Gand

RÉSUMÉ :

Cette étude a pour centre le jeu d'interprètes contemporains en danse et en théâtre. Le jeu y est entendu en tant que pratique d'interprétation dans les arts de la scène, soit le devenir singulier d'une corporéité rencontrant une écriture. Le parti-pris de cette thèse est d'aborder le jeu et les processus qui le sous-tendent sans passer par l'étude d'une technique, d'une formation ou d'un parti-pris esthétique. Cela implique de regarder, de décrire le jeu, et d'enquêter sur les processus à l'œuvre pour que ce geste advienne : le pari est d'étayer l'analyse sur ces deux postures de recherche, faisant dialoguer approche esthétique et approche poétique.

Deux questions orientent cette démarche et balisent son champ d'exploration. La première porte sur le sens esthétique, professionnel et politique des catégories disciplinaires qui continuent à distinguer interprètes acteur·rice·s et interprètes danseur·euse·s. Sans reconduire une dichotomie stérile, je cherche à comprendre les valeurs et représentations de soi façonnées par les contours de ces identités transmises avec l'apprentissage d'une ou plusieurs techniques ; et *in fine* la façon dont ces représentations infusent le geste et son style. Le choix d'un corpus d'interprètes travaillant dans des compagnies flamandes est paradoxalement tout indiqué pour mener cette enquête. Si, à l'échelle de la mise en scène, ces compagnies (et collectifs) font figure de championnes, depuis les années 80, d'esthétiques post-dramatiques faisant fi des étiquettes traditionnelles, la dynamique est de fait toute autre à l'échelle des interprètes. Le cœur de mon corpus est ainsi constitué de onze interprètes, travaillant dans quatre compagnies : les ballets C de la B, le tg STAN, le FC Bergman et Voetvolk. Le choix de ces structures a été déterminé par la volonté d'interroger les modalités de création contemporaines de compagnies « historiques » et emblématiques des premières vagues flamandes au début des années 80 (avec les ballets C de la B et le tg STAN) comme de compagnies et collectifs plus récents (le FC Bergman et Voetvolk).

MOTS CLÉS :

Jeu et théories du jeu — Geste — Interprète — Création contemporaine — Technique — Analyse du mouvement — Analyse de pratiques

Deconstructing playing.

A study on some actor's and dancer's gestures within contemporary Flemish performing arts.

RÉSUMÉ EN ANGLAIS :

This study focuses on how contemporary performers *play*, be it in the fields of dance or theater. Playing is here to be understood as a performing technique, that is to say the way of one's corporeity becomes when meeting a score (should it be choreographic, verbal or hybrid). The statement of this thesis is to approach *playing* and the processes that underlies it without studying a particular technique, a chosen pedagogical approach or a given aesthetic. That implies watching, observing and describing performers when they play, and investigating their personal ways of bringing the gesture to life : the challenge is to consolidate the analysis thanks to a research based on two postures, on a dialogue between an aesthetic approach and poietic one.

Two questions guide the research, and mark its field out. The first one deals with the aesthetic, professional and political meaning of disciplinary categories that still distinguish between performers in dance — referred to as dancers — and performers in theater — referred to as actors. The purpose is not to renew a sterile dichotomy, but to understand the values and the representations of one's self resulting from the identities conveyed by the learning of one or many techniques ; and *in fine* the way these representations shape the style or gesture of a performer. The choice of a corpus of performers working within Flemish companies is paradoxically well suited to pursue this research. Indeed, if the analysis at the scale of an the pieces seems to depict these companies as the champions of post-dramatic aesthetics since the 80's, with no consideration for traditional labels, the observation is rather different when the performers' practices and points of view are considered. The heart of my corpus is therefore constituted of eleven performers, working in four structures : les ballets C de la B, tg STAN, FC Bergman and Voetvolk. The choice of these structures has been determined by the will to question the actual process of « historical » companies, emblematic of the first Flemish waves in the 80's (with les ballets C de la B and tg STAN) as well as the process of younger companies (FC Bergman and Voetvolk).

KEY WORDS :

Acting — Playing — Performer — Contemporary creation — Technique — Movement analysis—
Practice Analysis

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en tout premier lieu mes directeurs de thèse, Philippe Guisgand et Jean-Louis Besson, pour leur présence à mes côtés pendant ces six années. Votre intérêt sans cesse renouvelé pour mon travail, vos pistes et conseils avisés, votre patience et vos relectures aussi rigoureuses que motivantes ont nourri mes recherches et permis qu'elles se concrétisent ainsi aujourd'hui. Un grand merci également aux membres du jury, Amos Fergombé, Isabelle Ginot, Anne Pellois et Christel Stalpaert, pour l'intérêt que vous avez porté à ce travail.

Je veux ensuite remercier du fond du cœur tou-te-s ceux-elles qui m'ont ouvert leurs portes, pour leur attention, l'intérêt qu'il-elles ont porté à mes questions et la générosité avec laquelle il-elles ont cherché avec moi des réponses. Ce travail vous est dédié, et j'espère qu'il témoigne au mieux de la richesse de nos rencontres. Aux ballets C de la B : Ido Batash, Bérengère Bodin, Quan Bui Ngoc, Elsie de Brauw, Hildegard De Vuyst, Nele Dhaese, Lisi Estaras, Romain Guion, David Le Borgne, Samir M'Kirech, Boule Mpanya, Alain Platel, Dario Rigaglia, Romeu Runa, Elie Tass, Russell Tshiebua. Pour la compagnie Voetvolk : Lisbeth Gruwez, Maarten Van Cauwenberghe, Dan Borloo, Anne-Charlotte Bisoux, Wannes Labath. Du tg STAN, Damiaan De Schrijver, Frank Vercruyssen et Ellen Asaert. Et enfin, Stef Aerts, Joé Agemans, Thomas Verstraeten et Marie Vinck du FC Bergman.

Je remercie toute l'équipe du département Arts/Danse de l'Université de Lille, et tout particulièrement Philippe Guisgand et Marie Glon, pour m'avoir accueillie à bras ouverts, et pour la confiance bienveillante et la liberté qui ont marqué mes premières expériences d'enseignante. Merci à tou-te-s les étudiant-e-s que j'ai pu croiser pendant ces six années de s'être prêté-e-s au jeu !

Une pensée particulière pour l'équipe du projet de recherche « Le Jeu du danseur ». Grand merci à Laetitia Doat, avec qui j'ai eu le plaisir de le mener, et à celles qui l'ont accompagné de bout en bout : Angela Loureiro, Noëlle Simonet et Ketu Irubetagoiena. Nos échanges et travaux mutuels m'ont mis le pied à l'étrier et incitée à chercher toujours, dans la précision et dans l'invention. Aussi, merci au Centre d'Étude des Arts Contemporains d'avoir financé ce projet et permis qu'il ait lieu dans de si bonnes conditions.

Merci à mes relecteur-ric-e-s : Christine, Pascal, Frédérique, Emma, Franz, Morgane, Juliette et Marc, pour leur œil aiguisé et le temps qu'ils ont passé à traquer les dernières coquilles. Merci à Christine et Franz de m'avoir aidée dans l'entreprise de transcription et de traduction des entretiens qui composent les annexes de cette étude.

Un merci tout particulier à Emma Pasquer, pour ses relectures avisées, nos passionnantes discussions, sa présence infaillible et sa douce amitié.

Tendre merci enfin à Adrianna La Selva et à Arnaud de m'avoir ouvert leur maison lors de mes séjours gantois.

Je dirai merci encore à ceux-elles qui m'ont donné le goût de la recherche. À Éric Duchâtel, pour le goût de l'exigence sensible et la recherche de liberté à travers toutes les rigueurs académiques. À Claudia Palazzolo, pour avoir accompagné mes premiers travaux de recherche en master, et suggéré le grand départ. À Anne Pellois, pour la passion qu'elle m'a transmise quant à cet immense et si beau champ de recherche, et pour m'avoir offert l'opportunité de participer à la recherche sur les Opérations de l'acteur.

À celles qui m'ont donné le goût de la scène, celles qui m'ont appris à ne pas savoir, mais à toujours chercher la vie et le mouvement : Noëlla Auguste, Delphine Eliet, Yumi Fujitani. Votre œil et vos voix m'accompagnent à travers les années.

Merci à celles et ceux qui me font la vie plus douce, plus intense et plus joyeuse, mes familles de théâtre, de scène et de cœur.

Pauline, le souffle de l'Inverso me porte depuis trois ans. À l'aventure maintenant !

Guillaume, Thomas, mes frères de quête.

Ulysse, Marie, Charles, Nathalie, Morgane, Agathe, Isabelle, Matthieu, Anne, Anna, Nadège, Romain, Julien, Alexandre, Silvia, Fabien, Geoffroy, Valérie, Gianfranco, Emma, Sergueï, mes cher·e·s collègues de plateaux : travailler avec vous m'apprend toujours, un peu plus encore. Et pour l'heureuse coïncidence entre cette fin de recherche académique et la création du spectacle *Vers l'invisible*, merci au « Grand Tout » !

Merci à ceux·elles que j'ai oublié·e·s.

Merci à mes parents de m'avoir soutenue, toujours, et de continuer.

Et bien sûr... merci à toi, d'être toi et d'être toujours là.

*Danser, adopter des postures et effectuer des gestes martiaux, jouer au théâtre, c'est comme
renaître à son corps ou, du moins, prolonger cette phase cruciale de la prime enfance où se
constituaient dans toutes ses nuances et sa subtilité la palette sensori-motrice de l'enfant et,
partant, la sensibilité de l'adulte à venir.*

Basile Doganis, *Pensées du corps*¹

Je me suis demandé si on pouvait écrire de façon satisfaisante sur sa propre pratique.

J'ai essayé.

Nicolas Bouchaud, *Sauver le moment*²

¹ Basile Doganis, *Pensées du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 109.

² Nicolas Bouchaud, *Sauver le moment*, Paris, Actes Sud, 2021, p. 17.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	7
SOMMAIRE	11
INTRODUCTION	19
I. <u>LE « JEU » — RAISONS D'UN CHOIX LEXICAL</u>	<u>20</u>
1. Une approche transversale	21
2. Le jeu comme régime d'activité du « corps ^o » ou de la corporéité	24
3. Jeu, geste et mouvement : décrire des styles kinésiques	27
4. Pratiques et construction d'un regard	31
II. <u>BALISER LE TERRAIN</u>	<u>34</u>
1. La question du « disciplinaire »	35
2. Présentation du corpus	39
3. Des constats partagés : de la présence des « performeurs flamands » ?	43
III. <u>RENDRE COMPTE</u>	<u>49</u>
1. Rendre compte d'un cheminement	49
2. Précautions quant au style et à la mise en page	51
PREMIÈRE PARTIE — DÉCOMPOSER	53
I. <u>CHAPITRE UN — DÉSIRS, MÉMOIRES ET RENCONTRES</u>	<u>55</u>
1. PAYSAGE #1 — Faire son chemin, de Billie Jean aux ballets C de la B (Ido Batash)	56
a) Du désir de « bouger » : plaisir de la transformation, dépassement de soi et vocation	57
b) La technique au service de l'expérience du mouvement	59
c) « Hors corps » ?	64
2. PAYSAGE #2 — Hériter et inventer (Lisbeth Gruwez)	68
a) Le classique, oui, mais pour entrer « chez Fabre »	68
b) Apprendre en compagnie : l'appétit théâtral	71
c) Métaboliser pour se singulariser	75
3. PAYSAGE #3 — L'enfant terrible (Damiaan De Schrijver)	81
a) L'objet — ou l'imaginaire	82

<i>b)</i> Jouer chez STAN : cartographier un répertoire	87
<i>c)</i> Le rapport au public	91
II. <u>CHAPITRE DEUX — L'ÉLABORATION D'UNE SOUS-PARTITION DE JEU</u>	96
1. PAYSAGE #1 — Poétique et politique de l'excellence (Samir M'Kirech)	97
<i>a)</i> Un personnage « très proche de la société d'aujourd'hui »	99
<i>b)</i> « La technique, c'est ta base, ton fondement, ta maison, ton refuge »	104
2. PAYSAGE #2 — Une structure mobile (Wannes Labath)	109
<i>a)</i> Notes sur Okay	111
<i>b)</i> De la copie au mimétisme	114
<i>c)</i> Réactiver	118
3. PAYSAGE #3 — Se préparer pour jouer nicht schlafen (David Le Borgne)	124
<i>a)</i> Locked-in Syndrome	126
<i>b)</i> Échelles de rituels	131
<i>c)</i> Ressentir VERSUS Jouer	136
III. <u>CHAPITRE TROIS — ALTÉRITÉS</u>	140
1. PAYSAGE #1 — D'un milieu à l'autre, Elsie de Brauw rencontre les Ballets C de la B	141
<i>a)</i> « Le "milieu" "est" langage ou n'est pas » — tauberbach	144
<i>b)</i> Catastrophes fantastiques ?	151
2. PAYSAGE #2 — Passeur d'images, les partitions de Joé Agemans dans Le Pays de Nod et JR du FC Bergman	161
<i>a)</i> Décaler le regard	163
<i>b)</i> Composer le voir	167
3. PAYSAGE #3 — Palimpsestes, Bérengère Bodin de tauberbach aux Ateliers C de la B	171
<i>a)</i> Une histoire d'os	173
<i>b)</i> Chercher à s'oublier	179
<u>DEUXIÈME PARTIE — CLINIQUE DES AFFECTS</u>	189
I. <u>PREMIER CHAPITRE — ÉPREUVES DE L'AFFECT DANS LES PIÈCES DU TRIPTYQUE DU « CORPS EXTATIQUE » DE VOETVOLK</u>	195
1. PAYSAGE #1 — Se construire un « alphabet gestuel » (Lisbeth Gruwez)	196
<i>a)</i> Partir de l'affectio	198
<i>b)</i> « Creuser la thématique » pour en établir l'alphabet	201
<i>c)</i> État et sens du geste	204
2. PAYSAGE #2 — Se connaître assez pour pouvoir « tout foutre en l'air » (Wannes Labath)	209
<i>a)</i> Sortir du disciplinaire, les techniques somatiques comme outil de création	209
<i>b)</i> Connaître et situer ses mécanismes affectifs et émotionnels	213

c)	Méditer, respirer, (s')émouvoir [un aparté artaudien]	216
3.	PAYSAGE #3 — Du « jeu physique » à la transe, déplacements géographiques et disciplinaires (Anne-Charlotte Bisoux)	220
a)	Faire primer le « physique » sur le « cérébral »	222
b)	La femme au regard de biais	224
c)	Place et rôle de la transe dans le traitement des affects	228
d)	La construction d'un « personnage »	231
II.	<u>CHAPITRE DEUX : « ÉTAT », « PRÉSENCE », « JOUER PETIT » — DIRE ET DÉCRIRE UN RAPPORT AUX AFFECTS</u>	<u>239</u>
1.	PAYSAGE #1 — Être interprète aux ballets C de la B : « Entrer dans un état » ?	239
a)	L'état comme « disponibilité » — Lisi Estaras	242
b)	L'état : une série d'émulations ? — L'exemple par le « fight » dans nicht schlafen	245
c)	Du studio à la scène : temporalité des affects	252
2.	PAYSAGE #2 — Tg STAN : jouer en présence des paradoxes	264
a)	Paradoxes — les mains de Frank Verduyssen	265
b)	« L'engagement de distance »	276
c)	Nostalgies — Jolente De Keersmaeker	286
3.	PAYSAGE #3 — « Acting is quite small » : jouer avec les dispositifs du FC Bergman	291
a)	Le Pays de Nod : l'espace comme personnage principal	293
b)	« A player's play »	302
III.	<u>CHAPITRE TROIS : CONVERGENCES ET PAS DE CÔTÉ</u>	<u>313</u>
1.	Travailler avec ses affects : réverbérations et connaissance de « soi »	315
a)	Être chevaux, char et cavalier	315
b)	Réverbérations : l'état du jeu comme régime d'activité du corps	318
c)	Connaissances de « soi »	320
2.	La compétence de l'autre	327
a)	Chassés-croisés	327
b)	Culture de l'abstraction versus culture de l'engagement ?	330
c)	Cérébralité des mots versus primitivité du mouvement ?	333
d)	Des points aveugles	336
3.	Du « viscéral » flamand	338
a)	L'acteur·rice flamand·e au prisme de l'acteur·rice français·e	338
b)	Inventer une tradition de jeu : faire feu de tout bois	341
c)	Quelques éléments de réflexion sur l'invention d'une figure de l'interprète en danse dans le milieu chorégraphique flamand	348
d)	Désirs de voyages, désirs de transgression	354

TROISIÈME PARTIE — CARTOGRAPHIER DES PRATIQUES DU JEU

363

I. <u>LES PÔLES</u>	365
1. Carte et légende	365
2. Glossaire	370
II. <u>NOTIONS THÉORIQUES — ÉPISTÉMOLOGIES DES PRATIQUES DU JEU</u>	378
1. Carte et légende	378
2. Glossaire	381
Biographies techniques : intégrations et résistances [Pôle TECHNIQUES]	381
Composition — Texte — Chorégraphie [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]	382
Le contenant, la colle (la Forme) [Pôle ÉTATS]	383
Disciplinaire [Pôle TECHNIQUES]	385
Dramaturgie de l'acteur·rice [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]	387
Émotions [Pôle ESPACE AFFECTIFS]	387
L'hypothèse du pré-expressif [Pôle ÉTATS]	389
Modes de présence [Pôle ÉTATS]	390
Le Singulier comme technique ? [Pôle TECHNIQUES]	391
Somatiques [Pôle TECHNIQUES]	391
Tonicités et énergies [Pôle ÉTATS]	393
Personnage — Rôle [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]	393
Qualités de résonance (Effort) [Pôle ESPACES AFFECTIFS]	402
Règles — Principes [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]	403
Réverbérations [Pôle ÉTATS]	403
III. <u>ACTIONS POÏÉTIQUES — « OPÉRATIONS » D'INTERPRÈTES</u>	405
1. Carte et légende	405
2. Glossaire des entrées	409
Adresser [Pôle ESPACES AFFECTIFS]	409
Agir — Passivité & Activité [Pôle ÉTATS]	409
Cheminer — Conduire [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]	410
Chercher l'organicité [Pôle ÉTATS]	411
Émuler [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]	411
Être disponible [Pôle ÉTATS]	413
Être et avoir partenaires [Pôle ESPACES AFFECTIFS]	413
Improviser [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]	414
S'entraîner — To train — S'exercer [Pôle TECHNIQUES]	415
Laisser advenir [Pôle ESPACES AFFECTIFS]	416

Mobiliser — Outils et supports [Pôle TECHNIQUES]	417
Observer [Pôle TECHNIQUES]	417
Penser [Pôle ÉTATS]	418
Porter attention [Pôle ÉTATS]	418
Se préparer — Rituels, routines [Pôle TECHNIQUES]	419
Se remémorer [Pôle ESPACES AFFECTIFS]	419
S'inscrire dans un milieu [Pôle ESPACES AFFECTIFS]	420
Répéter [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]	421
3. Glossaire des exemples	422
Adresser [Pôle ESPACES AFFECTIFS]	422
Agir — Passivité et activité [Pôle ÉTATS]	425
Cheminer — Conduire [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]	426
Chercher l'organicité [Pôle ÉTATS]	429
Émuler [PÔLE (SOUS)-PARTITIONS]	430
Être disponible [Pôle ÉTATS]	433
Être et avoir partenaires [Pôle ESPACES AFFECTIFS]	436
Improviser [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]	443
S'entraîner — To train — S'exercer [Pôle TECHNIQUES]	448
Laisser advenir [Pôle ESPACES AFFECTIFS]	453
Mobiliser — Outils et supports [Pôle TECHNIQUES]	454
Observer [Pôle TECHNIQUES]	456
Penser [Pôle ÉTATS]	457
Se préparer — rituels, routines [Pôle TECHNIQUES]	458
Se remémorer [Pôle ESPACE AFFECTIFS]	464
S'inscrire dans un milieu [Pôle ESPACES AFFECTIFS]	466
Répéter [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]	468
IV. NOTIONS « FLAMANDES »	472
1. Carte et légende	472
2. Glossaire	475
Authentique — Traversé — Sincère	475
Engagement	476
Expérience	478
Montage	479
Le mythe de l'amateur·ice	481
Toucher	482
Viscéral	484
CONCLUSION	487
1. Jeu, Mouvement, Vie	488

2. Décrire et défaire des pratiques du jeu : « Contre la méthode »	490
3. Identités Labiles	492
4. Revenir aux affects	497

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE **501**

TABLE DES MATIÈRES **521**

NB - Les annexes sont présentées dans un volume séparé.

En 2014, alors que je travaillais à définir le sujet d'une possible thèse après deux années passées loin de l'université, Jean-Loup Rivière me recevait dans son appartement du XVIII^{ème} arrondissement. Alors que j'exposais plutôt confusément les linéaments des sujets qui me tenaient à cœur (l'interdisciplinarité et les dialogues danse/théâtre ; l'analyse du geste et du corps en mouvement ; l'analyse située des pratiques), il s'est reculé dans son fauteuil, et dans une bouffée de cigarette, a lancé la réplique suivante :

« Au fond, votre question, c'est : pourquoi les acteurs ne sont pas des danseurs ? ».

Le mot lâché, le ver était dans le fruit. Cette question m'a passionnée, m'a agitée, m'a heurtée, m'a mise en colère, m'a rassurée, bref : elle m'a occupée pendant six ans.

Aujourd'hui, je dépose le fruit d'une enquête qui, partie de cette question, en a aussi dévié pour y revenir autrement. Je garde le souvenir du plissé de ces yeux goguenards, de la légèreté élégante dans laquelle s'est soudain dessinée une question essentielle *pour moi*.

Il n'en lira jamais les traces, ni ne saura combien ce cheminement m'aura fait grandir.

Je le lui dis ici, merci.

INTRODUCTION

La présente recherche s'est initiée autour d'une première question : celle des spécificités du travail d'interprétation en danse lorsqu'elles croisent celles du travail d'interprétation en théâtre. Cette question émanait d'un parcours de praticienne, mais aussi de spectatrice et de chercheuse « paradoxale », forgé *entre* les catégorisations traditionnelles et institutionnelles³. Une première façon d'exposer le problème était la suivante : si l'interdisciplinarité est devenue l'un des canons des esthétiques théâtrales et chorégraphiques occidentales depuis la seconde moitié du vingtième siècle, quelles lignes de partage techniques, pratiques et esthétiques persistent néanmoins au cœur des *gestes* des interprètes eux-mêmes ?

Je commencerai par situer brièvement ce propos liminaire, en commençant par une précision lexicale : je choisis ici le terme *d'interdisciplinarité* pour qualifier les créations, terme qui renvoie à *ce qui se joue entre* les disciplines et de ce fait plus apte à embrasser les dialectiques entre champs traditionnels que chaque spectacle invente pour lui-même⁴. L'interdisciplinarité imprègne donc les créations de danse et de théâtre contemporaines européennes depuis bientôt cinquante ans, du moins c'est un constat largement partagé quant aux créations produites et diffusées dans les réseaux de scènes publiques et/ou subventionnées en Belgique et en France, qui seront, selon des modalités différentes et pour des raisons que j'exposerai ci-après, les terrains privilégiés de cette étude⁵. Si je situe l'émergence d'esthétiques et de pratiques de l'interdisciplinarité sur les scènes théâtrales et chorégraphiques européennes au tournant des années soixante et soixante-dix, c'est en effet de façon très pragmatique : en m'appuyant sur les influences citées par les artistes de mon corpus, que ces références agissent comme modèle ou comme repoussoir.

³ C'est le terme qu'utilise Antoine Pickels à propos d'interprètes qui se construisent entre les genres et catégorisations disciplinaires traditionnels — ce du moins en Europe, de tels parcours étant beaucoup plus fréquents dans un contexte anglo-saxon. Antoine Pickels, « Entre les genres, des interprètes paradoxaux », *Revue d'Études théâtrales*, 26, 2003, *L'Acteur, entre personnage et performance*, pp. 69-76.

⁴ Que ces dialectiques soient de l'ordre de la juxtaposition (ce qui serait contenu dans le qualificatif « pluridisciplinaire ») ; de la fusion ou du dépassement (qui serait contenu dans le terme d'« indiscipliné ») ; ou de la mise en valeur d'un *commun* (contenu dans le terme « transdisciplinaire »). Pour une réflexion sur la sémantique de ces notions, voir Anne-Marie Gourdon, « Introduction », dans Anne-Marie Gourdon (dir.), *Les Nouvelles formations de l'interprète*, Paris, CNRS, 2005, pp. 7-9.

⁵ Je laisse ainsi volontairement de côté le champ du spectacle dit *privé*, où les partages disciplinaires sont de fait plus actifs ; ainsi que la question anglo-saxonne, qui demanderait une toute autre approche des croisements entre les disciplines.

Car je ne reviendrai en effet que de façon circonstanciée sur les héritages des avant-gardes⁶ : au-delà, ou plutôt *en-deçà* d'une histoire des esthétiques interdisciplinaires, le nœud de la présente enquête se situe sur un autre plan, celui du travail des interprètes, et plus précisément de ce qui fonde leurs actions scéniques et l'esthétique qui s'en dégage : ce que j'ai décidé de nommer leur *jeu*.

Je reviendrai dans le premier temps de cette introduction sur le choix de ce terme, lexical et sémantique autant que théorique. J'exposerai ainsi les principes et les paris méthodologiques qui ont été les miens pour approcher non pas *le jeu* mais *des pratiques* du jeu, portées par le corpus d'interprètes avec lequel·le·s j'ai travaillé. Je présenterai ce corpus dans un deuxième temps, ainsi que la façon dont il s'est focalisé sur des interprètes travaillant dans des collectifs ou compagnies flamandes. Perçue — du moins depuis la France — comme champ *indiscipliné* par excellence, la scène chorégraphique et théâtrale flamande contemporaine s'est en effet révélée être un champ d'investigation extrêmement riche pour interroger les circulations inter-disciplinaires à l'échelle des interprètes, faisant progressivement émerger une question subsidiaire : à quoi tiendraient les qualités d'un jeu dit *flamand* ? Je terminerai enfin cette introduction par l'exposé de la façon dont j'ai choisi de rendre compte de cette enquête de façon à en refléter au mieux les dynamiques.

I. LE « JEU » — RAISONS D'UN CHOIX LEXICAL

Le premier temps de cette introduction reviendra sur le choix du titre de cette étude : « Défaire le jeu » et plus précisément sur l'usage que je ferai de ce dernier terme. Je commencerai par souligner que l'acception que je ferai de ce terme est transversale aux champs disciplinaires traditionnels, contrairement à l'usage artistique courant qui le réserve au théâtre et à la musique plutôt qu'à la danse⁷. Le jeu ne sera donc pas pris comme marqueur de la spécificité du travail des acteur·rice·s par rapport à celui des danseur·euse·s, mais comme activité et pratique d'interprétation⁸.

⁶ Sur les évolutions esthétiques des scènes contemporaines occidentales, je renvoie notamment à l'ouvrage d'Hans-Thies Lehman, *Le Théâtre post-dramatique*, qui propose à l'échelle des spectacles un panorama circonstancié des évolutions qui ont marqué la deuxième moitié du vingtième siècle (Hans-Thies Lehman, *Le Théâtre post-dramatique*, traduit par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002). L'ouvrage *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, de Josette Féral (Montpellier, L'Entretemps, 2011), rassemble également certains articles rendant compte de ces transformations, analysées sous l'angle du concept de *performance* et de *performativité*. Je ne mobiliserai pas dans la présente étude cette terminologie, et m'en expliquerai plus avant, néanmoins le corpus d'interprètes qui constitue le cœur de cette étude évolue dans certains de ces paradigmes esthétiques.

⁷ Un tour d'horizon des définitions courantes du terme « jeu » permet de s'en rendre compte très rapidement, pour exemple l'entrée « jeu » du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (<https://www.cnrtl.fr/definition/jeu> consultée le 7.12.2020).

⁸ Je souligne que c'est ainsi que nous avons proposé de nous saisir du terme dans le programme de recherche « Le Jeu du danseur », coordonné par Lætitia Doat et moi-même entre 2015 et 2018 à l'université de Lille.

1. Une approche transversale

Dans cette perspective transversale, la tentative de définition anthropologique du jeu par le sociologue Roger Caillois permet de poser quelques jalons à la réflexion. Caillois propose de définir le jeu comme une *activité*

1 — *libre* : à laquelle le joueur ne saurait être obligé [...] ; 2 — *séparée* : circonscrite dans des limites d'espace et de temps précises et fixées à l'avance ; 3 — *incertaine* : dont le déroulement ne saurait être déterminé ni le résultat acquis préalablement, une certaine latitude dans la nécessité d'inventer étant obligatoirement laissée à l'initiative du joueur ; 4 — *improductive* : ne créant ni biens, ni richesse, ni élément nouveau [...] ; 5 — *réglée* : soumise à des conventions qui suspendent les lois ordinaires et qui instaurent momentanément une législation nouvelle, qui seule compte ; 6 — *fictive* : accompagnée d'une conscience spécifique de réalité seconde ou de franche irréalité par rapport à la vie courante⁹.

Les valeurs liées à chacun de ces critères de définition peuvent bien évidemment varier selon le *type* de jeu auquel on s'adonne, l'entreprise du sociologue étant de proposer une modélisation qui permette d'englober toute activité de jeu, de la belote à l'interprétation de Bérénice¹⁰, en passant par la compétition (le match, la course) ou les manèges des fêtes foraines. Pour affiner la description, il adjoint à ces critères de définition quatre rubriques « selon que, dans les jeux considérés, prédomine le rôle de la compétition (*agôn*), du hasard (*alea*), du simulacre (*mimicry*) ou du vertige (*ilinx*)¹¹ ».

Peu de discours sur le jeu en tant que pratique d'interprétation s'appuient sur ces approches anthropologiques¹², les critères de définition donnés par Caillois se révélant sans doute vite insuffisants pour dire et décrire la spécificité du jeu en tant que pratique d'interprétation, mais aussi parce que le terme de *jeu* lui-même n'est pas toujours spontanément utilisé pour décrire des processus d'interprétation au théâtre, et encore moins en danse. Pourtant, il me semble que cette approche a plusieurs mérites, le premier étant sans doute de considérer le jeu comme *activité*, et par

⁹ Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 2012 (1958), pp. 42-43. Le quatrième critère étant questionnable si l'on considère le jeu comme espace-temps de création d'un « troisième être » issu de la rencontre de l'interprète avec sa partition ; voire plus largement la connaissance générée par l'expérience du jeu (voir développement ci-dessous).

¹⁰ Je prends ici sciemment un exemple de partition traditionnelle (le rôle éponyme de *Bérénice* de Racine) pour rester au plus proche des conceptions de Caillois quant au jeu comme pratique d'interprétation (il cite pour sa part Néron et Hamlet).

¹¹ Roger Caillois, *Ibid.*, p. 47.

¹² Je ne cite ici que la démarche de Roger Caillois, néanmoins inspirée par celle de John Huizinga dans l'ouvrage *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, Tel, 1988 (1951).

suite *faculté* de tout être humain¹³, sans distinguer *a priori* des spécialistes du jeu ou professionnels du jeu qui seuls sauraient *comment* jouer, sans pour autant nier que certain·e·s aient cultivé ces facultés de telle sorte que cela devient un *art*¹⁴. Deuxièmement, la proposition combinatoire (non dénuée de ludique) proposée par Caillois permet de penser sous le même dénominateur (le jeu comme activité) différentes *manières d'être* en jouant. On peut d'ailleurs souligner que dans le texte de Caillois, le jeu d'acteur·rice est défini comme étant de l'ordre du *simulacre* : il s'agit de jouer à être *autre chose que ce que l'on est*, qu'il s'agisse du pirate d'une chasse aux trésors le temps d'un après-midi au parc, ou de Néron le temps d'une représentation. Le jeu comme activité de celle ou celui qui danse n'est pas spécifiquement décrit par Caillois, même si sa définition du vertige (*ilinx*) : « jouer à provoquer en soi, par un mouvement rapide de rotation ou de chute, un état organique de confusion et de désarroi¹⁵ » conduit le pédagogue et chercheur Alexandre Del Perugia à situer l'activité du ou de la danseur·euse¹⁶. Cette distinction entre l'activité du jeu théâtral comme étant de l'ordre du *simulacre*, soit de la simulation ou encore du « faire semblant », et une activité du jeu en danse plutôt caractérisée comme dynamique sensible d'auto-affection de la corporéité, se retrouvera significativement de loin en loin dans les discours (théoriques comme issus du terrain).

Si mon enquête ne consiste pas à chercher à appliquer la grille de lecture élaborée par Caillois aux pratiques du jeu analysées pour y reconnaître des qualités disciplinaires, remplaçant ainsi une catégorisation par une autre, je retiendrai de cette approche sa transversalité, et sans y revenir systématiquement, les six critères qui délimitent l'exercice de cette activité.

Le premier, la liberté, suppose que le jeu ne saurait être contraint. Cela pose un premier paradoxe pour l'analyse des pratiques d'interprétation dès lors qu'elles sont *professionnelles*, c'est-à-dire faisant l'objet d'un *contrat* qui suppose la présence de l'interprète pour une série de répétitions puis de représentations, faisant l'objet d'une rémunération, et supposant un savoir-faire spécifique. Si le jeu ne saurait être contraint, l'interprète professionnel est néanmoins celle ou celui qui sait se mettre en disposition pour jouer lorsque cela lui est demandé. Le deuxième, soit le caractère séparé du jeu, renvoie dans ce cadre d'étude à la distinction entre l'espace-temps

¹³ Il n'est pas du ressort de cette étude de se pencher sur la dimension anthropocentrée des analyses de Huizinga et de Caillois, qui vont jusqu'à faire du jeu une attitude spécifiquement humaine, s'ancrant dans un paradigme de pensée qui peut sembler aujourd'hui dépassé.

¹⁴ Au sens ici très général d'un « ensemble de moyens et de procédés conscients par lesquels l'homme tend à une certaine fin, cherche à atteindre un certain résultat » (<https://www.cnrtl.fr/definition/art>, page consultée le 7.12.2020).

¹⁵ Roger Caillois, *Ibid.*, p. 47.

¹⁶ Alexandre Del Perugia, communication lors du premier atelier du projet de recherche en pratique « L'Invisible en jeu - Pensées et pratiques de l'énergie dans les arts de la scène », coordonné par Martin Givors et Claire Besuelle, avec Gabriele Sofia et Daria Lippi. Juin 2017, notes personnelles.

quotidien et l'espace-temps de la répétition ou de la représentation, supposant que l'adoption d'un comportement *autre* est permis par la convention selon laquelle cet espace-temps est distinct du quotidien (les effets de porosité entre l'un et l'autre devenant paramètres d'esthétiques de jeu différentes). Le troisième, soit le caractère incertain du jeu, renvoie ici à la caractéristique fondamentale des arts dits *vivants*, soit que la co-présence induite par le dispositif scénique (défini a minima par l'exposition d'un·e ou d'un groupe d'interprète aux regards d'un·e ou d'un groupe de spectateur·rice·s) fait de chaque itération d'une même partition un moment *unique* dont on ne peut que dans une certaine mesure prévoir le déroulement (là encore, la marge d'incertitude déterminant des partis-pris et des esthétiques différentes). Le quatrième critère de définition, soit l'improductivité du jeu, souligne que l'activité du jeu est une *combinatoire* qui propose un agencement différent des forces en présence, sans en créer pour autant de nouvelles ou d'inédites. En ce sens, c'est bien la rencontre entre une personne et une série de *règles* (cinquième critère de définition du jeu : sa prescription par des principes précis) qui est au cœur du processus du jeu. Ces règles sont pour le champ qui m'occupe prescrites à la fois par des apprentissages (disciplinaires et techniques) et par des pratiques de composition qui à l'échelle d'une pièce ou d'une compagnie déterminent une manière de jouer. Enfin, sixième et dernier critère de définition, la dimension *fictive* de l'activité de jeu, qui serait toujours accompagnée de la conscience *d'être en train de jouer*, sous-entendant que la personne qui joue entre dans un état de conscience particulier (mon entreprise tendant à en approcher le plus finement possible la teneur pour en saisir les nuances).

Il faut enfin citer un dernier élément dans l'entreprise de définition du jeu par Caillois : un continuum commun aux quatre rubriques, entre une polarité désignée comme le *ludus*, qui exprime la nécessité des règles et des contraintes, soient des « conventions arbitraires » auxquelles le·a joueur·euse accepte de se plier le temps du jeu ; et la *paida*, polarité qui exprime à l'inverse la primauté de l'expérience de l'imprévu, la « turbulence » de l'improvisation et de l'épanouissement insouciant et libre. Toute expérience du jeu serait d'emblée prise entre ces deux polarités, qui loin de s'exclure l'une l'autre fonctionnent de façon complémentaire. Le continuum ainsi posé renvoie pour mon sujet directement à la question du partitionnel, au sens de nature et de relation avec un *texte* préalable à l'activité du jeu.

Là où la modélisation de Roger Caillois est la plus intéressante pour mon propos, c'est qu'elle met l'accent sur le fait que le jeu soit une *activité*, cernée par des critères de définition dynamiques, combinatoires et gradients, qui donnent autant de pistes pour en approcher la teneur. Néanmoins, Caillois s'en tient à une approche du jeu depuis *l'extérieur*, classant et catégorisant par

une description des *principes* présidant aux jeux plutôt que par une description de l'expérience concrète d'individus en train de jouer ou de ce que c'est que de jouer, de façon générique ou plus circonstanciée¹⁷. A contrario, ma démarche est d'approcher le jeu comme activité de l'interprète en danse et en théâtre, en cherchant à saisir *comment* cette expérience transforme le rapport au réel, et ce depuis une double perspective : l'observation de ce que provoque en moi le jeu d'un·e autre, et l'enquête sur ce qui permet à cet·te autre de se mettre en jeu. Je poserai d'abord les cadres théoriques qui me permettront de cerner ce que j'entends par activité d'un·e interprète en jeu.

2. Le jeu comme régime d'activité du « corps° » ou de la corporéité

La première conséquence de mon postulat de base est qu'il demande d'approcher le jeu comme activité, soit comme expérience du corps, ou plus précisément de la corporéité, et ce, dans un premier temps du moins, quelle que soit la nature des actions exécutées (donc la nature du texte, chorégraphique ou verbal, qui est joué¹⁸). J'utilise le terme de corporéité dans le sillage des études en danse et de la définition qu'en donne Michel Bernard pour se dégager des implications culturelles, idéologiques et politiques que cristallise la notion de *corps*. Le concept de corporéité permet de considérer le corps non plus comme une unité autonome et définie — construction informant notre expérience de la vie quotidienne, mais en réalité sous-tendue par un modèle social et culturel ; mais comme le fonctionnement dynamique, pluriel et aléatoire de la sensorialité, un « jeu chiasmatisque instable de forces intensives et de vecteurs hétérogènes¹⁹ ».

Dans une autre perspective, qui n'est pas sans lui faire écho, le philosophe Jean-François Billeter propose dans son ouvrage *Un Paradigme* de considérer le corps comme *activité* : « J'appelle corps toute l'activité non consciente qui porte mon activité consciente [...]. Lorsque j'agirai, j'appellerai "corps" l'ensemble des énergies qui nourriront et soutiendront mon action²⁰ ». Il précise ensuite :

Je me représente [...] la part consciente de mon activité comme comprise dans l'activité générale du corps°. Ou plutôt, pour éviter de faire de la conscience un phénomène unique et séparé, je me

¹⁷ Anne Boissière adopte une perspective inverse dans son ouvrage *Le Mouvement à l'œuvre. Entre jeu et art*, Éditions Mimesis, Collection L'œil et l'esprit, 2018.

¹⁸ Je considère ici comme texte même les principes d'écriture les plus lâches comme les consignes d'improvisation, en ce que je considère qu'ils génèrent même a minima la projection dans une fiction pour l'interprète.

¹⁹ Michel Bernard, « De la corporéité comme anticorps », *De la création chorégraphique*, Pantin, CND, 2001, p. 21.

²⁰ Jean-François Billeter, *Un Paradigme*, Paris, éditions Allia, 2012, p. 12.

représente *nos différentes formes d'activité consciente* comme comprises dans l'activité du corps°, le corps n'étant rien d'autre que *de l'activité*²¹.

Cette définition holistique du corps° permet à Billeter de considérer le *geste* comme phénomène privilégié pour observer les différentes modalités d'interaction entre part consciente et non consciente du corps° par le prisme de ce qu'il nomme *intégration*. L'intégration renvoie à l'apprentissage de coordinations sensorielles et motrices au service de l'exécution d'un geste, ces coordinations, une fois intégrées, devenant *puissances d'action*. Le modèle de l'intégration permet ensuite à Billeter de penser en termes de *régimes d'activité* du corps°. Pour illustrer son propos, Billeter s'appuie notamment sur la distinction entre un premier régime d'activité qui serait celui du travail d'intégration : le temps pendant lequel une personne travaille consciemment à accorder ses mouvements pour produire un geste précis, portant son attention sur chacun des gestes qu'il exécute de manière à les coordonner de la façon la plus précise possible. Il prend comme exemple paradigmatique de l'intégration celui du violoniste accordant la pression de ses doigts sur l'archet et les cordes à l'écoute de la justesse, de la rondeur et de la résonance du son qu'il est en train de produire. Plus l'intégration de ces coordinations est avancée, plus la personne est à même de vivre l'exécution du geste comme *se formant lui-même*, sans qu'elle y accorde une attention particulière : il y a exécution du même geste, mais selon un autre *régime d'activité* du corps°, permettant en l'occurrence de le moduler. L'exemple proposé par Billeter met l'accent sur les composantes les plus objectives du geste (ses coordinations physiques, son tracé dans l'espace, le degré et variations de tension qu'il demande) *et* sur les dynamiques affectives qui en permettent l'émergence²². L'idée de régime d'activité englobe ainsi l'ensemble des phénomènes qui concourent à faire advenir *un* geste. Elle me semble dès lors tout particulièrement pertinente pour envisager le jeu en tant que *pratique et processus* de « jonction entre une écriture et un corps²³ », soit d'une relation dialectique et dynamique entre une partition d'actions à effectuer et celle ou celui qui la prend en charge²⁴.

²¹ Jean-François Billeter, *op. cit.*, p.13. La graphie « corps° » est proposée par Billeter pour distinguer clairement son acception du terme des usages courants.

²² Cette articulation est au cœur des notions « d'état de corps » et de « pré-mouvement » issues du champ de la critique en danse (Philippe Guisgand) et de l'analyse fonctionnelle du mouvement dansé (Hubert Godard), que je mettrai en perspective plus avant.

²³ Pour reprendre l'expression de Jean-Marie Piemme dans son article « Pour un théâtre littéral », *Revue d'études théâtrales*, 26, 2003, *L'Acteur, entre personnage et performance*, p. 20.

²⁴ Si l'on revient aux écrits de Michel Bernard, le concept même de corporéité appelle à une nouvelle appréciation « du jeu théâtral et de la danse » : « [...] au lieu de voir le corps de l'acteur ou du danseur comme une totalité morphologique, organisée et signifiante, c'est-à-dire une unité hiérarchisée de formes et de signes, nous sommes conviés à l'envisager comme la modulation temporelle et rythmique de microdifférences ou de légères distorsions qui affectent les opérateurs de la pragmatique corporelle » (Michel Bernard, « De la corporéité comme anticorps », *De la création chorégraphique, op. cit.*, p. 23).

Je propose ainsi d'aborder et d'analyser des pratiques du jeu comme autant de *régimes d'activité* du corps particuliers, induits par le processus de jonction entre une écriture et une corporéité. Cela demandera d'aborder le jeu *par* le geste et son analyse²⁵. Je reviendrai sur les cadres théoriques et méthodologiques de cette analyse, mais il me faut à ce stade préciser ma démarche par rapport aux champs de recherche que sont l'anthropologie théâtrale et l'éthnoscénologie. Le postulat de considérer le jeu comme activité d'une corporéité de façon transversale aux partages disciplinaires traditionnels occidentaux croise l'objet premier de l'école internationale d'anthropologie théâtrale, fondée par Eugenio Barba en 1979²⁶. Son objet est défini comme « le comportement extra-quotidien de l'acteur » sans distinction *a priori* entre les disciplines, l'objectif de l'entreprise étant de dégager des « principes qui reviennent », qui seraient substrats communs à toute technique scénique par-delà leurs différences esthétiques. De fait, les ressources élaborées par l'anthropologie théâtrale, tant dans leurs dimensions théoriques et conceptuelles que pratiques (j'ai participé à la dernière session de l'École Internationale d'Anthropologie Théâtrale en avril 2016) ont été des appuis précieux qui ont nourri cette étude. Dans la même dynamique, les questions fondatrices de l'éthnoscénologie, « Pourquoi et comment l'Homme pense-t-il avec son corps ? En quoi et à quelles conditions un certain type d'action participe-t-il de l'esthétique²⁷ ? » englobent pour partie les partis-pris de la présente recherche.

Néanmoins, mon objectif ici est moins de chercher à dégager ou confirmer l'existence de « principes qui reviennent » que de chercher à comprendre comment ces principes *varient et s'éprouvent* dans différentes expériences de jeu. Relativement à l'éthnoscénologie, je soulignerai que je ne chercherai pas à faire une monographie permettant de dresser le portrait d'un *type* d'interprète, mais à mettre en œuvre des processus d'observation esthétique et poétique pour réfléchir au jeu en tant qu'activité et aux catégorisations, qu'elles soient disciplinaires, culturelles ou géographiques. Il me faut souligner enfin que l'un des points de convergence entre anthropologie théâtrale et ethnoscénologie est de faire usage du terme *performeur·euse* comme d'un terme générique, dans la droite ligne de la définition par Jerzy Grotowski des « pratiques performatives ».

²⁵ Rejoignant ainsi le postulat d'Hubert Godard selon lequel « c'est le geste qui fabrique le corps ». Hubert Godard, « Le geste manquant », *IO, revue de psychanalyse*, 5, 1994, p. 73.

²⁶ Pour ne pas alourdir outre mesure cette introduction, j'ai proposé en annexe une réflexion plus détaillée sur les principes et notions de l'Anthropologie Théâtrale et la façon dont ils ont servi cette réflexion : « Chercher pour et par "l'acteur-danseur" : apports et usages de l'anthropologie théâtrale dans une recherche sur l'interprète contemporain », *Défaire le jeu*, volume d'annexes, pp. 250-261.

²⁷ Jean-Marie Pradier, « L'éthnoscénologie. Vers une scénologie générale », *L'annuaire théâtral*, 29, Printemps 2001, pp. 51-67. En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/041455ar> (consulté le 10.08.2017).

Dans sa leçon inaugurale au Collège de France en 1997²⁸, Grotowski définit ces pratiques en un sens qui n'est ni linguistique (au sens d'Austin ou Beneviste) ; ni esthétique (acception prégnante dans un contexte francophone de *performance art* telle qu'elle s'est développée dans le champ des arts plastiques à partir de la deuxième moitié du vingtième siècle²⁹). Est donc pratique performative tout « comportement humain spectaculairement organisé », l'étude de *performances* s'ouvrant à toute situation de *représentation spectaculaire*. C'est par ailleurs le postulat fondateur des *performances studies* telles que les a pensées et conçues Richard Schechner. Quand bien même les apports de ces approches ont nourri cette étude, j'ai fait le choix lexical de ne pas recourir au terme de *performeur-euse* ni à celui de *performance*, mais à ceux d'*interprète* et de *jeu*, et ce pour deux raisons principales. La première est l'ambiguïté sémantique du terme de *performance* dans un contexte francophone, où il charrie déjà une certaine conception du travail de la corporéité en jeu. La deuxième est que l'un des postulats de cette étude est qu'il y a processus de *jonction* donc de *jeu* et de *fiction* d'un geste, quel qu'il soit et même dans la partition la moins écrite ou la moins réglée, et qu'une forme de *plaisir* lié au jeu en tant qu'activité en résulte.

3. Jeu, geste et mouvement : décrire des styles kinésiques

Défaire le jeu, dans le cadre de cette étude, c'est donc chercher à décrire et à comprendre la création d'un « troisième être³⁰ » par un·e interprète : la teneur et la qualité des gestes qui adviennent de la rencontre entre un parcours d'actions et une corporéité. Le détour par la pensée du sociologue et philosophe Georg Simmel permet de préciser ce que j'ai défini plus haut comme processus de *jonction* :

Il n'y a plus deux entités constituées et se faisant face, le rôle et la personne de l'acteur. C'est la relation de l'un avec l'autre qui constitue chaque pôle de cette relation. Le rôle ne prend sens que par l'interprétation qu'en donne le comédien ; mais inversement, réciproquement, le comédien est lui-même révélé par son rôle et son interprétation. Son individualité propre et originale s'exprime dans son jeu, c'est seulement par le jeu qu'elle prend forme. Le jeu fonctionne comme un « révélateur »³¹.

²⁸ Un lien vers la leçon inaugurale de Grotowski est disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=7t4RSpt8Cvs> (consulté le 7.12.2020). Le postulat est repris par Jean-Marie Pradier, *ibid.*, p. 52.

²⁹ Je renvoie ici à la contextualisation qu'en propose Bruno Péquignot dans son article « De la performance dans les arts. Limites et réussites d'une contestation », *Communications*, 92, 2013, *Performance - Le corps exposé*, pp. 9-20

³⁰ L'expression « troisième être » est empruntée à Sabine Chaouche, *La Philosophie de l'acteur. La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français (1738-1801)*, Paris, Champion, 2007, p. 24.

³¹ Georg Simmel, cité dans François Thomas, *Le Paradigme du comédien, introduction à la pensée de Georg Simmel*, Paris, Hermann, p. 188.

Pour approcher la teneur du jeu ainsi défini, il est apparu qu'il me fallait convoquer des outils d'analyse du geste, au sens où Jean-François Billeter le définit, c'est-à-dire non seulement du point de vue de ses données objectives mais aussi du point de vue des ajustements posturaux et affectifs qui lui donnent *sens*. Je poursuis ici le fil de ma pensée avec Jean-François Billeter par souci de cohérence, mais il est évident que cette posture rejoint celle des études en danse, notamment des recherches mettant l'analyse du geste au cœur de la recherche³². L'approche du jeu que je souhaite mettre en œuvre ici est d'abord *singulière*, puisque je procéderai toujours en partant de l'observation d'une *personne* en situation de jeu. Ainsi que le dit Billeter, « [l]a personne est toujours un être *singulier*. Elle l'est à cause des circonstances qu'elle a rencontrées, des éléments de l'expérience qu'elle a (ou n'a pas) intégrés, des puissances qu'elle a (ou n'a pas) développées et de la puissance d'ensemble qui en résulte³³ ». L'entreprise de réflexion autour du jeu d'un·e interprète demandera ainsi de décomposer son geste en posant à la fois la question de son histoire avec les techniques et celle des éléments dramaturgiques déterminés par le contexte de la création de sa partition. Néanmoins, ces questions ne détermineront pas *a priori* l'analyse, le pari étant de chercher d'abord à approcher ce que Guillemette Bolens appelle le *style kinésique* :

Le style kinésique concerne la facture singulière de l'ensemble des mouvements effectués par une personne lors d'opérations qui produisent du sens chez soi (perception et pensée) et chez l'autre (expression et communication), à l'inclusion des nuances les plus ténues, perçues ou non, intentionnelles ou non³⁴.

Il faut souligner relativement aux propos de Bolens que le style kinésique que l'on cherchera à mettre en mots est celui *du jeu* : celui du troisième être créé par la rencontre entre une personne et une partition. Ainsi, c'est au niveau d'une stimulation de ma propre sensibilité kinésique et proprioceptive que se situera le premier temps de l'analyse, dans une exploration des *états de corps* tels qu'a proposé de les définir Philippe Guisgand dans le champ de la danse, en tant que

[...] l'ensemble des tensions et des intentions qui s'accroissent intérieurement et vibrent extérieurement (état de corps dansant) et à partir duquel le spectateur peut reconstituer une

³² Je citerai notamment les démarches d'Hubert Godard et Christine Roquet, s'ancrant dans la pratique de l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé ; mais surtout celles de Philippe Guisgand et Isabelle Ginot, replaçant l'analyse du geste dans un contexte d'analyse esthétique : voir notamment *L'Analyse des œuvres en danse. Partitions pour le regard*, Pantin, CND, 2020. Enfin je nommerai les approches de Nicole Harbonnier-Topin et Geneviève Dussaut dont j'ai pu suivre l'enseignement à l'Université du Québec à Montréal (je développe ce point dans le volume d'annexes : « Quelles analyses du geste pour l'analyse du jeu ? Mobilisation du cadre de l'analyse labanienne du mouvement dans l'optique d'une recherche entre esthétique et poïétique », *Défaire le jeu*, volume d'annexes, pp. 260-270).

³³ Jean-François Billeter, *Un Paradigme*, op. cit., p. 82.

³⁴ Guillemette Bolens, *Le Style des gestes, corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, Éditions BHMS, 2008, p.14.

généalogie des intensités présidant à l'élaboration, volontaire ou non, d'une forme corporelle ou d'un mouvement (état de corps dansé et observé)³⁵.

L'entreprise de réflexion autour de différentes pratiques du jeu se fera ainsi au gré de l'ouverture de *paysages* successifs, qui entremêleront descriptions du jeu par le geste et éléments d'analyse de l'enquête sur ses conditions d'émergence. Le choix du terme *paysage* découle de la conception du corps comme *activité* exposée ci-dessus : si l'on cesse de considérer le corps comme totalité autonome et unifiée, décrire le corps en jeu revient à tenter d'en saisir une intensité et une saveur, sans prétention aucune à en saisir une quelconque essence. Je mentionne ici que j'ai emprunté l'expression à Gertrud Stein et à Agnès Varda avant que de la retrouver au gré de mes lectures chez Deleuze et Guattari (une chronologie toute personnelle). L'emprunt avait ainsi d'abord trait à la forme et aux modalités de *récit* que je pouvais mettre en œuvre à partir de mon enquête : Varda dit ainsi, au début du documentaire *Les Plages d'Agnès*³⁶ : « Si on ouvrait les gens, on trouverait des paysages. Si on m'ouvrait moi, on trouverait des plages ». Pour Stein, le théâtre est *comme* un paysage, c'est-à-dire qu'il déploie un point de vue sensible et met en scène des « espaces perçus³⁷ ». J'ai pris l'image à mon compte, cherchant à ouvrir le jeu pour en déplier les instants fugaces, et pariant sur le fait que les paysages qui en ressortiront sauraient contribuer à l'étude et à la réflexion sur les façons dont se tissent des êtres en scène. Rencontrant dans un second temps l'acception plus philosophique de la notion dans les écrits de Deleuze et Guattari³⁸, il s'est avéré qu'elle consolidait *a posteriori* l'entreprise et les postulats qui s'y dessinaient, jusqu'à déterminer la forme de la troisième et dernière partie de cette étude, sur laquelle je reviendrai ci-après.

Il me faut préciser une dernière chose découlant du parti-pris principal de l'enquête comme approche de pratiques du jeu singulières. Cela exclut en effet (je l'évoquais plus haut) deux postures de recherche fréquentes dans l'approche des questions qui sont les miennes : l'étude des formations d'une part ; celle des signatures de metteur·euse·s en scène et chorégraphes d'autre part. Eugenio

³⁵ Philippe Guisand, dossier thématique « États de corps », en ligne (<https://www.numeridanse.tv/node/70692>, consulté le 13.08.2020), p. 11.

³⁶ Agnès Varda (réal.), *Les Plages d'Agnès*, Les Films du Losange, 2008. 110 min.

³⁷ Émeline Jouve, « *Geography and plays* (1922) : paysages intimes », *Miranda* [Online], 17 | 2018, En ligne depuis le 03 octobre 2018 (<http://journals.openedition.org/miranda/15605>, consulté le 27 novembre 2020).

³⁸ Deleuze écrit ainsi : « Par exemple, j'essaie d'expliquer que les choses, les gens, sont composés de lignes très diverses, et qu'ils ne savent pas nécessairement sur quelle ligne d'eux-mêmes ils sont, ni où faire passer la ligne qu'ils sont en train de tracer : bref il y a toute une géographie des gens, avec des lignes dures, des lignes souples, des lignes de fuite, etc. [...] Nous sommes des déserts, mais peuplés de tribus, de faunes et de flores. Nous passons notre temps à ranger ces tribus, à les disposer autrement, à en éliminer certaines, à en faire prospérer d'autres. [...] Le désert, l'expérimentation sur soi-même, est notre seule identité, notre chance unique pour toutes les combinaisons qui nous habitent. », Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Champs Essais, 1996. Guattari parle quant à lui du corps comme *agencement* qui « sécrète [ses propres] coordonnées, [...] [qui] peut, certes, imposer des connexions, mais [qui] ne constitue pas une contrainte fixe », Félix Guattari, *Cartographies schizoanalytiques*, Paris, Galilée, 1989, p. 36, cité par Erin Manning, *Le Geste mineur*, Dijon, Les Presses du réel, 2020, p. 17.

Barba rappelle la nécessité de décomposer le syncrétisme de tout jeu, et propose de le faire en distinguant trois « niveaux d'organisation » : le niveau individuel, soit la singularité de l'acteur·rice ; le niveau de la famille artistique, soient à la fois son bagage de formation et le contexte spécifique de la création sur laquelle il·elle est engagé·e ; et le niveau pré-expressif, défini je l'ai dit comme le champ des principes *communs* sous-jacents à la constitution d'une technique de jeu, au théâtre comme en danse³⁹. Outrepassant l'anthropologie théâtrale, nombre d'études ayant vocation à étudier le jeu et ses qualités s'intéressent à l'étude des principes qui président à sa formation : pour ne citer que les plus récentes dans le champ universitaire français, Ketj Irubetagoiena, Christine Farenc, Alexandre Del Perugia ou encore Emma Pasquer s'inscrivent dans cette démarche, et dans le champ universitaire flamand, je citerai notamment la démarche de Jan Steen⁴⁰. Il est évident que cette littérature a été riche d'enseignements pour la présente recherche, et que maints renvois lui seront faits. La question de la formation, au croisement de l'esthétique et du politique, induit en effet une réflexion sur les types d'expériences sensibles, affectives, perceptives et motrices qui président non seulement à la constitution de coordinations posturales et gestuelles mais aussi à un certain nombre d'habitus, de conceptions et de représentations sur ce qu'est le *métier* de danseur·euse ou d'acteur·rice. Si j'aborde ces questions au gré des différents paysages par lesquels je passerai, ce n'est néanmoins pas ma focalisation principale.

La deuxième exclusion découlant de mes partis-pris de recherche est l'étude de ce que serait la *signature* d'un·e chorégraphe ou d'une metteur·euse en scène quant à l'interprétation. Il est évident que les spécificités des modes de travail (durée des temps de création, relations au chorégraphe / metteur en scène, lieux, indications données aux interprètes) adoptés induisent le développement d'un style de jeu particulier. Néanmoins, c'est bien à l'échelle des interprètes qu'il s'agira de les étudier, et non dans une perspective monographique, visant à identifier un certain nombre de traits caractéristiques. Ce choix procède de la volonté de porter une parole peu entendue, quand bien même il pose comme gageure de tenir le fil entre micro-analyse et perspective d'ensemble. En outre, il permet à mon sens de contribuer à une recherche qui fasse circuler

³⁹ Je renvoie au développement « Le champ du pré-expressif : définitions plurielles et acceptions multiples » dans le développement méthodologique « Chercher pour et par "l'acteur-danseur" : apports et usages de l'anthropologie théâtrale dans une recherche sur l'interprète contemporain », *Défaire le jeu*, volume d'annexes, p. 250.

⁴⁰ Ketj Irubetagoiena, *La Présence scénique peut-elle s'apprendre ? Delphine Eliet, une pédagogie à la croisée des théories de l'art du jeu qui ont marqué le XX^{ème} siècle théâtral*, thèse d'études théâtrales sous la direction de Jean-Loup Rivière, École Normale Supérieure de Lyon, 2014 ; Christine Farenc, *Penser l'acteur français contemporain*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Université Paris III Sorbonne, 2012 ; Alexandre Del Perugia, *La Présence dans l'ailleurs, réflexions sur l'art du Jeu*, thèse de doctorat sous la direction de Gérard Lieber, Université Montpellier III, 2016 ; Emma Pasquer, *L'interdisciplinarité dans la formation de l'acteur : la place et le rôle des disciplines non-théâtrales dans les écoles d'art dramatique en France : enquête sur cinq établissements d'enseignement supérieur (CNSAD, TNS, ENSATT, ESTBA, ESAD)*, thèse de doctorat sous la direction d'Emmanuel Wallon, Université Paris Ouest Nanterre, 2017 ; Jan Steen, *Being in playing [L'Être et le jouant]*, thèse de doctorat sous la direction de Christel Stalpaert, Université de Gand, 2014.

approche esthétique et génétique du spectacle vivant, d'autant plus nécessaire aujourd'hui que beaucoup d'esthétiques dites « du processus » se fondent sur la présence de leurs interprètes, qui deviennent un vrai creuset de la relation esthétique proposée par les dispositifs spectaculaires, ainsi que le rappelle Margherita De Giorgi dans sa thèse portant sur les figurations de la présence sur les scènes contemporaines, proposant une analyse « par le milieu » dans laquelle j'inscris pleinement ma propre étude : « Notre intérêt se porte sur le seuil où la qualité kinésique de l'interprète, ainsi que les techniques et les intentions qui sont à la base des gestes fondateurs de la pièce croisent les plans de composition dramaturgiques ou chorégraphiques⁴¹ ».

Je reviendrai dans le second temps de cette introduction sur les modalités de l'enquête et son corpus, soit la dimension poétique de cette recherche : comment observer, recueillir et analyser la parole des interprètes sur leurs vécus, conceptions et représentations de leur propre geste ? Je conclurai d'abord ce premier temps introductif par une réflexion sur l'analyse du geste telle qu'elle est à l'œuvre dans cette recherche : qu'est-ce que décrire la singularité d'un·e interprète en jeu ?

4. Pratiques et construction d'un regard

Pour ce faire, il est nécessaire de dire quelques mots sur la construction du regard par lequel passera l'analyse, à savoir le mien. L'observation du jeu que je mettrai en œuvre ne répond pas à une *grille* de critères pré-établis, laissant à l'acte d'observation lui-même le soin de faire affleurer les outils et concepts nécessaires à l'analyse⁴². Partir d'une analyse des états de corps tels que les définit Philippe Guisgand implique de partir de ma sensation pour fictionner la généalogie d'un geste. Or, ainsi que le rappelle Isabelle Ginot dans son article « Regarder », ce que nous voyons est une « composition complexe entre ce qu'il y a à voir, ce que nous savons voir et ce que nous désirons voir⁴³ ». Aussi, je situerais ici l'activité de mon propre regard dans une archéologie (forcément et par définition lacunaire) des pratiques qui l'ont construit.

⁴¹ Margherita De Giorgi, *Figurations de la présence. Esthétiques corporelles, pratiques du geste et écologies des affects sur la scène performative contemporaine*, thèse de doctorat en arts de la scène co-dirigée par Enrico Pitozzi et Isabelle Ginot, Université de Bologne et Université Paris 8, soutenue en juin 2017, p. 29.

⁴² Une posture d'analyse adoptée par Philippe Guisgand dans son travail de recherche sur Anne-Teresa De Keersmaeker : *Les Fils d'un entrelacs sans fin : la danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2008 ; et proche de celle défendue par Isabelle Ginot dans son travail d'habilitation à diriger des recherches *La Critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, Habilitation à diriger des recherches (18^{ème} section) sous la direction de Jean-Paul Olive, Université Paris 8, 2006.

⁴³ Isabelle Ginot, « Regarder », dans Maris Glon et Isabelle Launay (dir.), *Histoires de gestes*, Paris, Actes Sud, 2012, p. 218. Voir également la thèse de Laetitia Doat, *Voir une danse. Décrire et interpréter Isadora Duncan*, thèse de doctorat en études en danse dirigée par Isabelle Launay, Université Paris 8, 2013.

Je commencerai par les « savoir-sentir⁴⁴ » intégrés par la pratique de différentes techniques de corps, pratiques les plus anciennes, et sans doute les plus intégrées. Ma posture est ainsi marquée par cinq rencontres dont les chronologies se croisent : celle de la danse classique ; du chant ; du jeu théâtral (notamment *via* la Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle fondée et enseignée par Delphine Eliet à l'École du Jeu) ; du butô (de Yumi Fujitani) et du yoga (vinyasa puis ashtanga). En termes de pratiques discursives et universitaires, j'ai commencé par aborder le théâtre au lycée et en classe préparatoire puis à l'École Normale Supérieure de Lyon, dans un dialogue constant entre une approche sensible des textes et des dramaturgies ; des histoires du théâtre ; et des questions concrètes de mise en scène et de dramaturgie appliquée.

J'ai ensuite poursuivi mon cursus au département danse de l'Université du Québec à Montréal, où j'ai commencé à mobiliser les outils d'analyse labanienne du mouvement (LMA), notamment le système de l'Effort, directement en lien avec les concepts développés par l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé (AFCMD)⁴⁵. Le compagnonnage avec les outils d'analyse du geste labaniens s'est poursuivi jusqu'au premier cycle de notation du mouvement Laban au Conservatoire National de Musique et de Danse de Paris, que je termine cette année. Enfin, si ma recherche ne prend pas pour objet mes propres pratiques d'interprète, elles y ont forcément partie liée. Les processus de création auxquels j'ai pu prendre part depuis 2016, au sein de mon propre collectif, L'Inverso comme au sein d'autres compagnies (Love Labo, Totem Récidive, les EduLs et le Don des Nues), n'ont cessé de faire bouger les lignes de mes compréhensions du jeu, que ce soit par un travail réflexif sur mes manières de me mettre en jeu selon les protocoles proposés ou par l'observation et la discussion avec mes collègues de plateau. La jeunesse de mon parcours d'interprète au début de cette recherche au même titre que le désir d'aller voir comment faisaient les autres ont déterminé le choix de ne pas faire de mes pratiques mon objet d'étude. Je dirais aujourd'hui que j'en suis d'autant plus heureuse que les déplacements auxquels ce parti-pris m'a conduite a mis au travail mes façons de me mettre en jeu.

Ces différentes perspectives (l'intégration de ces différents gestes) coexistent dans le regard que je peux poser sur le jeu de l'autre. Une des lignes de convergence qui s'en dégage et qui a été le plus actif dans l'observation du jeu est sans doute ce que j'appellerais le primat du sensible, au sens

⁴⁴ Selon l'expression proposée par Isabelle Launay dans sa thèse *À la recherche d'une danse moderne, étude sur les écrits de Rudolf Laban et Mary Wigman*, thèse de doctorat en esthétique des arts du spectacle sous la direction de Michel Bernard, département danse de l'université Paris 8, 1994. Citée d'après la version électronique disponible sur le site du département danse de l'université Paris 8 : [http://www.danse.univ-paris8.fr/diplome.php?di_id=1&sorting=AUTEUR] p. 73.

⁴⁵ Nicole Harbonnier-Topin, Catherine Ferri et Geneviève Dussaut ont fait état de ces recherches dans un article intitulé « Vers une actualisation de l'analyse du mouvement dansé », actes de la conférence du sommet de la World Dance Alliance *Contemporanéiser le passé : envisager le futur*, Angers, World Dance Alliance, 2015.

d'apprendre à partir de ses propres sensations, que ce soit pour analyser un geste, un texte ou une partition chorégraphique ; pour composer un personnage, élaborer un matériau depuis un protocole d'improvisation, ou pour cultiver une qualité de mouvement. Je ne ferai pas dans cette introduction de développement exhaustif sur chacune des pratiques citées ici, néanmoins, vous pourrez trouver en annexes une analyse de ma pratique du butô avec Yumi Fujitani, ainsi qu'une réflexion sur la mobilisation du cadre d'analyse des études labaniennes sur le mouvement dans ma pratique d'observation du geste⁴⁶. En outre, je signale la thèse de doctorat de Ketu Irubetagoiena pour une enquête approfondie sur la TCIC⁴⁷. La bibliographie en fin de volume saura également donner un aperçu de la culture des discours (empiriques, historiques et théoriques) sur le jeu comme pratique d'interprétation, en théâtre comme en danse, qui n'a cessé de dialoguer avec l'acte d'observation, et qui tisse également la teneur des différents paysages qui se déploieront.

Je mentionnerai enfin le fait que trois chantiers de recherche autour des pratiques d'interprétation auxquels j'ai pris part ou que j'ai coordonnés ont tous fortement marqué la présente réflexion. Le premier est le programme de recherche « Le Jeu du danseur », coordonné par Laetitia Doat et moi-même, autour des pratiques d'interprétation en danse. Le projet, soutenu par le Centre d'étude des Arts Contemporains de Lille et s'inscrivant dans le programme « Recherche avec l'art » piloté par Philippe Guisgand au sein du laboratoire⁴⁸. Réunissant une équipe d'artistes, pédagogues et chercheuses, le programme a alterné entre phases d'expérimentations et de recherches en studio, partant d'une partition en cinématographie pour investiguer les enjeux de son interprétation *via* différentes approches. Ces temps de recherche ont donné lieu à trois journées d'étude, conviant un panel d'intervenant·e·s aux champs de compétences divers à travailler autour de la même partition. Le deuxième est la recherche depuis et avec la pratique « L'invisible en jeu - Pensées et pratiques de l'énergie dans les arts de la scène », coordonné par Martin Givors et moi-même avec le soutien de Gabriele Sofia et Daria Lippi. Le cœur de ce projet, qui s'est déroulé sur trois années également, était de questionner les usages et éprouvés de la notion d'énergie dans les pratiques d'acteur·rice·s et de danseur·euse·s mais aussi de praticien·ne·s d'autres techniques de corps. Un premier atelier de recherche s'est tenu en juin 2017 à Die, rassemblant une quinzaine de praticien·ne·s et chercheur·euse·s autour des pratiques proposées par Germana Civera, Alexandre Del Perugia et

⁴⁶ Voir les développements « Analyse d'un de mes supports de jeu — Le butô de Yumi Fujitani » et « Quelles analyses du geste pour l'analyse du jeu ? », *Défaire le jeu*, volume d'annexes, pp. 264-275 et pp. 276-287.

⁴⁷ Ketu Irubetagoiena, *La Présence scénique peut-elle s'apprendre ?*, *op. cit.*, 2014. Un second travail de thèse est actuellement en préparation par Éloïse De Nayer, sous la direction de Katia Légeret.

⁴⁸ Pour un bilan du programme : Philippe Guisgand et Francis Courtot, « Le programme DeAR », in Monique Martinez-Thomas et Catherine Naugrette (eds.), *Le Doctorat et la recherche en création*, Paris, L'Harmattan, 2020, 151-167.

Yoshi Oida. Un cycle d'ateliers de restitution se focalisant à chaque fois sur l'un des aspects prépondérants qui avait émergé lors de ce laboratoire inaugural a permis par la suite d'en approfondir les enjeux⁴⁹. Le troisième et dernier chantier est le programme « Les Opérations de l'acteur » mené par Anne Pellois à la Manufacture de Lausanne, recherche théorique et pratique sur les opérations de l'interprète en théâtre (ce qu'il *fait*, et la façon dont il y est formé). J'ai participé (cette fois-ci en tant qu'intervenante, depuis le champ de la danse) à quatre laboratoires théorico-pratiques de trois jours chacun, centrés sur les notions suivantes : Combiner-Monter ; Éprouver-Exprimer ; Déléguer et Improviser-Jouer. La richesse du travail notionnel qui s'est déployé dans chacun de ces laboratoires et des débats engendrés par les équipes qui y étaient rassemblées m'ont permis non seulement de partager certaines de mes hypothèses et intuitions de recherche, mais aussi de m'appuyer en retour sur l'éclaircissement de certaines notions permis par ces dynamiques collectives.

Se dégage de cette courte introspection, nécessaire à la posture située qui est la mienne, une expérience de la recherche sur le jeu *et* du jeu fermement ancrée dans des pratiques collectives. Si bien sûr je dépose le fruit d'une recherche en mon nom, la pensée que j'y développe est redevable de l'ensemble de ces trajets et rencontres, et au tout premier titre celle des rencontres avec les interprètes qui composent le corpus de cette recherche. Je présenterai maintenant, dans un deuxième temps introductif, les principes qui ont présidé à l'élaboration de ce corpus et de l'enquête.

II. BALISER LE TERRAIN

J'ai déjà énoncé l'entrée sensible dans l'analyse du jeu *par le geste* que je souhaitais convoquer. Il s'agit du pan *esthétique* de l'approche du jeu que je mettrai en œuvre ici. Elle sera toujours sous-tendue et en dialogue avec une enquête génétique sur le *faire* des interprètes observés. La méthodologie de cette enquête s'est construite et a évolué en même temps que son objet, au gré des rencontres et des entretiens. Si j'ai profité de la lecture d'ouvrages méthodologiques sur l'observation de terrain⁵⁰ et la pratique d'entretiens⁵¹, je voudrais dire et revendiquer ici la part

⁴⁹ Voir pour de plus amples informations à ce sujet Claire Besuelle et Martin Givors, « L'invisible en jeu », *thâtre* [en ligne], Chantier #3 : Théâtre et recherche. Histoire et expérimentations, mis en ligne le 16 juin 2018. <https://www.theatre.com/2018/06/16/linvisible-en-jeu/> (consulté le 7.12.2020).

⁵⁰ Je citerai notamment au rang des inspirations principales l'ouvrage de François Laplantine *La Description ethnographique*, Paris, Armand Colin, 1996. Dans le champ plus spécifique des arts de la scène, ce sont moins des ouvrages que des discussions avec mes directeurs et des chercheur·euse·s qui partageaient ces modalités de recherche qui m'ont permis d'avancer dans l'élaboration de mes pratiques d'observation et d'entretiens. Je citerai tout particulièrement la journée « Pratiques des corporalités et écritures chorégraphiques : les archives seraient-elles vivantes ? » de l'atelier des doctorants du Centre National de la Danse « pratiques de thèse en danse » consacrée à la question « interroger les archives », qui s'est tenue le 8 novembre 2015 au Centre National de la Danse à Pantin.

⁵¹ Oscillant entre l'entretien d'explicitation de l'action et l'entretien indirect ou semi-indirect. Je précise ces éléments de méthodologie en annexe : « Entretiens et observations du jeu. Notes sur la méthodologie », *Défaire le jeu*, volume d'annexe, p. 6.

d'aléatoire induite par une telle démarche, fondée aussi sur le temps long et la relation de confiance qui se tisse peu à peu entre l'observatrice que je suis et l'interprète en jeu. De ce fait, les témoignages recueillis pendant le terrain ne sauraient être traités à égalité, certains trajets et certaines relations ayant généré plus ou moins de matière, selon le contexte des rencontres et l'intérêt porté par l'interprète aux questions que je pouvais lui adresser. La nécessité des angles choisis pour rendre compte de la recherche a également nécessité d'opérer certains choix et de passer sous silence la richesse de certaines rencontres, qui pourtant ont contribué à la réflexion d'ensemble. La totalité des entretiens menés avec les interprètes du corpus est cependant disponible en annexe, ainsi que des éléments plus exhaustifs sur la méthodologie adoptée pour les réaliser⁵².

1. La question du « disciplinaire »

Je reviendrai d'abord sur la question du « disciplinaire », en tant qu'elle a de fait agi comme une première détermination : il serait question d'observer et d'enquêter sur les gestes d'interprètes en danse et en théâtre. Poser un cadre de définition *a priori* de ce que serait un·e acteur·rice ou un·e danseur·euse générique était une impasse épistémologique reposant sur le fantasme d'une corporéité pure et homogène correspondant à une discipline⁵³. Je souhaitais ainsi partir de l'observation avant que de tenter tout geste de synthèse ou de définition. C'est le même postulat qui m'a poussée à ne poser aucune définition préalable des grandes notions qui émaillent les discours sur l'interprétation (comme celles de présence ou d'incarnation par exemple), hors la délimitation générique du jeu posée ci-dessus. Néanmoins, trois hypothèses de travail sous-tendaient la problématique disciplinaire, qui ont déterminé le processus de sélection des interprètes et des partitions de jeu observées, et que j'exposerai donc brièvement ici.

La première concerne le statut de la formation, et plus précisément de l'importance du concept de technique dans l'apprentissage d'un métier. Eugenio Barba propose d'emprunter à la sociologie les termes d'inculturation et d'acculturation pour qualifier deux modalités de rapport au geste qui caractérisent selon des valeurs différentes toute technique de jeu. Selon lui, certaines techniques (notamment les techniques de jeu dramatique occidental) s'apprennent par *inculturation*, c'est-à-dire que l'interprète « élabore sa spontanéité, ce qui lui est naturel selon le comportement

⁵² Une présentation des interprètes, des pièces et des compagnies est disponible en début du volume d'annexe, avant l'édition des entretiens, *Défaire le jeu*, volume d'annexes, pp. 8-24.

⁵³ Ainsi que le souligne Isabelle Ginot dans « Danse : l'en dehors et l'au-dedans de la discipline », in Anne-Marie Gourdon, *Les Nouvelles formations de l'interprète*, Paris, CNRS, 2004, pp. 179-196.

qu'il a absorbé depuis sa naissance dans la culture et le milieu social où il a grandi⁵⁴ ». La codification du jeu reposerait ici davantage sur des procédés dits *mentaux* de projection dans des situations fictives auxquelles il s'agit de répondre sans que le vocabulaire gestuel mobilisé ne diffère perceptiblement d'un vocabulaire gestuel dit quotidien (et bien sûr marqué par un ancrage socio-culturel). À l'opposé de ce continuum seraient les techniques de jeu reposant sur des processus *d'acculturation*, qui se distinguent par l'apprentissage de techniques de corps distinctes en tout point des usages du corps dans la vie quotidienne. Pour Barba :

Les danseurs classiques ou modernes, les mimes ou les acteurs de théâtre traditionnel d'Orient ont renié leur "naturel" et s'imposent un autre mode de comportement scénique. Ils se sont soumis à un processus "d'acculturation" forcé, imposé de l'extérieur, avec une manière de se tenir debout, de marcher, de s'arrêter, de regarder, d'être assis distincte du quotidien⁵⁵.

Une première ligne de partage disciplinaire se joue ainsi dans le rapport au geste, selon leur degré de stylisation ou de codification, et par conséquent induisant des processus d'intégration de qualités sensori-motrices très différents. Si de prime abord le partage inculturation / acculturation semble recouper la perception la plus traditionnelle d'un partage disciplinaire théâtre / danse, il est vite évident qu'en termes esthétiques, sur les scènes occidentales contemporaines, cette polarité est transdisciplinaire, c'est-à-dire qu'elle existe aussi bien à l'intérieur du champ des créations considérées comme de danse contemporaine qu'à l'intérieur de celui du champ des créations dites de théâtre contemporain (pour ne m'en tenir qu'aux domaines étudiés dans cette enquête). Ce constat permet de complexifier l'acception du *disciplinaire* jusqu'ici posée comme distinction entre le champ de la danse et le champ du théâtre, mais qui peut également se jouer à l'intérieur de ces champs⁵⁶. Le continuum inculturation / acculturation permet ainsi de penser et d'analyser les *rappports* à la technique qu'un-e interprète a pu développer : sa façon de s'y relier et d'y appuyer son geste ; sa place dans la construction d'une identité professionnelle ; et par conséquent les représentations de soi qui en découlent, et qui déterminent des façons de se mettre en jeu. Il faut souligner que le paradigme tel qu'il est formulé ici reconduit une dichotomie à mon sens contestable, en ce qu'il tendrait à opposer à des « processus mentaux » de projection dans des

⁵⁴ Eugenio Barba, « Pré-expressivité », dans Eugenio Barba et Nicolas Savarese, *L'Energie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps, 2008 (deuxième édition revue et augmentée), p. 199.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 200.

⁵⁶ Je renvoie ici aux analyses d'Isabelle Ginot et d'Emma Pasquer sur l'interdisciplinarité dans la formation. Il faut rappeler également que la démarche d'Eugenio Barba est historiquement située, et pour une part influencée par ses propres partis-pris : esthétiques d'une part, un théâtre physique et très formel sur le plan gestuel ; mais aussi éthiques, par la volonté de *donner les moyens d'une technique* à l'acteur-riche occidental-e dont les traditions de jeu se seraient perdues. Le modèle par excellence de la technicité devient alors celui de l'entraînement de l'acteur-riche *acculturé* des traditions de jeu orientales et par extension celui de la danse « classique et moderne », c'est-à-dire reposant sur un vocabulaire gestuel circonscrit.

situations fictives des processus physiques d'intégration de coordinations gestuelles stylisées (ce qui reste surprenant car Barba ne cesse par ailleurs de plaider pour une conception holistique de l'action physique). La conception de la corporéité (ou du « corps° ») dans laquelle je place cette étude envisage davantage l'entrelacs constant et la complémentarité entre processus mentaux, imaginaires, sensoriels, affectifs et moteurs, selon des agencements qui certes diffèrent mais n'ocultent jamais totalement l'un au profit de l'autre. Quoiqu'il en soit, la relation à la technicité pressentie, plus que l'ancrage disciplinaire *a priori* des interprètes observé·e·s a agi comme un premier biais déterminant la constitution du corpus.

Une deuxième hypothèse de travail quant aux démarcations disciplinaires était celle du statut de la parole et de ses chemins. Une autre ligne de partage disciplinaire reste, dans la tradition occidentale moderne, la prise en charge d'un texte *verbal* par l'acteur·rice et d'un texte *chorégraphique* par le·a danseur·euse. Ici encore, les esthétiques contemporaines n'ont cessé de questionner cette ligne de partage depuis (au moins) la deuxième moitié du vingtième siècle (une fois encore, je m'attache au paysage théâtral et chorégraphique tel qu'il s'est dessiné en France et en Belgique). Néanmoins, deux questions restaient pour moi en suspens, concernant davantage le rapport qualitatif à la parole que son attribution à tel ou tel corps « discipliné ». La première concernait l'expérience d'une corporéité qui va *ou non* parler. J'ai pu traverser, en tant que praticienne autant qu'en tant que spectatrice, la différence qualitative d'état de présence entre une corporéité silencieuse mais qui va *ou peut* parler (pour le dire autrement, dont le potentiel d'accès à la parole est ouvert) ; et une corporéité silencieuse qui ne parlera pas (dont le potentiel d'accès à la parole n'est pas ouvert). Je souligne que cela peut caractériser l'ensemble d'une partition de jeu comme une séquence à l'intérieur d'une partition. Cette question, sur le plan esthétique, recoupe en partie des considérations sur la spécificité du spectacle d'un corps dansant, qui serait de fait *en dehors* des catégorisations et des pré-conçus, par conséquent des biais d'identification et de désignation qu'implique *a priori* tout acte de parole impliquant le langage verbal. Pour n'en prendre qu'un exemple, le philosophe et chercheur en danse Mathieu Bouvier commente ainsi les propos du psychologue Daniel Stern :

[...] la danse et la musique sont les expériences esthétiques qui convoquent plus volontiers la primauté des affects de vitalité sur les affects catégoriels. Dans la danse, les figures de gestes et de mouvements expriment leur vitalité propre sans être tributaires d'une fonction de renvoi signifiant.
[...] Si le geste dansé produit dans l'espace mimétique une métaphore, un signe, un sens excédant

toute signification, c'est parce que sa figure ne s'exprime qu'à surgir d'un fond tonique, où s'animent encore des affects de vitalité⁵⁷

L'expérience d'une corporéité *silencieuse qui ne parlera pas* pourrait être définie par un en-deçà de la *catégorisation* de l'expérience qui la traverse, faisant primer la *force* ou l'*intensité* de l'affect sur son *identification* et son ancrage dans un contexte symbolique quel qu'il soit. La corporéité, même silencieuse mais dont le potentiel d'accès à la parole est ouvert, serait-elle dans un autre rapport aux affects, travaillant plus directement à leur ancrage dans un système signifiant, qu'il soit narratif ou non ? C'est, pour le dire autrement, la question de la *théâtralité* du geste (vocal et physique) qui se formule ici, avec l'idée sous-jacente que la théâtralité d'un geste procède de son inscription dans un système de représentation mimétique et symbolique. Ce n'est pas mon propos ici d'entrer dans ces débats *a priori*, mais il semblait nécessaire de poser la question de l'accès à la parole comme déterminant un état de corps et de présence qui joue à plein dans la façon de se mettre en jeu de l'interprète. À cela s'ajoute le *statut* et la *nature* du texte prononcé : est-il écrit ou improvisé ? Est-il le fruit d'une écriture collective (potentiellement de l'interprète), d'un·e auteur·rice ? Met-il en scène des personnages ? Implique-t-il une adresse aux partenaires ou au public ? On entre ici plus directement dans des questions de composition (qui peuvent évidemment se poser de la même manière concernant la partition chorégraphique), qui sous-tendent une dernière question, celle de *l'investissement* dans la parole. Or, Isabelle Ginot le souligne, si les interprètes en danse contemporaine considèrent souvent que le geste de parler n'est pas un problème, il demeure très clair que cette prise de parole n'est pas comparable à celle de comédien·ne·s, et que la différence toute entière tient dans la capacité à investir le texte d'une *charge affective* et émotionnelle. Un deuxième biais dans la détermination du corpus fut ainsi le rapport à la parole (qu'il y ait ou non verbalisation), et son statut, dans les partitions de jeu.

Cela me mène à aborder une troisième et dernière hypothèse de travail quant aux démarcations disciplinaires : celle de la question des *affects*, et plus précisément du statut et du rôle des affects et des émotions dans le jeu. Comme à l'endroit de la technique et à celui de la parole, une ligne de partage disciplinaire se cristallise autour de l'idée d'une compétence émotionnelle qui serait d'abord du côté des acteur·rice·s, opposée à une culture de l'abstraction du geste voire de la neutralité du côté des danseur·euse·s⁵⁸. L'engagement affectif dans le jeu renvoie en outre à la

⁵⁷ Bouvier Mathieu, « Les affects primordiaux (une identité pré-narrative) », www.pourunatlasdesfigures.net, Mathieu Bouvier (dir.), La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018 (consulté en ligne le 24.11.2020).

⁵⁸ C'est la thèse défendue par Hubert Godard dans l'article « Le geste et sa perception » (dans Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La Danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 1995, pp. 235-241), j'y reviendrai dans la deuxième partie de cette étude.

capacité pour un·e interprète de lui donner *sens* en y investissant sa subjectivité, ou pour le dire autrement en laissant voir *comment* ce geste, ce mot ou cette action *résonne* à travers *cette* corporéité. Dans l'optique de chercher à comprendre ce qui fait la singularité du jeu d'un·e interprète, il était ainsi nécessaire de développer davantage cette piste d'analyse, qui s'est révélée cruciale pour penser les relations entre les disciplines telles qu'elles sont traditionnellement dessinées *et* pour penser la perception d'un jeu typiquement *flamand*, j'y reviendrai. Cette question a elle aussi joué dans la constitution du corpus d'interprètes qui constitue cette étude, moins consciemment sans doute que les deux premières. Rétrospectivement, néanmoins, il m'apparaît clair que la reconnaissance (au double sens d'identification et de gratitude) d'un certain engagement affectif dans le jeu a agi sur la détermination de ce corpus, qu'il convient maintenant enfin de présenter, ainsi que les modalités de nos rencontres.

2. Présentation du corpus

Le cœur de l'enquête s'est finalement concentré autour de onze interprètes : Joé Agemans, Ido Batash, Anne-Charlotte Bisoux, Bérengère Bodin, Elsie de Brauw, Damiaan De Schrijver, Lisbeth Gruwez, Wannes Labath, David Le Borgne, Samir M'Kirech et Frank Vercruyssen. J'ai étudié leurs partitions de jeu respectives dans un corpus de huit pièces : *tauberbach* (2014) et *nicht schlafen* (2016) d'Alain Platel aux ballets C de la B ; le triptyque *It's going to get worse and worse and worse, my friend* (2014) ; *AH/HA* et *We're pretty fuckin'far from Okay* conçues par Lisbeth Gruwez chez la compagnie Voetvolk ; *Quoi/Maintenant* des tg STAN ; et enfin *Le Pays de Nod* et de *JR* par le FC Bergman.

J'ai vu chacune de ces pièces à plusieurs reprises (au moins trois fois), et quand cela était possible, selon différents points de vue. À cela s'ajoute une analyse *via* les captations vidéo des pièces, toutes gracieusement transmises par les compagnies, que je remercie ici. À cela s'est ajouté un travail d'entretien avec chacun·e des interprètes cités ci-dessus, entretien(s) portant sur leurs biographies artistiques ; sur l'élaboration de leur partition de jeu dans la ou les pièce(s) observée(s) et plus largement (quand cela était permis par le temps) sur leurs définitions personnelles et leurs usages de grandes notions des discours sur le jeu telles que « état », « présence » ou précisément « jeu ». Ces grandes lignes étaient toujours bousculées par la nécessaire adaptation aux circonstances de l'entretien lui-même et les pistes qui s'en dégageaient, la transcription de l'ensemble des entretiens permettra de le mesurer⁵⁹. Ces entretiens se sont déroulés en français ou

⁵⁹ *Défaire le jeu*, volume d'annexes, pp. 8-240.

en anglais, je les ai tous menés, transcrits et édités, les traductions de l'anglais vers le français lorsqu'il y avait lieu sont le fruit d'une collaboration entre Christine Besuelle et moi-même.

Le corpus d'entretiens ne se limite pas cependant aux onze interprètes cités ci-dessus. Ainsi, j'ai interrogé une grande partie de l'équipe de création de *tauberbach* et *nicht schlafen* : Alain Platel, leur metteur en scène, sur sa façon de diriger les danseur·euse·s ; Hildegard De Vuyst, dramaturge, pour chercher à comprendre la manière dont elle percevait le travail du jeu aux ballets C de la B ; et les danseur·euse·s Quand Bui Ngoc, Lisi Estaras, Romain Guion, Dario Rigaglia, Romeu Runa, Elie Tass et Russell Tshiebua. Leurs entretiens sont également transcrits et édités en annexe, et leurs contributions au développement de ma réflexion sur le travail de l'interprète aux ballets C de la B (voire notamment le deuxième chapitre de la deuxième partie de cette étude) puise abondamment dans cette ressource. J'ai également pu m'entretenir longuement avec Maarten Van Cauwenberghe, co-fondateur de la compagnie Voetvolk avec Lisbeth Gruwez, dont le rôle dans la conception des pièces et dans leurs modes de jeu est crucial puisqu'il compose en direct le paysage sonore qui accompagne les pièces. En ce qui concerne le tg STAN, mes entretiens se limitent aux deux longs échanges que j'ai eus avec Damiaan De Schrijver et Frank Vercruyssen, n'ayant eu l'occasion de m'entretenir avec Jolente De Keersmaeker ainsi que je le souhaitais initialement. Les membres de STAN déterminant l'ensemble des aspects du spectacle à venir en plus que d'en être les acteur·rice·s (c'est une de leurs marques de fabrique), ces entretiens sont plus denses mais rassemblent un certain nombre d'informations qui dans d'autres contextes de travail se répartissent entre plusieurs voix, correspondant à plusieurs fonctions moins poreuses les unes aux autres. Le même principe préside à l'organisation collective du FC Bergman, dont les membres ont préféré me proposer un entretien collectif-fleuve de presque quatre heures. Les voix de Stef Aerts, Thomas Verstraeten et Marie Vinck y rejoignent celle de Joé Agemans en tant que membres fondateurs et interprètes, chacun·e à leur endroit, des pièces du collectif.

Au travail d'entretiens s'est adjoint un travail d'observation des conditions de répétition des pièces analysées dès que cela était possible. La pièce où ce travail fut le plus long et le plus poussé est *nicht schlafen* des ballets C de la B, pièce pour laquelle j'ai pu réaliser trois séjours d'observation du processus de création entre mai et août 2016 à Gand, et suivre ensuite la tournée du spectacle en assistant aux notes et aux moments de préparation au jeu des danseur·euse·s. J'ai pu conduire ce même travail d'observation des notes et des conditions de préparation pour la pièce *We're pretty fuckin'far from Okay* de Lisbeth Gruwez et JR du FC Bergman. J'ai par les entretiens et certains documents vidéo (notamment publiés sur les réseaux sociaux par la compagnie Voetvolk

et montrant en partie les temps d'échauffement) pallié dans une certaine mesure à ce manque d'informations. Les sources externes (documentaires, articles de presse, articles universitaires) ont bien sûr également été mises à profit, bien que dans une dynamique secondaire, cherchant à ne pas, ou plutôt le moins possible, pré-orienter mes analyses ou les questions posées aux interprètes par des discours pré-conçus⁶⁰.

On trouvera en annexe une présentation de chacune des compagnies ou collectif étudiés ici, ainsi que de chacun-e des pièces qui constituent ce corpus. Je me contenterai ici de présenter succinctement les onze interprètes qui constituent le cœur de mon étude, de façon à permettre de les situer avec plus de facilité au cours de la lecture⁶¹.

Joé Agemans est membre fondateur du collectif FC Bergman (2008). Il n'a pas de formation d'interprète au sens institutionnel du terme : d'abord technicien de plateau, c'est un concours de circonstances qui fait qu'il assume aujourd'hui deux partitions conséquentes dans *Le Pays de Nod* et *JR*. Agemans est d'origine flamande, le FC Bergman est basé à Anvers (le collectif est artiste résident du Toneelhuis⁶²).

Ido Batash est danseur de formation. Il est israélien, installé à Gand (ville historique des ballets C de la B) où il poursuit son activité d'interprète pour les ballets, notamment dans la pièce *nicht schlafen*, ainsi que des collaborations pour lesquelles il œuvre autant en tant que danseur et chorégraphe (avec Lisi Estaras et le Jewish Connection Project notamment).

Anne-Charlotte Bisoux est comédienne de formation. Elle se forme au Conservatoire National de Bruxelles, ville dont elle est originaire, puis décide de prolonger sa formation à Gand, dans le complexe formé par la Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (KASK) et le

⁶⁰ Pour plus de détails quant aux modalités de l'enquête, voir la « Note de méthodologie » en annexes, *Défaire le jeu*, volume d'annexes, pp. 7-8.

⁶¹ « Présentation générale des interprètes et des compagnies », *Défaire le jeu*, volume d'annexes, pp. 8-24.

⁶² Née en 1998 de la fusion entre la Compagnie Royale Néerlandaise de Théâtre et la Compagnie Blauwe Maandag, la Toneelhuis est le théâtre de la ville d'Anvers et la plus grande compagnie de théâtre de Flandre. Guy Cassiers la dirige depuis 2006, ayant impulsé une dynamique d'associations avec d'autres créateurs, défendant des esthétiques différentes. Les créateurs associés sont actuellement : Benjamin Verdonck, FC Bergman, Guy Cassiers, Mokhallad Rasem et Olympique Dramatique. En outre, la Toneelhuis accueille les artistes du vivier P.U.L.S. (Project for Upcoming Artists for the Large Stage), parrainé par Alain Platel, Jan Lauwers, Jane Fabre et Ivo Van Hove en plus de Guy Cassiers. Ces artistes émergents : Timeau De Keyser, Hannah De Meyer, Lisaboa Houbrechts et Bosse Provoost sont soutenus dans l'élaboration de leurs projets artistiques respectifs. Source : <https://www.toneelhuis.be/fr/a-propos-de-toneelhuis/mission/> (consulté le 26.11.2020).

conservatoire⁶³. Elle rencontre l'univers chorégraphique en prenant un atelier avec Lisbeth Gruwez, rencontre qui se transformera en collaboration sur la pièce *AH/HA*.

Bérengère Bodin est danseuse contemporaine, formée au CNDC d'Angers. La Française part peu après ses années d'études en Belgique, où elle travaille avec Lisi Estaras, Isabella Soupart et Robyn Orlin, entre autres, avant de rencontrer Alain Platel et d'entamer une collaboration de longue haleine avec lui — qui la feront notamment danser dans *tauberbach* et *nicht schlafen*. Installée à Gand, elle y commence aujourd'hui une activité de chorégraphe en parallèle à son métier d'interprète.

Elsie de Brauw est une comédienne incontournable du paysage théâtral flamand et néerlandais. Aujourd'hui membre du NT Gent, elle se forme à Maastricht et collabore dès les années 80 avec Johannes Simons sur des productions « hors les murs ». Elle y découvre une façon de jouer qui met l'accent sur la physicalité. En 2012, elle initie une collaboration avec Alain Platel, désir d'où naîtra la pièce *tauberbach*, où elle partage le plateau avec cinq danseur·euse·s.

Damiaan De Schrijver est anversois. Il se forme au Conservatoire d'Art Dramatique d'Anvers, dans les années 80, moment où la direction du Conservatoire ouvre ses portes en proposant à de jeunes artistes avant-gardistes d'intégrer l'équipe pédagogique. C'est là qu'il rencontrera les autres membres fondateurs du tg STAN (1989), avec qui il travaille depuis plus de trente ans.

Lisbeth Gruwez est d'abord danseuse classique : formée au Ballet Royal d'Anvers, c'est la majeure part de sa formation, même si elle affirme avoir toujours été fascinée par la dimension théâtrale des pièces de Fabre ou Vandekeybus. Elle passe un an à P.A.R.T.S avant de commencer à travailler au début des années 2000. Elle travaille avec Jan Fabre, Sidi Larbi Cherkaoui, Jan Lauwers, Arco Renz avant de fonder avec Maarten Van Cauwenberghe sa propre compagnie en 2007. Elle est à la fois conceptrice et interprète du « triptyque du corps extatique » que composent *It's going to get worse and worse and worse, my friend* (2014) ; *AH/HA* et *We're pretty fuckin' far from Okay*.

⁶³ Pour une présentation en français du programme d'étude : <https://www.masteretudes.fr/universites/Belgique/KASK/> (consulté le 7.12.2020).

Wannes Labath se forme tardivement à la danse contemporaine (à la School for New Dance Development d'Amsterdam) après avoir beaucoup travaillé le yoga. Tout juste sorti de l'école, il collabore avec Lisbeth Gruwez dans le duo *We're pretty fuckin' far from Okay*.

David Le Borgne s'est formé au CNSMDP en danse contemporaine. Il en démissionne en 2016 pour rejoindre la distribution de *nicht schlafen* d'Alain Platel. Il s'installe peu après à Bruxelles.

Samir M'Kirech est venu à la danse après un parcours sportif (football) et théâtral (ses premiers amours avec la scène). Il part de France pour se former à la technique Graham aux États-Unis, puis collabore notamment avec le DV8 Theater à Londres. Il intègre la distribution de *nicht schlafen* en 2016, première collaboration avec Platel.

Frank Vercruyssen est acteur, formé comme son acolyte Damiaan De Schrijver au Conservatoire Royal d'Anvers dans les années 80.

Je voudrais souligner deux choses à l'issue de ces succinctes présentations. D'une part l'équilibre relatif du corpus : sur onze interprètes, quatre acteur·rice·s de formation, six danseur·euse·s et un interprète sans bagage académique traditionnel. D'autre part, la transversalité de beaucoup de parcours qui ne se cantonnent pas à leur champ de formation initial, ce croisement rendant l'expérience vécue par l'interprète d'autant plus intéressante à interroger pour la présente étude. Enfin, la diversité des origines géographiques des interprètes ici cités, qui s'ils travaillent tous dans des structures implantées en Flandre ne sont pas tou·te·s ni flamand·e·s ni formé·e·s en Flandre. Cela m'amène à aborder la question subsidiaire qui s'est ajoutée au gré de la définition du corpus à ma question première : la spécificité des « performeur·euse·s » flamand·e·s.

3. Des constats partagés : de la présence des « performeurs flamands » ?

J'ai dès le début de la recherche cherché à l'ancrer dans un contexte qui soit à la fois cohérent et suffisamment souple : pertinent quant à ma question principale, mais permettant aussi de la resserrer en l'ancrant dans un terrain spécifique. J'ai ainsi assez vite circonscrit le corpus à des acteur·rice·s et danseur·euse·s travaillant dans le contexte de productions *flamandes*. Plusieurs facteurs m'ont progressivement conduit à cette délimitation, qu'il s'agira d'exposer ici en même temps que d'en préciser les limites.

Le théâtre et la danse en Flandre font l'objet d'un certain nombre de cristallisations du discours depuis les années 80-90, *via* le recours à l'expression « Vague Flamande » dont l'usage est généralisé tant dans la presse que dans le champ universitaire, études en danse et études théâtrales confondues. Karel Vanhaesebrouck dans son article « L'Exception flamande : mythe ou réalité⁶⁴ ? », pointe deux phénomènes majeurs dans le champ des arts de la scène en Flandre depuis le début des années 1980 qui ont selon lui concouru à cette cristallisation : l'un concerne un contexte institutionnel et culturel ; l'autre relève, précisément, d'une ré-évaluation du travail de l'acteur·rice, et si Karel Vanhaesebrouck inscrit majoritairement son discours dans le champ du théâtre, mes lectures et mon enquête de terrain me poussent à envisager une dynamique similaire dans le champ de la danse, en ce qui concerne le statut et le travail des danseur·euse·s.

Vanhaesebrouck souligne d'abord la difficulté à penser une quelconque unité esthétique à des démarches pourtant toutes réunies sous l'expression « Vague Flamande » : quoi de commun, en effet, entre un spectacle du Tg stan et un spectacle de Wim Vandekeybus ? Il définit ainsi la vague flamande par la négative, comme un courant émergeant d'une quadruple absence originelle : celle de traditions scéniques établies ; de structures et d'institutions de travail pour les artistes de la scène ; de productions discursive sur les spectacles ; et enfin de répertoire. À Alain Platel de dire : « Nous n'avions aucun père à tuer. Il n'y avait qu'un terrain en friche et aucun sou en poche. Tout était donc possible⁶⁵ ». C'est dans la quête d'un savoir-faire artisanal relatif aux diverses facettes du spectacle vivant qu'une génération de créateur·rice·s (metteur·euse·s-en-scène et chorégraphes) auraient provoqué, par leurs spectacles « un réexamen profond des conceptions fondamentales du théâtre, du texte et de la corporalité⁶⁶ » qui a ensuite largement essaimé sur les scènes européennes.

Dans sa lecture du phénomène « Vague flamande », Karel Vanhaesebrouck pointe un deuxième facteur susceptible d'expliquer l'unité d'un courant malgré l'hétérogénéité des esthétiques qu'il rassemble : le développement d'une « attitude » de l'acteur·rice axée sur le processus et non sur le résultat — qu'il lit comme un réinvestissement d'éléments cruciaux du *performance art* américain, soit le « *real time, real action* ». Cet accomplissement d'une action réelle en un temps réel a néanmoins lieu, et c'est bien là sa singularité, à l'intérieur même des codes du théâtre et de la représentation. Il pousse plus loin l'analyse :

⁶⁴ Karel Vanhaesebrouck, « L'Exception flamande : mythe ou réalité », *Théâtre/Public*, 211, janvier-mars 2014, *La Vague flamande : mythe ou réalité ?*, pp. 6-10.

⁶⁵ Alain Platel cité par Karel Vanhaesebrouck, *ibid.*, p. 7.

⁶⁶ *Id.*

On touche peut-être là le noyau de la fascination française pour la « vague flamande », dans cette combinaison remarquable de l'être et du jeu, l'évidence apparente, le jeu sans effort, à mille lieues des codes théâtraux consacrés, et où la fiction s'entremêle avec le réel, ou le présent⁶⁷.

Plus qu'une unité sur le plan de l'esthétique des œuvres, le noyau d'un air de famille qui rapprocherait (outre leur provenance géographique et culturelle) les pièces flamandes serait donc à chercher dans les qualités de jeu de leurs interprètes. De nombreux discours corroborent l'hypothèse. Josette Féral souligne ainsi la qualité de la présence d'acteur·rice·s « devenus créateurs à part entière, [...] habitant intensément l'instant présent ». Cette qualité de présence à l'instant est décrite comme « une évidence gestuelle qui demeure au plus proche de l'individu et de l'humain⁶⁸ ». Est soulignée encore la dialectique constante entre l'être et l'apparaître, la tension entre présence brute et non-médiée de l'interprète et l'apparition de la figure qu'il·elle incarne, mettant l'accent sur sa capacité à entrer en jeu comme à en sortir à l'intérieur même des bornes de la représentation. Anne Pellois voit ainsi dans le style de jeu développé par les acteur·rice·s du Tg Stan « une formidable leçon de théâtre⁶⁹ », et Esther Gouarné développe une pensée similaire sur le plan de l'analyse des pièces et de leurs processus de création :

En assimilant l'idéal des avant-gardes historiques d'une fusion art-vie, fondée sur l'action réelle en temps réel, la théâtralité se trouve à la fois débordée et révélée dans son essence, comme un processus en cours, qui prévoit la réception d'un regard actif et complice et se donne à vivre comme un événement. La théâtralité performantielle, fondée sur le montage et le recyclage, oscille entre deux pôles : celui de l'immersion, du choc voire du rêve d'un art total, d'une part, et celui de la mise à distance méta-théâtrale et auto-référentielle, d'autre part⁷⁰.

Le jeu dans sa dimension ludique, oscillant entre processus d'incarnation et de distanciation dans une hétérogénéité des codes et reposant sur un investissement physique particulièrement intense caractériserait ainsi des acteur·rice·s flamand·e·s dont « l'attention est portée sur le processus de travail en tant que tel » et non sur son résultat, ainsi que le formule l'actrice de la *Need Company* Viviane De Muynck⁷¹. Une transparence du jeu qui joue des limites et des porosités,

⁶⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁸ Josette Féral, « Un théâtre performatif par essence », *Théâtre/Public*, 211, janvier-mars 2014, *La Vague flamande : mythe ou réalité ?*, pp. 27-28.

⁶⁹ Anne Pellois, « L'Acteur déjà-là du Tg STAN », *Âgon, revue des arts de la scène*, [En ligne], *Épuiser l'entrée, n°5 : L'Entrée en scène*, Dossiers, mis à jour le : 27.01.2013, (<http://agon.enslyon.fr/index.php?id=2432>, consulté le 26.12.2020).

⁷⁰ Esther Gouarné, *Théâtre performantiel : immersion et distance dans le théâtre néerlandophone (Flandre et Pays-Bas, 2004-2014)*, thèse de doctorat en études théâtrales, sous la co-direction de Christian Biet et Karel Vanhaesebrouck, Université Paris 10, 2014.

⁷¹ Citée par Karel Vanhaesebrouck, « La vague flamande : mythe ou réalité ? », art. cité, pp. 6-10. Viviane De Muynck est comédienne, interprète du rôle principal de *La Chambre d'Isabella*, spectacle emblématique mis en scène par Jan Lauwers et la *Need Company* en 2004 au Festival d'Avignon.

exposant les dynamiques labiles et métamorphoses successives de l'acteur *en jeu* sans chercher à en dissimuler les coutures, jouant du fait que « ça vit » avant même que « ça joue ».

Ces constats résonnent avec les discours et écrits sur la danse flamande. Philippe Guisgand remarque dans une perspective générale que dans les productions chorégraphiques flamandes :

La priorité n'est plus à l'élégance ou la grâce d'un mouvement mais la mise en évidence de la vitalité, du réflexe, de l'animalité des corps. L'horizontalité, la vitesse, le risque, la dépense et le paroxysme deviennent les nouveaux paramètres de la danse que ces chorégraphes appliquent à des registres gestuels quotidiens ou peu sophistiqués où le souffle est une donnée constitutive prééminente⁷².

La recherche d'une qualité de présence dite instinctive et réflexe passe par l'élaboration de dispositifs qui travaillent à générer une entièresité de l'investissement du danseur dans son geste, qui devient réaction plutôt qu'action, et préside à l'élaboration d'une expressivité singulière. Philippe Guisgand analyse ainsi la pièce *Fase* d'Anne Teresa De Keersmaeker :

Les émotions livrées au spectateur ne relèvent pas d'un jeu « de comédien », elles adviennent par réaction aux contraintes compositionnelles fortes. [...] Les « danseurs-personnes-personnages » qui peuplent les pièces de la compagnie Rosas contribuent à donner une vision très nuancée d'un univers intérieur qui mêle désir de l'artiste et engagement de l'interprète⁷³.

Se rejoue ici les termes d'une relation entre présence ambivalente ou indécidable de la personne de l'interprète et la (ou les) figure(s) qu'il incarne, et l'engagement de l'interprète, son investissement dans la partition. Cette notion d'engagement se retrouve de façon éminente dans les propos de Sandrine Bassaro à propos des « Guerriers de la beauté » de Jan Fabre : « ce chorégraphe conçoit un projet dont la singularité provient de l'engagement de chaque danseur⁷⁴ », et de continuer : « Ces danseurs doivent non seulement avoir une bonne technique académique mais, ce qui est plus important, pouvoir se transformer grâce au jeu d'acteur ». Ici, non seulement le dispositif des règles proposées par le chorégraphe exige un dépassement physique, mental et affectif de la part de ses danseurs — ce qui conduit fréquemment à des rapprochements entre son travail et la lignée artaudienne du théâtre de la cruauté — mais les habiletés nécessaires à l'interprète engagé dans un tel processus demanderaient une capacité de métamorphose rattachée au domaine de compétence traditionnellement rattaché à celui de l'acteur. Qu'on cherche le jeu (chez Fabre) ou

⁷² Philippe Guisgand, conférence sur la danse flamande donnée au CNDC d'Angers en octobre 2016.

⁷³ Philippe Guisgand, *Lire le corps — Une voix interprétative, la danse dans l'œuvre d'Anne Teresa de Keersmaeker*, thèse de doctorat sous la direction de Joëlle Caulier, Université Lille 3 Charles de Gaulle, 2005, p. 252.

⁷⁴ Sandrine Bassaro, *Les « guerriers de la beauté » de Jan Fabre : une figure possible des interprètes chorégraphiques sur la scène du 21ème siècle*, mémoire de master sous la direction d'Isabelle Ginot, Université Paris 8, 2008. En ligne, http://www.danse.univ-paris8.fr/diplome.php?di_id=2 (consulté le 26.12.2020).

qu'on travaille à une expressivité en approfondissant la seule contrainte compositionnelle (chez Anne Teresa De Keersmaeker), l'implication et la singularité de celui qui se met ainsi en jeu sont au cœur de la pensée du geste et de la présence scénique. Hortense Archambault quant à elle résumera les qualités des danseurs de *nicht schlafen* ainsi : « On est transportés quand on voit des danseurs qui sont merveilleux de dextérité et qui sont de grands interprètes c'est-à-dire qu'ils nous font vivre aussi les émotions qu'ils portent⁷⁵ ». La metteuse en scène souligne à la fois la place centrale de l'émotion dans l'expressivité des danseurs de la dernière pièce d'Alain Platel, tout en renvoyant à une forme de qualité d'interprétation que l'on pourrait dire transversale aux catégories disciplinaires, soit la capacité à transmettre l'émotion qui préside à l'action.

Ce rapide tour d'horizon des discours permet de dégager quelques traits qui permettent de suivre l'hypothèse de Karel Vanhaesebrouck d'une qualité de présence marquant d'un sceau flamand des productions aux esthétiques multiples. Il permet également de saisir que si la lecture par le prisme de l'héritage du « real time, real action » hérité du *performance art* américain peut dans un premier temps suffire à nommer ces qualités de présence, elle peine peut-être à les décrire de façon plus fine et nuancée. Sur quel travail perceptif et sensible se fondent ces qualités de présence ? Sur quelles techniques, conceptions ou habitus de l'être en scène ? Ainsi, mon étude ne s'attache pas à l'objet — ou au mythe — « Vague Flamande », si tant est qu'un tel objet existe, ni à une mise en perspective de ses effets de réception. Le parti-pris adopté sera de s'interroger sur les qualités de jeu de ces interprètes sans *d'abord* les expliquer par un contexte ou un héritage, ce qui permettra *en creux* d'interroger ce qui semble être un critère saillant de définition dans la construction d'un objet « Vague Flamande ».

Dernière chose à prendre en considération : si Karel Vanhaesebrouck pose des jalons à la réflexion sur une possible unicité des productions flamandes, il souligne également qu'il est nécessaire de prendre en considération la spécificité d'un contexte de réception qui joue dans la construction d'un mythe et d'un discours sur ces qualités de jeu :

Je persiste à penser que cette conception relève de l'exotisation et qu'elle en dit plus long que la position d'exception du théâtre français (et en particulier sa vision du jeu et de la présence physique) que sur une unicité supposée du théâtre flamand⁷⁶.

Précisément, la perspective d'une analyse du jeu qui entre par l'analyse du geste et de sa fabrique pour appréhender la relation esthétique me semble un biais pour travailler en contre, et ne

⁷⁵ « Le Théâtre idéal d'Hortense Archambault », La Grande Table, première partie, France Culture, émission du 29.05.2017, en podcast : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/le-theatre-ideal-dhortense-archambault> (consulté le 26.01.2021).

⁷⁶ Karel Vanhaesebrouck, art. cité, p. 6.

pas céder à ces effets d'exotisation, en tentant de replacer ces pensées du geste dans un horizon à la fois plus spécifique et plus large. On peut citer à cet égard la démarche de Sylviane Pagès dans son ouvrage *Le Butô en France, malentendus et fascinations*⁷⁷, exemplaire de ce type de démarche, ou celle de Margherita De Giorgi, qui propose de voir dans l'enquête et l'analyse des phénomènes perceptifs et anticipatoires du mouvement un biais pour s'approcher plus finement des enjeux sensibles portés par les pièces⁷⁸. Cette posture pourrait sembler contradictoire avec le point de vue situé que j'ai fait le choix d'adopter, et qui ne peut se départir non plus d'un ancrage et d'une culture *française*. Néanmoins, il me semble qu'il est plutôt *complémentaire*, au sens où il est évident que la curiosité et l'amour très tôt porté aux spectacles des créateur·rice·s flamand·e·s et tout particulièrement à leurs interprètes *depuis* ma culture française a *aussi* soutenu l'intuition selon laquelle il serait riche d'aller au-delà des constats et discours sur les pièces, chorégraphes et metteur·euse·s en scène pour ouvrir un champ de questionnement à l'échelle de l'interprète, l'intuition étant que cette perspective d'analyse pouvait offrir une potentielle alternative aux discours généralisants du « post-dramatique » ou du « performatif », opératoires pour penser le spectacle mais qui perdent de leur pertinence lorsqu'il s'agit d'interroger les processus et techniques qui fondent le travail de l'interprète.

Je situerai maintenant le corpus dans le paysage flamand. Quatre compagnies dessinent le corpus : les ballets C de la B, compagnie fondée par Alain Platel en 1984 ; le tg STAN, collectif de « joueurs » fondé par De Schrijver, De Keersmaeker et Vercruyssen en 1989 ; Voetvolk, compagnie fondée en 2007 par Lisbeth Gruwez et Maarten Van Cauwenberghe et le FC Bergman, collectif fondé en 2008 par Aerts, Agemans, Verstraeten et Vinck. Les pièces étudiées ont toutes été créées entre 2014 et 2017. Ce choix ne prétend aucunement représenter l'ensemble du paysage scénique flamand, et il est d'emblée biaisé par l'accès des compagnies aux tournées à l'étranger, étant donné que j'ai découvert ces pièces en France, jouées en anglais ou en français. Néanmoins, deux de ces structures sont davantage reconnues (au titre de leurs conditions de production et de diffusion de leurs spectacles) comme relevant du champ chorégraphique : les ballets C de la B et Voetvolk ; les deux autres étant plutôt reconnues (dans le même sens que précédemment) comme relevant du champ théâtral : le tg STAN et le FC Bergman. Autre diagonale, deux de ces structures ont été fondées dans les années 80 : les ballets C de la B et le tg STAN ; les deux autres à la fin des années 2000 : Voetvolk et le FC Bergman. Chacune se situe ainsi différemment dans la *houle* flamande,

⁷⁷ Sylviane Pagès, *Le Butô en France, malentendus et fascinations*, Pantin, CND, 2016.

⁷⁸ Margherita De Giorgi, *Figurations de la présence, op.cit.*, 2017.

ainsi que Philippe Guisgand préfère la nommer, mettant l'accent sur un mouvement constant de renouvellement des productions des artistes flamands (ainsi que les rapports successifs de l'institut flamand pour le théâtre et la danse en témoignent)⁷⁹.

Encore une fois, je ne me situe pas dans une approche ni monographique, ni historique sur les esthétiques de jeu flamandes. Ma contribution à la recherche dans ce champ ne saura être que mineure, ouvrant des pistes de réflexion dont d'autres sauront, je l'espère, se saisir. Une dernière raison en est la question de la langue, tout simplement : je ne parle pas flamand, et il m'aurait fallu pouvoir le comprendre pour m'atteler à un travail historiographique. Relativement au travail de terrain, il s'est avéré que la question de la langue n'a jamais posé de problème dans la communication avec les interprètes, qui tous parlaient très bien anglais ou français (aux ballets C de la B, la langue de travail est d'ailleurs le français). Le fait que les interprètes parlent le français comme une langue étrangère, ou que nous communiquions en anglais, langue étrangère mutuelle, a paradoxalement permis souvent de clarifier l'usage de certaines notions dont l'implicite aurait pu faire manquer la précision. Je pense au sens donné aux « grandes notions » des discours sur le jeu (présence, état, jeu, énergie, pour ne citer qu'elles) ; mais aussi l'importance des vocabulaires endogènes aux contextes de travail, qui se sont avérées être une piste de recherche extrêmement féconde pour questionner les représentations du jeu portées par les interprètes au sein des compagnies.

III. RENDRE COMPTE

1. Rendre compte d'un cheminement

J'ai situé les raisons théoriques et épistémologiques du choix du terme de jeu, il me faut maintenant revenir sur le verbe qui le précède dans le titre choisi pour cette étude. « Défaire » renvoie pour moi à un état de l'être cessant d'être *ordonné*, *construit* ou tout simplement *fait*⁸⁰. Défaire le jeu, c'est ainsi chercher à comprendre ce que le jeu de l'autre *fait* autant que la façon dont il est fait. Je rendrai compte de cette recherche en trois principaux temps.

Le premier, intitulé « Décomposer », propose neuf paysages, rassemblés en trois entrées qui se sont révélées être des portes d'entrée possibles pour analyser la singularité du jeu d'un interprète : sa biographie artistique ; sa partition de jeu (son élaboration et son interprétation) ; et ce que j'ai nommé l'altérité, par quoi j'entends ce qui résiste à une interprétation cohérente et unifiée

⁷⁹ Philippe Guisgand, « La Danse contemporaine flamande », conférence au CNDC d'Angers, octobre 2016.

⁸⁰ <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9faire> (consulté le 8.12.2020).

de son jeu⁸¹. Cette entreprise méthodologique de désyncrétisation permettra de dégager une série de premières hypothèses quant aux deux questions sous-jacentes à mon étude, que j'approfondirai en un deuxième temps, intitulé « Clinique des affects⁸² ».

J'y axerai la réflexion sur les manières dont les interprètes perçoivent et mettent en œuvre la dialectique entre épreuve et expression des affects dans leurs partitions de jeu. Je procéderai en centrant d'abord l'analyse sur les pièces de Voetvolk, qui, proposant chacune le traitement chorégraphique d'une émotion et rassemblant des interprètes venus d'horizons disciplinaires différents se prêtent particulièrement bien à l'exercice. Je proposerai ensuite une réflexion depuis l'analyse des *vocabulaires* de travail qui se sont dégagées au gré des entretiens, en tant qu'elles cristallisent un positionnement particulier à l'endroit de cette dialectique entre épreuve et expression : *l'état* aux ballets C de la B ; la *présence* au tg STAN ; et le jeu « petit » des membres du FC Bergman. Je conclurai cette clinique sur trois synthèses à l'échelle du corpus et les pistes d'investigations (notamment historiques) qu'elles demanderaient pour être approfondies.

Le troisième et dernier temps de cette recherche prendra la forme d'un outil graphique et interactif proposant une modélisation visuelle (donc immanente) d'une série de notions cruciales pour l'analyse d'une corporéité en jeu. J'ai en effet fait le choix de ne poser aucune définition des termes cruciaux des discours sur le jeu (j'ai déjà évoqué les notions de présence, d'état, d'énergie, etc.), de manière à laisser émerger de l'analyse de possibles définitions. La cartographie de ces notions, proposant pour chacune d'elle une définition possible et les mettant en *relation* plutôt que d'en proposer un inventaire linéaire, me semblait nécessaire pour clore la réflexion. Moins qu'une somme de conclusions, j'ai fait le choix de déposer une boîte à outils, dont chercheur·euse·s mais aussi, je l'espère, praticien·ne·s pourront s'emparer pour questionner le jeu, agencer et modéliser ses opérations dans une perspective transdisciplinaire.

Le squelette de ce texte rend compte du cheminement méthodologique d'une enquête et de la façon dont elle a permis, au fur et à mesure, de faire émerger des éléments de réponse aux problématiques qui étaient les miennes au départ. Défaire le jeu rassemble ainsi trois opérations : dénouer ; défusionner et ré-agencer. À l'échelle d'un hypothétique parcours d'un·e interprète vers le

⁸¹ Je renvoie ici à la posture de recherche adoptée par Laetitia Doat dans sa thèse *Voir une danse, décrire et interpréter Isadora Duncan, op. cit.*, 2013. Dans son introduction, elle pose le fait de n'y « rien voir » comme préalable à l'analyse de la danse et de la corporéité duncanienne.

⁸² Le terme « clinique » renvoie en ses sens médical et sociologique à une pratique de l'observation directe permettant de faire émerger un diagnostic ou une pensée. Son usage signale d'une part la description du jeu de l'autre comme une pratique d'écriture de ce que son jeu ouvre comme espace de circulations affectives, dans une perspective non transitionnelle. D'autre part, il annonce une réflexion basée sur l'observation du statut et de la place des affects dans les représentations que se font les interprètes de leurs façons de se mettre en jeu.

jeu, ces trois temps peuvent également s'entendre comme points de passage, étapes vers la construction d'un « troisième être » : une invitation au jeu, en somme.

2. Précautions quant au style et à la mise en page

Je terminerai par quelques considérations sur l'écriture et la mise en page de ce travail. On aura déjà pu le constater, j'ai opté pour l'écriture inclusive. C'est un choix politique, motivé aussi par la généralisation des figures de « l'acteur » et du « danseur » dans les discours théoriques sur le jeu (avec une exception notable dans les écrits de certaines actrices de l'Odin Teatret, notamment Julia Varley, qui parle de l'actrice comme figure générique de l'interprète). Construire un propos depuis la parole des interprètes, avec une posture résolument située, m'a amenée à souhaiter que la présence du féminin soit lisible, visible et audible dans le choix de la graphie⁸³. Ce choix ne saurait à lui seul contrebalancer le fait que mon corpus ne soit pas paritaire : sur onze interprètes, seulement quatre femmes. Cela est notamment dû au fait de la distribution majoritairement masculine de *nicht schlafen* (ce qui était un choix d'Alain Platel), que je n'ai pu anticiper dans la constitution du corpus. L'égalité n'étant pas synonyme d'équité, j'ai néanmoins décidé de travailler avec cette donnée.

Pour des raisons de fluidité de lecture, je proposerai les abréviations suivantes lorsque les pièces du triptyque du corps extatique (compagnie Voetvolk) seront citées :

- *It's going to get worse and worse and worse, my friend* : *Worse*
- *We're pretty fuckin' far from Okay* : *Okay*

L'absence de majuscules pour les titres des pièces des ballets C de la B les plus fréquemment citées (*tauberbach* et *nicht schlafen*) reprend la graphie souhaitée par la compagnie, dans l'ensemble des documents de présentation des pièces.

J'harmoniserai également l'ensemble des noms propres composés flamands (Damiaan De Schrijver, Maarten Van Cauwenberghe) avec une majuscule à chacun des termes, quand c'était le cas sur la majeure partie des supports consultés. La seule exception est la comédienne Elsie de Brauw, dont le nom est systématiquement écrit sans majuscule au « de ».

⁸³ Je me suis basée sur les conventions énoncées dans le *Manuel d'écriture inclusive* dirigé par Raphaël Haddad aux éditions Mots-Clés, des mots qui ouvrent des portes, 2016. Disponible en ligne : https://www.univ-tlse3.fr/medias/fichier/manuel-decriture_1482308453426-pdf (consulté le 25.01.2021).

Les références aux entretiens transcrits en annexe se feront comme suit : référence complète pour la première occurrence de l'entretien, qui vaut pour l'ensemble du développement sauf mention contraire. J'utiliserai l'abréviation « ent. cité » pour citer un entretien dont la référence complète aura déjà été donnée.

Toutes les références au volume d'annexes se feront comme suit : « *Défaire le jeu*, volume d'annexes » pour une première occurrence, « volume d'annexes » pour les occurrences suivantes du même document.

La traduction des citations d'ouvrages scientifiques en anglais se fera en bas de page, et est sauf mention contraire de mon fait.

Enfin, chaque paysage propose une alternance de mise en page. Le corps de texte en une seule colonne est le corps de l'analyse. Les passages scindés en deux colonnes renvoient à des descriptions de gestes, leur titre entre crochets [] renvoyant aux sources depuis lesquelles ces descriptions se sont écrites.

PREMIÈRE PARTIE — DÉCOMPOSER

L'objet de cette recherche (le jeu) et son parti-pris méthodologique (réfléchir aux constructions et catégorisations disciplinaires et culturelles à partir de la description et de l'analyse de ce qui fonde le jeu) demandent d'abord de désyncrétiser ce qui dans la réception apparaît comme la fusion d'éléments de différents ordres. Ce sera l'objet de cette première partie, qui explorera différents biais pour le faire. Avant cela, je dirai quelques mots des perspectives analytiques déjà existantes sur lesquelles j'ai pu m'appuyer.

La métaphore anatomico-biologique des « niveaux d'organisation » du comportement extra-quotidien de l'acteur·rice, proposée par l'anthropologie théâtrale, est un outil puissant dans cette entreprise. Les trois niveaux distingués par Eugenio Barba sont les suivants :

1. La personnalité de l'acteur, *sa* sensibilité, *son* intelligence artistique, *son* individualité sociale qui font que chaque acteur est unique et irremplaçable.
2. La particularité de la tradition scénique et du contexte socio-historique dans lequel la personnalité unique de l'acteur se manifeste.
3. L'utilisation du corps/esprit selon des techniques extra-quotidiennes basées sur des principes-qui-reviennent transculturels⁸⁴.

Cette modélisation permet de distinguer entre différents champs d'influence qui déterminent tous la façon dont le jeu s'élabore. Néanmoins, elle s'attache davantage à isoler dans l'optique de dégager des principes transculturels opératoires qu'à décrire les points de passage et de contact *entre* ces différents niveaux, qui font la substance et la singularité du jeu d'*un·e* interprète.

Dans une dynamique similaire mais selon une perspective différente, les travaux du projet de recherche « Le Jeu du danseur », ont abouti à l'identification de six étapes, ou paliers, dans le chemin d'un·e interprète vers le jeu⁸⁵. La modélisation proposée ici est plutôt *chronologique*, et voit s'ajouter ces facteurs les uns aux autres temporellement. Là encore il faut rappeler leur coexistence au moment même du jeu, selon des valences plus ou moins importantes.

⁸⁴ Eugenio Barba, *Le Canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, Traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria, Saussan, L'Entretiens, 2004, p. 30.

⁸⁵ Le temps un correspond ainsi à la façon dont un·e interprète est présent·e sur scène à chaque instant de la performance. Le temps deux correspond lui aux quelques heures qui précèdent ladite performance, et durant lesquelles il·elle met en œuvre une stratégie particulière pour se conditionner à monter sur scène. Le temps trois renvoie au temps des répétitions, durant lesquelles l'interprète élabore sa partition de jeu, à partir d'un texte préalable ou non. Le quatrième temps concerne la façon dont un·e interprète travaille au quotidien (ou non), indépendamment de tout travail spécifique sur la création d'un spectacle donné. Le cinquième est le temps plus ou moins court de la formation, de la façon dont un·e s'est construit·e à travers ses choix de formation et les supports pédagogiques qui en ont résulté. Le sixième temps renvoie davantage à la singularité de l'interprète, définie selon l'ouvrage de Matthieu Mével *L'Acteur singulier*, c'est-à-dire la façon dont l'interprète s'est construit·e à travers l'exercice de son métier (Matthieu Mével, *L'Acteur singulier*, Paris, Actes Sud, 2015).

M'appuyant sur ces outils de recherche et la perspective théorique globale qu'ils permettent, je chercherai davantage à approcher les articulations *entre* les niveaux ou les étapes, dans les neuf paysages qui constituent la première partie de cette étude. J'ai voulu donner la priorité à cette entreprise de dépliage d'abord descriptive, avant d'entrer dans une entreprise de définition plus théorique, de façon à ce que celle-ci puisse découler de la matière récoltée au long de cette enquête de terrain (ce sera l'objet de la troisième partie). Chaque paysage consiste ainsi en une étude centrée sur un aspect du jeu de l'un·e des interprètes du corpus, et s'insère dans une trame en trois temps principaux. Le premier chapitre « Désirs, mémoires et rencontres », prend le *biographique* comme entrée dans la description et l'analyse du jeu. Les questions de vocation, de formation(s) et de rencontres successives y seront abordées en tant que facteurs forgeant une manière d'être présent·e en scène. Le deuxième chapitre resserre l'échelle temporelle en s'attachant à l'analyse de trois sous-partitions de jeu. Le but sera de questionner les liens entre l'objectivité d'une partition (le parcours ou la trame des actions d'un·e interprète dans une pièce donnée) et les stratégies que celui·elle qui l'interprète élabore pour la mettre en jeu. Un troisième chapitre rassemble trois derniers paysages sous la bannière de l'altérité, c'est-à-dire de ce qui m'opposait une sensation d'étrangeté dans le travail de description. L'hypothèse qui sous-tend ce chapitre est que cette sensation d'étrangeté peut permettre de dégager des éléments de réflexion quant aux fondements d'une esthétique de jeu à l'échelle de l'interprète.

Ainsi, c'est le geste de *décomposer* le jeu, au sens le plus méthodologique du terme, qui donne son squelette à cette première partie. Chaque compagnie du corpus y est représentée, permettant aussi au lecteur et à la lectrice d'entrer dans la description de ces différents contextes de travail (sur le plan disciplinaire, mais surtout sur celui de l'organisation du travail de création et *a fortiori* du statut de l'interprète dans ce travail). La rencontre entre les données que j'avais récoltées et l'angle que je souhaitais aborder a présidé au choix des paysages qui seront développés. Ce choix en partie empirique se doublait d'une intuition quant à la pertinence de ces focus pour faire apparaître une première série d'hypothèses quant à la réflexion sur les nuances entre « gestes d'acteur·rice » et « gestes de danseur·se » d'une part, et sur la spécificité d'un jeu « flamand » d'autre part.

Enfin, *décomposer* peut s'entendre aussi comme action liminaire à toute mise en jeu. Un acte non forcément conscientisé ni exprimé, mais qui correspondrait à un moment de retrait nécessaire à la pleine appréciation de ses outils, savoirs-faire et savoirs-sentir, ou (in)capacités ; mais aussi des modalités de travail proposées, du contexte artistique et politique dans lequel on s'inscrit en tant

qu'interprète. Dans une perspective plus large encore, on pourrait dire qu'un·e interprète se doit de se dé-composer, au sens où il lui est nécessaire d'être en conscience des traits et gestes qui fondent son comportement quotidien pour être en mesure d'en inventer d'autres (ou non, mais sciemment). Chaque paysage serait ainsi à lire comme des fragments possibles de ces processus de décomposition, révélés par la description et la pratique des entretiens.

I. CHAPITRE UN — DÉSIRS, MÉMOIRES ET RENCONTRES

Lors de la dernière session de l'École Internationale d'Anthropologie Théâtrale avait lieu chaque matin une « biographie d'acteur », durant laquelle l'un·e des enseignant·e·s (les « maîtres », selon la terminologie adoptée) racontait son parcours artistique : les expériences qui avaient fondé son désir de scène, les étapes marquantes de sa formation, les collaborations qui continuaient à faire évoluer sa pratique. Émaillées de démonstrations qui soit illustraient un point technique, soit rejouaient une expérience fondatrice de création, elles constituaient un endroit privilégié de compréhension de la complexité des chemins par lesquels se forge le jeu d'un·e interprète⁸⁶. On retrouve un principe très proche dans les formes intitulées « Mon Théâtre », commandées par Daria Lippi aux artistes passant par la Fabrique Autonome de l'Acteur et sous-titrées « *techniques de pointe expliquées à mes voisins* ». Il s'agit de construire une forme performée qui témoigne de la recherche d'un·e artiste (la plupart du temps, mais non exclusivement) et de « la diversité des parcours et des points de vue » qui construisent sa présence sur scène⁸⁷.

Je proposerai ici de mettre en œuvre de façon toute littéraire cette façon de désyncrétiser le jeu avec trois interprètes : Ido Batash, Lisbeth Gruwez et Damiaan De Schrijver. Il ne s'agit pas d'analyser les parcours de formation de ces interprètes pour chercher à y déceler le germe d'une qualité de présence particulière, ni de proposer une réflexion autour de la formation en général⁸⁸. La matière sur laquelle s'appuient ces études de cas est davantage la façon dont chacun·e a décrit et verbalisé son rapport à ses apprentissages comme aux outils techniques qui les soutiennent dans la création (et plus spécifiquement dans les contextes de création dans lesquels je les ai rencontré·e·s et observé·e·s). Comment a émergé puis s'est façonné le désir de danse, le désir de théâtre ? Quelles représentations et conceptions de leur métier s'en dégagent ? Ces analyses de discours dialogueront avec des descriptions de leurs façons respectives de s'engager dans le jeu, moyen et tentative de donner à sentir le grain de leurs présences. Chacun de ces paysages permettra également d'éclairer

⁸⁶ Pour une description plus précise, voir le paragraphe « Une recherche empirique », *Défaire le jeu*, volume d'annexes, pp. 252-253.

⁸⁷ <https://www.fabriqueautonome.org/mon-theatre-clementine-deluy-loic-touze-22-novembre-2017/> (consulté le 11.03.2019).

⁸⁸ Quand bien même cela pourra je l'espère donner matière à réflexion en ce domaine.

un pan des contextes de travail dans lesquels il·elle·s évoluent, en mineur pour ainsi dire, et sans prétention à la généralité, mais avec l'espoir et la conviction que le soin apporté au détail fasse écho à plus large échelle.

1. PAYSAGE #1 — Faire son chemin, de Billie Jean aux ballets C de la B (Ido Batash)

Ido Batash naît en 1984 en Israël. Sans être diplômé d'une institution, il se forme à la danse *via* un certain nombre de stages et d'ateliers avant de débiter sa carrière d'interprète en 2002 au sein de plusieurs compagnies dont la Kibbutz Contemporary Dance Company⁸⁹, le NDD-Galili Dance et The Inbal Pinto & Avshalom Pollak Dance Company⁹⁰. Depuis 2009 il développe parallèlement à sa carrière d'interprète son propre travail en tant que chorégraphe. Il élabore également une série d'outils techniques spécifiques, qu'il nomme « MoveMental⁹¹ » et qui soutiennent son travail de danseur et de chorégraphe. Membre actif de la communauté chorégraphique gantoise émergente, il collabore notamment avec Lisi Estaras sur *The Jewish Connection Project* (soutenu par le dispositif d'accompagnement « en Co-laBo » des Ballets C de la B⁹²). Tout récemment, il a également porté le projet *Emotional landscapes* (« paysages émotionnels ») dans le cadre du festival Gent Bougement⁹³.

« Quand je l'ai vu je l'ai trouvé incroyable, je l'ai présenté à Alain, c'était évident⁹⁴. » C'est Lisi Estaras, membre des Ballets C de la B depuis 2003, qui rencontre Batash lors d'un workshop en Israël et le présente au fondateur des ballets C de la B. Elle reconnaît quasi-immédiatement en le voyant danser un « air de famille⁹⁵ » entre son rapport au mouvement et celui cultivé par les danseur·euse·s des pièces de Platel, sans que cette familiarité repose sur une technique commune ni sur la fréquentation d'un même bain artistique et culturel. Suite à ces rencontres successives, Ido

⁸⁹ www.kcdc.co.il/en/ (consulté le 4.02.2019).

⁹⁰ <http://www.inbalpinto.com/inbal-pinto/> (consulté le 4.02.2019)

⁹¹ <https://www.idobatash.com/sources-of-inspiration> (consulté le 4.02.2019). Cette pratique s'inspire notamment de la méthode Ilan Lev à laquelle Ido Batash s'est formé, pratique somatique proche des principes de la technique Feldenkrais.

⁹² <http://www.lesballetscdela.be/fr/#/news/293> (consulté le 4.02.2019), production portée par MonkeyMind/Lisi Estaras.

⁹³ <http://www.gentbougement.be/soiree-bougement/> (consulté le 4.02.2019). Le festival Gent Bougement, créé en 2014, s'attache à proposer ateliers et projets expérimentaux portés par des chorégraphes et danseur·euse·s de la scène chorégraphique contemporaine gantoise. *Emotional Landscapes* proposait à ses participant·e·s (amateur·rice·s et professionnel·le·s) de travailler à partir de la reconstruction d'une photo de famille prise des années auparavant.

⁹⁴ Entretien avec Lisi Estaras, 1er juin 2016. Entretien mené, transcrit et édité par Claire Besuelle. *Défaire le jeu*, volume d'annexes, p. 207.

⁹⁵ Pour emprunter l'expression à Elodie Verlinden, qui la reprend elle-même du philosophe Ludwig Wittgenstein pour décrire les relations entre danse et théâtre en Belgique. Elodie Verlinden, communication « La vague flamande, ornithorynque du monde chorégraphique? », le 23.11.2017, Colloque « Les Danses contemporaines de Belgique », Arras, Université d'Artois, notes personnelles.

Batash rejoint les ballets C de la B en 2012 dans *C(H)ŒURS*, d'Alain Platel. Danseur de *nicht schlafen*, il continue d'y développer un univers gestuel singulier, qui rejoint une sensibilité esthétique portée par Alain Platel (tout particulièrement depuis les années 2010 et l'inflexion marquée par la pièce *vsprs*). Ainsi, se pencher sur certaines genèses du geste d'Ido Batash, en revenant sur son parcours et quelques-uns des imaginaires qui ont façonné sa corporéité devient non seulement un biais pour comprendre sa façon de se mettre en jeu ; mais aussi un outil d'investigation possible de ce qui fonde un possible lieu commun des danseur·euse·s des Ballets C de la B.

a) *Du désir de « bouger » : plaisir de la transformation, dépassement de soi et vocation*

Son chemin vers la danse, Batash le situe d'abord dans la nécessité d'être en mouvement. Enfant hyperactif, il saisit le sport comme exutoire à un trop-plein d'énergie et bifurque vers la danse sous le regard maternel : « Ce n'était pas réfléchi, mais ma mère m'a un peu guidé, influencé... ». Batash est aussi un enfant fasciné et façonné par l'ère *Jackson* :

Et puis bien sûr, j'étais enfant dans « les années Michael Jackson » et pour moi, ça a été une influence énorme, particulièrement pour ce qui est du lien entre la danse et la musique. C'est ce qui m'a vraiment, véritablement ému. Je me souviens qu'enfant j'ai commencé à l'imiter, et c'est ce qui a donné forme à ce besoin de bouger *avec* la musique, ou de danser. Donc j'ai développé cette façon de bouger et je l'ai entretenue jusqu'à ce que je commence sérieusement l'étude de la danse⁹⁶.

Loin de n'être qu'anecdotiques, ces propos permettent de déceler un premier imaginaire qui colore encore le geste de Batash. Il met l'accent sur la connexion particulière entre danse et musique, qui *l'émeut* tout particulièrement et le pousse à *copier* la manière de danser de Michael Jackson. Par imitation, danser est ainsi d'abord synonyme de bouger *avec* la musique, et sa résonance devient le support privilégié du plaisir de bouger. Cette expérience enfantine où la corporéité traduit quasiment immédiatement la façon dont la musique l'affecte restera active dans la conception de la danse de Batash. Cela s'exprime notamment à travers la récurrence du mouvement non médié du bébé, érigé en modèle : « Quand on voit des petits danser sur Youtube, ils évoluent tellement mieux que nous ! C'est très basique [*rires*] ». La problématique de l'opposition entre nature et culture sous-jacente dans ces propos sera nuancée ultérieurement, mais on peut néanmoins

⁹⁶ Entretien avec Ido Batash, le 24 mai 2017. Entretien mené, transcrit et édité par Claire Besuelle, traduit de l'anglais par Christine Besuelle. *Défaire le jeu*, volume d'annexes, p. 35. Toutes les citations d'Ido Batash proviennent de cet entretien, pp. 35-46.

souligner que s'origine ici une recherche sur ce qu'est danser qui s'ancre dans la mémoire d'un rapport direct au plaisir de bouger et « d'être bougé », pour ainsi dire, par la vibration acoustique⁹⁷.

À cette première phase d'explorations solitaires succède une formation au sens plus traditionnel du terme. Cette approche de la danse par la voie technique se fait d'abord *via* des cours de jazz et de danse moderne, et enfin de technique classique relativement tardivement (autour de quinze ans). C'est à cet endroit que Batash place le début de son parcours vers la profession de danseur. Mentionnant la difficulté qu'il rencontre au début (« J'ai éprouvé beaucoup de difficultés avec la technique classique particulièrement parce que je devais être à longueur de temps sur des lignes pures⁹⁸ »), il dit néanmoins que ce n'est qu'avec cette technique qu'il découvre ce qu'il est nécessaire d'acquérir pour devenir un danseur professionnel. Batash construit ainsi son identité de danseur sur l'incorporation d'un savoir-faire disciplinaire basé sur la répétition et permettant l'assimilation de coordinations motrices et proprioceptives. On retrouve dans ses propos une hégémonie de la technique classique en tant que signe ultime de l'identité du danseur maintes fois commentée par ailleurs⁹⁹, dont on peine à distinguer si elle est le fruit de la structuration d'un milieu socio-professionnel (dans lequel, très pragmatiquement, la maîtrise de cette technique reste un pré-requis pour un engagement en compagnie), ou si la rencontre avec cette pratique a réellement ouvert un champ de possibles gestuels pour Batash. En effet, il ne parle que peu des apports de la technique en elle-même en termes d'expériences du geste, mais plutôt de l'apprentissage d'une discipline de soi :

Vers mes seize ans, j'ai fait un stage d'été, et pour la première fois j'ai dansé avec d'autres hommes - avant cela j'étais la plupart du temps le seul garçon à traîner dans les cours de danse. Je les ai vus, ai compris à quel point ils étaient doués, et j'ai décidé de devenir au moins aussi bon qu'eux. J'ai décidé de me consacrer corps et âme à la danse, d'y passer tout mon temps. Je pense qu'en un an, j'avais plus ou moins atteint leur niveau. Je suivais deux cours de classique par jour, et j'allais au gymnase. Cela m'a vraiment appris ce que cela signifiait de devenir danseur professionnel. Dans la première compagnie avec laquelle j'ai travaillé professionnellement, à l'âge de 18 ans, l'entraînement était exclusivement basé sur le classique. Ainsi, pendant environ quatre

⁹⁷ Le mouvement du bébé étant par ailleurs pris comme modèle dans plusieurs pratiques corporelles soutenant des esthétiques très diverses, par exemple certains butôs, où cet horizon agit comme support au développement de l'imaginaire, mais aussi, dans une autre perspective, dans la réflexion d'Irmgard Bartenieff sur les schèmes de développement moteurs — une pensée qui s'ancre dans la pensée labanienne du corps en mouvement, et se poursuit dans certaines pratiques somatiques comme le Body Mind Centering élaboré par Bonnie Bainbridge Cohen (pour ne citer qu'elle).

⁹⁸ La mention des lignes renvoie à ce que la pratique lui demande d'ajustements dans sa perception de l'espace (interne comme externe).

⁹⁹ À ce sujet, voir notamment Isabelle Ginot, « Danse : l'en dehors et l'au-dedans de la discipline », in Anne-Marie Gourdon, *Les Nouvelles formations de l'interprète*, op. cit., pp. 179-196 ; et Ingo Diehl et Friederike Lampert (dir.), *Dance Techniques 2010*, Leipzig, Henschel, 2011.

ans, j'ai suivi quotidiennement un entraînement essentiellement classique et c'est à mon avis ce qui a fait de moi un danseur professionnel.

L'accès à un stage de ballet marque la rencontre avec un milieu où la danse n'est pas exclusivement une pratique féminine qui provoque une émulation liée au sentiment de reconnaissance et à l'observation en l'autre de qualités gestuelles nécessaires à acquérir¹⁰⁰. Néanmoins, de façon significative, le propos s'attache moins à verbaliser une expérience du mouvement qu'à nommer les opérations qui furent nécessaires à l'acquisition de la technique, insistant sur la régularité de la pratique, son intensité, la mesure très concrète des progrès effectués et les efforts consentis pour y parvenir. De fait, la rhétorique du don de soi intervient à cet endroit précis du discours, insistant sur l'exigence d'une pratique qui demande qu'on lui consacre tout le temps et toute l'attention possibles, exigence qui conduit à faire du parcours vers le métier de danseur une vocation¹⁰¹.

Ce qui me semble tout particulièrement intéressant ici, c'est que le rapport au mouvement de Batash se construit d'abord par imprégnation et imitation, déclenchées par l'émotion ressentie au spectacle de l'autre dansant. Qu'il s'agisse d'imiter Michael Jackson ou de se donner comme défi d'atteindre le niveau technique de plus confirmé que soi, le chemin vers la profession de danseur tel qu'il le verbalise ressemble davantage à une série d'expériences traversées pour se dépasser ou se transformer soi-même par le mouvement, la lame de fond sous-tendant cette entreprise restant le désir de bouger. En découle une conception singulière de la technique, gage d'accès au milieu professionnel mais surtout moyen (et non fin) pour approfondir et nuancer cette expérience fondatrice du mouvement.

b) La technique au service de l'expérience du mouvement

Batash conçoit en effet l'acquisition de la technique dans un rapport dialectique :

En fait, je crois que je voulais repousser les limites que je trouvais à [la] technique [classique], tout en étant capable d'en épuiser les ressources. [...] je cherche le point de rencontre où la technique va venir se mettre au service de mes propres orientations artistiques, de ce que je souhaite exprimer en scène. Cela a quelque chose à voir avec le fait de pouvoir retrouver ma naïveté d'il y a bien longtemps, qui s'est peut-être égarée dans l'apprentissage de si nombreuses techniques. Aujourd'hui, je pense que la Deuxième Symphonie dans *nicht schlafen* est le moment où je sens le retour de ma naïveté, et pourtant la technique que j'ai acquise permet d'atteindre cette sensation à

¹⁰⁰ Il serait éminemment intéressant, quand bien même ce n'est pas l'objet ici, de s'intéresser aux mécanismes à l'œuvre dans le passage d'une pratique en amateur marquée par un environnement exclusivement féminin, le signe de la professionnalisation passant par la rencontre de pairs de la même expression masculine de genre.

¹⁰¹ À propos de la notion de vocation en danse, voir Pierre-Emmanuel Sorignet, *Danser, enquête sur les coulisses d'une vocation*, Paris, La Découverte, 2010.

un niveau bien plus intéressant que lorsque j'étais enfant. Je pense qu'il y a un point de rencontre entre ces deux mondes, une piste à creuser, et c'est là que je trouve leur expression la plus riche, aussi en tant... en tant qu'art en quelque sorte.

Est exprimée ici littéralement la perte inhérente à tout gain de maîtrise corporelle et perceptive par le néanmoins nécessaire apprentissage d'une discipline corporelle¹⁰². Basile Doganis, dans son ouvrage dédié à développer une pensée du corps à partir des arts gestuels japonais (au rang desquels les techniques de l'acteur·rice, du·de la danseur·euse mais aussi du·de la praticien·ne des arts martiaux), montre que ce nœud dépasse largement le cadre de l'apprentissage de la danse :

Cet aspect restrictif, limitatif dans l'action, qui caractérise l'apprentissage, s'observe également à chaque instant, dans toute décision. [...] répéter souvent la même action — ce qui constitue une base essentielle de tout entraînement et de tout apprentissage en général —, c'est symétriquement rejeter telles autres actions, ignorer telles autres possibilités, jusqu'à ce qu'elles cessent, du fait du frayage musculaire et neuronal, de constituer des possibilités mêmes¹⁰³.

La répétition du même, pierre angulaire de la maîtrise du geste, induit une limitation des potentiels gestuels accessibles à l'individu, qui construit ainsi en la limitant sa palette motrice et perceptive. Dans les propos de Batash, la nature même de la perte est exprimée par le substantif « naïveté », renvoyant à une expérience du mouvement qui serait non médiée par le savoir (on retrouve l'imaginaire de l'expérience corporelle du bébé derrière ces propos). Néanmoins Batash n'oppose pas radicalement cette hypothétique expérience naturelle du mouvement à une expérience *technique* et donc culturelle du geste. L'idéal exprimé est davantage celui d'une relation complexe, où les supports acquis par l'apprentissage seraient au service de la reconquête d'un jaillissement spontané (voire désordonné) du geste : une naïveté médiée pourrait-on dire, acquérant dès lors une valeur supplémentaire du fait qu'elle acterait le dépassement du travail technique (un travail qui dès lors ne prendrait sens qu'au moment-même de son dépassement). La conception de la technique sous-jacente aux propos de Batash pourrait ainsi trouver sa synthèse dans la formule suivante, proposée par Doganis : « La culture comme condition de “fructification” du naturel ». Le philosophe l'avance pour nommer l'apparente contradiction entre l'horizon d'une exécution dite naturelle d'un geste et la complexité des opérations nécessaires à son exécution¹⁰⁴. Chez Batash, l'enjeu est moins de travailler à l'incorporation d'une coordination de façon à en faire une seconde

¹⁰² J'emprunte les termes de gain et de perte à Isabelle Launay et Boris Charmatz qui à propos de l'apprentissage technique écrivent : « on oublie que tout gain comporte aussi une perte ». *Entretenir, à propos d'une danse contemporaine*, Paris, Centre National de la Danse, 2002, p. 61.

¹⁰³ Basile Doganis, *Pensées du corps, la philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais*, Paris, Les Belles Lettres, Collection Japon, 2012, p. 111.

¹⁰⁴ « L'artifice et le construit se présentent donc paradoxalement comme de simples conditions de l'avènement du naturel, de son éclosion, pour conserver l'image de la « fleur » comme quintessence de l'art du *nô* chez Zeami. », Basile Doganis, *op. cit.*, p. 99.

nature que de s'appuyer sur ces acquis moteurs et perceptifs pour regagner un rapport au mouvement qualifié de naïf.

L'expérience où cette complémentarité entre technique et naïveté est la plus intensément accomplie pour Batash, au moment où nous faisons l'entretien, est la dernière partie de la pièce *nicht schlafen*, nommée dans le jargon de travail de l'équipe la « Deuxième Symphonie » ou « Résurrection », du titre du morceau de Mahler sur lequel elle se danse. Je m'arrêterai plus précisément sur ce moment de la pièce pour expliciter le lien entre la conception du mouvement de Batash et sa façon de se mettre en jeu dans cette dernière partie de *nicht schlafen*. Il faut dire d'abord pour situer le propos que Batash conçoit la dramaturgie de la pièce comme un arc allant d'une situation très pragmatique et ancrée dans le réalisme d'une société capitaliste à la proposition d'une utopie qui s'incarne en ce dernier tableau :

C'est presque un voyage spirituel pour moi. Parce que l'on commence avec ces actions très ancrées dans le réel: se lever, chanter, marcher, combattre, sentir, prendre conscience, et au bout du compte, ce que tu sens devient quasiment ta nature ou encore une sensation presque aérienne. Un peu comme une utopie, une forte croyance ... On ressent comme une énergie divine en soi [*petit rire*].

Son expérience de la Deuxième Symphonie est à lire dans la perspective induite par ce chemin global qu'il se construit. C'est à cet endroit que la convocation d'un rapport dit *naïf* au geste est la plus nécessaire :

Quand on est enfant cela vient naturellement parce qu'on ne porte pas de jugement, on ne contrôle pas nos envies irrépressibles, nos désirs : on veut bouger, on bouge, on réagit en toute innocence à la musique qu'on entend, sans arrière-pensée, sans figures qu'on cherche à analyser. Mais bien entendu, quand on grandit et qu'on veut aller plus loin dans la façon de travailler, il faut commencer à analyser, et c'est là qu'on perd toute naïveté, dans la mesure où l'on n'est plus innocent, on a conscience de ce sur quoi, avec quoi l'on travaille.

Il y a résurgence ici encore, pour qualifier la recherche de la naïveté, du paradigme de l'expérience enfantine du mouvement, caractérisée par la recherche d'une connexion quasi transparente entre musique et geste — dont on mesure la persistance dans l'imaginaire de Batash. Si le danseur exprime la recherche d'un état de conscience du geste caractérisé par une moindre prégnance de l'analyse (d'une part de l'activité mentale qui rationalise l'éprouvé global de l'activité du corps), une description du jeu de Batash dans cette phase ultime du spectacle sera utile pour saisir depuis l'aire de réception ce que le danseur décrit de son éprouvé. Le texte qui suit a été composé suite à mes séjours d'observation à Gand, des représentations du spectacle auxquelles j'ai pu assister, ainsi que d'un re-travail à partir de la captation vidéo.

**[Retours après filage de la seconde partie,
1er juin 2016¹⁰⁵]**

« La Deuxième Symphonie » de Mahler. Ou la « Résurrection ». C'est la fin du spectacle, rappelle Platel aux interprètes. Une lutte et une renaissance à la fois. Il rappelle la *tâche*, soit la consigne d'improvisation qui préside à la danse pour ces vingt dernières minutes de la pièce : « Être *avec* la musique » et la donner à voir par son propre corps, d'abord. S'ajoute à cela l'idée de donner sa meilleure façon de danser, la « plus belle », celle qu'on « aime le plus » et qui nous donne le plus de joie¹⁰⁶. Il insiste sur la nécessité de donner « un peu plus d'énergie à la musique », de donner encore plus de couleur au son en laissant le corps entier résonner de ses vibrations. Il ajoute que cela demande à chacun·e d'étudier finement le morceau : ses lignes mélodiques, ses timbres, ses contrepoints, pour être en mesure de la faire vivre et d'en jouer. Je souligne ces retours, ils mettent l'accent sur le fait que, si dans cette dernière partie du spectacle le mouvement n'est pas écrit, les éléments qui construisent le mouvement sont néanmoins très clairement précisés. Par ailleurs, dans les notes auxquelles

j'aurai l'occasion d'assister dans la suite du travail, Platel n'aura de cesse de revenir sur ces indications de fond, remarquant que lorsqu'elles ne sont pas suffisamment présentes dans l'intention des danseurs et de la danseuse, la séquence ne fonctionne pas.

**[Batash dans la Deuxième Symphonie -
« pêle-mêle »¹⁰⁷]**

Pull de montagne-caleçon. La symphonie commence brutalement, avec grondements de cordes soutenus par de lourdes percussions. Batash et Tass sont les premiers à s'adjoindre à la musique. Batash suit les flux et reflux du morceau, convoquant çà et là des pas de classique : pirouettes, petits fouettés et grands jetés, dont la dynamique se calque à la seconde près sur les inflexions du morceau de Mahler. Au fur et à mesure que le morceau prend en ampleur et que l'ensemble des interprètes rejoint Batash et Tass dans cette danse erratique, le mouvement de Batash se délie. Il serre les poings et se rassemble autour de son centre en une série de petits sauts répétés, suivant la cadence de l'orchestre : ta-ta-TA-TA - - ta-ta-ta-TA-TA. Son visage commence à être de plus en plus transformé

¹⁰⁵ On est alors à la moitié du processus de création de la pièce.

¹⁰⁶ Voir à ce sujet l'analyse de la fonction des tâches dans l'atelier mené par Bérengère Bodin (*Défaire le jeu*, volume d'annexes, pp. 288-308) ainsi que les entretiens complets avec les danseur·euse·s de *nicht schlafen*, tout particulièrement ceux avec Romain Guion, Dario Rigaglia et Elie Tass (*Défaire le jeu*, volume d'annexes, respectivement pp. 92-101 ; 230-235 et 159-173).

¹⁰⁷ Je mêle ici des actions et qualités que j'ai décrites chez Batash dans mes carnets de terrain sans forcément les retrouver d'une représentation sur l'autre, et *a fortiori* non plus dans la captation qui m'a été transmise par la compagnie. Ce qui m'intéresse ici est davantage de donner un goût de la façon dont Batash s'empare de cette tâche dans le moment de la Deuxième Symphonie que de transcrire son parcours, lequel est, du fait des procédés de composition, toujours fluctuant.

par les accents du mouvement. Un mouvement soudain, frénétique et léger de ses paupières semble provoqué par les trilles plus légères des flûtes, et résonne jusque dans l'appui doux de la pulpe de ses doigts qui pianotent dans l'air. Lèvres demi-ouvertes, il rompt aussi soudainement que le cor qui prend désormais la majeure, plonge bras ouverts dans une ample course au trajet circulaire, poitrine en avant, grondant avant que les trompettes n'exploient en une série d'accents saccadés groupés par deux, sur une mélodie descendante. Il exulte dans un grand saut, avant que la chute des notes ne l'emmène lui aussi à terre, désarticulé, chaque accent vient faire céder une articulation

et le laisse étendu sur le sol. Il enlève son pull. Se redresse avec la légèreté des flûtes qui suggèrent une accalmie. À califourchon sur Samir M'Kirech, il laisse son bassin onduler, toujours précisément avec les impulsions données par la musique. J'écris : « Sa pensée, son geste, son désir, sont devenus musique ». Du geste ou de l'action la plus quotidienne ou potentiellement illustrative à la plus codifiée, tout est médié par la dissolution du geste dans l'espace créé par la musique.

La direction de travail (« être avec la musique ») donnée par Platel se traduit chez Batash par la recherche d'une fusion de son geste avec la texture-même du son : « C'est comme chercher le sentiment ou la sensation d'être le compositeur ou le chef d'orchestre de cette musique, de telle sorte que je perds tout mais gagne tout, même si je ne sais pas comment ». La dialectique entre perdre et gagner se retrouve ici en un sens tout différent que celui rencontré précédemment. Chercher la sensation d'une coïncidence pleine entre la production du son et la conduite du geste permet au danseur de se perdre à lui-même en tant que moteur du mouvement. Cette déprise de soi est valorisée : elle lui permet paradoxalement de « tout gagner » en inscrivant son geste dans une cohérence qui le dépasse.

On comprend dès lors que la naïveté telle que la conçoit Batash relève d'un processus visant à (se) donner l'expérience d'un geste qui le traverse plutôt que d'un geste qu'il produit. Plus que de conquérir le naturel dans l'exécution d'une forme imposée, le danseur cherche ainsi à revenir à un état de production du geste qui soit délesté de l'analyse. « En acquérant une grande conscience corporelle, on affine dans sa manière de se construire dans sa relation à l'autre et à l'espace, on fait le choix d'éclairer une part de soi-même, au risque pourtant de perdre un peu de fantasme, de maladresse propre à ce qui fait l'obscurité de nos corps¹⁰⁸ » écrivent Isabelle Launay et Boris Charmatz. Si le champ lexical employé par Batash est davantage du côté de la transparence et de

¹⁰⁸ Isabelle Launay & Boris Charmatz, *S'Entretenir, à propos d'une danse contemporaine*, op. cit., p. 61.

l'innocence que de l'obscurité et de la maladresse, il charrie néanmoins le même désir d'abandon quant à la maîtrise des effets que l'on produit en s'exposant. Ce qui serait à oublier n'est pas tant la richesse contenue dans les formes incorporées mais plutôt la conscience d'un soi sachant qui accompagne l'exécution de ces formes. Dans le passage dit de la Deuxième Symphonie, Batash mais aussi Rigaglia ou M'Kirech reprennent d'ailleurs un certain nombre de pas canoniques de la technique classique. Néanmoins, l'investissement des grands jetés, sissonnes ou autres fouettés est décalé : l'accent est mis sur la décharge énergétique nécessaire à l'exécution de la forme plus que sur la précision formelle du pas exécuté. Et pour Batash, il semble clair que cette impulsion au geste réside dans la fusion de sa corporéité avec les courants portés par la musique.

À travers cet exemple, on voit bien que les directions de travail données par Platel conduisent Batash à mettre en place des stratégies de mise en mouvement à la fois inédites mais rejoignant directement son parcours de vie et de danseur¹⁰⁹. L'imaginaire porté par les indications de Platel lui donne l'occasion de poursuivre une exploration sur les moteurs du mouvement qui outrepassé le cadre de la création, tout en s'y inscrivant pleinement. On touche peut-être à l'un des ressorts qui expliquerait le sentiment d'évidence ressenti par Lisi Estaras lorsqu'elle voit pour la première fois Ido Batash danser à Tel Aviv : elle aurait reconnu (senti) dans sa gestualité les linéaments d'une recherche qui se situe moins dans la précision formelle que dans la recherche d'une qualité d'être en scène. Par-delà la bâtardise d'une danse qui réunit des compétences techniques et stylistiques disparates¹¹⁰, un lieu commun des danseur·euse·s des Ballets C de la B serait ainsi à chercher du côté des qualités de jeu, au sens de travail sur la façon d'investir son geste.

c) « *Hors corps* » ?

Pour ce qui concerne Ido Batash, il semble que cette recherche soit également soutenue par une pratique intense de la méditation et du yoga. Le développement de son rapport au jeu s'appuie à un tel point sur ces autres techniques de corps qu'il est nécessaire de les situer pour en saisir toutes les dimensions. En outre, cela permet de commencer à aborder une question nécessaire et qui sera récurrente : celle du statut des usages par les interprètes des pratiques dites somatiques. Je reviendrai plus précisément sur la dimension esthétique induite par ces pratiques avec l'analyse du

¹⁰⁹ Dimension que je n'aurai pas abordée dans cette analyse, je renvoie à l'entretien réalisé avec Ido Batash pour davantage d'éléments sur la question (volume d'annexes, p. 35-46).

¹¹⁰ Pour rappel, la danse bâtarde renvoie au mode de composition adopté par Platel dès le début de sa carrière, consistant à demander à chacun·e des danseur·euse·s réunis sur une création de composer une phrase chorégraphique et de la transmettre aux autres, le style et l'unité de la danse se définissant en définitive par ces transmissions successives. Voir l'entretien #1 avec Alain Platel, le 3 février 2016 (*Défaire le jeu*, volume d'annexes, pp. 189-190). J'analyse plus précisément l'impact de ce procédé de composition sur le jeu dans le paysage consacré à Bérengère Bodin, cf. *infra*, p. 179 et suiv.

fragment nommé « O Mensch » dans *nicht schlafen*¹¹¹, mais l'on peut d'ores et déjà souligner que certains imaginaires venus de ces pratiques sont prégnants dans le discours sur le jeu développé par Batash. Interrogé sur sa définition des notions d'état et de présence, il commence d'abord par souligner que l'on est toujours présent, soit dans un certain état d'être quand on est, a fortiori, sur scène : « Quoique tu fasses en scène il y a un état. La question, c'est de savoir en quoi cet état que tu essaies d'atteindre va faire avancer le travail, va permettre au travail de mieux porter. » Dans le cas de *nicht schlafen*, le chemin le plus efficace pour le danseur d'atteindre l'état demandé par la pièce reste le repos et la méditation : « Pour ma part, aujourd'hui ce n'est que par le repos que je peux atteindre l'état que je recherche. Je ne peux pas anticiper et me dire : "Je vais entrer dans cet état". Tout se fonde sur le repos et la méditation. » On doit souligner combien chez lui le processus de mise en condition s'appuie sur un imaginaire du non-faire, voire de la vacuité :

Une fois que j'ai trouvé cet espace, je veux en faire une expérience aussi exhaustive que possible, parce que c'est un espace sans limites à découvrir, c'est un espace dans lequel il peut toujours se passer quelque chose. Si je ne fais que reproduire mes états de conscience, je finirai par m'ennuyer, j'épuiserai mes outils en les surexploitant. Je devrais toujours pouvoir ouvrir ma caisse à outils et la trouver vide. Si je parviens à cela, alors je continue à danser, sinon, j'arrête. Je veux quelque chose de très frais, d'hors de portée ou presque, de telle sorte que je puisse chercher à l'atteindre. C'est un espace où tu es dans un entre deux. Ni ici, ni là, entre deux. C'est un bel état de conscience, que de chercher où tu dois être.

Deux éléments sont à noter ici. On peut souligner d'une part que sa description de l'état comme un espace sans limites, ouvrant à l'extrême le champ des possibles d'action, est très proche de certaines images utilisées dans les protocoles de guidance vers un état méditatif¹¹². D'autre part, prolongeant cet imaginaire du rien, la métaphore de la boîte à outils devant être toujours vide est frappante dans ce qu'elle dit du renouvellement constant recherché par le danseur, considéré comme condition sine qua non à la danse. En ce sens, l'état de jeu est défini par Batash comme un état d'hyper-présence, où la recherche de « l'entre deux » (« in between ») produit la tension nécessaire à l'invention (ou à la ré-invention) du geste sur le moment. J'y reviendrai, mais il est à noter que sa définition diffère en cela de celle d'état au sens plus spécifiquement platélien du terme, renvoyant

¹¹¹ Cf. *infra*, pp. 252-259.

¹¹² Par exemple : « Restez dans cet interstice entre vos pensées » puis « Entrez dans le vide de cet interstice », qui dit bien le renouvellement constant de l'attention sur une seule chose qui caractérise l'effort méditatif ainsi que cette pensée du l'entre. Voir à ce sujet : Patanjali, *Yoga-Sutras*, édition sous la direction de Françoise Mazet, Paris, Albin Michel, 1991 ; et Tara Michaël, *Yoga*, Paris, Le Seuil, Points, 1995.

d'abord à l'intensité de l'absorption d'un interprète dans une improvisation ou tâche ; ensuite à la construction d'une physicalité spécifique caractérisant un-e interprète dans une création donnée¹¹³.

Cette sensation de soi et du moment présent, Batash en donne significativement deux exemples : l'illuminé et le dormeur. Soulignant que la question de la présence ne saurait jamais être résolue, il dit avoir la sensation que seules les personnes s'étant « réalisées » peuvent parvenir à une compréhension fine de cet état. Il poursuit : « Les gens qui ont été éclairés, ou qui ont une certaine dose de sagesse ont un sens du présent ». Le vocabulaire employé par le danseur renvoie ici explicitement à la tradition bouddhiste, dans laquelle les termes de réalisation de soi ou encore d'éveil ou d'illumination servent à décrire l'accès à un état de conscience dit supérieur, caractérisé par une libération totale de l'ego et l'avènement d'une nouvelle conscience unifiée avec l'univers ou le divin, atteint au terme d'un long cheminement¹¹⁴. Pour développer son argument, Batash donne une autre métaphore, celle du sommeil, qui lui permet de poser la distinction entre sentir et comprendre l'état de présence : « [...] quand on dort, c'est aussi une forme de présence. Je ne sais pas ce que c'est exactement. Je le sens parfois, mais sentir que je ressens le présent ne signifie pas que je sais ce que c'est ». Cette distinction entre sentir et comprendre est intéressante en ce qu'elle pose le plan d'un chemin intime à forte dimension spirituelle du côté de la compréhension (de la conscientisation ?) d'une série de phénomènes néanmoins traversés dans l'expérience quotidienne. Nul besoin d'avoir pleinement compris ce que c'est qu'être présent pour en avoir goûté la sensation et se mettre en capacité de la reconvoquer dans la danse, pourrait-on dire.

Ce détour par l'analyse des représentations actives chez Ido Batash est précieux pour comprendre les descriptions de ses préparations et de son parcours dans *nicht schlafen*. La notion de conscience en est en effet le fil rouge, son entraînement quotidien ayant pour but de rendre son corps plus détendu, fluide et chaud, mais surtout plus conscient. Ce travail découle de sa pratique du yoga, et plus précisément de l'état de conscience induit par le yoga qu'il définit comme un état mental conscient et non orienté (qui serait peut-être à l'inverse de la conscience de soi développée par la maîtrise du geste classique ?). Il poursuit :

Par la méditation j'essaie de lâcher prise, de me libérer autant que faire se peut, de permettre à mon corps de s'affranchir de la motivation de la performance. De s'affranchir de l'obligation de donner, de partager. Se contenter de se laisser porter. Etre aussi vide que possible. Quand j'entre en scène, je suis un flacon, une fiole vide, et je peux me remplir et me donner totalement à la pièce

¹¹³ Je renvoie à l'analyse de la notion d'état chez les danseur-euse-s des ballets C de la B en deuxième partie de cette étude : premier paysage du deuxième chapitre de la deuxième partie, « Être interprète aux ballets C de la B : "Entrer dans un état" ? », cf. *infra*, pp. 239-263. Il faut souligner que la notion, employée ainsi, ne renvoie pas à la définition notionnelle qu'en donne Philippe Guisgand.

¹¹⁴ Voir Henri Avron, *Le Bouddhisme*, Paris, PUF, 2005.

sans être aucunement en tension avec la vraie vie, parce que lorsque je suis en scène, ce n'est pas moi. Je joue quelque chose avec mon corps, qui devrait servir quelque chose aux confins les plus extrêmes de l'émotion et de la puissance physique, en ce lieu où je ne peux pas être moi-même, je ne peux pas être là pour en juger.

L'image de la reddition prolonge celle de l'abandon, déjà croisée plus haut. Le paradoxe (apparent) est que la pleine incarnation des situations extrêmes que la pièce lui demande de traverser nécessite une sortie de soi et de ses contextes de comportement quotidien. D'une part, la profondeur des questionnements portés par la pièce et de leur résonance dans l'intimité du danseur implique la mise à distance. Il trouve ainsi des supports actifs dans la pratique méditative, lui permettant de s'investir dans toutes les dimensions de son action tout en maîtrisant les résonances privées de cet engagement. D'autre part, ces outils servent la recherche sur les modes de relation à son propre geste, développée par Batash et analysée ci-dessus. Il va jusqu'à l'exprimer en ces termes : « [...] il n'y a plus de connexion à soi, c'est comme si l'on dansait sans son corps, comme si l'on offrait son corps à la performance ». La rhétorique de la sortie de corps et de la dissolution de l'ego rejoint une conception du corps portée par les philosophies bouddhistes et védiques, alors que la métaphore du don n'est pas sans évoquer le processus de dépouillement caractéristique de l'acteur saint grotowskien¹¹⁵. Le développement du rapport au jeu d'Ido Batash s'ancre dans une réflexion plus vaste sur ce qui tisse ses propres habitudes de comportement et de mouvement, le reliant à une certaine représentation de l'ego, de la relation entre individu et environnement mais aussi à une éthique de scène, au sens où il s'approprie et s'appuie sur ces technicités pour développer une routine qui lui permette de servir la pièce comme il l'entend.

Se pencher ainsi sur le parcours d'Ido Batash en perspective avec sa partition dans *nicht schlafen* permet de saisir (du moins en partie) la façon dont il a développé un rapport au geste singulier, qui rencontre dans le travail avec Platel des processus lui permettant de prolonger cette recherche initiale. Les éléments d'analyse convoqués ici soulèvent une série de questions significatives quant aux outils qui supportent l'élaboration d'une partition et sa mise en œuvre pour une interprète « des ballets C de la B ». Ils posent également d'emblée la question des pratiques dites somatiques comme techniques de préparation, de récupération *et* de création, questions que je serai amenée à approfondir au fil de cette étude. Je poursuivrai pour l'heure ma réflexion autour du biographique comme entrée dans la décomposition du jeu avec un paysage consacré à la danseuse et

¹¹⁵ Jerzy Grotowski distingue l'acteur courtisan, qui procède par accumulation d'effets techniques et de composition, de l'acteur saint, qui à l'inverse fait le sacrifice des masques et du jeu social dans un geste sacrificiel. Voir : *Vers un théâtre pauvre*, Paris, L'Âge d'homme, 2012 (1971), p. 33. J'y reviendrai plus en détail dans le paysage consacré à Wannes Labath, cf. *infra*, pp. 109-123.

chorégraphe Lisbeth Gruwez, qui prolongera l'exploration de la construction d'un métier et d'un imaginaire du geste singulier, et ce faisant abordera les phénomènes d'héritages et de transmissions entre différentes générations d'artistes de ladite vague flamande, autant qu'entre différents champs disciplinaires.

2. PAYSAGE #2 — Hériter et inventer (Lisbeth Gruwez)

Quand Lisbeth Gruwez fonde la compagnie Voetvolk avec Maarten Van Cauwenberghe en 2007, son expérience d'interprète en fait déjà une personnalité de la scène flamande. Elle est tout particulièrement connue pour avoir été l'une des « guerrières de la beauté » de Troubleyn, la compagnie de Jan Fabre, lequel co-crée avec et pour elle le solo *Quando L'Uomo principale e una dona* en 2004. Outre Fabre, entre 1998 et 2007 Gruwez danse avec Wim Vandekeybus, Iztok Kovač¹¹⁶, Sidi Larbi Cherkaoui, Jan Lauwers (bien que furtivement) et Arco Renz, pour ne mentionner qu'eux. Ces collaborations font de Gruwez une figure particulière, qui porte en elle une histoire des gestes de représentants emblématiques de la houle flamande¹¹⁷, histoire qui d'ailleurs lui colle à la peau, jusque dans les discours journalistiques et éditoriaux qui persistent à la présenter comme muse avant de mettre en avant la singularité de son travail de créatrice¹¹⁸.

J'essaierai de comprendre ici comment ces expériences successives résonnent dans le jeu de Gruwez, dans une double perspective : la façon dont elle en hérite et dont elle s'en démarque. Cette étude permettra de par la posture singulière de Gruwez de proposer une histoire mineure des dernières « vagues flamandes », et sera également l'occasion de réfléchir à la dimension théâtrale de sa démarche de chorégraphe et de danseuse.

a) Le classique, oui, mais pour entrer « chez Fabre »

Lisbeth Gruwez commence la danse classique à six ans, d'abord à Courtrai où elle est née, puis à l'école du Ballet Royal d'Anvers. Elle y complètera parallèlement à son parcours scolaire une formation des plus traditionnelles en termes d'organisation de l'apprentissage de la technique

¹¹⁶ Le « Wim Vandekeybus des Balkans » ainsi qu'elle le surnomme dans son entretien avec Aude Lavigne figurant sur la feuille de salle éditée par la Bastille à l'occasion de la série de représentations de *It's going to get worse* et *AH/HA* en 2015 (archives personnelles).

¹¹⁷ Je renvoie à l'introduction pour des éléments de contexte et les raisons de l'adoption de l'expression « houle flamande » à la suite de Philippe Guisgand, cf. *supra*, p. 48.

¹¹⁸ On pourrait d'ailleurs interroger les raisons de cette persistance de la figure typiquement féminine de la muse — au service de créateurs majoritairement masculins — au détriment (ou du moins posée comme contrepoint, ou nuance) de celle de créatrice et chorégraphe. Il me semble qu'elle relève autant d'une problématique de représentation du genre dans les milieux artistiques (et plus largement dans nos sociétés contemporaines), que des parcours d'interprètes qui s'affranchissent pour devenir créateur·rice·s à part entière.

classique¹¹⁹. À sa sortie de l'école, elle passera un an de formation supplémentaire à P.A.R.T.S.¹²⁰ et démarrera ensuite sa carrière d'interprète en 1998, dans la compagnie Ultima Vez de Wim Vandekeybus (sur le spectacle *The Day of Heaven and Hell*).

De sa formation initiale elle décrit son apprentissage du classique comme particulièrement douloureux : « C'était très très dur, j'ai failli arrêter car je sentais que je ne dansais plus¹²¹ ». Son expérience de spectatrice des pièces de Wim Vandekeybus et de Jan Fabre, alors qu'elle a une quinzaine d'années, agit néanmoins comme un déclencheur et ouvre un autre horizon possible avec la danse qu'une carrière dans le ballet. Gruwez tient ainsi jusqu'à l'obtention du diplôme, pour « finir d'acquérir la technique demandée¹²² ». Toutefois, interrogée sur ce qui lui reste de son bagage de formation, elle nomme en premier lieu le classique, pour « le placement », et accorde une importance particulière à la dimension temporelle, soulignant que c'est la technique qu'elle a le plus longuement pratiquée et qui l'a ainsi le plus profondément formée. Elle ajoute : « C'est quand même un bon coordinateur. C'est comme en dessin, si tu connais la perspective, après tu peux avoir un trait beaucoup plus libre¹²³ ». On retrouve dans ses propos (qui ne sont pas sans faire écho à ceux d'Ido Batash) la pensée courante selon laquelle le développement de repères proprioceptifs stables et clairs passe par l'apprentissage d'une discipline corporelle codifiée, apprentissage certes long et

¹¹⁹ Pour un aperçu de l'organisation de l'école du Ballet Royal d'Anvers et des partis-pris pédagogiques qui y ont cours actuellement : <https://www.stedelijkonderwijs.be/royalballschoolantwerp/full-academic-program> (consulté le 9.01.2019). J'entends par « organisation traditionnelle de l'apprentissage » que la pédagogie reste centrée sur l'incorporation par l'imitation et la reproduction du vocabulaire technique constitutif de la technique classique.

¹²⁰ Pour Performing Arts Research and Training Studios. Il s'agit de l'école de danse contemporaine fondée à Bruxelles en 1995 par Anne Teresa De Keersmaeker. Pour une présentation détaillée de l'école : <https://www.parts.be/fr> (consulté le 10.01.2019). Gruwez dit dans un entretien avec Marie Dusigne n'avoir pu y passer plus de temps, les frais d'inscription étant hors de portée (https://www.clicanoo.re/Culture-Loisirs/Article/2017/11/15/Gruwez-en-solo-danse-la-violence-des-mots_500752 (consulté le 9.01.2019).

¹²¹ Entretien avec Aude Lavigne, retranscrit dans le programme de salle édité par le Théâtre de la Bastille lors de la programmation des spectacles *It's going to get worse and worse and worse, my friend* et *AH/HA* en mars 2015 (archives personnelles).

¹²² Entretien avec Aude Lavigne, *ibid*. Il est intéressant de noter qu'on est alors au début des années 90, et que la conscience qu'a la jeune danseuse de l'exigence technique nécessaire pour intégrer ces compagnies signale bien le dépassement de l'amateurisme caractéristique des productions du cartel flamand du début des années 80 (Anne Teresa De Keersmaeker exceptée).

¹²³ Entretien avec Lisbeth Gruwez, 3 mai 2017. Entretien mené, transcrit et édité par Claire Besuelle, *Défaire le jeu*, volume d'annexes, pp. 111-118. Tous les extraits de citation du présent paysage hors mention spécifique renvoient soit à cet entretien, soit à l'entretien avec Lisbeth Gruwez et Maarten Van Cauwenbergh, 27 mai 2016, entretien mené, transcrit et édité par Claire Besuelle, *Défaire le jeu*, volume d'annexes, pp. 102-110.

parfois douloureux mais nécessaire¹²⁴. Telles que Gruwez se remémore ses années de formation, les dix premières années de son apprentissage furent en effet exclusivement techniques, « que des formes », ajoute-t-elle, associant la technique à une inscription nette du geste dans l'espace, faisant écho à la métaphore du dessin citée plus haut. La technicité est ainsi assimilée au domaine d'un savoir-faire certes essentiel mais à dépasser, et Gruwez place en partie la nécessité de ce dépassement dans la recherche d'un geste qui s'accorde à l'espace au lieu de s'y imposer en le dominant.

Elle situe dans le malaise qu'elle ressent vis-à-vis de ses années d'apprentissage certains germes de la recherche qu'elle a développée par la suite, à travers les collaborations qu'elle a recherchées, puis dans son propre travail de chorégraphe. Elle cite par exemple la découverte d'une autre approche du ballet, la technique Cecchetti, comme un premier jalon :

J'ai rencontré une autre technique, le Cecchetti¹²⁵. C'était un "sideway" pour ceux qui avaient du mal en classique, notamment avec l'en-dehors. Il [Cecchetti] s'était inspiré des statues grecques et romaines, des postures beaucoup plus en accord avec le corps [*elle se lève et me montre un exemple de posture de base*]. En classique on force l'ouverture alors qu'en Cecchetti ça va avec la courbe du corps. Ce sont des spirales plus que des diagonales très ouvertes. Découvrir cette forme très claire et tenue mais avec des lignes plus organiques a été quelque chose qui m'a guidée vers mon chemin.

Elle cite également de façon significative l'approche de Douglas Becker, professeur de ballet à P.A.R.T.S., qui proposait une entrée par le mouvement libre et l'improvisation pour ensuite aller vers l'intégration de la forme. De techniques spécifiquement contemporaines, elle ne dit rien spontanément, évoquant de façon très évasive le travail au sol comme un élément qui manquait à sa palette¹²⁶ ; et l'enseignement de Lance Gries, ancien danseur de la compagnie de Trisha Brown rencontré lors de son année à P.A.R.T.S. Si elle affirme que ce travail autour du squelette lui a

¹²⁴ Voir à ce sujet l'article d'Isabelle Ginot « Danse : l'en-dehors et l'au-dedans de la discipline », in Anne-Marie Gourdon (dir.) *Les Nouvelles formations de l'interprète*, op. cit., pp.179-1996. Elle y évoque les partis-pris de formation en danse en dégageant deux politiques : l'une « puriste » conçoit la formation du/de la danseur-euse par l'apprentissage exclusif d'une technique de corps (classique, Cunningham, Graham, etc.) ; l'autre « pluraliste » conçoit la formation du/de la danseur-euse par sa confrontation à différentes techniques. En outre, l'étude de Ginot met en exergue un postulat ancré dans la façon dont on envisage toujours la formation du/de la danseur-euse : son savoir-faire principal consiste dans l'incorporation de coordinations gestuelles spécifiques, la maîtrise desquelles assoit son identité-même de danseur-euse. Dans le cas de Gruwez, il est clair que sa formation initiale à Anvers s'inscrit dans un parti-pris puriste. Même relativement à son passage par P.A.R.T.S., s'il semble clair que le parti-pris y est pluraliste, on retrouve néanmoins cette idée que le classique permet l'intégration de repères clairs : « The classical technique presents a clear and functional architecture for the body » (« La technique classique développe une architecture claire et fonctionnelle du corps ») peut-on lire sur le site de l'école (<https://www.parts.be/fr/dance-technique> (consulté le 11.01.2019).

¹²⁵ Méthode d'enseignement du ballet fondée par Enrico Cecchetti (1850-1920). La méthode développée par Cecchetti systématise l'apprentissage en se basant sur un examen anatomique approfondi. Il insiste également sur la capacité de l'élève à s'emparer des bases transmises pour s'affranchir de l'imitation du maître le plus rapidement possible (source : <https://www.cecchetti.org/>, consulté le 16.10.2018).

¹²⁶ Entretien avec Aude Lavigne, op. cit.

beaucoup appris, elle s'en souvient comme d'une technique ne lui convenant pas totalement car accordant trop peu de place à la circulation du flux¹²⁷. Il est intéressant de noter que ces trois approches développent une pédagogie qui met l'accent sur le développement par le·a danseur·euse d'une autonomie dans la prise de conscience de sa relation au mouvement, quelle que soit la porte d'entrée privilégiée.

La manière dont Gruwez verbalise son rapport à ses années de formation permet déjà de saisir la façon dont elle a construit son geste. La collusion entre un apprentissage traditionnel du classique, centré sur l'incorporation de coordinations gestuelles formelles, et l'émergence d'un désir de scène marqué par l'impact des physicalités développées par deux des principaux représentants de ladite vague flamande (Fabre et Vandekeybus) permet de saisir combien le rapport à la technique s'est tout de suite constitué en faux, comme un bagage nécessaire à acquérir mais jamais comme l'horizon d'un métier en devenir. On peut également mettre en exergue le fait que sa formation aux techniques de danse dites contemporaines est singulièrement réduite.

Je dégagerai également deux notions qui me semblent saillir de son discours : l'intensité et l'organicité¹²⁸. L'intensité comme une valeur primordiale de l'expérience du mouvement se lit en filigranes dans son admiration pour Fabre et Vandekeybus, mais aussi dans la lassitude qu'elle peut exprimer vis-à-vis de l'enseignement de Lance Gries, la construction de son rapport au mouvement semble ainsi se négocier d'emblée dans un certain rapport à la dépense énergétique. La notion d'organicité elle, convoquée notamment pour distinguer l'approche Cecchetti de l'enseignement traditionnel du classique, vient ici qualifier un mode de relation entre le geste et l'espace à la fois interne et externe, soit un mode de relation qui ne soit pas de l'ordre du rapport de domination mais plutôt du dialogue et de l'adaptation mutuelle.

b) Apprendre en compagnie : l'appétit théâtral

Au même titre que les techniques acquises au cours de ses années de formation en institution, Lisbeth Gruwez cite les techniques pratiquées au sein des diverses compagnies dans lesquelles elle a été interprète comme autant d'appuis qui ont continué de forger son rapport à la danse, ou plus largement au mouvement. Elle détaille rapidement les différentes techniques de corps qu'elle a pu traverser :

¹²⁷ Elle explicite : « je trouvais cela un peu mou ».

¹²⁸ Je ne procéderai pas ici à un recensement des lectures critiques de cette notion, mais me contenterai de chercher à saisir le rapport au geste qu'elle vient nommer dans le discours de Gruwez. Je renvoie à l'entrée « Chercher l'organicité » dans la cartographie qui compose la troisième partie de cette étude, cf. *infra* p. 410 et : <https://www.mindomo.com/fr/mindmap/4285c382d394ffd5a96f1f3335a28d24>.

Chez Wim Vandekeybus et Jan Fabre on faisait beaucoup de yoga et de classique. Il n'y avait que ça. Et un peu de Meyerhold chez Fabre, ces exercices où on devait être chat, puis lion, puis éléphant... À Lubiana j'ai eu des cours plutôt façon Stanislavski¹²⁹, ces exercices où tu dois inventer que tu prends une douche froide ou chaude et laisser ton corps inventer ses réactions. Chez Larbi [Cherkaoui] c'était aussi beaucoup de yoga. Tout ça c'étaient des graines qui m'intéressaient mais je ne savais pas encore que ça servirait la construction de mon propre travail. [...] Ah oui, chez Jan Lauwers il n'y avait rien. On devait s'entraîner nous-mêmes, il n'y avait rien en fait. On ne faisait pas grand-chose. On parlait, on buvait du café et on faisait quelques jetés.

Il faut noter deux choses ici : d'une part la pratique du yoga comme élément fondateur de l'entraînement du·de la danseur·euse dans les compagnies au sein desquelles elle a travaillé ; d'autre part l'importance dans son parcours d'exercices empruntés aux grands noms de la pédagogie théâtrale du début du vingtième siècle, ici Constantin Stanislavski et Vsevolod Meyerhold. Sans entrer ici dans les détails des conséquences du yoga ou autres pratiques somatiques sur les pensées du corps et du geste d'un·e interprète, je souhaiterais en revanche faire une série de remarques sur la façon dont Gruwez fait référence aux techniques de jeu qu'elle a pu rencontrer chez Fabre et Kovač.

Il semble que ce soit une donnée primordiale du désir de scène de Gruwez que cette « dimension théâtrale¹³⁰ » qui imprègne le travail des deux chorégraphes. Pour mieux saisir ce qui est nommé par le terme « théâtral », je partirai d'un hiatus. La danseuse, dans le cours de l'entretien, décrit en effet tout un travail de métamorphose corporelle traversé chez Fabre, et s'appuyant sur l'imitation des animaux. Elle le présente comme relevant d'un corpus d'exercices empruntés à Meyerhold. Or, sans être spécialiste de l'acteur et metteur en scène russe, il m'est apparu que cette direction du travail ne correspond pas aux descriptions les plus traditionnelles de la biomécanique (nom du système pédagogique développé par Meyerhold) :

[...] les exercices de biomécanique étaient au nombre d'une douzaine environ et ils étaient exécutés quotidiennement : un acteur saute sur la poitrine d'un autre, jette une pierre, tire avec un arc imaginaire, donne une gifle à un autre, frappe avec un poignard, saute sur le dos de celui qui démarre en courant, hisse un camarade sur ses épaules. Il s'agissait même d'exercices encore plus simples : prendre la main d'un autre, le tirer par le bras, le pousser¹³¹.

La biomécanique travaille ainsi sur l'intrication entre posture et état affectif, partant de l'idée que si la posture est juste, le ton et les sentiments adéquats à la scène en découleront. Travailler à ces actions physiques de base comme à des gammes, pour être en mesure de séparer les

¹²⁹ Lors de son travail avec Iztok Kovač.

¹³⁰ Entretien avec Aude Lavigne, *op. cit.*

¹³¹ Eugenio Barba, « Meyerhold : le grotesque, c'est-à-dire, la biomécanique », dans Eugenio Barba et Nicolas Savarese, *L'Énergie qui danse, op. cit.*, p. 132.

différentes phases du déroulé d'une action devient la pierre angulaire du travail de l'acteur-riche. Force est de constater qu'il s'agit d'une entrée bien différente de celle décrite par Gruwez, quand bien même on peut considérer que l'imitation de l'animal (ou plus précisément le devenir animal) propose une exploration des mêmes ressorts du jeu, à savoir l'intrication entre posture, affects et gestes. Un détour par la présentation des principes de la pédagogie du jeu développée par Jan Fabre permet d'éclairer l'origine de cette confusion. Le « Jan Fabre Teaching Group » est un projet destiné à la transmission des méthodes de jeu développées par le metteur en scène et plasticien flamand et porté depuis une dizaine d'années par certain·e·s des acteur·rice·s et danseur·euse·s de la compagnie Troubleyn dans l'optique de former le « performer du XXI^{ème} siècle¹³² ». Sur la page de présentation de ce projet, Fabre est présenté comme créateur et pédagogue dans la lignée de Stanislavski, Meyerhold et Grotowski, c'est-à-dire ayant développé un système pédagogique cohérent sur lequel s'appuient les qualités de présence de ses interprètes en scène¹³³. Ses méthodes sont ainsi décrites :

The series of exercises focuses on systematically refining and optimizing the quest for the potential of the physical acting (also known as 'physiological' acting). The exploration of the evocative imagination of the 'body as a whole' is a leitmotif here. In exercises with titles such as 'the old man', 'the tiger', 'the insect', or 'rice paper/fire', it's neither the imitation nor the psychological aspect which takes centre stage, but the exploration of the physical potential of the transforming body. Here, Fabre attaches great importance to breathing, the use of explosive energy, and the articulations of head, torso, and limbs. A lot of input is drawn from the kinetics of cold and warm-blooded animals¹³⁴.

Ainsi, il est fort possible que Fabre se soit inspiré des écrits ou des archives qui demeurent des exercices mis au point par Meyerhold dans l'élaboration de ses méthodes, étant donné qu'il s'inscrit délibérément dans la continuité de sa recherche, même si la nature des exercices décrits par Gruwez ne semble pas a priori s'inscrire dans un corpus d'obédience directement meyerholdienne. Que la confusion soit liée aux conditions de transmission ou aux effets de reconstruction du souvenir n'est pas l'objet de l'analyse. Toutefois, et c'est là l'intérêt de ce détour, la lecture de la

¹³² <https://www.troubleyn.be/eng/jan-fabre-teaching-group> (consulté le 9.01.2019).

¹³³ On peut consulter à ce sujet : « Les "guerriers de la beauté" de Jan Fabre : une figure possible des interprètes chorégraphiques sur la scène du 21^{ème} siècle », mémoire de master de Sandrine Bassaro sous la direction d'Isabelle Ginot, département danse de l'université Paris 8, 2008.

¹³⁴ <https://www.troubleyn.be/eng/jan-fabre-teaching-group> (consulté le 9.01.2019). « Ces séries d'exercices sont spécifiquement destinées à approfondir et affiner la recherche d'un jeu physique (ou physiologique). L'exploration des capacités d'évocation du corps conçu dans sa globalité est une pierre angulaire du travail. Dans les exercices intitulés « Le vieil homme », « Le tigre », « L'insecte », ou « Papier de riz / feu », ce n'est ni l'imitation ni la psychologie qui sont recherchées, mais l'exploration du potentiel de transformation du corps en mouvement. Fabre attache une grande importance à la respiration, à l'usage d'une énergie explosive et aux articulations de la tête, du torse et des membres. Il s'inspire également beaucoup des qualités de mouvement des animaux, de sang-froid et de sang chaud. »

présentation des lignes directrices du programme permet de supposer que le corpus d'exercices promus et transmis par Fabre et son équipe met au premier plan l'exploration de facultés sensorielles, perceptives et affectives, et tout particulièrement la maîtrise des relations entre imagination et action. En cela on peut justifier son auto-proclamation de continuateur d'une lignée de recherche sur le jeu inaugurée par Stanislavski, continuée par Meyerhold, Barba ou Grotowski, qui au-delà de leurs projets esthétiques singuliers se rejoignent sur ce que Margherita De Giorgi qualifie de « découverte du théâtre par ses voies performatives », posant comme travail premier de l'acteur·rice le travail sur la présence à son propre geste, en faisant un enjeu à part entière, détaché d'une partition donnée¹³⁵.

Les termes de jeu physique, ou « physiologique » utilisés dans la description du Teaching Group mettent d'ailleurs l'accent sur la prépondérance des processus de tous ordres affectant le corps du·de la performeur·euse dans le jeu et rendus sensibles par celui·elle-ci. Luk Van den Dries écrit à ce sujet :

Fabre always looks for physical impulses in and on the bodies of his performers and stimulates them to act on stage on the basis of those 'real' physical sensations. Fabre uses the expression 'from act to acting' to describe that process: the real physical impact (tension, pain stimulus, exhaustion, etc.) becomes part of what happens on stage. The physiological processes in the actor's body radiate in the hall, as it were, so that the pain, tension, and exhaustion also affect the audience¹³⁶.

Là est à comprendre, je pense, la dimension théâtrale évoquée par Gruwez, dans cette investigation par l'acteur·rice ou le·a danseur·euse des relations entre imaginaire et action (ou réaction). C'est en effet de façon significative qu'elle décrit des procédés similaires dans le travail de Kovač sur la suggestion, inspiré, on peut le supposer, des notes laissées par Constantin Stanislavski sur la mémoire sensorielle. La formulation employée par Gruwez à ce sujet, à savoir « laisser ton corps inventer une réaction », est d'ailleurs révélatrice d'une dimension importante de ce travail : il s'agit de laisser la réaction avoir lieu et non de l'imposer de fait, dans une « passivité

¹³⁵ Margherita De Giorgi, *Figurations de la présence. op. cit.*, 2017, p. 61. Il faut néanmoins noter que l'auto-proclamation de cette filiation reste le fruit de l'hubris de Jan Fabre, et qu'il demeure une différence non négligeable entre sa posture et celle de ceux dont il se réclame, notamment du fait qu'ils furent tous acteurs et fins connaisseurs des processus intimes du jeu avant que d'être metteurs en scène et pédagogues.

¹³⁶ Luk Van den Dries, *Het geopende lichaam*, De Bezige Bij, 2014, p. 110. « Fabre recherche toujours des stimulations physiques, qu'elles viennent de l'extérieur ou de l'intérieur du corps de ses performeurs, et il les incite à jouer sur scène depuis ces sensations physiques « réelles ». Fabre utilise l'expression "de l'action au jeu" pour décrire ce processus : l'impact physique concret (tension, douleur, épuisement, etc.) est partie intégrante de ce qui arrive sur la scène. Ces affections physiologiques du corps de l'acteur irradiant dans la salle, de sorte que la peine, la tension et l'épuisement affectent aussi le public. »

active » qui, pour suivre la formulation et l'analyse de Ketj Irubetagoiena, constitue une dialectique fondamentale au cœur de maints témoignages et théories sur le jeu de l'acteur·rice¹³⁷.

« Tout ça, c'étaient des graines qui m'intéressaient mais je ne savais pas encore que ça servirait la construction de mon propre travail », dit Gruwez. La métaphore est révélatrice d'un regard porté sur son propre parcours, s'inscrivant dans l'imaginaire végétal de la croissance et de la prolifération. Elle permet aussi de mesurer a posteriori la cohérence de son parcours et des expériences ou pratiques qu'elle a recherchées consciemment ou non. Quoiqu'il en soit, l'aboutissement de son travail au sein de Voetvolk en tant que chorégraphe et interprète est clairement marqué par la succession de ces expériences passées.

c) *Métaboliser pour se singulariser*

Le premier élément mis en avant par Lisbeth Gruwez et Maarten Van Cauwenberghe pour décrire le concret du travail demandé à l'interprète dans la compagnie Voetvolk est en effet sa capacité à « penser » :

M.V.C. : Je pense tout de même que le plus important si on parle du travail chez nous, c'est la dimension du mental, qui est très importante. On veut que le danseur pense...

L.G. : ...mette un contenu. Un danseur doit inventer. On ne peut pas juste *faire* le geste, il y a tout un travail d'imagination derrière. Par exemple là [*elle lève le bras en regardant derrière elle vers le haut, et sa main se contracte délicatement*], j'attrape une cerise...

M.V.C. : ... et à plus grande échelle savoir *pourquoi* cette scène est dans le montage, quel est son sens dans la dramaturgie. C'est très important d'être conscients de ce qu'on veut dire aux gens avec telle ou telle scène. Si le performer comprend ça, il n'y a pas d'erreur possible et les qualités du mouvement seront là.

Cette capacité à investir son geste d'un imaginaire spécifique relevant autant du cadre dramaturgique que de la singularité de l'interprète est posée comme nécessaire pour que le mouvement soit (je cite) vivant. Gruwez relie cette dimension du travail du·de la danseur·euse à la faculté d'être pleinement présent·e à sa sensation :

Il faut vraiment sentir. Si tu poses juste ta main à plat là, ça ne va pas. Si tu commences à sentir par contre [*elle respire profondément sous la paume de sa main, déposée sur son sternum*], alors il y a tout un organisme qui est avec ce mouvement. Je me touche oui, mais pour me calmer, pour me sentir, pour sentir mon cœur... Est-ce que je peux aller plus loin ? Ah, je sens la sueur... Il faut

¹³⁷ Voir à ce sujet le chapitre « Une passivité active » dans *Peut-on enseigner la présence scénique ? op. cit.*, 2013, pp. 176-183. On peut également citer ici l'expression « être décidé » dans le champ de l'anthropologie théâtrale (Eugenio Barba, *Le Canoë de papier, op. cit.*, p. 61), ou encore renvoyer au chapitre « (Non) vouloir et (non) faire » de l'ouvrage précédemment cité de Basile Doganis *Pensées du corps, op. cit.*, p. 47). Je renvoie également à l'entrée « Agir — Passivité et activité » de la troisième partie de cette étude, cf. *infra*, p. 408 et <https://www.mindomo.com/fr/mindmap/4285c382d394ffd5a96f1f3335a28d24>

parler. Beaucoup de danseurs trouvent ça difficile. Ils me disent “oui, mais je l’ai fait”... Pourtant c’est mort ! Quand je vois ça j’ai tout de suite envie de virer le mouvement.

Dans ces propos elle entrecroise de façon significative la capacité à être en conscience du faisceau toujours renouvelé de sensations accompagnant un geste et l’inscription de ce mouvement dans un imaginaire spécifique, l’un alimentant l’autre. Interrogée sur l’origine de cette exigence relative à l’état de présence, la danseuse dit avoir développé cette dimension de son travail avec le temps, ce que Van Cauwenberghe nuance, sous-entendant que tout au long de son parcours elle se distinguait par ce besoin constant d’informations et de contenu pour motiver son mouvement :

[...] même quand tu dansais avec d’autres, tu avais besoin de contenu pour te nourrir. Tu te connais et tu sais que si tu ne sais pas pourquoi tu fais un geste ou une action tu ne peux pas le faire bien. C’était toujours un peu là chez toi je pense. Et dans notre travail ça s’est encore développé, jusqu’à devenir quelque chose de central.

Dans la suite de l’entretien, Gruwez relie cela à un « microbe » du théâtre qu’elle aurait contracté chez Fabre. L’image ambivalente de la contamination reflète la force avec laquelle les principes directeurs de ce travail ont pénétré la corporéité de Gruwez jusqu’à en faire une signature¹³⁸.

Néanmoins il y a dans le développement du travail de Voetvolk une évolution marquée vers un univers esthétique singulier, s’éloignant de « l’énergie brute » caractéristique du travail de Fabre. Tant Van Cauwenberghe que Gruwez décrivent cette évolution comme un focus mis sur la précision de l’écriture chorégraphique : « Les premières pièces [*de Voetvolk*] étaient encore teintées de cette énergie brute, mais c’est devenu beaucoup plus fin, détaillé. Je suis vraiment une esthète, j’attache une grande importance aux détails. » Et Maarten Van Cauwenberghe de renchérir en mentionnant que si l’intention du mouvement est capitale, l’exactitude du tracé du geste dans l’espace l’est tout autant. Il est d’ailleurs encore une fois significatif que dans ses propos, cet entrecroisement soit formulé comme relevant d’un « *mix* entre technique et contenu », révélant encore une fois une conception de la technique comme relevant de capacités d’abord formelles. Pour chercher à sentir de façon plus concrète cette évolution, j’ai tenté l’exercice de la comparaison entre mes souvenirs de *Quando L’uomo principale e una dona*, solo créé par Jan Fabre avec Lisbeth Gruwez en 2004

¹³⁸ Je développerai un commentaire de cette image de contamination frappante dans la deuxième partie de cette étude, cf. *infra*, pp. 327-329.

(Maarten Van Cauwenberghe est alors déjà le créateur sonore de cette pièce), et *It's going to get worse and worse and worse, my friend*, solo créé en 2013 par la compagnie Voetvolk¹³⁹.

[Quando L'Uomo... - Carnet de bord, souvenirs et captation]

Dans *Quando l'uomo*, Gruwez, en costume noir laissant entrevoir sa peau nue, les seins recouverts d'une bande de scotch noir, joue de la masculinité. Elle assume une frontalité directe avec le public, et tout en monologuant, manipule différents accessoires, prépare un cocktail tout en chantonnant « I wanna be loved by you », s'amuse en les détournant d'accessoires toujours en lien avec les imaginaires de genre et de sexualité, travestissant les stéréotypes — ce jeu avec deux boules de geisha qu'elle extrait de son pantalon pour les placer devant son sexe, les « portant » à la manière d'organes génitaux masculins, renversant du même coup l'enveloppe corporelle sur elle-même. Gruwez fait preuve d'une dextérité implacable dans les manipulations qui composent sa partition d'actions, d'une maîtrise des qualités de mouvement et de toucher qui lui permettent de les faire évoluer dans l'espace autant que des résonances symboliques qui ne cessent d'en reconfigurer les rapports imaginaires. Elle les intègre dans son jeu, et se manipule elle-même, s'intégrant dans un tableau aux sens fluctuants.

Depuis cette posture première de présentateur·rice qui n'est pas sans rappeler le cabaret, Gruwez elle-même, petit à petit, installe les multiples bouteilles d'huile d'olive sur des supports de fer suspendus au grill et les ouvre, de manière à laisser peu à peu se répandre le liquide et son odeur. S'amorce alors une longue et progressive métamorphose, qui se dépouille des attributs masculins de son costume pour se dénuder progressivement, la peau en contact direct avec l'huile qui se répand sur le plateau.

Le mouvement prend alors toute la place — non qu'il n'ait été présent jusqu'alors, juste plus discret. La parole disparaît et la musique (ondes furieuses, comme des bourdonnements d'hélicoptère) envahit l'espace sonore. Dialoguant avec l'onguent, Gruwez se déploie au sol, se laissant glisser en de vertigineuses spirales et torsions, repoussant parfois le sol de ses quatre appuis, pédalant contre lui, tête lâchée, abandonnée aux secousses imprimées par le piétinement impérieux de ses talons. Elle est cernée : le plateau, dépendrillonné, n'offre aucune issue, les murs recouverts jusqu'à mi-hauteur d'une épaisse bâche de plastique noir, comme un ring de boxe fermé qui lui permet

¹³⁹ J'ai été spectatrice du premier spectacle en 2006 au Centre Dramatique National de Caen : alors en première option théâtre de spécialité au Lycée Jean-François Millet de Cherbourg, la découverte du solo me marque profondément. J'ai exhumé, pour l'entreprise de description, le compte-rendu du spectacle réalisé pour mon carnet de bord de l'époque, et visionné à nouveau la captation vidéo du solo de façon à me le remettre en mémoire (captation gracieusement transmise par la compagnie Troubleyn). En ce qui concerne *Worse*, les notes qui suivent procèdent de notes prises après avoir vu plusieurs fois le spectacle en 2015 (au théâtre de la Bastille) puis d'une analyse plus méticuleuse sur support vidéo (transmise par la compagnie Voetvolk).

par moments de poursuivre ses glissades sur les murs. Lutteuse-exultante, Gruwez dépasse l'assignation de genre. Elle est matière, fluide, vivante, animale. Elle *devient* huile.

Elle ne retrouvera la verticale qu'à la toute fin du spectacle, une couronne de feuilles d'oliviers ceignant son front, avant de disparaître dans l'ombre.

[Worse - Carnet de terrain et analyse de la pièce]

Les premières minutes de *Worse* instaurent une relation trouble entre la danseuse et le public. Gruwez entre sur scène pour attendre en respirant doucement, n'offrant aux regards qu'un regard. Plus je suis en mesure de la voir, plus la figure qu'elle compose échappe. Le code vestimentaire est historiquement daté et genré là aussi : un strict costume d'homme des années 40 ou 50 sans la veste, un chignon coque qui rassemble les cheveux sur le haut du crâne et laisse les côtés dégagés dans une coupe rockabilly. Rien ne dépasse de cette silhouette de femme vêtue en homme qui se découpe graphiquement sur le rectangle noir dessiné par la lumière. Le maintien travaillé évoque la prestance du maître de cérémonie, de l'orateur. On perçoit le flux de sa respiration sous le tissu de la chemise, laissant transparaître une légère anxiété, teintée peut-être d'excitation. Elle incline doucement son visage comme si elle s'était donné pour tâche de regarder chaque personne présente dans la salle. Résulte de cette présence muette une

sensation contrastée de puissance vulnérable, puissance du costume et du maintien, vulnérabilité de l'exposition aux regards dans le rien, sans aucune action à accomplir qui dissimulerait la radicale asymétrie de la situation.

Le premier geste exécuté par Gruwez saisit, parce qu'il rompt une longue immobilité. Pourtant il semble qu'aucun autre geste ne pouvait avoir eu lieu que cette main qui se soulève. La tête et les yeux qui se posent sur la main droite pour la regarder bouger conduisent mon regard et m'invitent à goûter toutes les nuances de ce geste, de la tension des doigts serrés les uns contre les autres au lent écoulement du mouvement qui dessine une surface pleine sous la paume de la main. Le poignet se décale légèrement par rapport à l'alignement de l'avant-bras, comme si les capteurs de la chair de la paume s'attardaient pour mieux sentir.

D'une simplicité qui n'a d'égale que son extrême précision, pendant environ cinq minutes, ne sera effectué que ce même geste. La résistance que l'air semble lui opposer est constante, la densité de l'espace sous la paume de la main prend à chaque passage un peu plus corps. Ce n'est pas sans rappeler les qualités de présence du mime et/ou du prestidigitateur, le mime pour sa capacité à matérialiser et à partager ses visions par l'inscription méticuleuse de ses gestes dans l'espace ; le prestidigitateur pour sa subtile conduite de l'attention du spectateur sur le phénomène à observer (ce qui lui permet de

détourner le regard pour faire son tour). Pourtant ici rien n'est à dissimuler et aucun espace autre que cette ligne droite n'est dessiné. Gruwez invite à attester que son geste s'est produit, rien de plus, elle l'expose et simultanément s'expose elle-même consciente du geste en train de se faire. L'insistance de la répétition suggère qu'un code se niche quelque part à l'intérieur du geste sans qu'aucun élément ne me permette d'en déchiffrer une potentielle signification.

Se produit par contre une série de légers glissements : un sourcil se lève, une lèvre se pince très légèrement alors que

Gruwez regarde dans le public, un regard se fait parfois plus inquiet, presque surpris. La démonstration se teinte alors d'un soupçon d'incertitude : le mouvement, pour s'effectuer sous son regard, n'est peut-être pas forcément sous son contrôle. Actrice-témoin de l'avènement de son propre geste, elle suggère qu'elle est elle-même surprise par l'impulsion qui le produit. Et ainsi plongée au cœur de la répétition il n'y a rien d'autre à sentir pour moi que ces infimes dérapages entre impulsion et action.

On peut pointer autant d'éléments de continuité que de rupture en analysant ainsi les deux pièces. Le travail sur la symbolique du genre, passant notamment par le travail du costume est résolument un point de rencontre entre les deux soli. Néanmoins, il fonctionne davantage comme signe dans la pièce de Fabre, alors que son usage est plus directement relié au tactile (à la façon dont ce costume *tient* et *maintient* le corps) dans la pièce de Gruwez. De même, on retrouve de façon frappante dans les deux pièces une maîtrise du geste rappelant les qualités de présence du mime ou de la prestidigitation, notamment dans la façon dont Gruwez manipule les accessoires dans *Quando l'uomo* et dont elle matérialise l'espace autour d'elle dans *Worse*. Là encore, le dépouillement radical de la scénographie de la pièce de Voetvolk focalise l'attention sur le geste, lui enlevant toute attache symbolique *matérielle*. *A priori* moins directement littéral, celui-ci fonctionne selon un double principe d'abstraction-reconstruction, la chorégraphe et danseuse isolant de certaines gestualités quotidiennes la racine de leurs qualités dynamiques, et reconstruisant au fil de la performance le geste tel qu'il peut être *reconnu* et *identifié*¹⁴⁰. Enfin, on peut mentionner une structuration dynamique de la pièce similaire, allant vers la dépense énergétique (la troisième et dernière partie de *Worse* consiste en une longue série de sauts ponctués par la répétition des gestes qui constituent le cœur des première et deuxième parties du solo, cette troisième partie pour la

¹⁴⁰ Je renvoie pour plus de détails à ce sujet à l'analyse globale de *Worse* ainsi qu'aux fragments de notation de la pièce réalisée pour le passage en deuxième année de premier cycle de formation en cinématographie reproduits en annexe, *Défaire le jeu*, volume d'annexes, p. 309.

danseuse consistant à danser « l'énergie qui s'est déplacée » entre la salle et la figure d'orateur·rice qu'elle incarne dans la pièce). Néanmoins, cette montée dans *Worse* se construit autour de la répétition et de la variation autour d'un même vocabulaire gestuel, comme s'il se creusait au fur et à mesure de la pièce, ce qui n'est pas le cas dans *Quando l'uomo*, où à l'inverse les qualités gestuelles se modifient radicalement entre la première et la deuxième partie de la pièce. La filiation est certaine, mais l'analyse comparée d'extraits de ces deux pièces permet aussi de saisir ce que Gruwez exprime lorsqu'elle évoque l'attention aux *détails* qui s'est imposée lorsqu'elle a commencé à chorégraphier son propre travail. *Worse* se construit progressivement sur un principe de répétition et de variation dans l'exécution du geste, et réduit considérablement la palette gestuelle de la danseuse par rapport à *Quando L'Uomo*. C'est pourtant dans cette réduction que trouve sa place toute l'ampleur d'un travail extrêmement précis sur les impulsions du geste, fruit d'un travail nourri par ses rencontres successives, dont la plus marquante aura été celle de Fabre.

Comme dans le paysage consacré à Ido Batash, la mise en perspective du parcours de Gruwez permet de mieux comprendre son rapport au geste. En cela, on peut souligner l'impact encore vivace d'une formation marquée par l'exigence technique qui, si elle l'a rejetée (ou plutôt déplacée), continue d'imprégner son geste et sa conception du travail du·de la danseur·euse. Un autre pilier porteur de son esthétique serait à chercher du côté d'un travail sur le jeu, défini comme présence de l'interprète à son action et qu'elle nomme organicité. Enfin, il faudra citer ici la construction d'une relation au mouvement marquée par la recherche d'une dépense énergétique. J'analyserai plus loin combien ces trois lignes se retrouvent à travers les modes de composition et de jeu des pièces du triptyque dit du « corps extatique ». Je conclurai ici en soulignant que les chemins arpentés par Gruwez dessinent aussi une histoire singulière des pratiques, techniques et processus développés par les acteur·rice·s, danseur·euse·s, chorégraphes et metteur·e·s en scène des différentes vagues flamandes, traçant d'autres sillons et d'autres lignes de continuités et de ruptures que celles des formes et des esthétiques. En ce sens, l'explicitation des relations entre l'esthétique du geste d'un·e interprète et sa biographie artistique se confronte parfois aux historiographies dominantes¹⁴¹. Le troisième et dernier paysage de ce chapitre prolongera ce questionnement en se

¹⁴¹ Il n'est pas de mon ressort de le faire de façon approfondie dans cette étude, n'ayant pas souhaité adopter une perspective historique. Néanmoins, je ne peux que souligner l'existence d'un vaste champ de recherche à cet endroit, notamment sur les circulations de praticiens et pédagogues de danse moderne sur le territoire flamand entre les années 20 et 60. Une archéologie des circulations de ces pratiques serait à étudier plus profondément que je n'ai eu l'occasion de le faire. Voir notamment : An-Marie Lambrechts with Lieve De Min and Ana Torfs, « Outward movement as an expression of inward emotion », dans An-Marie Lambrechts, Katie Verstockt, Marianne Van Kerkhoven & Herman Asselberghs (eds.), *Dance in Flanders*, 1996, pp. 23-49.

penchant sur le parcours de l'un des fondateurs de l'un des collectifs flamands les plus connus (notamment à l'étranger) : Damiaan De Schrijver, membre fondateur du tg STAN.

3. PAYSAGE #3 — L'enfant terrible (Damiaan De Schrijver)

Damiaan De Schrijver est avec Frank Vercruyssen, Jolente De Keersmeaker et Waas Gramser¹⁴² membre fondateur du tg STAN, collectif d'acteurs fondé en 1989 à Anvers. « Tg » pour *toneelspelersgezelschap*, soit « groupe de joueurs », STAN pour « Stop Thinking About Names » (« Arrêter de Penser aux (en?) Noms »). Les quatre comédiens se rencontrent lors de leurs années d'apprentissage au conservatoire d'Anvers. Alors qu'on est au milieu des années 1980, la direction de l'institution a ouvert les portes du conservatoire à une nouvelle génération d'artistes, alors à peine émergents, défendant des esthétiques et des modes de productions en décalage avec ceux des générations précédentes — initiative assez rare pour être remarquée¹⁴³. La rencontre avec la compagnie Maatschappij Discordia sera tout particulièrement marquante dans le parcours des futurs STAN, leur insufflant les valeurs d'un travail où ne domine plus la figure du·dela metteur·euse en scène et le goût pour la recherche d'un autre rapport au texte. S'y ajoute — tout particulièrement pour Damiaan De Schrijver — l'amour de l'objet comme premier moteur de jeu, dimension qu'il continuera à développer dans les « polycoproductions », créations collaboratives entre STAN, De Koe et Discordia dans lesquelles la théâtralité naît de la manipulation de matériaux divers¹⁴⁴.

Les méthodes de travail du tg STAN ont été maintes fois commentées, voire parfois mythifiées au cours des trois dernières décennies¹⁴⁵. La qualité de jeu particulière qu'elles contribuent à produire est devenue style à part entière, dont on tente parfois d'imiter les effets sans apercevoir la complexité de l'édifice qui sous-tend l'apparente et déconcertante aisance avec

¹⁴² Waas Gramser quitte le collectif STAN après quelques spectacles. Il sera remplacé par Sara De Roo. Cette dernière quitte le collectif en 2018. Il n'est fait mention ni de Waas Gramser ni de Sara De Roo dans la présentation de STAN sur l'actuelle page de leur site : <http://stan.be/fr/page/%C3%A0-propos-de-stan> (consulté le 8.03.2019).

¹⁴³ À ce propos, on peut renvoyer à l'article de Luk Van den Dries « Panorama de l'évolution des arts de la scène en Flandre » dans lequel il pose l'hypothèse que le fait que les écoles de théâtre flamandes aient privilégié dès le début des années 80 une pédagogie de l'acteur « créateur » ait contribué à la vivacité de la création flamande. *Théâtre/Public*, 211, janvier-mars 2014, *La Vague flamande : mythe ou réalité*, p. 12.

¹⁴⁴ Dernière polycoproduction en date, le spectacle *Atelier*, rassemblant Damiaan de Schrijver, Mathias de Koning et Peter Van den Eden (du collectif De Koe) est créé en 2017. Le spectacle est uniquement basé sur la construction/déconstruction progressive de l'espace de jeu, empli d'une multitude d'objets les plus divers. L'évolution des trois acteurs s'y fait par saynètes successives dans lesquelles se déploient autant d'utilisations détournées des objets qui les entourent. Le point de départ de la création d'*Atelier* était un questionnement sur ce qui constitue les *outils* d'un comédien (au sens le plus concret comme le plus métaphorique).

¹⁴⁵ À ce propos, voir tout particulièrement l'entretien « La "manière STAN" » avec Frank Vercruyssen, et l'article « Le travail collectif, petite histoire d'un mode de production » de Klaas Tindemans, qui pointent bien les enjeux de cette mythification. Dans *Théâtre/Public*, 211, janvier-mars 2014, *La Vague flamande : mythe ou réalité ?*, pp. 29-35 et 50-56.

laquelle ces comédien·ne·s s’emparent des textes qu’il·elle·s mettent en scène. On s’attachera ici à saisir les fondements du jeu de Damiaan De Schrijver autant que sa manière de se situer par rapport au mythe « STAN ».

a) *L’objet — ou l’imaginaire*

De Schrijver n’a pas commencé par des études d’art dramatique mais par un cursus universitaire en droit. Néanmoins, de ces années de formation il garde le souvenir d’une immersion dans un bain créatif : « quand j’étais en fac de droit, mes amis étaient tous sculpteurs ou peintres, j’ai très peu fréquenté les cafés de droit¹⁴⁶ ». Quand il entre au conservatoire de théâtre d’Anvers et se forme au métier d’acteur, il garde cette fibre pour la dimension plastique du théâtre — c’est lui qui s’occupe d’ailleurs du travail de scénographie des spectacles de STAN. Il déplore d’ailleurs le manque de rencontre entre disciplines artistiques dans la façon dont sont organisés les apprentissages en théâtre, l’évocation de ses propres années de formation trouvant écho dans les constats qu’il peut faire aujourd’hui depuis sa propre posture d’enseignant :

Le rapport entre l’Académie [des Beaux-Arts] et le théâtre est nul globalement. J’aimerais rencontrer les peintres et les sculpteurs et les confronter à notre travail. Les musiciens ne viennent pas voir le théâtre, c’est pareil. Moi quand j’étais au conservatoire c’était impossible de les convaincre de venir voir nos examens ! Alors que l’école de théâtre est juste à côté : tout est là ! Les choses ont un peu changé mais [...] je crois qu’on gagnerait vraiment à chercher plus de connexions. [...] J’ai fait une visite à l’Académie pour faire visiter aux élèves en théâtre les ateliers des sculpteurs, des peintres, des céramistes : ils ne savaient pas où c’était, ils ne se connaissaient pas ! [...] C’est trente minutes à pied, un quart d’heure à bicyclette d’un bâtiment à l’autre. C’est incroyable, ça je ne l’ai jamais compris.

Au premier rang des préoccupations qui l’animent quand on évoque le sujet de la formation, c’est le manque de curiosité pour les productions d’autres champs artistiques qui semble retenir son attention. Une constante, semble-t-il, entre ses propres années d’apprentissage et le contexte actuel. On peut noter qu’il ne revendique pas une approche interdisciplinaire de la formation de l’acteur·rice (au sens d’un projet pédagogique qui inclurait des heures d’apprentissage aux techniques du dessin, de la sculpture ou de la musique à la formation de l’interprète) mais qu’il fustige plutôt le manque de curiosité et d’esprit collégial dans les relations qui se tissent entre différents corps de métier qui non seulement ont tous leur pierre à apporter à l’édifice théâtral, mais dont l’étude des procédés peut aussi par transposition nourrir la réflexion d’un·e acteur·rice en train de développer ses propres outils. La même pluralité des approches lui semble nécessaire quant au

¹⁴⁶ Entretien avec Damiaan De Schrijver, 1^{er} février 2018. Entretien mené, transcrit et édité par Claire Besuelle, *Défaire le jeu*, volume d’annexes, pp. 88-89. Toutes les citations sont extraites de cet entretien, volume d’annexes, pp. 77-91.

fait d'être confronté dans le temps de la formation à différentes manières de faire du théâtre. Il se montre d'ailleurs conscient d'avoir vécu une période bénie lors de son passage au conservatoire d'Anvers¹⁴⁷ :

Au conservatoire, ils veulent quand même diriger les comédiens dans une manière de travailler. Quand on y était, on avait une directrice très forte, très célèbre. Sa manière de travailler était assez dominante, mais elle a quand même invité des gens à intervenir. Et dans son école pas mal de collectifs sont nés : De Koe, STAN, SKaGeN, quatre ou cinq collectifs qui sont nés au conservatoire ce qui était très remarquable parce que ce n'était pas un choix : c'est arrivé comme ça, les classes sont restées ensemble...

Il est indéniable qu'en ce qui concerne son propre parcours une figure de maître se dégage en la personne de Mathias De Koning, l'un des fondateurs de la compagnie Maatschappij Discordia en 1981. Cette figure de maître se construit tant par le choc provoqué par les partis-pris esthétiques de la compagnie que par le fait de le côtoyer en tant que professeur au conservatoire :

Chez Discordia, ils s'adressaient toujours aux gens. Avant, pendant et après la pièce. Quand ils faisaient des erreurs ils recommençaient. Ils disaient : « pardon on va recommencer la scène ». Pour nous c'était une vraie libération de voir ça. Chez nous personne ne le faisait. Les compagnies flamandes ne faisaient pas ça, ils étaient les seuls que je connaissais à faire ça. Ils étaient là en tant qu'eux-mêmes, leurs êtres, et ils interprétaient des rôles, mais en même temps ils buvaient du bon vin, ils faisaient bien la cuisine. Et ils se parlaient. Ils ne faisaient pas du « théâtre-théâtre ».

Rompant avec l'homogénéité étanche d'une fiction close sur elle-même, le travail de Discordia sur l'adresse représente une véritable libération pour de jeunes comédien·ne·s alors habitué·e·s à des codes de représentations plutôt classiques, j'entends par là : présence du quatrième mur, clôture de la représentation sur elle-même et absence de toute distanciation dans le jeu des comédien·ne·s. La dimension épique de ce théâtre bouleverse, et si elle n'est bien évidemment pas l'apanage de la compagnie hollandaise, elle fait figure de rupture dans le paysage théâtral flamand du début des années 80, et convertit De Schrijver à un théâtre qui se joue des assises de sa propre théâtralité :

Au début, dans les années 80, ils nous montraient que c'était possible de ne pas avoir de vin mais de dire : « ah, c'est un grand champagne, un millésime, un vieux champagne, il est là ». Pour eux ça suffisait. On ne mimait même pas, ce n'était pas de la pantomime. Parce qu'on peut aussi mimer, ce sont des exercices qu'on fait à l'école : boire, étudier les pommes, les différents fruits, bien les observer, les sentir, les toucher, prendre le temps, essayer de s'imaginer ce que c'est que la banane... On a tous fait tous ces exercices, ce sont de bons exercices d'observation. Mais c'est un

¹⁴⁷ Pluralité que Frank Verduyssen et lui ont d'ailleurs tenté de reproduire dans l'école qu'ils ont fondée ensemble : « on a essayé de faire une école qui réunisse beaucoup d'opinions différentes, avec des comédiens qui ont des manières de jouer très différentes, qui venaient vraiment de partout. J'ai trouvé que ça fonctionnait très bien parce qu'il n'y avait pas qu'une seule manière de penser le théâtre ». Entretien avec Damiaan De Schrijver, *ibid.*

autre travail d'imagination. L'imaginaire chez Discordia c'était : « on dit, et c'est fait ». Très sévère. Ils n'allaient jamais illustrer¹⁴⁸.

L'esthétique caractéristique de Discordia dans les années 80, où la performativité du verbe suffit à créer n'importe quelle situation théâtrale s'oppose au naturalisme qu'on devine alors omniprésent sur les plateaux. Cette austérité est à bien distinguer du mime ou de la pantomime, à savoir suggérer par le geste la présence d'un objet absent, qui finalement reste dans un rapport de concordance entre le concept de l'objet et son utilisation quotidienne. Quand bien même De Schrijver considère que les qualités travaillées par les exercices de mime (cités comme classiques de la formation de l'acteur·rice) sont essentielles au développement du sens de l'observation du·de la comédien·ne, c'est un autre rapport à l'imaginaire que vise Discordia et qui imprégnera la construction de son rapport au jeu : celui de la capacité du verbe à s'incarner sans autre forme d'illustration nécessaire que sa profération. Ce rapport à la parole est intrinsèquement lié au développement d'un rapport à l'accessoire et à l'objet qui ne s'assoit plus sur le mimétisme par rapport aux usages quotidiens. De fait la dimension performative (au sens philosophique et linguistique du terme) suggérée par Discordia ne fait qu'exposer la nature ludique de tout rapport aux choses et aux mots, masquée par les comportements sociaux qui finissent par constituer autant de normes¹⁴⁹. S'ensuit le développement d'un rapport résolument poétique à la scène qui reste une pierre angulaire dans la conception du jeu de De Schrijver¹⁵⁰. Cela est tout particulièrement frappant quand on analyse sa partition dans *Quoi/Maintenant*. Créé en 2018 par STAN, le spectacle propose une collusion entre la courte pièce *Dors, mon petit enfant* de Jon Fosse¹⁵¹ et *Pièce en plastique* de Marius von Mayenburg¹⁵², la première étant proposée comme un prologue à la deuxième. À cela s'ajoute un choix dramaturgique fort : dans leur mise en scène de *Pièce en plastique*, les STAN décident de faire jouer le personnage du fils et de l'artiste contemporain (Serge Halupa) par Damiaan De Schrijver. Le huis-clos de Mayenburg, dont la structure est proche du théâtre de

¹⁴⁸ Il est à souligner que l'évidence du caractère fondateur de ces exercices proches du mime ou de la pantomime semblent très loin des pédagogies de l'art dramatique contemporaines, françaises en tous cas (je remercie Emma Pasquer pour avoir confirmé depuis son champ d'expertise cette intuition empirique).

¹⁴⁹ Voir à ce sujet : Austin, J.L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Le Seuil, Points, 1991 (1970).

¹⁵⁰ « Je crois que les mots, les phrases, parce que tu les dis, deviennent physiques. La parole est devenue chair, comme dans la Bible. Le comédien c'est ce qu'il fait. Mais les hommes dans la rue ou moi à la maison je le fais aussi. Quand on dit un mot ça devient physique en fait. Ce n'est plus pensé, ça devient... incorporé. », entretien avec Damiaan De Schrijver, ent. cité, volume d'annexes, p. 86.

¹⁵¹ Jon Fosse, *Dors, mon petit enfant*, traduction par Terje Sinding, Paris, L'Arche, 2000.

¹⁵² Marius von Mayenburg, *Pièce en plastique*, traduit par Mathilde Sobottke, Paris, L'Arche, 2016. Je me suis référée à cette traduction en français pour reprendre certaines données de la dramaturgie de la pièce, l'équipe du spectacle ayant traduit et adapté la pièce.

boulevard prend une tout autre physionomie par l'opération de ce dédoublement. Je proposerai d'y goûter par la description de moments-clés du spectacle, choisis en ce qu'ils mettent l'accent sur la particularité de la partition de De Schrijver dans le spectacle¹⁵³.

[Carnet de terrain - Janvier 2018]

La convention théâtrale est annoncée d'emblée : « C'est notre fils, il a douze ans » indique Frank Verduyssen, qui joue Michael, le mari. De Schrijver est face public, une combinaison semblable à un bleu de travail sur le dos, lunettes ôtées et barbe toute dehors. Aucune composition de la posture ou du geste ne soutient l'assertion, renforçant le contraste produit entre la corporéité de géant de De Schrijver et l'image que l'on se fait d'un adolescent de cet âge-là. « Mais ce sont nos serviettes ! » répond Vincent à son père, qui lui intime l'ordre d'aller chercher de quoi s'éponger pour Jessica, femme de ménage trempée. Dans un grain de la voix qui n'est altéré par aucun placement qui chercherait à imiter celle d'un adolescent résonnent pourtant les harmoniques insolentes d'un enfant réfractaire au changement. On rit. Mais ce rire naît de l'implacable vérité de l'enfance qui coexiste soudain avec l'adulte. C'est que le choix du code et de l'appel à l'imagination

du spectateur ne passe pas par un désinvestissement du comédien, bien au contraire. Ce qui soutient l'incessant rappel de la théâtralité est un travail d'autant plus nourri du comédien sur les conditions d'émergence de la parole¹⁵⁴.

Dans *Quoi/Maintenant*, De Schrijver développe également tout un rapport à l'objet, notamment dans la partition qu'il crée à partir du rôle d'Haulupa, artiste plasticien (l'attrait pour ce rôle est d'ailleurs assez significatif en regard du rapport intime entretenu par De Schrijver aux arts plastiques). Le moment de plus emblématique de cela est sans doute celui où Haulupa fait la démonstration de la « machine de merde » qu'il a construite pour répandre de la saleté¹⁵⁵. Là où la didascalie et la situation dans la pièce porteraient à imaginer un ventilateur distribuant en ronronnant allègrement poussière et crasse aux quatre coins de la pièce, De Schrijver se transforme lui-même en agent distributeur de déchets, puisqu'il se ceint d'une large bande

¹⁵³ La description s'est établie entre les notes de terrain prises pendant deux représentations au Théâtre de la Bastille en janvier-février 2018 et une analyse plus détaillée sur support vidéo de la captation du spectacle sur cette même série de représentations (vidéo gracieusement transmise par la compagnie).

¹⁵⁴ À quoi fait écho ce passage de l'entretien avec De Schrijver : « Il faut avoir une raison de dire. Une écoute. Il faut construire quelque chose ensemble. Quand je passe de Vincent à Halupa beaucoup de choses changent. C'est ma tête. C'est moi, qui ai quelque chose à dire avec telle ou telle scène. Ça c'est le mystère, ça c'est moi, ça c'est mon combat. ». Entretien avec Damiaan De Schrijver, *op. cit.*

¹⁵⁵ « Machine de merde » est le nom que lui donne Damiaan De Schrijver dans le texte de jeu élaboré par le collectif, l'expression dans la traduction du texte de Mayenburg par Mathilde Sobottke pour les Éditions L'Arche étant : « Engin à cracher de la saleté ».

de tissu noir qui lui recouvre tout l'abdomen et à laquelle sont reliées par de longs filins des petites poches de plastique remplies d'une matière brunâtre. Après avoir élégamment présenté un récipient rempli de cette matière au public, il en macule le long rideau de plastique qui scinde l'espace comme une cloison, avant de prendre le centre du plateau au rythme d'un morceau de samba. Il tourne alors sur lui-même en un déhanchement chaloupé, les petites poches à merde virevoltent dans l'espace aseptisé de l'appartement d'Ulrike et Michael. Si elles ne répandent rien, il suffit des traces maculant le rideau en fond de scène pour se figurer le carnage. La transposition amenée par De Schrijver avec la construction de cette

machine est extrêmement forte. Le débordement des conventions achève la destruction des illusions progressistes du ménage bourgeois par l'image suggérée de la destruction de leur refuge ultime, celui qui les protégeait des « malades », des alcooliques, des addicts mal lavés « ou des pauvres »¹⁵⁶. À cela se sur-imprime l'image de la ceinture d'explosifs des kamikazes et du fantasme de l'invasion migratoire. La légèreté de la musique et la nonchalance sensuelle avec laquelle De Schrijver danse entouré de ses poches de merde achève la complexité des associations suggérées par ce tableau et en démultiplie la force.

De Schrijver spécifie avoir construit lui-même cet engin, et souligne qu'il s'agit d'un endroit d'invention et de manipulation de l'objet privilégié pour lui à l'intérieur d'une esthétique STAN caractéristique d'un rapport à l'accessoire plus réaliste ou quotidien :

Dans *Quoi/Maintenant* il n'y a pas de manipulation. J'avais un poulet, pour le crucifier sur la croix, c'était un vrai poulet pour qu'on puisse ouvrir ses jambes, comme Jésus Christ. Mais [...] on devait acheter chaque jour un poulet parce que ça pue... et maintenant c'est une poule en plastique. Il y a juste la machine de merde que j'ai construite pour déverser toute la merde autour... [Sinon] c'est du trompe-l'œil, on ne joue pas avec ça. C'est du réalisme. Ce n'est pas le sujet. Hier j'ai essayé de jouer avec ça, de boire le whisky et de dire « Oh, c'est du faux ». Mais ce n'est pas le sujet de la pièce, on sort si on fait ça. Chaque fois que je vois le poulet je dois me censurer. Est-ce que je fais une remarque sur le fait que ce poulet est en plastique ? Est-ce que ça sert le propos ? Est-ce que ça ne dilue pas l'action de la pièce ?

¹⁵⁶ Ulrike, trouvant que sa femme de ménage « pue », presse Michael de le lui faire savoir. Il dit alors à Jessica, pour justifier le fait qu'elle doit prendre une douche avant de se mettre à faire le ménage, : « [...] vous avez peut-être effleuré le dossier d'un siège, ou vos cheveux, dans les transports, et qui est-ce qui a bien pu être assis là avant, est-ce que quelqu'un était malade, ivre, accro, pas lavé ou pauvre, et vous devez comprendre que cet appartement, c'est notre refuge, ça veut dire qu'on doit y être en sûreté, pour elle, c'est un royaume de l'hygiène, moi aussi je dois me laver les mains et les désinfecter, elle est complètement hystérique sur ce point » (*Pièce en plastique, op. cit.*, 2016, p. 37)

On sent dans ces propos que dans ses collaborations avec STAN, De Schrijver ne donne pas libre cours à une tendance qui signe pourtant sa recherche théâtrale et sa façon de construire son rapport au plateau. Cette frustration inhérente génère d'ailleurs sans doute une tension, non forcément perceptible en tant que telle, mais sensible dans la qualité de présence du comédien. Cela serait à rapprocher de ce que Ketj Irubetagoiena nomme « l'acteur en intention », soit cette lame de fond sous-jacente qui constitue le désir de jeu d'un-e interprète, et qui traverse son être en scène au-delà de chacun des spectacles auxquels il-elle participe¹⁵⁷.

On voit ainsi que si Damiaan De Schrijver « est STAN » pour reprendre sa façon de le nommer, il ne se réduit pas en tant que comédien aux lignes esthétiques directrices développées par le collectif. C'est d'ailleurs une donnée fondamentale et programmatique des STAN, qui va aussi de pair avec le refus des étiquettes et des labels portés par leur nom : chacun de ses membres peut développer par ailleurs des projets parallèles dans lesquels il-elle a toute latitude pour s'essayer à d'autres modalités de création. C'est d'ailleurs peut-être l'une des forces d'un collectif qui, s'il a aujourd'hui trente ans, ne perd pas en dynamisme : la pluralité des perspectives des membres de cette « vieille famille », qui se mettent au service de l'élaboration d'un projet commun, leur a permis paradoxalement de creuser un sillon tout en restant vivants à l'intérieur des règles qu'ils se sont imposées à eux-mêmes.

b) Jouer chez STAN : cartographier un répertoire

Ce qui, dans l'expérience de Damiaan De Schrijver, distingue la création chez STAN, c'est le rapport au texte. STAN propose d'abord un théâtre de répertoire, qui s'est développé au fil des années par la relation aux auteurs dramatiques. Interrogé sur la genèse du spectacle *Quoi/Maintenant*, De Schrijver revient d'abord sur ce mode de fonctionnement global :

On fait avant tout beaucoup de lectures pour se mettre d'accord sur la pièce. C'est une grande histoire qui précède le choix ultime : on est autour de la table, on lit des pièces... Ça dépend aussi de l'air du temps et de ce qu'on veut en dire, comment on peut s'inscrire dans l'actualité. Et donc quel choix de textes peut nous emmener dans quel univers, quelles possibilités ils ouvrent. On essaie d'avoir un parcours de textes cohérent. Parfois on continue une trajectoire, par exemple sur les Tchekhov. Ou alors on va étudier Schnitzler, Ibsen : ce sont des lignes qu'on choisit. Thomas Bernhard c'est une ligne, Tchekhov c'est une grande ligne. Molière aussi c'est une grande ligne, comme les métros en fait ! On aime poursuivre ces lignes parce que ces écrivains sont devenus des amis.

¹⁵⁷ Ketj Irubetagoiena, « L'acteur en intention, un acteur artisan — “Porter un propos” : découvrir sa singularité », dans *Peut-on enseigner la présence scénique ? op. cit.*, pp. 259-269.

La métaphore du réseau métropolitain dit bien à la fois la fréquentation quotidienne et le voyage, le chemin emprunté à travers les univers portés par chacun de ces auteurs. Comme si le travail de STAN était de construire une cartographie singulière, un réseau de connexions frayé par autant d'expériences de rapport à la parole et au monde, toujours en prise avec le contemporain, et en même temps cohérent avec l'histoire du collectif.

Le choix du texte à monter fait ainsi l'objet d'un soin tout particulier, d'autant que, comme le souligne De Schrijver, il est devenu assez rare, les années passant, que les fondateur·rice·s de STAN se retrouvent au plateau pour jouer ensemble. De Schrijver détaille ensuite la façon de travailler du collectif :

On a cherché longtemps avant de trouver la pièce, donc on a passé beaucoup de temps à parler de ce qu'on allait jouer. Une fois qu'on l'a choisi, puisque Jolente [De Keersmaecker] et Sara [De Roo] connaissent très bien l'allemand la traduction est allée très vite. En général on est six / sept semaines autour de la table. Là c'est allé très vite.

C.B. : Donc là encore vous avez traduit vous-même ?

D.D.S. : En flamand oui. Pour d'abord jouer la pièce en flamand. Flamand/néerlandais c'est la même langue, la prononciation est un peu différente mais sinon c'est pareil. Le Fosse aussi c'était vite fait, très facile à traduire en flamand. Tchekhov était beaucoup plus compliqué, Molière aussi... Et donc au bout de ces six/sept semaines autour de la table, quelques jours avant la première on entre dans la salle et on choisit les directions, les entrées, les sorties. On règle le trafic, pour savoir qui est où.

Se trouve énoncée ici la mythique « manière STAN », à savoir un travail à la table très long sans mise en place, où les comédien·ne·s, sans qu'aucun·e ne prenne l'entière responsabilité de la mise en scène, lisent, analysent et décortiquent le texte pour s'accorder sur son sens et la teneur de chacune des situations portées par sa dramaturgie. Il n'est pas anodin de souligner que le travail de traduction, s'il a lieu d'être, est assuré par les comédiens eux-mêmes. L'établissement d'un « texte de jeu¹⁵⁸ » propre au collectif est ainsi la première étape du travail, et ce qu'il s'agisse de monter un texte dans son entièreté ou de produire le texte d'un spectacle par opération de montage ou de juxtaposition, ainsi que c'est le cas dans *Quoi/Maintenant*. Il est d'ailleurs significatif que le montage de ces deux textes soit, pour De Schrijver, ce qui fait la force du spectacle : « Le Fosse donne un autre goût au spectacle. Il universalise, on sort de la seule critique ou de l'humour un peu sarcastique. Il donne des possibilités à l'imagination ». Le scepticisme du comédien quant au choix du texte de Mayenburg s'explique par une dimension très quotidienne et réaliste produisant une

¹⁵⁸ Expression du collectif, utilisée pour présenter leurs modes de travail sur la page de présentation de leur site internet : <http://stan.be/fr/page/%C3%A0-propos-de-stan> (consulté le 8.03.2019).

sensation d'étouffement pour De Schrijver. Ses stratégies pour entrer dans le spectacle résident alors dans deux détournements : l'adjonction d'une pièce dont l'écriture plus abstraite fait davantage appel à la suggestion et à l'imagination ; et l'adoption d'un style de jeu fonctionnant sur le code, soit par ailleurs deux dimensions importantes nommées par De Schrijver dans sa description du travail de Discordia.

Le choix d'un texte (fruit de longues discussions), sa traduction et transformation en texte de jeu puis son analyse à la table constituent ainsi le gros du temps de répétition passé sur une création. S'ajoute à la discussion sur le texte une réflexion sur l'espace et les costumes, et, en toute fin de parcours, une mise en place globale du « trafic », soit des dynamiques principales qui vont jaloner la pièce :

On dit toujours qu'on règle le trafic. C'est la circulation, la mise en place. C'est très simple : c'est un personnage qui entre, un autre qui sort, est-ce que tout le monde est visible, sur la scène, ou pas... [...] Ce sont des choses qu'on décide mais à ce moment-là nous on ne joue pas à fond. Pendant ces deux / trois jours de filage il n'y a pas de public et on ne joue pas, on fait des italiennes. On ne s'engage pas. On fait beaucoup de répétitions de texte, surtout en français, et là c'est un français assez compliqué. Et en fait je ne sais pas ce que Frank va vraiment faire quand on va le jouer. [...] Ça reste un peu caché, ce n'est qu'au moment où les gens entrent dans la salle pour la vraie première que les monologues sont dits pour la première fois à fond. Je veux dire à fond : engagés, colorés... Mais ça on ne le fait pas pendant les répétitions.

On peut noter la récurrence d'un imaginaire routier pour qualifier un autre plan de l'élaboration du spectacle, révélateur d'une approche de la scène d'abord fondée sur des dynamiques horizontales et rhizomatiques. En ce sens, la première empreinte d'un texte sur la page de la scène serait la carte des trajets effectués par ses différent·e·s protagonistes. En outre, ce qui m'intéresse tout particulièrement dans les propos de De Schrijver, c'est la mention du fait qu'aucun·e d'entre eux·elles ne *joue* à ce stade des répétitions : il·elle·s se contentent de travailler sur la diction du texte, sans que celui-ci ne soit porté par un engagement du·de la comédien·ne. Il n'y a d'ailleurs aucun regard extérieur : l'engagement dans le jeu n'advient que lors de la première, sous le regard des premier·ère·s spectateur·rice·s. La notion de jeu est ainsi synonyme pour De Schrijver de celle d'engagement, qui soutient en premier lieu la profération : « les monologues sont *dits* pour la première fois. » Ainsi, jouer est d'abord dire, du moins dans la pensée du jeu soutenue par l'approche STAN. La singularité de cette façon de procéder pour De Schrijver est qu'elle ne pose pas la recherche de la justesse de l'interprétation comme objet des répétitions :

On ne va pas faire des *try-outs* [des essais] pendant les répétitions pour dire : « Ah oui ça c'est la couleur de ce dialogue ou de ce monologue ». Non. On discute : « C'est triste, on parle de sa sexualité qui est complètement ratée... C'est triste ou c'est plutôt léger. Comment tu vas le faire :

est-ce que c'est une confession ? ». Comment tu vas donner de la viande à ce texte, comment tu vas incorporer ce texte ? Mais après ce sont des choix du moment, dans l'instant de la représentation. Là tu peux diriger le bateau, avec l'aide du public : « On peut prendre cette direction, se corriger, se... ». C'est à l'initiative du comédien. Et on peut aussi fermer et se dire : « Ce soir je vais essayer de devenir très intimiste et triste ». Tout ça c'est la liberté du comédien, il n'y a personne qui impose quoique ce soit.

La philosophie à l'œuvre derrière ce mode de fonctionnement est la revendication de la responsabilité du·de la comédien·ne quant à l'élaboration de son jeu, qui ne dépend pas de l'aval ou de l'assentiment d'un regard extérieur à lui-même, mais de son seul travail sur les conditions d'avènement de la parole. Là encore on sent dans les propos de De Schrijver combien pour lui le jeu s'élabore depuis et pour le texte. C'est dans la parole que se situe l'endroit de l'incarnation, pas dans la composition ou dans la projection dans une entité fictive :

On essaie de montrer comment un personnage peut fonctionner... [...] Jouer quelque chose, c'est parler avec des mots qui ne sont pas les tiens mais tu fais semblant que ce sont les tiens. Ce ne sont pas tes mots. Ce n'est pas ton chagrin, ça devient ton chagrin parce que c'est toi à cet instant qui passes par là ! [...] Je n'ai jamais compris Stanislavski et les *acting methods* qui disent que tu dois entrer dans la peau d'un personnage. C'est Diderot qui l'a dit : on ne peut pas devenir un personnage qui est le fantôme d'un écrivain ! Les personnages sont des fantômes d'écrivains... Agrippine, Oncle Vania, Desdémone, n'ont pas existé ! Tu ne peux pas entrer dans la peau d'un personnage fictif. Tu peux lire tous les stratagèmes et les chemins qu'elle doit avaler dans la pièce, mais c'est tout.

Le parti-pris est fort. Si l'opposition entre Stanislavski et Diderot mériterait d'être re-questionnée, notamment parce qu'elle est sous-tendue par une conception américanisée des théories du metteur en scène russe, ce n'est pas tant les fondements théoriques du débat qui intéressent ici mais plutôt comment leur formulation permet de saisir les chemins par lesquels se construisent le jeu pour De Schrijver¹⁵⁹. On y trouve reformulé le primat du verbe, qui englobe même la définition de ce que c'est que jouer, acte subsumé au fait de parler avec des mots qui ne sont pas les siens. Le simulacre fondateur du jeu se situe sur le plan de l'énonciation et non de l'être : De Schrijver, en jouant, ne prétend pas devenir autre que lui-même, il ne fait que prétendre que les mots qu'il prononce sont les siens. Aussi, l'émotion qu'il exprime n'est jamais la *sienne*, ou la trace reconvoquée d'une émotion vécue. Si elle advient, elle n'est que le fruit de la rencontre entre la corporéité de l'acteur et la parole à un instant donné, sur une représentation donnée. Elle n'est ni la matière du jeu, ni son but : elle advient fortuitement par l'effort de « communiquer entre nous avec

¹⁵⁹ Je renvoie aux travaux à venir de Marie-Christine Autant-Mathieu et Stéphane Poliakov sur la traduction de textes inédits de Stanislavski et sur la traduction de ses ouvrages depuis le russe et non l'américain. Il semble que la description de Damiaan De Schrijver renvoie davantage aux tenants de la méthode de l'Actors Studio, soit un enseignement stanislavskien revisité par Lee Strasberg.

un texte qui est théâtral, mais qu'on essaie d'inventer dans l'instant ». C'est de ce geste primordial que découle le reste. Il est d'ailleurs révélateur que le seul protocole de travail (personnel) décrit par De Schrijver soit celui de son apprentissage d'un texte, qui passe par plusieurs phases d'écriture et de ré-écriture manuscrite de son rôle, selon plusieurs modalités : écrire l'entièreté du texte en en dégageant les blocs de sens, les spatialiser sur la page à l'aide de couleurs, de cadres et de dessins, puis mémoriser et réécrire à partir de cette mémorisation, au début tous les mots, puis seulement leurs premières lettres, pour enfin commencer à le « parler à haute voix ». Ces différentes phases d'incorporation du texte, qui rejouent le passage de l'écrire au dire, témoignent de la primauté du rapport au verbe dans la façon de travailler de De Schrijver.

c) *Le rapport au public*

Damiaan De Schrijver se montre conscient de la dimension qu'a pu atteindre une esthétique « STAN » dans le champ de la création contemporaine. Il se plaît lui-même à énoncer comme des poncifs (ou « idées fixes ») ce qui est devenu un ensemble de règles du jeu : s'emparer d'un texte de répertoire (souvent classique) et le « dépoussiérer » en le démystifiant, c'est-à-dire pour STAN en renonçant à une théâtralité de convention pour s'attacher à communiquer à travers ce texte, l'idée de communication s'appliquant à la fois aux comédien·ne·s entre eux et envers les spectateur·rice·s. Il souligne que ce n'est pas pour autant que les interactions avec le public sont constantes, mais ce rapport d'adresse qui n'évacue jamais la situation conventionnelle de la représentation et qui joue des accidents de la co-présence est centrale dans l'esthétique portée par STAN. C'est d'ailleurs une donnée fondamentale et nécessaire au jeu pour De Schrijver :

Comment dire, pour moi il n'y a jamais de quatrième mur. Mais parfois c'est implicite et parfois c'est explicite. [...] Mais même, au final ce sont toujours les mêmes contacts : il y a les mobiles qui sonnent, quelqu'un qui va pisser, quelqu'un qui s'endort et tu le réveilles... Ça je le fais de moins en moins. Le fait que je sente que c'est possible me rend déjà très heureux. On sait qu'on peut réagir, qu'on ne fait pas semblant qu'il n'y a rien. Ça c'est primordial. [...] Ce que je n'aime pas du tout c'est quand c'est fermé, que les comédiens sont là en train de faire des choses et qu'il n'y a aucun rapport entre les deux. Je n'ai jamais compris ça. Pour moi c'était terrible, je trouvais ça kitsch et de mauvais goût. Non je ne peux pas faire ça.

Deux choses semblent intéressantes à souligner dans ce passage. D'une part, la lucidité quant au fait que l'interaction avec le public se codifie très vite en un répertoire d'événements auxquels De Schrijver s'est habitué à réagir, essouffant la force de perturbation contenue à l'origine dans la possibilité que ces réactions aient lieu. D'autre part, la mention du fait que quand bien même le constat précédent est indéniable, l'existence même de cette possibilité, même si l'acteur

choisit de renoncer à réagir, suffit à nourrir le présent de l'état de jeu, le rendant « très heureux ». La mention de la joie comme donnée fondamentale du jeu peut d'ailleurs éclairer la sensation d'imprévisibilité jouissive qui caractérise la présence de De Schrijver au plateau, cette force enfantine terrible et douce à la fois qui émane du géant cinquantenaire.

La recherche d'un état d'acuité au présent est ainsi induite à la fois par le processus de travail adopté par STAN pendant les répétitions et par le parti-pris d'adresse au public. On a parfois caractérisé cette intensité de la présence des comédien·ne·s de STAN comme un état d'improvisation constant, ce que De Schrijver nuance de façon intéressante :

Je dis toujours aux gens qui travaillent avec nous et qui n'ont pas l'habitude de travailler comme ça : « Maintenant c'est la panique ! tu crois qu'on répète pas, qu'on a tout dit autour de la table et que tu vas te jeter dedans... Mais tu t'es bien préparé, et dans deux jours ce sera déjà la prison, tu pourras plus respirer, tout sera déjà fixé ». C'est comme ça, ça va plus vite. C'est comme le fermier qui prend toujours un raccourci : on prend le raccourci, on ne prend pas par la route, on coupe. S'il y a des choses qui font rire, on va les garder parce qu'on a besoin de ça. Il faut oser jeter tout ça, ce qui est très très difficile, très difficile. Tu sais que tu vas perdre quelque chose, mais tu peux aussi gagner autre chose !

Quand bien même les méthodes de travail adoptées par le collectif cherchent à déjouer un cycle qui pourrait se synthétiser comme suit : élaboration et validation d'une partition / incorporation de cette partition / exécution de cette partition, on sent dans les propos de Damiaan de Schrijver qu'une force d'inertie est néanmoins intrinsèque même dans ce genre de travail, et que la marge de liberté ménagée se résorbe d'elle-même, du fait du comédien. Il pointe l'endroit d'une responsabilité propre à l'acteur·rice : celle d'une auto-discipline et d'une audace à risquer, à chaque représentation la stabilité de repères qu'il·elle aurait pu forger. Il souligne la difficulté de cette recherche, d'autant plus lorsque quelque chose a « fonctionné » soit quand la proposition du·de la comédien·ne a reçu une réaction favorable ou jugée comme telle.

Il formule ici une autre part constitutive du jeu : celui de l'ajustement constant avec les réactions du public. La vulnérabilité constitutive du jeu prend sens dans ce plaisir de sentir une communauté se fonder dans la connivence d'un affect partagé. Une fois goûté ce moment de connivence et de partage, il sera toujours difficile de ne pas chercher à le reproduire¹⁶⁰. S'ajoute à cela la connivence et la connaissance avec les autres comédien·ne·s : revenant sur l'idée qu'il ne sait pas comment Frank Vercruyssen va jouer le texte avant la première représentation, De Schrijver ajoute : « Je le connais depuis 35 ans alors il n'y a pas de grandes surprises, mais quand il va

¹⁶⁰ On retrouve la même difficulté exprimée par Bérengère Bodin et Lisbeth Gruwez dans leurs entretiens respectifs. *Défaire le jeu*, volume d'annexes, p. 53 et p. 117.

vraiment catapulter... se catapulter dans le texte, je ne sais pas ce qu'il va faire. » Là encore, la complicité unique forgée par des années de compagnonnage permet au collectif une grande liberté dans leur façon d'aborder le plateau, mais le revers de cette médaille est que se sont construites malgré eux, au fil du temps, des habitudes qui ont trait à leurs personnalités et à leurs désirs de jeu. « Nous sommes des personnages très différents! » dit De Schrijver en parlant des membres de STAN. S'il souligne que ces différences sont la condition pour que quelque chose de fort se passe, il ironise sur les emplois que chacun·e d'entre eux·elles ont fini par se créer au sein du collectif : « Moi je suis le grand et gros, l'autre, c'est le sérieux et ainsi de suite. » S'exprime ici aussi toute l'ambivalence d'une compagnie qui a fini par forger une esthétique sur le refus des étiquettes. L'instabilité demeure néanmoins. Interrogé sur sa façon de se préparer aux représentations du soir, Damiaan De Schrijver répond : « Le matin en me réveillant je crois toujours que ça y est, ça va être fini : on va démasquer que c'est rien, que c'est nul... Les gens ne vont plus nous aimer, on va tout rater... Je me demande toujours si ça vaut la peine, si c'est assez bon. » De cet aveu ressort une autre donnée qui permet de saisir la relation au jeu développée par De Schrijver : celle de l'inquiétant éphémère de la représentation et de la rencontre avec un public. Cette remise en question trahit l'angoisse d'un succès construit sur du vide et fait écho à l'exigence énoncée plus haut d'un rapport toujours renouvelé au présent à chaque représentation.

La plongée dans l'univers STAN par le prisme de l'histoire du rapport de De Schrijver au jeu permet de mesurer l'importance pour le comédien des dimensions plastique et ludique du théâtre, soutenant un rapport poétique à la parole. On peut d'ailleurs souligner à quel point le développement d'une pratique du jeu est indissociable pour lui de la fréquentation des langues développées par les auteur·rice·s dramatiques : là est situé le travail du comédien, là est la seule mention de sa technique et de ses procédés. Ces constats pointent également l'hétérogénéité des personnalités des membres de STAN et par conséquent des modes de rapport au jeu qui s'y expriment malgré l'apparente unité de leurs spectacles, et, paradoxalement, la renforçant. Ils permettent également de nuancer certaines idées reçues à propos du collectif et des façons de travailler des Flamands, re-situant dans le concret d'une pratique les écueils de méthodes de travail qui demandent une exigence toujours renouvelée et une conscience pour l'acteur·rice de sa responsabilité à (se) risquer.

Ces trois paysages avaient en commun de chercher à partir de récits biographiques des éléments permettant de comprendre l'élaboration d'une esthétique de jeu singulière. Comme je l'indiquais en introduction, mon but n'était pas ici de dégager des catégories d'analyse du jeu mais de m'appuyer sur une perspective méthodologique pré-existante (ici, majoritairement l'anthropologie théâtrale) pour la mettre en pratique à l'échelle d'une partie de mon corpus. Cette entrée par le biographique correspondait également aux premiers temps de la recherche, une de mes pistes de réflexion étant l'étude des relations entre formations disciplinaires et constitution d'un être en scène (tant dans la construction de représentations de soi et de son identité professionnelle que de savoir-faire et savoir-sentir spécifiques à une technique ou à un apprentissage).

Dans une perspective globale, cette porte d'entrée permet de révéler certains des imaginaires prégnants chez un·e interprète quant à son geste, et la façon dont ces imaginaires ont pu évoluer au gré de leurs collaborations successives. La démarche fait apparaître certaines conceptions du métier actives et partie prenante de la façon dont un·e interprète construit son être en scène, déterminant certaines qualités de présence. L'angle biographique met enfin en évidence les façons dont chacun·e ont rencontré une « famille artistique », produisant un effet de zoom sur les convergences et les divergences d'approches entre les habitudes d'un·e interprète et le contexte de travail dans lequel il·elle se retrouve plongé·e. L'expression « famille artistique », empruntée à Barba, renvoie telle que je l'emploie à trois contextes qui s'entrecroisent, soient : les habitudes de travail d'une compagnie ou d'un collectif au sens large (modalités de création qui se retrouvent d'une création à l'autre) ; ceux d'une discipline spécifiquement nommée (reposant sur un ensemble de techniques défini et circonscrit) ; et enfin ceux d'un faisceau de pratiques mises en œuvre dans le processus de création d'une pièce en particulier. Les tissages entre familles artistiques et la façon dont se forge le jeu d'un·e acteur·rice·danseur·euse sont dès lors à apercevoir de manière non linéaire mais bien comme des réseaux, où l'anecdotique pèse autant que l'institutionnel et le fortuit que le délibéré.

À l'issue de ces trois premiers paysages, je dégagerais ainsi deux grands champs de questionnements. Le premier concerne la notion de technique en soi, ses définitions et ses conceptualisations, mais aussi la manière dont elle est ou non déterminante dans la façon dont un·e interprète conçoit son savoir-faire et par suite sa façon d'être en scène. À cet égard, le choix des trois interprètes sur lequel·le·s porte ce premier chapitre atteste d'une importance centrale de la technique dans la pensée des deux interprètes les plus jeunes et venant du champ de la danse ; alors qu'elle est quasiment absente (ou en tous cas jamais nommée comme telle) du discours du comédien De Schrijver, venant du théâtre, et aussi plus âgé. Cette dichotomie rejoue une pensée non exempte de stéréotypes d'un·e interprète en danse dont le statut professionnel est validé par une technicité du

geste (et où la technique suprême reste le classique), *versus* un·e interprète en théâtre dont le statut professionnel est moins directement calibré, reposant d'abord sur une capacité à être et à se mettre en jeu plus que sur des habiletés techniques acquises, l'un excluant supposément l'autre¹⁶¹. Le deuxième champ de questionnement, concerne les relations entre formation initiale et ce que j'appellerais formations *continues*, qu'elles soient le fruit d'une volonté de l'interprète de continuer à se former (en ateliers et stages, dans sa discipline de départ ou non) ou bien le fait d'une formation *en compagnie*. À travers les trois paysages, on mesure combien la collaboration avec une équipe peut être l'endroit où s'apprennent et se cultivent des qualités de jeu, le désir d'entrer ou de travailler avec tel ou telle étant aussi attisé par la perspective de ce possible apprentissage, qui dès lors fait partie du bagage d'expériences et de mémoires qui construisent la corporéité d'un·e interprète (à des échelles très concrètes comme à des échelles moins conscientes ou plus invisibles, dans l'adhésion comme dans le volontaire oublié).

Enfin, la dialectique entre description du geste et enquête biographique, sur laquelle reposent ces paysages, révèle aussi que le récit d'un parcours ne saurait être conçu comme l'histoire figée de la somme de savoir-faire et de savoir-sentir développés par un·e interprète, mais bien de façon dynamique, comme renégociation constante impliquant des ré-ajustements conscients et inconscients des techniques mises en œuvre pour telle ou telle partition¹⁶². J'emploie ainsi le terme de technique non pas au sens restreint d'outillage prescrit par une discipline, mais comme l'ensemble des gestes qui tissent une corporéité, de façon similaire à Basile Doganis lorsqu'il considère que « [d]ans chaque geste est contenu tout le passé de la personne, ses efforts passés, ses entraînements, son alimentation, ses sentiments, ses pensées, sa respiration, sa perception de l'espace et du temps, de la nature à laquelle son corps est mêlée¹⁶³. » Ce dernier constat m'a amenée à tester une deuxième entrée dans l'analyse du jeu, *par le milieu*, pour ainsi dire en empruntant l'expression à Margherita De Giorgi¹⁶⁴, et en prenant comme point de départ le récit de l'élaboration de *sous-partitions*, soit le réseau des appuis physiques, sensibles et imaginaires qui constituent la trame du rôle d'un·e interprète dans un spectacle en particulier.

¹⁶¹ Sur le « paradigme du talent » dans les modalités d'entrée aux écoles supérieures d'art dramatique en France, voir la thèse d'Emma Pasquer, *L'interdisciplinarité dans la formation de l'acteur*, *op. cit.*, 2017, pp. 241-245. Voir également l'entrée « Le singulier comme technique ? » dans la troisième partie de cette étude, cf. *infra*, p. 390 et <https://www.mindomo.com/fr/mindmap/a0979744c66222244d281ef6a2f0fe53>

¹⁶² Je renvoie ici à l'entrée « Techniques » de la troisième partie de cette étude, cf. *infra*, p. 371 et <https://www.mindomo.com/fr/mindmap/19336e71ffda4c488bdea84bfcf0b41d>. Plus précisément, on peut également se référer à l'entrée « Biographies techniques : intégrations et résistances », cf. *infra*, p. 380, et <https://www.mindomo.com/fr/mindmap/a0979744c66222244d281ef6a2f0fe53>

¹⁶³ Basile Doganis, *Pensées du corps*, *op. cit.*, p. 98.

¹⁶⁴ Margherita De Giorgi, *Figurations de la présence*, *op. cit.*, p. 29.

II. CHAPITRE DEUX — L'ÉLABORATION D'UNE SOUS-PARTITION DE JEU

Cette deuxième étape se focalisera donc plus précisément sur la relation d'un·e interprète à son rôle, et aux outils qu'il·elle met en œuvre pour en assurer l'exécution et le refaire. Cela induit une réflexion sur les différents temps de *composition* de cette sous-partition autant que sur les façons de se *préparer* à la jouer. Encore une fois, il ne sera pas question ici de tirer quelconques lois générales sur la composition d'une sous-partition, mais bien de saisir trois personnalités dans leur relation à leur rôle (la somme de leurs actions) dans un spectacle donné. Le choix des interprètes sur lesquels porteront ces trois paysages, tous hommes et tous danseurs, s'est d'abord fait en fonction de la récurrence de ces questions dans leurs discours, en entretien comme lors de discussions plus informelles.

Il n'est pas anecdotique, quand bien même il faut se garder de toute généralisation, que la matière récoltée soit plus saillante dans les discours d'interprètes venus du champ de la danse. Dans les trois exemples ici convoqués, l'absence de texte chorégraphique préalable rend nécessaire le récit des étapes qui ont présidé à sa composition par l'interprète en dialogue avec le chorégraphe¹⁶⁵. En ce qui concerne la préparation et l'entraînement, l'accent mis sur une nécessaire préparation physique génère peut-être une attention portée à ces éléments plus fine et plus aisément rationalisée et donc communicable que pour des comédien·ne·s. En outre, j'ai pu mesurer la persistance d'un lieu commun quant à la préparation de l'acteur, celle-ci étant systématiquement renvoyée au purement singulier voire à l'ineffable. Ainsi, Damiaan De Schrijver balaie la question de la préparation, mentionnant essayer de ne pas boire démesurément, et penser à son texte la journée précédant la représentation. Vercruyssen lui parle d'un « vivre vers » le spectacle, témoignant d'une forme d'attention spécifique sans que celle-ci ne soit subsumable en une pratique précise. Dans la même dynamique, les comédiens du FC Bergman n'ont guère de pratiques de préparation particulières. « Rien de collectif », mentionne la comédienne Marie Vinck, « chacun·e se prépare à sa façon. En fait, on devrait faire du yoga... » continue-t-elle, soulignant que ce n'est pas dans les habitudes de la compagnie. J'ai choisi de ne pas reprendre ici ces discours, parce qu'ils recourent en partie les conclusions tirées par Keti Irubetagoiena dans ses analyses des entretiens menés pour sa thèse avec des comédien·ne·s : singularité et non-systématisation des temps de préparation¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Cette dichotomie entre présence et absence de texte préalable au jeu ne recoupe pas la frontière disciplinaire danse ou théâtre : maints spectacles chorégraphiques continuant à se créer avec un texte préalable transmis aux danseur·euse·s ; et maintes créations théâtrales se composant depuis des « écritures de plateau », comme d'ailleurs le spectacle *Le Pays de Nod* du FC Bergman. Voir à ce sujet l'entrée « Composition — Texte — Chorégraphie » dans la troisième partie de cette étude, cf. *infra*, p. 381 et <https://www.mindomo.com/fr/mindmap/a0979744c6622244d281ef6a2f0fe53>

¹⁶⁶ Keti Irubetagoiena, *Peut-on enseigner la présence scénique ? op. cit.*, volume d'annexes, Annexe D : paroles d'acteurs, pp. 135-321.

À travers les paysages qui seront proposés, je chercherai davantage à saisir un aspect de l'élaboration par un·e interprète d'une partition particulière, et ce dans divers contextes et temporalités de travail : les chemins menant à la composition d'un personnage (je commenterai l'usage de ce terme) pendant le processus de création dans un premier temps, l'élaboration d'un matériau chorégraphique singulier lors d'une reprise de rôle dans un deuxième temps, et enfin la préparation au spectacle pendant le temps de tournée.

Avant d'entrer dans l'analyse, je souhaite préciser l'usage du couple notionnel partition/sous-partition sur lequel je m'appuierai ici. Julia Varley (actrice à l'Odin Teatret) distingue en effet la partition, définie comme le tracé objectif des actions d'un·e interprète pendant le spectacle, de sa « sous-partition », à savoir :

[...] tous les processus mentaux et psychiques sur lesquels l'actrice base son travail. Ce concept englobe la technique personnelle, les appuis qui maintiennent la partition vivante, les points de départ pour créer des matériaux, ce à quoi l'actrice pense avant et pendant le spectacle, les motivations du personnage, le monde intérieur, les émotions, l'énergie, les souvenirs, les images, les sensations, et tout ce qu'on ne peut pas dire sous forme de concepts. [...] La sous-partition n'est pas liée uniquement à un flux mental conscient fondé sur des images. Le cheminement peut être lié à des sensations physiques, des abstractions, à des informations perçues de diverses manières par le cerveau et mémorisées/oubliées par une mémoire que je situe dans mes cellules plutôt que dans ma pensée¹⁶⁷.

Cette proposition de définition permet de mettre l'accent sur la diversité des phénomènes que la sous-partition comprend et rassemble¹⁶⁸. Essayer de faire affleurer ces réseaux par les entretiens pour comprendre comment ces trois interprètes travaillent sera le cœur des trois paysages qui composent ce chapitre.

1. PAYSAGE #1 — Poétique et politique de l'excellence (Samir M'Kirech)

Les notes qui suivent sont extraites de mon carnet de terrain, je les ai prises lors des représentations de *nicht schlafen* à l'Opéra de Lille en novembre 2016. J'avais eu juste avant la représentation un échange avec Alain Platel, qui me disait combien le moment du spectacle décrit ci-dessous avait d'impact à chacune des dates de ce début de tournée. Emblématique du parcours de M'Kirech dans la pièce, je m'en servirai comme d'un point de départ à l'analyse.

[Carnet de terrain - novembre 2016]

Ido Batash et Samir M'Kirech sont à

¹⁶⁷ Julia Varley, *Pierres d'eau - Carnets d'une actrice de l'Odin Teatret*, traduction : Eliane Deschamps-Pria, Montpellier, L'Entretemps, Les voies de l'acteur, 2009, pp. 117-118.

¹⁶⁸ Je renvoie à l'entrée « (Sous)-partition » de la troisième partie de cette étude pour une synthèse notionnelle des réflexions à ce sujet, cf. *infra* p. 374 et <https://www.mindomo.com/fr/mindmap/19336e71ffda4c488bdea84bfcf0b41d>.

l'avant-scène, au centre du plateau. Romain Guion, juste derrière eux, tend dans ses mains les perles éparpillées d'un chapelet qui a été un peu plus tôt brisé. Autour, tou-te-s regardent. Certain·e·s graves, d'autres un léger sourire flottant sur les lèvres. Ils se parlent. L'un en arabe, l'autre en hébreu. Quand bien même je comprendrais ces deux langues, je ne pourrais entendre distinctement ce qu'ils disent, mais ce n'est pas ce qui importe dans cette rencontre-là.

M'Kirech porte un *kufi*, chapeau de

Lorsque je demande à Samir M'Kirech de me donner sa définition et son emploi du terme « état », en lien avec son métier d'interprète, il fait la réponse suivante :

Un état c'est un pays. Avec une politique, une hiérarchie sociale. Évidemment tu me poses la question par rapport au théâtre et à la scène, mais c'est la même chose. Exactement la même chose. En nous-même, on crée des paliers, des hiérarchies, des choses qui pour nous sont plus importantes que d'autres en fonction de notre parcours, de notre vécu, de nos rencontres, de nos expériences, *et cetera*. Il y a une pseudo-démocratie qui régule tous ces éléments qui nous constituent... beaucoup plus démocratique que celle d'un pays [*rires*]. Quoiqu'il y a des gens qui sont très tyranniques envers eux-mêmes, et ça marche comme ça pour eux. [...] Je ne sais pas si je peux définir ce que c'est que l'état mais je crois vraiment que je repartirais du sens politique du terme. Structuré par un cadre, des frontières, et tu es libre de circuler à l'intérieur et de trouver ce que tu recherches, de te poser à certains endroits, puis de migrer à un autre [...] Et puis à l'intérieur tu as des grandes villes, des grandes émotions, des grands passages¹⁶⁹.

Ces propos permettent de tracer une ligne de fuite pour comprendre la manière dont M'Kirech envisage sa partition dans *nicht schlafen*. La dimension géopolitique de la métaphore qu'il emploie pour évoquer le travail de l'état, soit de l'établissement d'un type de conscience de l'activité du corps particulier dans le jeu, est concomitante et congruente avec un positionnement très clair quant à l'engagement politique de l'artiste. Ainsi, il dit un peu plus tôt dans le cours de l'entretien : « je crois qu'un artiste, s'il n'est pas engagé, ne sert à rien, autant qu'il reste chez lui. » La transposition de l'ordre politique à une démocratie interne des percepts et des affects est également riche d'informations quant la discipline de soi nécessaire à l'interprète tel que le conçoit

¹⁶⁹ Entretien avec Samir M'Kirech, 25 mai 2017. Entretien réalisé, transcrit et édité par Claire Besuelle, *Défaire le jeu*, volume d'annexes, p. 158. Toutes les citations de Samir M'Kirech sont issues de cet entretien, volume d'annexes, pp. 147-158.

M’Kirech, toujours en mesure de mobiliser et moduler avec ces ressources (physiques et affectives) en temps voulu. Il poursuit ainsi : « [...] moi, je sais que ma base, c’est la rage et la colère. Mais je sais aussi que j’ai d’autres sensibilités donc j’essaie de tout contrebalancer. »

L’un dans l’autre, se dégage une « intention » qui fonde le désir de scène du danseur. J’emploie encore une fois ce terme dans l’usage qu’en fait Ketu Iubetagoena, c’est-à-dire comme une modalité de présence qui s’inscrit dans la durée, et qui correspond à la « pondération que va conférer à l’acteur une recherche plus vaste, particulière et singulière », fil rouge qu’il poursuivra au travers de ses rôles et collaborations artistiques¹⁷⁰. Ainsi, cette intention imprègne nécessairement la partition et la qualité de présence de M’Kirech dans *nicht schlafen*. C’est ce que je chercherai à mettre en lumière ici, me focalisant sur la façon dont M’Kirech a composé son personnage pendant le processus de création.

a) Un personnage « très proche de la société d’aujourd’hui »

M’Kirech se définit comme quelqu’un « d’hyper-religieux » (ce qui selon ses propres dires, n’est pas des plus fréquent dans le milieu de la danse contemporaine). Le personnage (terme que le danseur lui-même emploie spontanément pour nommer son travail¹⁷¹) qu’il a construit dans *nicht schlafen* est complètement imprégné de ce rapport à la foi, et à ce qu’implique de se définir comme Français et musulman aujourd’hui. M’Kirech se défend néanmoins de tout amalgame, précisant « [...] je ne suis pas ambassadeur de l’Islam, je ne représente pas les musulmans, je ne représente que moi : ma foi et ma manière de la vivre. » Le danseur souligne ainsi qu’il est conscient des limites de son positionnement, nécessairement situé, et ne prétend pas proposer avec la composition de ce personnage une quelconque généralisation. En outre, M’Kirech relie sa démarche aux dynamiques observées chez ses collègues pendant le processus de création, citant David Le Borgne et de cette figure de « pseudo-caméléon » très proche de la nature, et donc des principes et valeurs d’harmonie qu’il défend dans au quotidien ; ou encore Elie Tass, qui amène au plateau la force et la complexité d’une remise en question perpétuelle qui, selon M’Kirech, est également un trait marquant de sa personnalité. Aussi, dans le souci « d’être le plus honnête possible avec Alain [Platel] », M’Kirech commence à composer en partant de lui et de ce qui est le plus prégnant à ce moment-là pour lui : l’expérience de la foi, et son désir de changer les regards portés sur la pratique

¹⁷⁰ Ketu Iubetagoena, dissertation pratique « La présence n’est jamais seule, la présence est en présence », séminaire interne du projet de recherche « Le Jeu du danseur » co-dirigé par Claire Besuelle et Laëticia Doat, Université de Lille, 6 septembre 2016. Voir également : *La Présence scénique peut-elle s’apprendre ? op. cit.*, chapitre trois : « L’acteur en intention, un acteur artisan », p. 239.

¹⁷¹ Je mentionne ici que M’Kirech a découvert la scène en option théâtre au lycée, et s’est questionné sur la possibilité de faire une école supérieure de théâtre : son vocabulaire et ses habitudes de verbalisation sont peut-être empreintes de cette façon d’envisager le rôle.

de l'Islam. En effet, s'il ne s'agit pas de représenter un musulman « générique » ou typique, il n'en est pas moins question de « montrer aussi qu'on peut vivre sa religion tout en étant au sein d'une communauté ou d'une société sans rien imposer à personne et en étant ouvert aux autres et aux autres façons de penser. C'est ma modeste contribution à ma religion, même si bien sûr cela n'engage que moi. »

Il est intéressant de souligner l'emploi du terme « honnêteté » pour décrire un processus de composition qui soit à même de laisser affleurer cette part intime de soi. La notion d'honnêteté renvoie à une action conforme à un faisceau de principes et valeurs déterminant un code de conduite valable dans une communauté donnée (que l'échelle de cette communauté se définisse en termes sociaux, religieux, commerciaux, artistiques, etc.). Dans ce contexte précis, il semble que la notion renvoie à un positionnement qui relève autant de la conception de l'interprète que défend globalement M'Kirech que des conditions particulières de son travail avec les ballets C de la B. Il précise :

Mon rôle d'interprète c'est d'entrer le plus vite possible dans la tête du directeur, pour lui donner le plus vite possible ce qu'il veut, en amont. Presque avant même qu'il n'y ait pensé. Déjà pour des questions de temps, même si avec Alain [Platel] ça va, on a cinq mois, on a le temps. Pour aller plus vite donc, mais aussi pour lui proposer un maximum de choses, qu'il puisse avoir une pioche la plus riche possible. Et en partant de là, j'ai essayé de lui proposer ce personnage et c'est ce qu'il a gardé, c'est ce qu'il m'a demandé de développer le plus.

Une conception globale du travail de l'interprète s'exprime ici, qui place au premier rang de ses outils la capacité à comprendre le projet esthétique dans lequel il s'inscrit pour être en mesure de proposer en accord avec ces lignes directrices. Ceci dans un double objectif, qui s'exprime chez M'Kirech à la fois en termes d'efficacité (de « rentabilité » du temps de création) ; et de richesse du matériau élaboré en répétitions, ce que le danseur appelle la « pioche », terme renvoyant à la part de ludique et de hasard présidant au montage final du spectacle¹⁷². Ainsi formulée, l'exigence de l'honnêteté renvoie à une donnée circonstancielle du travail demandé par Platel à ses interprètes, que le danseur identifie et sur laquelle il se base pour orienter la teneur de ce qu'il va donner à la pièce (en l'occurrence, d'abord au regard de son « directeur » — je conserve ici sciemment l'anglicisme de M'Kirech, qui me semble intéressant pour décrire la posture de Platel, ni metteur en scène, ni chorégraphe, mais *dirigeant* et *orientant* ses interprètes dans la production d'un matériau dont il se ressaisit pour faire œuvre de composition). Le vocabulaire et la formulation employés par M'Kirech mettent à distance, ou pour le dire autrement rationalisent cette part d'intime dans le

¹⁷² Je renvoie au paysage consacré à la danseuse Bérengère Bodin pour une analyse plus poussée de l'articulation entre phase de recherche et phase de composition des pièces d'Alain Platel, cf. *infra*, p. 179 et suiv.

processus d'élaboration de la partition. Cela n'est à mon sens en rien synonyme d'un engagement moindre, mais celui-ci est tout simplement délimité avec une objectivité qui en fait une donnée du travail, au même titre que le serait la condition physique ou le fait d'arriver à l'heure pour une répétition. Je le mentionne car c'est une exception notable dans les entretiens réalisés pour cette étude que cette dimension soit aussi clairement verbalisée, exprimée comme étant de l'ordre du métier donc relevant d'un certain savoir-faire. Le noter permet à mon sens de le considérer comme un élément qui peut *aussi* jouer dans l'appréhension du jeu de M'Kirech.

Un premier élément, ou *support* de la sous-partition de M'Kirech dans *nicht schlafen* serait donc l'expérience de sa foi. Si l'on se penche sur la dimension esthétique de son jeu, les endroits où se cristallise le plus vivement cette dimension religieuse du personnage qu'il a construit sont certains moments de transition, investis par une série de gestes immédiatement reconnaissables, un exemple en est la reprise des gestes rituels de la prière musulmane. Le costume joue aussi, avec ce *kufi* que M'Kirech porte du début à la fin du spectacle, le perdant souvent dans les scènes les plus physiques, notamment cette longue scène de bataille qui a lieu au tout début de la pièce. Au-delà de la symbolique culturelle qui joue sur le signe, le *kufi* donne du jeu à M'Kirech. Attentif à toujours le retrouver et s'en recoiffer, même lorsque la plupart de ses vêtements lui ont été arrachés, il atteste, sur un plan dramaturgique, de l'attachement de son personnage aux valeurs que le chapeau représente *via* la nécessité qui s'exprime ainsi de n'être jamais vu sans. « À quoi ça tient, l'identité ? À un chapeau ? » s'exclame la dramaturge Hildegard De Vuyst lors d'une discussion qui visait à discuter des retours glanés lors d'une première présentation publique du travail¹⁷³. Platel renchérit en évoquant le moment où, lors de cette présentation, David Le Borgne a arraché à Samir M'Kirech son chapeau, saluant la justesse de l'intention et la densité de l'action au moment où elle s'est déroulée.

Aussi, lorsque le moment de rencontre avec Ido Batash décrit ci-dessus arrive, cette scène de dialogue volontairement cryptée et non sur-titrée, ce qui se joue est la possibilité de la rencontre et de l'écoute entre ce personnage qui s'est inscrit dans ma rétine comme revendiquant son appartenance à la communauté musulmane et l'ensemble de la communauté formée par les interprètes de *nicht schlafen*. Rappelons, on l'a évoqué précédemment, qu'Ido Batash est israélien de culture juive, et que cette problématique identitaire s'est révélée importante quant à son parcours dans *nicht schlafen*, de façon moins délibérée et consciente que pour M'Kirech, mais suffisamment pour que cela devienne une question pour le danseur. Il ne revêt cependant pas de signes aussi

¹⁷³ Lundi 30 mai 2016, carnet de terrain (archives personnelles).

ostensiblement interprétables en termes culturels que M’Kirech au plateau, même si sa relation au couteau qu’il porte dans la chaussette fait sens pour lui à cet endroit-là. La résolution de la tension entre les deux hommes par un *check*, façon de saluer d’abord emblématique de la culture afro-américaine et peu à peu devenu marqueur des cultures urbaines (*a fortiori* en Europe où sa charge symbolique, liée à l’esclavagisme et à la ségrégation est moindre) ajoute encore un degré de lecture à la situation. Cela participe en outre à une poétique du métissage des signes identitaires et culturels qui, en plus d’être l’une des stratégies de composition chorégraphique¹⁷⁴, fonde notamment la dramaturgie musicale de la pièce, qui tisse en plusieurs endroits la musique de Mahler aux chants polyphoniques congolais.

Aussi, le rapport au personnage de M’Kirech semble se développer d’abord par une série d’appuis de jeu ou de comportements gestuels qui s’inscrivent dans une logique du signe et de la représentation. Si l’on s’attache en effet à analyser les fondements gestuels de ses propositions plus directement chorégraphiques (les passages qu’il a transmis dans les unissons par exemple), s’y lisent davantage son bagage technique. Il évoque d’ailleurs ce travail de composition chorégraphique en soulignant leur dimension disciplinaire : « Pour moi, la première partie du *show* est plus académique : être ensemble, créer des duos, être en mineur ou en majeur... » Ainsi, les deux lignes coexistent dans la construction de sa partition, mais ne fusionnent pas.

On pourrait d’ailleurs relier cette distinction entre travail de composition d’un personnage et travail de composition chorégraphique à la façon de M’Kirech de verbaliser sa conception des différences entre certains outils venant du théâtre et certains outils venant de la danse :

[...] J’ai un moyen pour m’exprimer qui est la danse, et/ou le théâtre, peu importe. J’utilise les outils qui sont dans ma palette, et je les sors quand bon me semble.

C.B. : Tu parles d’outils appartenant à la danse « et/ou » au théâtre, qu’entends-tu par ce « et/ou » ?

S.M’K. : En fait, j’utilise les deux, pleinement.

C.B. : Mais tu fais quand même une distinction ?

S.M’K. : Oui, parce que c’est plus facile, mais j’utilise les deux tout le temps. Pour moi le travail de présence, ce n’est pas un travail de danse, par exemple. C’est un travail de projection où je serai plus proche de l’interprétation théâtrale même si c’est sans texte. La danse c’est vraiment quelque

¹⁷⁴ Selon le principe de la « danse bâtarde » développée par Platel dès le début de sa carrière, chacun·e des danseur·euse·s proposant un fragment de « phrase » chorégraphique et le transmettant aux autres, l’ensemble de ces fragments *montés* les uns avec les autres constituant des séquences plus importantes. Voir le paysage consacré à Bérengère Bodin pour une analyse de ces modes de composition, pp. 179-188 ; l’entretien #1 avec Alain Platel, volume d’annexes, pp. 189-202 ; et le compte-rendu d’expérience aux ballets C de la B, volume d’annexes, p. 288-308.

chose à travers le langage du corps, à proprement parler. Défini par des codes qui sont régis par la technique, qu'après tu transcendes bien sûr. Je le dis de façon très grossière mais pour moi c'est ça.

C.B. : Et ce travail de présence que tu relies au « théâtral », comment l'exerces-tu ?

S.M'K. : J'essaie d'être au plus proche de moi-même, de celui que je serais dans la vie. Tout en sachant que tu es sur scène et en représentation donc c'est hyper dur. Par exemple, en danse on t'apprend à marcher d'une certaine manière. En classique on t'apprend à très peu plier la jambe et à tenir tes bras alors que quand tu marches dans la rue, tes bras se baladent parce que cette coordination se fait sans y penser. Le travail de présence pour moi il passe, par exemple, par le fait d'essayer de retrouver ça sur scène. Marcher le plus naturellement possible, sans passer par les codes de la danse par lesquels on t'a inculqué une certaine façon de te déplacer. Parce que c'est juste bizarre ! [rires] C'est *weird, awkward* [bizarre, étrange]. Par exemple dans *nicht schlafen* quand David est par terre et que Bérengère lui caresse le dos, je dois me déplacer pour aller le voir. Tu m'imagines me déplacer comme un danseur, sans bouger les bras et en poussant sur ma jambe de terre ?! Ce serait juste tellement bizarre de le faire comme ça, pour moi c'est inimaginable, tu perds tout le côté humain. C'est l'aspect sincère, sensible de qui je suis moi et que je mets à disposition de ce mec qui est sur scène, qui est en fait, moi. Au théâtre, je crois que c'est pareil.

Pour M'Kirech, la distinction est d'abord fonctionnelle. Elle opère comme moyen d'identifier différentes façons d'appréhender le plateau, et si M'Kirech dit utiliser les deux « pleinement » et « tout le temps », il lui est nécessaire de les conceptualiser séparément. Aussi, cette distinction est de l'aveu du danseur arbitraire et grossière, mais lui permet d'être clair quant à la définition des outils qu'il utilise, quand, comment, et dans quel but. Néanmoins, la séparation entre deux modalités de présence est tout de même sensible dans le jeu de M'Kirech, comme une réminiscence peut-être de cette dualité dans sa représentation de ses outils. Il faut aussi souligner que, sur le plan des représentations, se retrouve la définition d'un rapport à la danse qui passe majoritairement par l'incorporation de coordinations gestuelles spécifiques (ainsi que chez Lisbeth Gruwez ou Ido Batash). Le travail de présence théâtral, lui, passe davantage pour le danseur par le fait de rester proche d'un comportement quotidien, ou d'une gestuelle ordinaire¹⁷⁵. Toute la difficulté réside alors dans le fait de réussir à rester aussi proche de soi que possible dans une situation d'exposition aux regards du public, état « contre-nature » relevée comme pierre angulaire du problème de l'acteur-riche par Constantin Stanislavski au début du vingtième siècle¹⁷⁶. Si elle reste à nuancer, sa définition rejoue ainsi les termes ou constats de conceptions historiques sur le jeu, soulignant encore leur vivacité et leur pertinence.

¹⁷⁵ La philosophe Barbara Formis propose de distinguer la *poïesis ordinaire* de la *poïesis artistique* pour qualifier les approches contemporaines du geste quotidien en danse, distinction que recoupe pour partie celle exprimée ici par Samir M'Kirech. Voir : *Esthétique de la vie ordinaire*, « Les possibles d'une poïesis ordinaire », Paris, PUF, 2010, p.134.

¹⁷⁶ Voir notamment le texte « Découverte de vérités connues » dans Constantin Stanislavski, *ma Vie dans l'art*, traduction D. Yoccoz, Lausanne, L'Âge d'homme, 1999, pp. 179-193

À cet égard, les propos d'Alain Platel lui-même sur les qualités de présence de M'Kirech offrent encore une autre perspective :

Quand je vois Samir par exemple, moi je vois vraiment le « bad boy » marseillais et ce n'est pas une attitude que je recherche particulièrement. Et je ne lui ai jamais demandé d'apparaître comme ça non plus. C'est vrai que quand je le voyais au début, je me disais... Bon, c'est un peu... On pourrait l'interpréter comme du « surjeu » ou quelque chose d'un peu trop « théâtral ».

On voit ici que la dimension théâtrale du personnage composé par M'Kirech, quand bien même celui-ci dit rechercher une qualité d'être en scène la plus proche possible de son quotidien, apparaît comme étant légèrement en « surjeu » pour Platel, ou du moins, relativement à un horizon d'attente déterminé par le travail effectué sur ses précédentes pièces de danse. Ainsi, dans la stratégie adoptée par le danseur pour « donner au directeur ce qu'il veut », voire même anticiper ses attentes, on peut constater que M'Kirech n'est pas entré dans un écueil possible, qui aurait été de tenter de reproduire une certaine qualité gestuelle qui ne lui convenait pas en tant que danseur. La force de M'Kirech est précisément de ne pas entrer dans cet horizon d'attente-là mais de se placer à un autre endroit, qui lui correspond davantage, qui reste plus proche de ce qu'il est, et qui de fait séduit Platel, déplace sa conception de l'être en scène ou de la justesse :

Laisser entrer ces autres manières d'être sur scène c'était très important pour moi. [...] De le voir comme une forme de justesse. C'était un exercice pour moi de m'exercer à le considérer comme étant juste. Ce travail-là ouvre le champ des possibles, beaucoup de choses peuvent se présenter à moi.

Le primat de la proximité à soi détermine ainsi la partition de M'Kirech, dans un geste d'engagement à la fois professionnel, intime et politique, qui donne sens à sa présence sur scène. Si le rapport à l'art de M'Kirech se construit avec son rapport à la foi et, on peut le supposer, soutient et supporte l'entièreté de son cheminement dans la pièce, il s'exprime néanmoins davantage dans une économie du signe et de la présence théâtrale (selon la distinction opérante pour le danseur) que par l'écriture chorégraphique, qui reste dans une autre dimension.

b) « La technique, c'est ta base, ton fondement, ta maison, ton refuge »

Je souhaite continuer à interroger ici le rapport à la technique de M'Kirech, sur le plan esthétique comme sur celui des représentations. Lors de mes séjours de terrain, je note que seuls deux des interprètes de *nicht schlafen* travaillent à la barre durant l'heure d'échauffement qui précède la journée de répétition : Dario Rigaglia et Samir M'Kirech. Venu tardivement à la danse, M'Kirech construit un rapport très rigoureux à la technique et à la régularité de l'entraînement :

[...] la technique c'est ta base, ton fondement, ta maison, ton refuge. Et tu as intérêt d'aller faire pas mal la poussière et de *cleaner* [nettoyer, faire le ménage] tout ça très très souvent, sinon tu vas vite te cloisonner dans une seule manière de faire et perdre ta versatilité, cette capacité à passer de l'un à l'autre. C'est pour ça que je crois que le training technique est hyper important. Aujourd'hui, mon training est passé à beaucoup plus de fitness. Je fais un cross-fit¹⁷⁷ par jour, un tous les deux jours quand on n'est pas en spectacle. C'est ma manière de m'échauffer. C'est général, global. Je vais courir vingt minutes, et après j'ai un programme avec une application qui s'appelle freeletics¹⁷⁸. Ce sont des exercices très intenses, durs mais qui te sculptent un corps très disponible. Bien sûr, il faut être vigilant parce que tu peux aussi faire gonfler ton muscle et l'écueil de ça c'est de ne plus être aussi disponible au niveau de ta danse, de ta souplesse. Mais si tu t'étires comme il faut et que tu travailles ton muscle dans la longueur alors ça devient bénéfique pour la danse. [...] Quand je n'ai pas *nicht schlafen* je le fais quand même. Ça me maintient en forme et me permet de me maintenir à un niveau d'exigence assez élevé pour n'importe quelle sollicitation. Je sais qu'à la reprise je ne serai pas courbaturé, ou à cavalier derrière une endurance ou une tonicité que je n'aurais pas, ou plus. Mais par contre je fais toujours une barre classique ou une barre Graham en plus, pour garder les coordinations. C'est plus facile de dé-coordonner quand tu es coordonné que de dé-coordonner quand tu es déjà dé-coordonné. Si tu apprends à un batteur à faire de la batterie sans lui apprendre le solfège ça va être compliqué. Si t'apprends à un chanteur à chanter sans être passé par ses gammes ça va être compliqué. Alors oui ça existe des danseurs qui ne sont pas passés par le classique et qui n'ont pas un bagage technique mirobolant. Je n'ai pas moi-même un bagage technique mirobolant. Mais je veux avoir une maison, une technique de base. Et que les fondations de ma maison soient solides.

M'Kirech est d'abord passé par une pratique intense du football, avant de faire un peu de théâtre en option au lycée, et de découvrir la danse par son premier amour, filleule de Dominique Boivin¹⁷⁹. Issu d'une famille ouvrière, la danse ne semble a priori pas une option, et si sa mère le soutient dans son désir, il est plus difficile de le faire accepter à son père. La figure de Maurice Béjart, par son aura, sa célébrité et sa foi musulmane, sera néanmoins une voie de conciliation possible. Échouant par deux fois au concours d'entrée de Rudra à Lausanne, M'Kirech en garde un profond respect pour l'éthique qui fonde l'école et le rapport à la formation, intense et pluridisciplinaire. Il fera finalement ses armes aux États-Unis, où il intègre l'école fondée par Martha Graham et peu de temps après l'équipe du Ballet Junior de la compagnie. Une expérience

¹⁷⁷ Le cross-fit est un entraînement croisé qui combine athlétisme, haltérophilie, gymnastique et sports d'endurance. Mis au point par le couple Greg et Lauren Glassman dans les années 1970, il est aujourd'hui un programme d'entraînement combiné à des conseils diététiques et une marque déposée : <https://www.crossfit.com/what-is-crossfit> (consulté le 1er juillet 2019).

¹⁷⁸ Freeletics est une application de coaching sportif et « d'entraînement fonctionnel intensif » qui se télécharge sur smartphone et propose des programmes d'entraînement adaptés aux besoins énoncés par l'utilisateur de l'application. J'ai en effet pu voir Samir effectuer son cross-fit avant les spectacles lors de la semaine de représentations à la MC 93, écouteurs aux oreilles, dans le parc ou dans le théâtre.

¹⁷⁹ Directeur de la compagnie Beau Geste, compagnie créée en 1981 par sept danseur-euse-s issu-e-s du CNDC d'Angers : <http://www.ciebeaugeste.com/fr/compagnie.php> [consulté le 1.07.2019]. C'est au sein d'un atelier mené par la compagnie que Samir M'Kirech dit découvrir ce que cela demande que d'être un interprète professionnel. C'est également dans ces années-là que le danseur rencontre le travail de Platel, avec *Tous des Indiens*, et celui d'Anne Teresa De Keersmaecker.

fondatrice, tant en ce qu'elle donne comme outils techniques qu'en ce qu'elle lui apprend la réalité d'un métier. Ce qui transparaît des propos de M'Kirech quant à son rapport à la technique, c'est précisément cette valeur de la discipline associée à celle du dépassement. « Rendre l'impossible possible » est la devise du danseur, qui a aussi construit cette valeur du travail opposée à celle du talent ou du génie dans un contexte de discriminations raciales latentes où un jeune identifié comme issu de l'immigration n'a « pas le droit à l'erreur. »

Ces éléments biographiques ont leur importance, car en résulte un rapport à l'entraînement quotidien aux résonances martiales, qui tient autant de la nécessité d'une profession (ne pas se blesser, être en mesure d'accomplir les défis physiques demandés par telle ou telle pièce) que d'un ressort plus souterrain, qui fait de la performance individuelle le marqueur d'une réussite, voire d'une revanche sociale. Ainsi, même (surtout ?) à l'endroit du rapport à l'entraînement, l'intime rejoint le politique, dans une circularité des contextes.

Se dégage en outre de cela une vision du fonctionnement du monde de la danse : « Et c'est un fait du business de l'art : si le travail des interprètes est excellent on va reconnaître le travail du chorégraphe, sa signature. » Sans velléité apparente de remise en question de cet état de fait économique et politique (dont il n'impute d'ailleurs pas la responsabilité aux chorégraphes eux-mêmes), M'Kirech inscrit son quotidien de danseur, ses pratiques d'entraînement, son rapport à la technique dans une vision managériale de soi et de son corps, au service d'une carrière elle-même au service des esthétiques de ceux·elles pour qui il travaille. Il n'est pas anodin à cet égard que son entraînement quotidien inclue l'un de ces programmes d'entraînement par application qui permet de générer des programmes dits personnalisés en fonction des objectifs renseignés par l'utilisateur·rice, algorithmisant (si l'on peut dire) l'expérience physique en la faisant entrer dans une logique toute néo-libérale des nouvelles techniques de soi, dans une ultime étape de rationalisation d'un entraînement toujours plus rigoureux et structuré¹⁸⁰. L'utilisation par M'Kirech du verbe « sculpter » renvoie par ailleurs à un vocabulaire de la transformation de l'apparence physique du corps très usité lorsqu'on en vient à analyser ce genre de pratiques, qu'il nuance de façon intéressante, évoquant la nécessité d'assouplir ce rapport au dessin du muscle de façon à rester « disponible » à la danse, renvoyant là à un travail de la sensation moins directement visible.

Ce rapport à la technique et à la sensation fait écho à certaines de mes observations de terrain, que je développerai ici comme exemple. Lors de mon séjour à Gand en mai-juin 2016, je

¹⁸⁰ Sur les modalités et évolutions culturelles du rapport à l'entraînement dans les sociétés occidentales au vingtième siècle, voir : Georges Vigarello, « S'entraîner », dans Jean-Jacques Courtine (dir.), *Histoire du corps, vol. 3 : Les mutations du regard, XXe siècle*, Paris, Le Seuil, collection Points, 2006, pp. 169-206.

suis témoin des premières tentatives autour de la Deuxième Symphonie de Malher, qui deviendra le dernier tableau de la pièce¹⁸¹. Je transcris ici un extrait des mes notes, qui concerne en premier lieu ce que je perçois de M'Kirech dans cet exercice :

[Carnet de terrain - 4 juin 2016 - 15h30]

« ÊTRE AVEC LA MUSIQUE ».
Commande de Platel aux danseur·euse·s sur la « Deuxième Symphonie » : venir déposer un moment de danse « le plus beau, le plus puissant, lyrique et sensuel que tu puisses donner ». *Comment aimes-tu danser ?*

Mahler enjoint à une atmosphère sombre. Contrebalancer : trouver le plaisir du mouvement dans un rapport transparent à la musique.

[...]

Si Ido Batash convoque lui aussi dans ce passage de la Deuxième Symphonie des éléments reconnaissables d'un vocabulaire technique académique, la tenue du geste est radicalement différente chez M'Kirech, et confère un tout autre sens au mouvement. Il y a une légèreté qui se dégage de la relation de M'Kirech à son propre mouvement qui relève davantage du plaisir pris à l'exécution de la forme elle-même. Si la forme du saut est codifiée, sa répétition incessante communique davantage l'excitation de l'élévation, comme si la précision de l'écriture n'était qu'un moyen pour se procurer le maximum de suspension possible, non dans l'optique de réaliser un saut parfait, mais bien par volonté de faire durer le plaisir lié à cette sensation physique d'envol. L'exécution de motifs généralement réservés aux studios d'entraînement (des pliés, des dégagés), porte aussi sur scène une autre forme de plaisir lié au mouvement : celui de l'application. Chez M'Kirech, le plaisir par et dans le geste s'exprime *aussi* par l'application à exécuter des gammes, à *s'exercer* en somme. Ainsi, un M'Kirech construit sa sous-partition non seulement sur des formes

Samir saute. Je reconnais ses pas : fouettés, sissones, grands jetés en tournant. Il court, décrit de grands cercles autour du studio, autour des chevaux. S'arrête. Une série de grands pliés, de dégagés. Un sourire presque béat sur ses lèvres. Il ne s'arrête jamais, presque jamais. Court, attrape Bérengère, tourne avec elle, son ventre à elle plaqué sur son visage à lui, un corps horizontal et l'autre vertical, fusionnés par l'élan du tour. Il ralentit. Petits gestes des doigts, des mains, comme s'il parlait avec le bout de ses phalanges. Et il repart, jeté, jeté, jeté. C'est sa façon d'être la musique.

¹⁸¹ J'ai déjà évoqué ce moment particulier de la pièce dans le paysage consacré à Ido Batash, cf. *supra*, pp. 62-63.

dont il a appris et raffiné l'exécution au fil de ses apprentissages et de ses entraînements, mais aussi sur un *éprouvé* singulier de ces formes relevant du *plaisir* lié à l'expérience physique qu'elles génèrent *en tant que telles*.

Ce rapport à la technique est relativement inédit au sein de la communauté des danseur·euse·s des ballets. Je l'ai évoqué plus haut, M'Kirech est l'un des seuls interprètes de la distribution à s'en tenir à un travail de coordinations spécifiques en guise d'échauffement. Bérengère Bodin confie :

Moi j'ai commencé très tard, vers quinze ans, et je n'ai jamais été dans quelque chose de très réglé. J'ai fait deux ans de conservatoire, c'était douloureux mais j'adorais ma prof de contemporain, Yveline Le Sueur, qui était un peu barrée. Les cours de classique, je voulais travailler avec les mecs pour les sauts. Les pointes, ce n'était pas trop mon truc, ma voie. Tout ça pour dire, quand je vois Samir avoir besoin de ses comptes et nous indiquer sa sissone, c'est très loin de moi ! Moi, j'ai besoin de savoir quel pied décolle et quelle patte atterrit...¹⁸²

S'exprime ici, avec beaucoup de tendresse, une différence radicale sur le plan des modes de travail et du rapport à la discipline au sein d'une même communauté de danseur·euse·s, ce qui a toujours été le propre des spectacles d'Alain Platel, au demeurant, mais qui s'infléchit aussi avec la pièce *nicht schlafen*, et la mobilisation d'éléments de vocabulaire plus stylistiquement marqués au sein d'une recherche sur le mouvement qui en était jusqu'alors déprise.

Je conclurai sur l'évolution de ce rapport au rôle pendant la tournée de *nicht schlafen*. L'analyse de la sous-partition de jeu de M'Kirech a révélé que sa foi, son engagement citoyen et ses convictions politiques sont des ressorts du personnage qu'il a construit *pour* la pièce. Or, cette instance se voit constamment nourrie et renouvelée par ce qu'il traverse pendant la tournée. Ainsi, lors du passage de la tournée à Paris, il confie revenir d'un voyage en Israël qui a bouleversé son rapport au conflit israélo-palestinien, induisant notamment une forme d'instabilité émotionnelle qui re-configue son rapport au spectacle, et tout particulièrement au moment de la bagarre initiale. Cette porosité du rôle avec ses engagements intimes est alors contrebalancée par un rapport à l'entraînement d'autant plus nécessaire qu'il permet au danseur de « se contrôler », d'exercer suffisamment sa volonté pour être en mesure de jouer. La conception d'une technique-refuge ré-apparaît ainsi de façon intéressante non seulement dans l'approche de la composition chorégraphique et de la préparation à jouer la pièce, mais plus largement en tant qu'exercice de soi.

¹⁸² Entretien #1 avec Bérengère Bodin, le 3 juin 2016. Entretien mené, transcrit et édité par Claire Besuelle, *Défaire le jeu*, volume d'annexes, pp. 47-53.

L'analyse de l'élaboration par M'Kirech de sa sous-partition met en exergue les fondements de son être en scène dans *nicht schlafen*, le dialogue entre description de son geste et analyse des entretiens soulignant les supports qu'il a convoqués pendant la création. En filigranes, cette analyse pose aussi question sur la spécificité des modes de travail proposés par Platel à ses danseur·euse·s. Ce que l'approche de la sous-partition de M'Kirech révèle également, c'est l'importance de la notion d'engagement (en tous les sens du terme) dans ce travail d'interprète aux ballets C de la B : un engagement qui passe par le don d'une part d'intime, aboutissant au dessin d'une partition que l'interprète doit avoir à cœur de « défendre » pour reprendre les mots du chorégraphe. À cet égard, l'utilisation par M'Kirech du terme « personnage » pour désigner ce qu'il a élaboré est particulièrement intéressant, en ce qu'il permet à l'interprète de se distancier de cette forte part d'intime en cristallisant dans une structure cohérente et relativement stable qu'il s'agit d'incarner le temps de la représentation. Le personnage ici ne désigne pas une réalité pré-écrite dans un texte (qu'on peut imaginer verbal ou chorégraphique) mais vient nommer et donc distinguer la somme de traits et de qualités explorées, travaillées puis retenues comme étant ce qui fonde le comportement de M'Kirech dans *nicht schlafen*.

On mesure à travers cet exemple combien la façon de nommer et de structurer ses repères et ses appuis dans une pièce détermine les qualités du jeu d'un interprète, relation que le prochain paysage se propose de continuer à explorer en retournant du côté de Voetvolk, à travers l'analyse du travail de Wannes Labath dans *We're pretty fuckin' far from Okay*.

2. PAYSAGE #2 — Une structure mobile (Wannes Labath)

Wannes Labath reprend en 2018 le rôle masculin du duo *We're pretty fuckin' far from okay*, dernière pièce du « triptyque du corps extatique » conçu par la compagnie Voetvolk. Il avait d'abord été retenu pour créer la pièce, avant qu'un revirement ne lui soit défavorable. Le rôle est ainsi créé par Nicolas Vladyslav, l'ancien partenaire de Lisbeth Gruwez dans *Foi* (de Sidi Larbi Cherkaoui), mais celui-ci décide d'arrêter un an environ après la date de la première. L'équipe de Voetvolk propose alors à Labath de revenir sur la création. C'est son premier engagement en tant que danseur professionnel, *a fortiori* dans une compagnie qu'il place au pinacle :

[La première pièce que j'ai vue] c'était *It's going to get worse*, il y a cinq ans environ. Puis, j'ai vu *AH / HA* et j'étais sous le choc. J'avais le sentiment d'un état brut, très primitif, inexprimable avec

des mots, et pourtant il y avait communication, sans aucun lyrisme. Par les seuls vecteurs du corps et de l'énergie. [...] C'est ce genre de danse que je recherche¹⁸³.

Dans ce désir très fort de travailler avec Voetvolk se manifeste la reconnaissance d'une conception de la danse où la « communication » prime sur la virtuosité du geste¹⁸⁴. Plus loin, il précise sa pensée :

C'est une chose que j'aime du travail de Voetvolk, tu montres ce que tu es, c'est tout : tu n'as pas à dissimuler tes imperfections. Alors tu es en mesure de montrer quelque chose de très puissant. C'est très fort d'être dans un public et de voir les gens se faire détruire.

La notion de communication est ainsi liée au fait d'exposer une part d'intime et une forme de vulnérabilité. Je reviendrai sur ce que l'on peut dire de son emploi de la notion de communication après en être passée par une description de son geste et des moyens qu'il met en œuvre pour qu'il adienne plutôt que de discuter *a priori* de cette terminologie. Il est néanmoins intéressant de mentionner qu'il associe de façon significative cette dimension du travail de Voetvolk à celui des ballets C de la B, ou encore de Jan Fabre, cités au rang de ceux qui lui ont donné envie de se consacrer à la danse, après une pratique intense d'une hybridation entre le yoga et la danse libre¹⁸⁵. La deuxième chose qu'il me semble important de souligner sur un plan plus pragmatique, est l'inévitable situation de déséquilibre vécue et ressentie par le danseur quant aux relations qui se trament dans le travail entre sa partenaire et lui. Lisbeth Gruwez est conceptrice du projet et directrice artistique de la compagnie, danseuse de renommée internationale ; lui sort de l'école : « C'était mon premier emploi, ajouté au fait que c'était un rêve de travailler avec eux. Dans ce genre de situation, tu ne sais pas comment te comporter, comment trouver ta place dans la relation. Attends, je sors à peine de l'école, et là, je me retrouve face à Lisbeth Gruwez ! » On mesure combien la relation de Labath à cette reprise de rôle est dès lors empli d'enjeux qui outrepassent le cadre de la seule performance, mais qui sont néanmoins importants à mentionner pour comprendre toute la spécificité de son investissement dans la pièce.

Je m'intéresserai ici au rôle de Labath dans *We're pretty fuckin' far from okay* selon deux angles : d'une part son processus d'appropriation et d'incorporation des éléments structurants de la pièce et d'autre part, son élaboration de ressources singulières pour réactiver sa partition à chaque performance. Mais d'abord, je rassemblerai en une description focalisée sur le jeu de Labath les

¹⁸³ Entretien avec Wannes Labath, 18 janvier 2018. Entretien mené, transcrit et édité par Claire Besuelle, traduit par Christine Besuelle, *Défaire le jeu*, volume d'annexes, p. 124. Toutes les citations de ce paysage sont extraites de cet entretien, pp. 123-133.

¹⁸⁴ Renvoi au paysage consacré à Lisbeth Gruwez, cf. *supra*, pp. 68-80.

¹⁸⁵ Voir l'entretien complet pour plus de précisions : Entretien avec Wannes Labath, ent. cité, volume d'annexes, pp. 122-133.

observations et notes prises au cours de mes observations de terrain. La description qui suit émane donc d'un travail conjoint de reprise de ces fragments de mémoire et d'une analyse sur support vidéo qui m'a permis de préciser certaines intuitions prises à la volée.

a) *Notes sur Okay*

[Carnets de terrain - Septembre 2017-Janvier 2018]

Assis à la chaise. Il se creuse. Les mains sur les cuisses, paumes à plat, précautionneuses. Sternum aspiré vers l'arrière, l'épaule droite se décale en allant chercher vers le haut, mains toujours plaquées sur les cuisses. Son crâne s'incline doucement vers l'avant, quasi-imperceptiblement. L'ombre que cela produit sur son t-shirt rose-chair enfonce encore un peu plus le thorax. Il s'évide de lui-même. Le flux du mouvement est très lent, continu, il fond la forme du corps avec le souffle. Longue inspiration. Suspens. Longue expiration. Suspens. C'est tout ce qui existe, ce buste assis traversé par le souffle. Massif mais fragile bloc de chair. [Tout le début du spectacle repose sur la plasticité de la Forme, un flux de mouvement qui sculpte l'espace interne du corps.] Les bras reposent sur les jambes, poids des coudes relâché le long du tronc, renvoyant à la fois à l'impossibilité de prendre l'espace et à la dimension protectrice, rassurante que ce toucher procure (peut-être).

[...]

C'est le premier événement après de longues secondes de presque immobilité : une main se détache de la cuisse, vient toucher le

ventre, bientôt rejointe par la deuxième. Ce lent mouvement est soutenu par une expiration qui se suspend en bout de course. Corps vide, vidé, é-soufflé. Mains sur le ventre, petites carapaces sur la tendresse des organes. Le pied alors s'aventure, va chercher devant, à la lisière entre l'ombre et la lumière de la douche qui nimbe la chaise sur laquelle il est assis. Le corps résiste, s'arque vers l'arrière, les yeux rivés sur ce pied qui tâtonne dans l'obscurité. Une main alors se détache du ventre, va se porter sur une oreille. L'autre suit le même chemin. Le haut du buste est enroulé sur lui-même, affaissé sur son côté gauche, les deux coudes devant le sternum, paumes maintenant plaquées sur les oreilles. La hanche et la jambe droite tirent vers l'avant, la jambe gauche reste repliée, genou en dedans, resserrée vers le centre du corps. Ne pas voir. Ne surtout pas chercher à voir ce qui pourrait arriver.

Tout à coup, moi, je vois : le corps s'est fondu dans attitude dont je sens la restriction, le rétrécissement, le refus. Je reconnais (je ressens) l'angoisse.

[...]

Il s'est détourné, vivement. Regarde l'espace noir derrière la chaise, le corps

enroulé sur son flanc gauche, avant-bras déposé sur le haut du dossier de sa chaise d'écolier. À quoi s'agrippe-t-on ?

La jambe droite termine plus lentement sa course, comme en retard sur l'impulsion à regarder derrière. Un bruit ? Une présence ? Quoi ? Un accent du bras, léger, vif, se protège le front avec le coude, et revenir dans l'axe de la chaise, buste enroulé vers l'avant, poids de la tête lâché vers l'avant. Les mains, fermement appuyées sur les genoux sont les deux points d'appui qui permettent de ne pas s'écrouler tout à fait, bras blanc tendus, arc-boutés contre la tentation de laisser-aller tout à fait. La colonne se déplie un peu, prend une petite hauteur. Mais le centre et les coudes cèdent tout à coup, ramenant le buste presque sur les cuisses, genoux serrés l'un contre l'autre, mais tête soudain relevée par le regard tendu vers un point en avant, sur sa droite, inquiet, surpris. De là, se déplie encore une fois. Mais presque tout de suite, sans avoir eu le temps de respirer, s'arque vers l'arrière-droite, regard affolé vers l'avant-gauche, avant-bras repliés devant la poitrine et la tête. Attaqué. Traqué.

Les motifs s'enchaînent de plus en plus vite, sur cette chaise qui fonctionne comme un refuge et comme une cage. Le danseur et la danseuse passent ainsi, cantonnés à ce petit espace, plus de la moitié de la pièce. Le paysage sonore qui les

accompagne est composé presque exclusivement du son de leurs respirations enregistrées au préalable mais aussi captées en direct, que Maarten Van Cauwenberghe mixe et monte en direct. Il soutient et scande trois montées successives dans la dépense énergétique et dans l'intensité des affects qui traversent les danseur·euse·s.

De l'abstraction première du mouvement, je reconstruis progressivement les différentes strates qui fondent mes - nos gestes de peur, depuis l'anxiété jusqu'à l'angoisse, en passant par la terreur. Le dispositif, avec ces deux douches qui isolent les interprètes l'un de l'autre, produit l'effet d'un laboratoire, comme si ces deux corps n'étaient que les sujets d'une expérience circonstanciée qui aurait pour objet de mesurer les effets de la peur sur deux organismes. L'importance du souffle dans la conduite du mouvement est primordiale, ainsi qu'un jeu entre centre et périphérie, chaque tentative pour explorer le périmètre de sa kinesphère se résolvant dans une rétractation du corps autour de son centre, en un geste-réflexe de protection de soi.

Si l'on se penche plus particulièrement sur Wannes Labath en ce début de spectacle, on sent que dans cette alternance constante, les jambes sont motrices du mouvement vers l'extérieur alors que les bras sont presque systématiquement défensifs, qu'ils se replient vers le ventre ou la tête. Il multiplie aussi les

gestes d'auto-contact, que ce soit dans une dynamique de repoussé (pour se reprendre, se déplier à partir d'un point de contact), de protection comme lorsqu'il place ses mains sur son ventre ou qu'il se bouche le visage de ses mains pour clore ses sens au monde extérieur, ou encore d'auto-affection, dans ses gestes où le contact de la paume sur certaines parties de son propre corps semble lui permettre de s'attester lui-même, de son existence, de ses limites.

[...]

C'est le dernier acmé. La dernière digue. Deux paumes plaquées contre l'estomac. Deux bras jetés dans les airs comme une imprécation, puis ils s'agrippent à la chaise, appuyés pour un petit saut qui retombe tout de suite, fracas de chair sur l'assise. C'est un essorage de soi, des organes. La main passe et repasse sur l'estomac. Le frotte. En sort quelque chose d'invisible. Le peu de son visage me paraît livide. Le mouvement est incessant, dans un rebondi constant, une élasticité qui l'enferme lui-même dans ses propres réactions. Il attrape des mouches imperceptibles. Je me dis qu'il ne doit plus en pouvoir. L'autonomie de chaque geste se perd dans un flux apparemment chaotique. On ne repère plus ni l'amorce du geste, ils se fondent tous les uns aux autres. Sans objet, la peur devient purement physique. Une contracture du corps qui s'ouvre et se referme sur lui-même.

Il et elle se retrouvent debout. Face au public, les deux mains levées. Derrière eux, cinq projecteurs diffusent une lumière blanche éblouissante. Réminiscence de films policiers, les héros bras en l'air sous la pluie, dans les phares d'une voiture. Ils dégoulinent de sueur et sont saisis, grillés par la lumière. C'est là que, derrière eux, les chaises disparaissent, avalées vers l'arrière. Ils sont seuls, debout. Sans appui autre que leur deux corps, ils se rejoignent en une scène qui commence comme une rédemption et finit comme une lutte à mort. D'abord c'est un soulagement qui émane de leur longue étreinte après une si longue solitude. S'engage ensuite un jeu de poids-contrepois, les deux corps s'associant, partageant leurs forces autour d'un point d'équilibre pour évoluer lentement dans l'espace. Derrière eux, deux pans d'un mur précédemment ouvert commencent à se rapprocher l'un de l'autre, occultant progressivement les projecteurs. Ils respirent ensemble. Se respirent. Se fondent. C'est indécidable. Je ne sais s'ils s'entraident ou se combattent. Agrippant les t-shirts l'un de l'autre, il semblerait qu'ils essaient de s'extirper, de se dépiauter. Leurs limites sont poreuses à l'autre. La qualité du flux, condensé, lent, permet une lecture littérale de la situation : comment ces deux êtres sont-ils capables de se rencontrer après une telle épreuve ? S'y ajoute une lecture picturale, qui m'évoque les remous et fluctuations de la

peur elle-même, matérialisés par les métamorphoses continues de ces deux corporités l'une dans l'autre. Et puis le corps à corps devient de plus en plus frénétique. Le mur finit de fermer l'espace, et le silence se fait. N'existe plus que le bruit de leurs souffles, haletant, luttant contre, essayant de dépasser le corps de l'autre. Ils se relèvent. Se reprennent. Se déprennent du corps de l'autre.

Il et elle sont seuls à nouveau. Wannas plaque sa paume contre son estomac. Encore. Il agrippe la chair de son ventre. Écrase la chair de ses mains dans ses organes. Se gratte une jambe, passe les deux mains sur son crâne, revient au ventre, s'attarde. Toute la dernière partie de la pièce est construite en un dernier acmé. Cela commence par ces gestes « sur soi », que Labath esquissait déjà à la fin de la première partie. Ils démarrent tous les

b) De la copie au mimétisme

Pour se préparer aux répétitions préalables à la reprise de rôle, Labath confie avoir d'abord beaucoup regardé les vidéos du spectacle avec Vladyslav. Cela pour se sentir prêt : « Je ne savais pas comment ça allait se passer et je voulais arriver à la première répétition en sachant absolument tout [*rires*] ». Il en passe ainsi par une phase extrêmement méticuleuse d'observation, notation et incorporation des mouvements effectués par Nicolas Vladyslav. Si méticuleux ait-il été, ce travail ne lui servira en rien ou presque, étant donné qu'il découvre que « tout est improvisé » lors des premières sessions de répétitions, ce qu'il n'avait pas perçu en étant juste spectateur de la pièce, ou du moins, pas à ce degré-là : « Je savais qu'ils jouaient beaucoup avec [le matériel chorégraphique] mais je pensais que c'était plus écrit que cela. » En outre, pour Gruwez, il est absolument nécessaire que Labath invente son propre *alphabet* (pour reprendre le terme utilisé par la chorégraphe) sans copier celui de Vladyslav, cela faisant partie du processus qu'elle demande à ses interprètes (elle y compris). Le point de départ de la recherche sur *Okay* est en effet situé par la chorégraphe dans

deux debout, puis se retrouvent au sol avant de retrouver la verticale, acculés par un décadage de la découpe lumineuse au mur de fond de scène (dernière image où l'on retrouve l'idée d'interpellation policière, qui résonne avec la sensation d'emprisonnement qui règne en début de pièce, peut-être comme si celle-ci s'organisait en fait sur chronologie inversée). Là, la quotidienneté du motif gestuel de base (se gratter, remettre ses cheveux derrière l'oreille) renvoie à la nervosité, plus qu'à l'angoisse. Leur répétition frénétique fait progressivement dévier leur signification (leur impact en tant que représentation d'une action quotidienne), de sorte qu'ils deviennent l'expression essentielle de ce que je reçois comme une culpabilité exacerbée.

l'exploration entre respiration et états d'anxiété ou d'angoisse, qui émane d'une observation de ses propres comportements au quotidien. Ce lien entre respiration et état affectif est exploré de façon toute physiologique *via* plusieurs techniques agissant sur la respiration (comme certaines conduites de pranayama¹⁸⁶). Petit à petit, s'adjoint à ce travail de fond un travail sur la dimension expressive du geste, ce qu'elle appelle « creuser la thématique », en l'occurrence ici la peur, consistant en une enquête de terrain quasi-anthropologique sur les modalités d'expression et de représentation des effets de la peur sur un corps, qui lui permet de repérer des figures et des qualités qu'elle explore ensuite pour elle-même, s'efforçant de goûter à toutes les dimensions que recèle l'exécution de ces gestes. Ce travail de recherche est singulier : il ne s'agit pas pour elle de transmettre le fruit de ces recherches à son partenaire mais de lui demander de s'impliquer dans un processus similaire, pour aboutir à la constitution de ce qu'elle appelle un « alphabet gestuel » avec lequel il s'agira de composer en direct durant le temps de la performance¹⁸⁷. Labath est ainsi enjoint à se composer son propre répertoire de postures et d'attitudes, qu'il s'agira pour lui ensuite d'incorporer, de façon à ce que l'exécution de ces motifs gestuels deviennent une « seconde nature ».

Cette phase d'élaboration du matériel est concomitante d'une rencontre avec Gruwez en tant que partenaire, durant laquelle le danseur se familiarise avec la structure de la pièce, qui si elle est improvisée dans l'enchaînement des cellules gestuelles qui compose le matériel propre à chacun des interprètes, est précisément structurée sur le plan dramaturgique, et sur celui de l'évolution des qualités d'exécution des gestes. Ils travaillent pour cela à partir de la danse des cinq rythmes, forme de danse-thérapie élaborée par Gabrielle Roth autour de 1975, et dont Gruwez reprend ici les principes, fidèle à son habitude d'élaborer un entraînement spécifique à chacune de ses pièces en puisant dans un corpus de techniques souvent proches des pratiques somatiques ou en lien avec une visée thérapeutique. Les cinq rythmes vont aussi devenir élément structurant de l'évolution de toute la première partie de la pièce, les qualités dynamiques propres à chacun des rythmes étant réinvesties comme des « qualités de base » qui président à l'exécution et à l'enchaînement des « lettres » de l'alphabet de chacun·e des interprètes, pour filer la métaphore¹⁸⁸. L'analogie très forte avec le langage verbal n'est pas sans évoquer la notion de communication citée par Labath, renvoyant alors davantage à son expérience en tant que danseur d'une pensée du geste construite sur cette analogie entre un vocabulaire gestuel précis qu'il s'agit de réinvestir à chaque exécution,

¹⁸⁶ La branche du yoga qui consiste en des techniques de régulation de la respiration, voir : Tara Michaël, *Yoga, op. cit.*, p. 96.

¹⁸⁷ Je reviendrai sur cette articulation dans la deuxième partie de l'étude, cf. *infra*, pp. 196-208.

¹⁸⁸ Ces qualités étant : *flowing*, *staccato*, *chaos*, *lyrical* et *stillness*, et jouant sur les qualités de transition d'un geste à l'autre. Je renvoie à l'entretien avec Lisbeth Gruwez et Maarten Van Cauwenberghe pour plus de détails sur la danse des cinq rythmes et la manière dont la chorégraphie la mobilise pour servir la composition de cette pièce, ent. cité, volume d'annexes, pp. 102-110.

comme l'on manipule différentes unités syntaxiques pour construire un discours. Les cinq rythmes constituent un fond dynamique, à l'instar des dimensions mélodiques et rythmiques de la prosodie d'un texte verbal, qui soutient la cristallisation des motifs gestuels et leur donne un impact singulier. Dansant longtemps « face à face » avec Gruwez, pour s'imprégner avec précision de ces qualités et être en mesure de passer des unes aux autres avec fluidité, Labath passe ainsi de la copie *stricto sensu* des gestes de Vladyslav sur la captation vidéo au mimétisme des qualités de mouvement de Gruwez *in situ* (le mimétisme étant ici à prendre au sens éthologique du terme, soit une faculté de s'adapter en se fondant dans les caractéristiques de son milieu ambiant).

Cette intégration de la structure de base de la pièce passe aussi par le partage de certaines images de la chorégraphie à l'interprète, impulsions à l'exécution de certains gestes. Un exemple, le tout début de la pièce, où Labath et Gruwez sont assis sur deux chaises, face au public, dans une attente quasi-immobile : pour motiver les premières prises de l'espace par le corps, Gruwez donne l'image du sujet d'une peinture qui essaierait de sortir de son cadre, tout en se posant la question de son droit à le faire, « comme si chaque geste pouvait déclencher un désastre. » S'y ajoute une autre image : celle du laboratoire, l'audience devenant peuple de scientifiques réunis pour se livrer à toute une flopée d'expérimentations sur les rats ou autres sujets de l'expérience que seraient Gruwez et Labath. Le partage de ces images, ou idées (l'hésitation sur le terme n'est pas anodine) permet de trouver une certaine synchronicité qui ne passe pas par un unisson du mouvement mais plutôt sur l'accord des univers mentaux dans lesquels les deux interprètes évoluent. Il est intéressant de souligner que pour Labath, cette question de l'imaginaire est tout de suite reliée au sens des séquences :

Pour le duo, je me vois marcher dans la forêt de Blanche Neige, avec tous ces arbres, comme des dinosaures, et si on bouge trop vite, ils... Ça aide de synchroniser les images pour entrer dans un truc qui y ressemble.

C.B. : Vous partagez vos images?

L.W. : Oui, on parle du sens de chaque élément et on partage les matériaux qu'on garde pour le travail.

Le partage de ces images ne signifie donc pas que les deux interprètes utilisent les mêmes noyaux imaginaires pour motiver leur geste, mais plutôt qu'ils s'accordent sur les circonstances propres à la situation de tel ou tel tableau pour être en mesure de co-créeer cette situation ensemble, à partir de leurs singularités. Ainsi, Labath remarque que Gruwez et lui ne partagent pas le même type d'imaginaire : « Je crois que j'ai une imagination plus abstraite que celle de Lisbeth [Gruwez] en fait. Je pense davantage en termes d'énergies, d'esprits maléfiques qui manipulent mon propre

corps, me font bouger. » En outre, ces images peuvent être amenées à changer au fil de la tournée de la pièce, ce qui demeure fixe étant la structure donnée par l'enchaînement des qualités. Cela permet de saisir ce qui est de l'ordre du commun et du partageable, soit les qualités dynamiques et le sens global de chaque unité qui compose la pièce, et ce qui est de l'ordre de la cuisine interne de chacun des interprètes, à savoir le « film de ses visions intérieures », pour reprendre un terme stanislavkien¹⁸⁹, et la composition de son matériel.

L'histoire particulière de Labath avec la pièce rend d'ailleurs le travail de l'une des séquences particulièrement délicat. Il s'agit du tableau central de la pièce, lorsque les deux interprètes sortent du périmètre délimité par leurs chaises et se rencontrent l'un l'autre.

Hier on a vraiment défini les qualités pour nous. Ainsi qu'un tas d'autres indications techniques : essayer de conserver la douceur, de donner du poids... Ce qui est vraiment difficile à obtenir. En fait, les choses que je vois maintenant aident vraiment. Quand je l'ai vue avant de la danser, cette scène était vraiment semblable à un film d'horreur à la Cronenberg. J'étais loin de la scène et la lumière était plus sombre que ce que l'on a maintenant, je crois. Alors, j'ai vu ces corps se transformant l'un dans l'autre. Comme un bloc de chair. Travailler avec cette image m'a conduit à appréhender la scène avec de l'épaisseur. Je la considérais trop comme un combat, aussi peut-être parce c'est comme cela qu'on l'appelait... [rires]. Et au bout du compte, c'est un combat, mais ça doit commencer comme si ça n'en était pas un. Là est toute la différence.

Le danseur doit se défaire d'une projection qui a été la sienne quant aux sens et aux enjeux de ce passage lorsqu'il a vu la pièce une première fois. Les évocations suscitées en lui par le tableau, deux corps se fondant littéralement l'un dans l'autre, dans une atmosphère angoissante, lui font aborder ce moment de façon trop dense. Il sur-investit dans son geste de danseur les évocations qui ont été les siennes en tant que spectateur. Pour trouver la justesse du passage, il lui est nécessaire de revenir à un imaginaire plus concret, au sens du sentiment d'urgence qu'il permet de convoquer. C'est alors qu'émerge l'image de cette forêt hantée, entre *Blanche Neige* et *Jurassic Parc*, dont la traversée est évidemment très dangereuse. Cela combiné à certaines indications plus directement techniques quand au ressenti du poids et à la qualité du toucher lui permettent de trouver la justesse nécessaire à ce passage. Je note ici la distinction persistante dans le discours entre d'une part des éléments qui sont de l'ordre de la suggestion et de l'imaginaire, et de l'autre des éléments dits techniques relevant d'indication directement corporelles.

¹⁸⁹ Voir l'entrée « Vision intérieure / film intérieur / film des visions » dans le glossaire de l'ouvrage *La Ligne des actions physiques*, recueil de textes de Stanislavski traduits et édités par Marie-Chistine Autant-Mathieu, L'Entretemps, les voies de l'acteur, Montpellier, 2007 : « Le film des visions intérieures ne reflète pas la réalité, il est une projection de ce qui n'existe pas, mais qui est adapté aux exigences de la vie du rôle ». Il est intéressant de noter que le chorégraphe et danseur Daniel Nagrin, en écrivant sur l'adaptation des techniques de jeu (s'inspirant des méthodes du Group Theater, largement issues d'une lecture américaine de Stanislavski) pour le travail de l'interprète danseur, forge le concept d'image-spécifique, soit le noyau qui permet de « modeler la vie intérieure du danseur » et ce « dans le contexte d'une identité spécifique ». Voir : *The Six questions, acting technique for dance performance*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1997, p. 35 (je traduis).

Les chemins par lesquels passe Labath pour intégrer et reprendre le rôle de Vladyslav renseignent non seulement sur les supports de son jeu, mais aussi sur la teneur du travail du danseur chez Voetvolk, permettant de mettre en avant la spécificité de certains processus adoptés. Si toute reprise est en une certaine mesure re-création, la remarque est tout particulièrement juste en ce contexte de travail, qui demande au danseur de se forger les outils avec lesquels il travaille pendant la performance de la pièce. Je souhaite maintenant mettre l'accent sur les chemins empruntés par Labath pour l'élaboration et la réactivation de sa partition dans *Okay*.

c) Réactiver

Du travail des images évoqué plus haut, Labath souligne que dans le moment même de la performance, leur enchaînement les unes aux autres se fait de façon presque automatique, évoquant un état de concentration particulier qui lui permet d'anticiper et d'accompagner l'exécution de ses gestes. Cet état de concentration particulier est tributaire du long face à face avec le public qui inaugure la pièce (Labath et Gruwez se plaçant en scène pendant l'entrée du public, et restant un long temps dans un face à face immobile avec l'audience). Il souligne que l'anxiété toujours latente avant un spectacle est décuplée par cette attente en scène, l'aidant à atteindre un état de conscience différent. C'est depuis cet état de conscience que les suggestions de l'imaginaire s'enclenchent. Il projette alors être seul dans une chambre, enfermé avec « un groupe d'horribles personnes qui vont se livrer à une série d'expériences » sur lui. Ainsi, c'est la combinaison d'une situation spectaculaire particulière, qui joue sur son état d'anxiété, et de la projection dans des circonstances imaginaires mais spécifiques et situées qui lui permet d'entrer dans la pièce. Le public est partie prenante de la situation convoquée par Labath, mais non en tant que public à l'instar d'une rupture classique du quatrième mur : il lui est assigné un rôle passif, qui, quand bien même il n'en a pas conscience, agit sur le positionnement du performer par rapport à lui, et influe ainsi sur la qualité même de la relation esthétique qui s'instaure. Labath va plus loin :

Il y a ce moment où les lumières s'éteignent, quand on ne voit plus le public. En fait c'est à ce moment-là que je me sens le plus connecté à eux. Jusqu'alors, ils n'étaient qu'une juxtaposition de gens différents, mais à ce moment là, ils ne font plus qu'un, ils deviennent une masse. Alors, je commence à imaginer... Mes mouvements naissent de ma relation au souffle et à leurs énergies. Je pars en vrille, c'est tout.

Les deux moteurs du mouvement cités par Labath sont donc son souffle et ce qu'il nomme les énergies du public, transformé par son propre travail de projection en masse menaçante. Le travail de souffle est premier dans la pièce, on l'a rapidement évoqué plus haut. C'est tout le travail de base de l'entraînement convoqué par Gruwez que de travailler à différentes qualités de relation à

sa propre respiration. Aussi, il n'est guère étonnant que l'un des supports fondamentaux de cette première partie soit précisément celui de la respiration, dans la lenteur caractéristique des premières minutes du spectacle. Le deuxième support cité permet de mieux appréhender le fonctionnement du travail des images par Labath, comme émulation et non comme simple visualisation¹⁹⁰. De fait, il s'agit pour le danseur de se mettre en connexion avec la masse du public de façon à composer avec eux : avec leurs « énergies. » On a ici un usage du terme qui renvoie à une conception de l'énergie comme une circulation d'affects, produite par un agencement particulier et unique de singularités. Dès lors, le terme connexion sous-entend capacité à sentir cette circulation des affects et de s'y adapter, travaillant depuis et avec elle.

De ce point d'arrimage très concret, Labath revendique une certaine part de folie dans la construction de son jeu. Il utilise plusieurs fois au cours de l'entretien l'expression « I make myself crazy », l'adjectif renvoyant au délire et à l'absence de rationalité. Il relie cela spontanément à une tendance de sa personnalité qui outrepassa son travail en tant qu'interprète :

Je crois que j'ai une tendance à la folie, une prédisposition. C'est vrai qu'il y a eu dans ma vie des moments où j'ai pu aller assez loin par l'esprit. J'ai fait pas mal d'expériences psychédéliques, des voyages dans ces royaumes imaginaires. Je dessine un peu aussi, et cela revient dans mes dessins, je crois... Donc, j'essaie de me connecter à ce royaume d'énergies et d'esprits quand je commence à danser [*Wannes se met en retrait et semble écouter quelque chose*].

C.B. : Dirais-tu que tu essaies d'écouter les sollicitations qui te viennent de ces « énergies » ?

W.L. : Oui. J'imagine qu'elles sont là, en fait, autour de moi, et dans le public. Au final, le public se fond en elles. Ce ne sont pas de véritables formes, mais une sorte de présence qu'elles dégagent.

Deux ordres de réalité se superposent pour finalement ne devenir plus qu'un, dans lequel Labath va continuer à évoluer pendant la durée de la représentation. Il est notable que ce travail sur l'imaginaire est d'abord rattaché à une tendance et à des explorations intimes, et non rattaché à un savoir-faire qui serait de l'ordre de techniques d'interprétation. Cela participe à la pensée de la danse défendue par Labath, soit une pratique de mise à nu de soi par le partage de la singularité de son imaginaire. Le danseur va jusqu'à considérer la performance comme un rituel qui lui permet d'honorer ces présences, de s'y abandonner pour y puiser une forme de puissance. C'est aussi le désir de partager ce rituel avec un public, de s'exposer-fou, qui fonde sa nécessité pour l'interprète :

¹⁹⁰ Le philosophe Basile Doganis propose de distinguer entre visualisation et émulation pour insister avec ce deuxième terme sur la dimension kinesthésique de la faculté du corps à « émuler une réalité, c'est-à-dire créer de toutes pièces, de se donner à lui-même, un référent virtuel le faisant réagir comme s'il était *en présence* de cet objet. » Basile Doganis, *Pensées du corps, la philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais*, op. cit., p.69. Je renvoie à la deuxième partie de cette étude, cf. *infra*, pp. 245-251, ainsi qu'à l'entrée « Émuler » dans la troisième partie de cette étude, p. 410 et <https://www.mindomo.com/fr/mindmap/4285c382d394ffd5a96f1f3335a28d24>

« Souvent on essaie de se comporter vraiment normalement, de nous présenter nous-même dans une normalité, mais en réalité nous sommes pleins de folie. Y aller, s’y abandonner donne beaucoup de liberté, parce qu’on n’a plus besoin de prétendre être quoique ce soit d’autre. » On retrouve dans ces propos la logique du don qui fonde tout un courant de la pensée de l’acteur-riche, Grotowski en étant peut-être le plus éminent exemple :

La différence entre l’acteur courtisan et l’acteur saint est la même qu’entre le savoir-faire d’une courtisane et l’attitude de don et d’acceptation qui naît d’un amour véritable : autrement dit, le sacrifice de soi-même. L’essentiel dans le second cas, c’est d’être capable d’éliminer tous les éléments perturbateurs pour être capable de dépasser toute limite concevable. [...] L’acteur qui se révèle lui-même et sacrifie la part la plus intime de lui-même — celle qui n’est pas faite pour les yeux du monde — doit être capable de manifester l’ultime impulsion. Il doit être capable de donner, par le son et le mouvement, ces impulsions qui balancent à la frontière entre le rêve et la réalité. En bref, il doit être capable de construire son propre langage psycho-analytique de sons et gestes, de la même manière qu’un grand poète crée son propre langage de mots¹⁹¹.

On retrouve d’ailleurs ici de façon saisissante l’analogie au langage verbal pour décrire le travail de l’acteur sur ses actions, autant de gestes, postures et attitudes dont il lui faut maîtriser les impulsions pour être en mesure de les laisser être vues, dans une conception de l’art de l’acteur davantage basée sur l’élimination que sur l’accumulation d’artifices.

Mais revenons aux appuis de jeu de Labath. La montée en puissance des images produites par l’imaginaire de Labath dans son travail de connexion au public ne doit pas faire oublier la conscience de la structure de la pièce, des qualités qui fondent cette structure ainsi que des éléments qui permettent aux deux performeurs de trouver la synchronicité dans son évolution. Aussi, dans la verbalisation de Labath s’entremêlent constamment travail sur les qualités et travail des images :

D’abord, l’idée c’est que tu es totalement figé sur ta chaise. Il y a une respiration particulière : tu inspires, tu bloques, tu expires, tu bloques à nouveau. Et tu joues avec ça. Ensuite, ça s’ouvre. Après la troisième répétition, on peut changer un peu la qualité, aller davantage dans ce genre de mouvement au moment où on inspire [*il exécute un geste fluide et continu*]. L’idée est de commencer à s’ouvrir à ce qui nous entoure : s’ouvrir à ce coin, s’ouvrir à ce visage, s’ouvrir encore, encore et encore. Et au fur et à mesure l’ouverture débouche sur le repli, un geste de protection, de retour à soi. Puis sur cette base commencent à arriver de petites ponctuations, le même geste répété sur place [*il fait une démonstration*]. L’idée, c’est que tu cherches quelque chose. Un truc du genre : « Est-ce que j’ai pris mes clés? », tu vois. Pas des trucs vraiment effrayants, mais ce genre de pensées obsédantes quand tu sais que tu as fait quelque chose, mais d’un coup, tu n’en es plus sûr, alors tu vérifies, une fois, deux fois, trois fois. Ce genre de petite folie. Ensuite, ça s’ouvre encore plus, avec l’idée de d’avancer dans la boue, dans un truc épais. Il y a la tentation de se déplacer très vite, mais ce n’est pas la peine, ça ne sert à rien, alors l’image

¹⁹¹ Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Paris, L’Âge d’homme, 2012 (1971), p. 33.

de la boue aide à condenser le mouvement. Plus je joue le spectacle, plus je réalise qu'il ne s'agit que de cela : connaître la structure et s'y soumettre. Après, vois-tu, je ne la *connais* pas vraiment rationnellement : ça arrive, c'est tout. Bien sûr, c'est toujours du cinquante/cinquante, parce que l'on a aussi des moments de rencontre très précis. Par exemple, les moments où on s'arrête tous les deux en même temps, où le moment où je me lève et regarde en arrière. Donc, d'une part, il y a cet état qui se construit tout doucement, et d'autre part je sais que je dois faire ceci, cela, ceci.

On retrouve ici les différentes caractéristiques dynamiques des cinq rythmes, fondues dans une sous-partition qui tisse ensemble les appuis fondés par certaines images communes et d'autres qui sont plus singulières à Labath. À cela coexiste également une série d'éléments plus secs, indices visuels ou sonores permettant de se retrouver dans la séquence en cours. C'est en cela qu'il ne s'agit jamais de s'abandonner complètement à l'état, mais d'être à l'écoute de l'autre tout en restant « très proche de soi-même ». Il est intéressant que Labath, parlant de l'instanciation de cette partition « sèche », pour reprendre son vocabulaire, réfute le verbe « connaître ». Pour lui, dans le moment du jeu, il n'est pas question de se reposer sur la partition mais bien de laisser les choses arriver d'elles-mêmes, sans les provoquer. S'exprime ici un idéal de l'état de jeu, où la maîtrise de la structure est telle qu'elle permet aux actions qui la composent de réellement advenir : en somme, qu'elle permet à l'ordre du jeu de prendre le dessus sur l'ordre du réel. C'est de cette intégration de la structure que la dramaturgie gestuelle de *Okay* prend sens *via* la transe qui gagne peu à peu la danseuse et le danseur.

Cet idéal va en effet de pair, chez Labath, avec la volonté de ne pas tricher sur l'état qu'il ressent durant la pièce :

C. B. : C'est vraiment important pour toi de ressentir *vraiment* ? Que mets-tu derrière ce mot ?

W. L. : C'est ce que je veux. Je crois que c'est plus convaincant. Pour les frottements par exemple, je pense beaucoup à tirer des trucs hors de moi, comme si j'essayais de me soigner et de sortir toute la merde, mais tout revient, revient, revient sans cesse... Je pense que c'est un moment où le public doit avoir, je sais pas moi, la chair de poule. Quand j'ai vu le spectacle, j'avais l'impression que c'était vrai et qu'ils faisaient sauter le verrou. Cela procure beaucoup de gratitude de le voir. Et avec Maarten [Van Cauwenberghe, *il parle de la musique*] qui apaise tout ça ensuite... A cet égard, la dernière partie sur les chaises est aussi une partie que je perçois comme de plus en plus difficile. Là aussi c'est super épuisant, tu arrives à un point où tu ne te sens plus capable de contrôler ton corps. Je voudrais me casser tellement j'en peux plus. Mais c'est parce que ça dépasse tellement les bornes, que quelque chose devient vraiment vrai automatiquement. Oui, tu continues, et ton corps hurle, vraiment, il n'en peut plus. A ce moment-là, penser les choses en termes de formes et de mouvements, c'est raide : mes rebonds par exemple. Je sais que je n'ai pas réussi à effectuer ce mouvement comme s'il dérivait naturellement de l'état. Je le joue un peu, et ce n'est pas ce que je préfère.

Labath relie assez significativement la volonté de sentir pour transmettre avec la dramaturgie de l'épuisement qui structure la troisième et dernière partie de la pièce. C'est précisément la réalité du processus physique à l'œuvre qui permet l'ouverture à une autre forme de rapport au mouvement, moins conscient et moins contrôlé. On retrouve l'expression d'un idéal de la présence caractérisé par un état de transe, soit d'état de conscience modifié, dont l'indice principal reste ici la mention d'une absence de contrôle volontaire sur le mouvement. On retrouve ici la notion de sacrifice : c'est par son consentement à se soumettre à une telle épreuve à chaque performance que Labath considère atteindre l'endroit de communication qu'il recherche avec le public. En outre c'est aussi l'endroit d'un paradoxe, puisque cet état d'épuisement est amené par l'exécution de figures pré-déterminées mais qu'il en empêche presque l'exécution. C'est précisément ici que Labath mobilise une terminologie empruntée au champ du théâtre pour exprimer une discordance entre le mouvement dans lequel l'emmènerait spontanément l'état de corps dans lequel il est à l'instant T de la performance et la forme qu'il est néanmoins contraint d'exécuter. Jouer est ainsi, dans le vocabulaire de Labath, synonyme de forcer l'émergence du geste, en essayant d'en reconstruire la cohérence. Ce processus est dévalorisé sur le plan affectif, puisque le danseur avoue que cela ne correspond pas à sa façon favorite d'être en scène. Ainsi, la souffrance relative liée à l'épuisement qui mène à la transe est valorisée sur l'économie de soi que représenterait le fait de jouer : de prétendre être dans un état qu'on n'atteint pas tout à fait. Néanmoins, le danseur trouve des espaces pour gérer énergiquement parlant cette dramaturgie de l'épuisement, notamment dans la gestion du souffle :

Dans la dernière partie je distingue ma respiration de mon mouvement. Comme si normalement je faisais [*il fait une démonstration, le frottement sur un rythme élevé, la respiration accompagne le rythme. Puis il maintient la rapidité du mouvement mais ralentit la respiration*]. Au début, mixer la respiration et le mouvement aide vraiment à entrer en transe, et aussi ça aide pour l'état au sol. Mais après, c'est plus long, plus profond, et j'essaie de dissocier. De déconnecter un peu et de trouver un espace pour utiliser la respiration autrement.

C.B. : Dirais-tu que tu as besoin d'être connecté émotionnellement à ce que tu fais, mais qu'une fois que la pompe est assez amorcée et que l'état est installé, tu n'en as plus autant besoin, et tu peux alors te « détendre » tout en gardant le contrôle ?

W.L. : Oui. C'est aussi un point mort, où l'on a plus besoin de s'engager autant car l'état est là, tout entier. On peut lâcher prise et tricher un peu. Il y a beaucoup de mouvement alors, beaucoup de sons, c'est déjà assez tendu. C'est en fait plus compliqué de faire paraître l'ensemble toujours dansant et léger, que de le faire paraître plus lourd. mais c'est ce que l'on fait. Comme d'aller danser, et de danser ensemble. Comment je me calme. Comment je peux me casser. On essaie de

rester bons. Lisbeth [Gruwez] a une endurance tellement impressionnante, elle est vraiment impressionnante. Émotionnellement, psychologiquement, sa forme physique.

La suite des propos de Labath permettent d'affiner les remarques précédentes. On y retrouve formulé autrement le primat du processus physique : être réellement épuisé permet de ne pas avoir besoin de recourir à la suggestion, ce qui résonne singulièrement, une fois encore, avec une conception grotowskienne du théâtre et du jeu : « L'exposition de l'organisme vivant mené aux excès, nous ramène à une situation mythique concrète, à une expérience de la vérité humaine commune¹⁹² ». Mais, paradoxalement relativement aux déclarations précédentes, s'y avoue une technique permettant de trouver une forme de repos dans l'épuisement lui-même, en agissant sur la respiration. D'une part, est exprimé le lien fondamental entre le souffle et l'état affectif : c'est en synchronisant la respiration avec le geste que le danseur atteint l'intensité de l'état de corps recherché. Ensuite, c'est en désynchronisant son geste de son souffle qu'il réussit à trouver l'endurance nécessaire à la continuité du mouvement, et aussi une forme de détachement qui lui permet de conserver à la pièce certaines de ses caractéristiques fondamentales. Cet espace entre est ainsi ressourçant, à la fois pour le danseur et pour la pièce.

Ces propos permettent de saisir mieux la construction de la sous-partition de Labath dans *Okay*. S'exprime ainsi la nécessité de se reposer sur une structure très forte quand bien même les interprètes improvisent la façon dont est mobilisé leur propre alphabet gestuel. Cette structure se partage entre indices temporels qui définissent des séquences où prédominent telles ou telles caractéristiques dynamiques, et structuration d'un imaginaire commun qui aide à la synchronisation des deux interprètes. S'y ajoute pour Labath la convocation d'un imaginaire très personnel, de ses propres dires plus abstrait que celui de Lisbeth Gruwez, rattaché à ses croyances et mémoires intimes. Sur un plan plus pragmatique, l'entraînement de Labath pour danser la pièce se résume à un gros travail sur la respiration (il dit y porter une grande attention durant la journée précédant une représentation), quelques postures de yoga et des étirements (je me base ici à la fois sur ses propos et sur ce que j'ai pu observer lors de la tournée du spectacle à Paris). S'y retrouvent ainsi des éléments venus de sa formation initiale, des éléments caractéristiques de la pièce et la mobilisation de ressources dont il se sert explicitement pour être en mesure de la danser.

Pour conclure, je soulignerais que la particularité de la situation de Labath (cette reprise de rôle) met l'accent sur l'importance de prendre en considération le contexte affectif au sens micro-politique, tout aussi déterminant dans l'élaboration-exécution d'une sous-partition, mais parfois

¹⁹² Jerzy Grotowski, *op.cit*, p. 22.

évacué ou minoré dans les discours des artistes comme dans l'œil de l'observatrice. Deux choses jouent ici à plein : l'importance symbolique du « premier contrat », a fortiori dans une compagnie portée aux nues pour une recherche sur le mouvement dans laquelle Labath se reconnaît pleinement. Il est dès lors très clair que la posture des deux interprètes de la pièce induit un déséquilibre qui n'est pas toujours des plus faciles à gérer pendant la tournée, influençant de fait les conditions de jeu de la pièce¹⁹³. Ainsi, lors de la semaine de représentations à la Bastille, une dispute éclate entre Labath et Gruwez pendant la répétition précédant la deuxième. Le danseur quitte le théâtre, pour ne revenir qu'une dizaine de minutes avant la représentation, en rage et menaçant la chorégraphe de lui intenter un procès. Ce fut pourtant une magnifique performance, ce que Gruwez, mi-figue mi-raisin, mit sur le compte de la fureur de Labath, laissant entendre qu'elle l'avait cherché sciemment.

L'analyse de la sous-partition de Labath révèle également la spécificité des modes de composition propres à Voetvolk et l'état d'instabilité caractéristique de l'interprète auquel ces modes de travail conduisent. À cet égard, il est intéressant de noter la porosité mais non l'exacte identité entre les supports permettant l'écriture du geste et ceux permettant sa réactivation. De même, on observe une forte continuité entre les supports pédagogiques qui ont marqué le parcours de Labath et les techniques dont le danseur use en jeu, en les combinant aux outils élaborés avec la chorégraphe spécifiquement pour le spectacle. La jeunesse de la carrière de Labath est un facteur d'explication de cette porosité, mais elle signale aussi une communauté de pensée à l'œuvre dans les pratiques personnelles du danseur, qui fondent sa pensée du corps, et l'esthétique développée par Voetvolk, communauté qui se cristallise dans la distinction entre le « ressentir » et le « jouer » sur laquelle je reviendrai amplement dans le premier chapitre de la deuxième partie de cette étude¹⁹⁴. Je terminerai ce cheminement cherchant à approcher la singularité du jeu d'un interprète par l'analyse de sa sous-partition en me focalisant cette fois sur les rituels de préparation au jeu, à travers l'exemple de David Le Borgne, danseur dans *nicht schlafen*.

3. PAYSAGE #3 — Se préparer pour jouer *nicht schlafen* (David Le Borgne)

David Le Borgne a démissionné du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris où il était en train de terminer sa formation en danse contemporaine pour intégrer l'équipe des neuf danseur·se·s qui créeront *nicht schlafen* avec Alain Platel. Il a alors une vingtaine d'années, et c'est l'un des plus jeunes interprètes du spectacle (avec Dario Rigaglia). Il confie s'être

¹⁹³ Je renvoie ici à l'entretien complet avec Wannes Labath pour plus de détails, ent. cité, volume d'annexes, p. 129 ; ainsi qu'aux notes de l'entretien informel avec Lisbeth Gruwez, *Défaire le jeu*, volume d'annexes, p. 122.

¹⁹⁴ « Épreuves de l'affect dans les pièces du triptyque du "corps extatique" de Voetvolk », cf. *infra*, pp. 195-238.

donné le défi de « refuser de travailler en surface¹⁹⁵ » dès le début de l’aventure que fut le processus de création, s’astreignant à chercher hors de ses zones de confort. Une discipline de soi qui suit le danseur dans les détails de sa préparation physique et mentale pour jouer la pièce pendant sa tournée, qui sera le principal point de focus ici. C’est l’endroit d’un apprentissage, puisque « c’est nouveau pour [lui] d’avoir une préparation si rigoureuse » et d’une découverte, cette concentration sur le corps devenant un véritable mode de vie auquel Le Borgne « prend goût. » J’ai effleuré à travers les paysages consacrés à Samir M’Kirech et Wannes Labath la question du rapport à la tournée d’un spectacle. Je m’y étais néanmoins surtout attachée à retracer les genèses d’un rapport au rôle et à l’élaboration d’une matière. Ce paysage-ci, consacré à David Le Borgne, sera l’occasion de mettre en perspective cette autre dimension, cruciale pour parler du travail de l’interprète. J’en passerai encore une fois d’abord par la description d’une scène centrale dans *nicht schlafen* : celle du sacrifice d’un « élu » très particulier. C’est l’une des premières scènes dont j’ai pu observer l’élaboration à Gand en 2016. La description qui suit compile mes impressions d’alors, les discussions informelles que j’ai pu avoir avec David Le Borgne à propos des moteurs sur lesquels il s’appuyait dans ce moment particulier, et les notes prises lors des représentations de la version finalisée du spectacle. Elle est tout particulièrement caractéristique du parcours du danseur dans la pièce, et permettra ainsi d’ancrer l’analyse qui suivra dans le concret d’une action dont je tenterai ici de déplier les saveurs. Pour situer la description qui va suivre, dans la dramaturgie du spectacle, la scène arrive juste avant la toute dernière partie du spectacle, cette improvisation structurée ayant pour base musicale la Deuxième Symphonie de Mahler (sous-titrée « Résurrection »). Elle est précédée d’une série de duos et de trios qui ont lieu simultanément, et qui se caractérisent par une tonalité sensuelle et/ou ludique. Si chaque interprète de *nicht schlafen* a selon les dires de Platel « réussi à être les chevaux sans jouer les chevaux¹⁹⁶ », Le Borgne est peut-être celui qui a le plus poussé cette fusion avec une matière-cheval. Il confie s’être « mis dans la peau d’un cheval » et est celui qui revendique le plus directement cette inspiration des chevaux comme matrice de sa partition : « je me suis inspiré des chevaux de A à Z pour mon parcours dans le spectacle. » Un motif qui devient on ne peut plus clair dans la succession de tableaux qui vont mener à la mise à mort de la figure qu’il incarne.

¹⁹⁵ Entretien avec David Le Borgne, le 10 janvier 2017 à Douai. Entretien mené, transcrit et édité par Claire Besuelle, *Défaire le jeu*, volume d’annexes, p. 136. Toutes les citations de David Le Borgne dans ce paysage sont extraites de cet entretien, pp. 134-146.

¹⁹⁶ Alain Platel, retours après un *showing* au studio S3, Gand, le 23 août 2016. Carnet de terrain, archives personnelles.

a) *Locked-in Syndrome*

[Carnets de terrain - juin 2016 / janvier 2017]

Le Borgne rencontre d'abord Ido Batash. Leur duo est basé sur la dualité d'un couple cavalier-cheval. Batash — pull de montagne, boxer noir, chaussettes de tennis — prend à son compte la figure du cavalier et Le Borgne — boxer gris, motifs camouflage — celle du cheval. La partition des deux danseurs est caractérisée par un flux constant de petites actions saccadées, qui s'enchaînent très vite les unes aux autres. Dos contre torse, Batash derrière Le Borgne. Batash lève les doigts, Le Borgne suit le mouvement de ses mains, marionnette d'un manipulateur facétieux. Soudain, il renâcle, souffle puissamment depuis l'arrière de la gorge en rejetant la tête sur le côté. Batash l'aveugle, pose ses paumes sur ses yeux. Le fait descendre à terre, de ses pieds le fait rouler sur le sol en pointant du doigt un endroit à atteindre, dresseur au pas de charge. Dans l'immobilité conquise, Le Borgne a de légers tressaillements des doigts, petit détail qui dit l'alerte, la vigilance constante d'un être qui ne dort jamais. Il reprend le dessus sur Batash, qui le soumet à nouveau, dresseur autoritaire, affectueux et frénétique. Le Borgne n'imité pas le cheval mais recherche davantage une texture qui passe par une série de détails qui hybrident sa corporéité, la traversent, faisant advenir un possible devenir-cheval au cœur même de la forme de

son corps d'homme. Batash lui parle en hébreu. Il fait preuve d'une fougue toujours renouvelée et parfois absurde dans les ordres qu'il assène. De cette fureur à mettre sous le joug, on sent une tension si palpable qu'elle en deviendrait comique, n'était la crainte de la puissance que représente l'animalité brute de Le Borgne. Elie Tass évolue en parallèle du duo, seul. Les autres se sont retranché·e·s, assis·e·s aux quatre coins du plateau. Batash met David à genoux. Il vient cogner de son front le crâne baissé de Le Borgne, comme pour s'assurer de sa docilité. Se redresse, fait le tour, monte sur ses épaules, empoigne ses cheveux et lui intime l'ordre de se redresser d'une pression des cuisses sur les flancs. Le Borgne se redresse, vivace, alerte. Il ne lutte pas, il accueille. Batash glisse ses index dans sa bouche, recrée un mors avec le quel il oriente la tête de Le Borgne. Absurde équipage.

[...]

Le Borgne recule dans ses retranchements. Genoux fléchis, bras droit replié, coude tendu vers le côté droit, poignet cassé, le dos de la main proche de la joue, tête inclinée. Bras gauche ballant, coulant devant la chair du ventre. Les cheveux lâchés occultent le visage. Une posture mère, un état auquel il revient pour se réfugier, se reprendre. Il renâcle. Un expir puissant, le

bras droit se détend vers le bas et la tête simultanément s'arque vers l'arrière, flou de cheveux, contraction nerveuse. Le bras droit rebondit, mû par un ressort, réintègre sa place initiale, sous la joue, poignet cassé. Respiration visible dans le torse. Il se déplace par petits pas glissés, latéraux. Ses mains sont extrêmement actives, doigts agités, alertes. Il regarde par en-dessous Batash qui lui crie une série d'ordres incompréhensibles, bras tendu vers l'avant, le faisant reculer un peu plus. La posture revient et crée l'hybridation. Elle n'est pas figée, c'est ce qui en fait une texture et non une imitation. De même, ce sont les usages du corps de Le Borgne par Batash qui tissent la relation de domination, de fait entre deux êtres, plus qu'entre un homme et un animal.

Batash est distrait par Tass, qui intercepte sa trajectoire. Ils jouent du couteau que Batash a toujours dans sa chaussette. Tass le subtilise, menace d'en éventrer Batash avant de le planter dans son propre estomac. Batash se rapproche, s'ensuit un pas de deux grotesque où l'un et l'autre renchérissent dans un double hara-kiri fusionnel. Puis Tass, regardant ailleurs, vers Le Borgne, fait tournoyer négligemment le couteau, le jette en l'air de l'autre côté. Batash, chien, court derrière, le rattraper. Tass est seul avec Le Borgne. Sa vraie proie.

Le Borgne court vers Tass. Celui-ci le rejette, mais sans utiliser ni mains ni bras, le

rebond de son torse suffit à faire valser Le Borgne qui chute, passe en appui sur ses mains, retombe sur son flanc et fond à cette chute une roulade sur l'épaule, qui se termine en appui sur l'avant-bras et les demi-pointes. Suspension. Sa main libre agitée de petites décharges nerveuses qui font vibrer ses doigts. Tass fléchit les jambes, lève les deux bras vers le ciel, paumes face, geste de défi autant que de défense. Se dédouane-t-il de ce qui est à venir ? Il s'agirait de ne pas avoir les mains sales. S'ensuit un long et étrange duel. Les deux s'appréhendent, tournent l'un autour de l'autre, et s'affrontent avant de reprendre du champ. Tass n'utilise jamais ses mains. Il se bat avec ses avant-bras, son torse. Le Borgne renâcle, charge. L'absence des mains décale la charge et en renforce l'animalité. Étonnamment, l'espace est assez peu présent dans le mouvement des deux danseurs. C'est sur le temps, ses suspensions, ses accélérations, que joue la structure du duel, dans une scène qui s'étire dans la durée, ce qui accentue autant que dénie à la scène son statut de climax. Le Borgne saute sous lui, petits sauts qui préparent ses charges. Il est léger, encore un peu fou. Lointain. Il n'y a pas l'once d'une anticipation de ce qui va advenir dans l'attitude des deux combattants, seules les présences des autres danseurs et de la danseuse, recroquevillé·e·s sur eux-mêmes, comme pour ne pas voir, suggèrent la gravité du moment.

Et il finit par arriver, ce moment. Tass a fini par faire tomber Le Borgne à terre. Dans un entremêlement de membres, tête-bêche, il pose ses mains sur le visage de Le Borgne. Elles deviennent armes. Il cherche à boucher la bouche et les narines et les yeux. Ses doigts glissent dans la salive et la sueur. Le Borgne tousse, crache. Tass s'acharne et finit par l'étouffer de sa cuisse. Il embarque le corps de Le Borgne pour le faire rouler avec lui jusqu'en avant-scène, utilisant le poids de son propre corps. Les autres détournent le regard. Tass arrête la masse du corps inerte désormais sur le ventre, face contre terre. Avec ses avant-bras, il essuie frénétiquement la sueur du dos du danseur. Étale ses cheveux sur le sol. Frotte ses cuisses. Il s'adonne à un étrange rituel, tournant autour du corps, configurant ses membres dans une étrange désarticulation. Bras droit tendu vers l'avant, seules les phalanges touchent le sol. Bras gauche replié sous l'aisselle, dos de la main contre le sol. Tass se relève à demi, saisit le pied gauche de Le Borgne, en essuie de même plusieurs fois les orteils, et coince la pointe du pied dans l'élastique du boxer. Il déambule un temps autour du corps, puis s'accroupit à quelques mètres de lui.

Romain Guion, pendant toute la scène, s'est lentement extirpé de la sculpture des chevaux. Il finit debout, témoin. Silence. Il s'accroupit à nouveau. Cruauté, sacré et absurdité sont mêlés dans les actions qui

composent ce rituel mortuaire. Le Borgne a les yeux ouverts, mais ses pupilles semblent ne plus rien voir. Elles ne renvoient à rien. Ne captent plus la lumière. Tass regarde autour de lui, calme sa respiration. Guion caresse les chevaux. Puis Tass se lève, se recule dans l'ancre de l'autel formé par la sculpture des chevaux. Alors, Bérengère Bodin se lève. S'avance depuis le fond de scène où elle s'était blottie derrière le rideau de toile déchirée. S'accroupit derrière le corps de Le Borgne. Le hume. Le regarde. Passe ses doigts sur la chair de son dos, de ses bras. La douceur de ses gestes, leur délicatesse renvoie à un archétype féminin nourricier, protecteur (rappelons qu'elle est la seule femme de la distribution). Mais vite son regard décroche. Elle écoute quelque chose d'inaudible. Samir M'Kirech s'avance alors à son tour vers le corps de Le Borgne. Bodin claque sa paume sur le dos de Le Borgne, avec une force telle que la trace de sa main s'imprime sur sa chair. Elle se lève et prend du champ, alors que M'Kirech s'accroupit à son tour et empoigne la chair du dos de Le Borgne. Guion, Tshiebua, Mpanya se sont rapprochés à leur tour. Guion empoigne les cheveux de Le Borgne, tire dessus jusqu'à ce que sa tête quitte le sol, veines gonflées. Mpanya agrippe la chair sous l'aisselle. Tous, ils soulèvent la masse inerte, le retournent sur le dos, le suspendent jambes en haut, le laissent couler sur le sol à nouveau, le suspendent au-dessus

de leur tête, procession macabre d'un Christ à l'envers. Ils ne font preuve d'aucun ménagement. Le Borgne est malléable. Disponible. Abandonné jusqu'à la moelle. Ils se disputent ses restes. Bodin s'accroupit, touche de ses doigts l'empreinte de sueur laissée par le corps enlevé, emmené. Ils finissent par le déposer, laissé pour mort, sur le corps des trois chevaux déjà exposés là, charnier à ciel ouvert.

C'est la présence-absence de Le Borgne qui confère toute sa force à ce passage. Il laisse faire, et dans cet abandon total aux mains des autres (ce qui pragmatiquement parlant requiert la plus

grande confiance) et aux projections qui peuvent advenir sur sa propre chair. Il se laisse happer par la matière et la situation, dans un parcours « aventureux », pour reprendre son propre néologisme. Dans une première version du spectacle, émergeait alors de derrière les chevaux Batash, tenant dans ses mains un minuscule hamster, en prenant grand soin. À la fois constante et contrastante, cette tendresse venait ajouter au trouble, à l'incertitude d'avoir assisté à une célébration ou à une exécution. Ouvrant la possibilité de voir non la glorification du sacrifice, mais l'humanité de son insondable noirceur.

Lors de mon séjour d'observation du processus de création de *nicht schlafen*, David Le Borgne me dit au détour d'une discussion s'appuyer pour trouver cet état de présence si particulier sur le film *Le Scaphandre et le papillon*, réalisé par Julian Schnaber en 2007. Matthieu Amalric y tient le rôle d'un père de famille victime d'un accident vasculaire cérébral, qui, lorsqu'il sort du coma, est victime du « locked-in syndrome ». Entièrement paralysé, il ne peut bouger que ses paupières, et cligner des yeux devient sa seule possibilité d'interaction avec le monde extérieur. Malgré cela, il réussit avec l'aide de son entourage à écrire un ouvrage dans lequel il raconte son expérience : *Le Scaphandre et le papillon*¹⁹⁷. C'est cette perte des fonctions motrices tout en étant lucide et conscient du monde extérieur qui inspire le jeu de Le Borgne, comme un type d'expérience corporelle dont il cherche à se rapprocher, conférant à sa présence toute passive soit-elle une étrangeté caractéristique. Lors d'un entretien qui s'est fait plus tardivement dans le cours de la tournée, en janvier 2017 à Douai, Le Borgne confie que cette image liée au film n'est plus son majeur appui pour entrer dans la séquence :

Ça n'arrive plus qu'une fois sur cinq je dirais. Parce qu'il y a d'autres choses maintenant. J'ai toujours une petite pensée pour le film, enfin, pas pour le film mais pour le syndrome (locked in syndrom) mais maintenant je pense à autre chose. C'est déjà là en fait, ça va rester parce que ça a

¹⁹⁷ Il s'agit d'une mise en abyme, puisque le scénario du film se base sur un ouvrage autobiographique de Jean-Dominique Bauby, incarné par Amalric à l'écran.

laissé des marques sur ma manière de rentrer dans cette partie. Maintenant il s'agit de venir nuancer en ajoutant des éléments, mais ce n'est pas évident, et c'est à l'aveugle : comment faire évoluer un état, non pour le faire changer mais pour l'affiner. L'idée c'est de les faire devenir un peu plus nuancés, un peu plus fins.

Au cours de la tournée, l'enjeu se déplace, et si les traces de ce qui a permis à ce moment d'être proposé persistent, inscrites dans la mémoire de l'interprète, le jeu des amorces sur lesquelles il s'appuie pour atteindre l'état spécifique nécessaire à ce passage, lui, s'affine et se complexifie. S'expriment ici deux choses. D'une part, une nécessaire adaptation et fluctuation des supports de jeu au fur et à mesure de la répétition d'une pièce, non pas dans une modification de la partition (le moment reste bien identique en ses principes) mais son adaptation, nécessaire pour garder la partition vivante. Ainsi que le rappelle Julie Sermon en conclusion de son ouvrage dédié à la notion de partition,

[...] les uns et les autres s'accordent ainsi sur le fait que l'action de l'acteur ne demeurera « réelle », « vivante », que si elle est « disciplinée » par une structure générative (*Gestaltung*) : un ensemble complexe d'images, de sons, de mots, de sensations, de rythmes, d'états toniques, qu'il appartient à l'interprète de définir et d'agencer. L'existence de cette partition (qui est « l'invisible qui donne vie à ce que voit le spectateur ») est ce qui lui permet de se mettre à chaque représentation dans une certaine « disposition » — qui est la condition nécessaire à l'advenue de ce qu'il doit impérativement donner à voir et à entendre, mais qui ne prédétermine pas pour autant la manière singulière qu'il aura de mettre en jeu ces matériaux, tel jour, en tel lieu¹⁹⁸.

La deuxième chose qui se lit dans ces propos de Le Borgne est une forme de recherche sous-jacente, que je rapprocherais encore une fois de la notion d'intention décrite par Keti Irubetagoiena. L'exigence d'affiner, de détailler les états qu'il traverse pendant la pièce ne lui vient pas de l'extérieur : c'est une curiosité, un engagement personnel qu'il prend par rapport au spectacle. Je relie cela à ce qu'il dit d'une pédagogie de la rigueur technique qui a marqué sa formation en danse, et qui, du moins en partie, lui convenait : « Je n'ai jamais été dérangé par les profs qui m'en faisaient voir de toutes les couleurs, du coup je n'ai pas peur de moi, m'en faire voir de toutes les couleurs [*rires*] ». Le transfert de la figure d'autorité du professeur ne se fait pas au chorégraphe, mais au danseur lui-même, et s'applique autant à un travail technique de fond qu'à une recherche moins formelle sur sa manière d'entrer dans une interprétation. Le Borgne utilise d'ailleurs l'image du savant fou et d'une potion à concocter chaque soir, pour parvenir à l'état recherché. Cette endurance dans la recherche, qui continue et prolonge le travail de création pendant toute la durée

¹⁹⁸ Julie Sermon, « La partition invisible (la question de l'interprète) », in Yvane Chapuis et Julie Sermon (dir.), *Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (XXe et XXIe siècles)*, Dijon, Les Presses du réel, 2016, pp. 212-213.

de la tournée, Platel le mentionne comme l'un de ses plus grands plaisirs à travailler avec des danseur·euse·s :

Quand je pense à *tauberbach*, *Out of context* ou même *C(H)EURS*, ces pièces que j'ai faites avec les danseurs, il y a beaucoup plus de marge pour développer à l'intérieur tout ce qui se passe [que dans des pièces comme *Gardenia* ou *En Avant Marche* ! Bien sûr le spectacle que je présente à la première est « fini » — jusque maintenant en tous cas, touchons du bois — dans le sens où c'est précisément ce que je veux présenter au public. Mais je sais qu'il y a un potentiel au développement : pendant la tournée je découvre que tous les signes qu'on a utilisés continuent à se creuser. On cherche à l'intérieur, dans un sens plus inconscient je pense. On n'est pas obsédés par cette recherche mais tous ces signes visuels, auditifs se connectent : on cherche des accroches, des liens, des choses qui renforcent certains liens qui expliquent — pas dans un sens littéral — ce que ça peut signifier. Cet approfondissement est très excitant, je trouve. Si je compare la première de *tauberbach* et la dernière, je pense que très peu de choses ont vraiment changé, mais à l'intérieur tout ce qui se passe, notamment au niveau sonore — à quel moment on fait, dit, ou crie certaines choses — est devenu beaucoup plus précis.

Et de même pour *nicht schlafen*. Cette recherche de précision et d'affinage demande à David Le Borgne une préparation si rigoureuse qu'elle en devient rituelle.

b) Échelles de rituels

Le premier élément cité par Le Borgne quant à sa préparation pour être en mesure de jouer *nicht schlafen* est le sommeil. Le danseur dit avoir besoin d'une nuit de dix heures entre une soirée de représentation et l'autre, chose assez inédite pour le petit dormeur qu'il était durant ses études : « [...] là, je ressens vraiment le besoin d'avoir un gros *boost* d'énergie avec une bonne nuit. C'est la première pierre de la préparation, à cheval entre l'avant et l'après : je récupère de la représentation de la veille pour préparer celle du lendemain. » La physicalité demandée par la pièce, l'engagement émotionnel qu'elle demande implique un temps qui soit consacré à la récupération pure. Ce souci de préservation de l'énergie (ici entendue au sens de réserve potentielle de dépense) se retrouve dans le détail des paliers successifs de la journée du danseur avant la représentation. D'abord il se consacre à un premier training, dans sa chambre d'hôtel, constitué uniquement d'étirements pour délier ses articulations, et effectué « avec le moins d'énergie possible », pendant une heure et demie environ. Après le déjeuner, il change d'espace et se rend au théâtre où il se met en mouvement avec un deuxième training, « des postures de yoga un peu plus dynamiques. » Ces deux trainings successifs permettent à Le Borgne de mesurer « son état du jour » et à « préparer la troisième étape » de sa journée en vue de la pièce, qui consiste à « juste penser dans l'optique de la pièce. » Cette étape est cruciale, elle permet à Le Borgne d'être en mesure de « faire la part des choses » et

d'anticiper les difficultés qui peuvent se présenter pour la représentation du soir, puisque dépendant des jours et des contextes il ne va pas avoir besoin de la même vigilance aux mêmes endroits du spectacle.

C'est normal de toucher beaucoup d'émotions sur scène avec cette pièce, donc si je suis un peu moins prêt à ça, si je suis un peu fatigué, ou que j'ai une petite contrariété, je sais que ça peut être douloureux : après la performance, ou pendant, je peux vivre les choses de manière abrupte, parfois vraiment violente.

La technique mise en œuvre par le danseur est de se repasser mentalement toutes les principales étapes de la pièce, de s'attarder sur celles dont il sent qu'elles peuvent être délicates, et sinon de les qualifier avec deux ou trois mots qui viendront résumer de façon efficace toute la construction qui sous-tend la partie en question. Ces mots et indications de soi à soi changent ainsi tous les soirs, et fonctionnent comme des mantras (dans le sens séculier d'une formule à laquelle un individu confère une force agissante sur son état somatique), et orientent son interprétation. Le soir de l'entretien, Le Borgne dit s'être donné « maîtrise » et « conscience » pour aborder la scène du combat qui ouvre le spectacle, de façon à ne pas se laisser embarquer par une énergie et un désir de scène démesuré (l'équipe rentrait d'une coupure de quelques semaines pendant la période de Noël). Relativement au passage dit « O Mensch », il confie s'être donné « évaporé » et « ouvert », reprenant certaines indications d'Ido Batash, qui est l'auteur de cette proposition reprise à l'unisson par l'ensemble de la distribution. Il dit aussi avoir porté une attention plus globale sur sa respiration, à la fois parce que c'est une chose qu'il oublie souvent lorsqu'il danse et qu'il appréhendait que l'endurance ne soit pas au rendez-vous après ces quelques jours de vacances. Dans la même optique, il se donne comme objectif global de « rester calme » :

Parce que plus tu rentres dans l'activité physique, plus tu oublies les moyens pour te calmer. Ça je l'ai découvert avec cette pièce. Donc ce mot de "calme", j'essaie de le garder pendant toute la pièce, même si ce que je fais n'est pas calme du tout, c'est le dernier bastion en cas de sur-émotivité.

L'image du bastion dit bien l'imaginaire convoqué par Le Borgne (qui n'est pas sans rappeler l'état au sens géopolitique évoqué par Samir M'Kirech). La chaîne des actions qu'il assume dans la pièce vont à la fois nécessiter et induire des états psycho-corporels dont il sait qu'ils sont intenses et peuvent être violents à éprouver. De façon à maîtriser le flux et reflux de ces affects, il se crée des supports, ici par des ancrages verbaux, qui lui permettent d'engager sa corporéité sans *fusionner* avec l'affect en question.

Suite à ce troisième palier de préparation, le danseur mange « un petit truc », ou du moins essaie, puis, trente à quarante-cinq minutes avant le début du spectacle, va sur scène et improvise. Cette improvisation consiste à passer d'un « état de corps à l'autre. Pas forcément ceux que j'utilise dans la pièce, j'essaie surtout de trouver une précision, une justesse que je cherche depuis que j'ai commencé la danse contemporaine. Je ne sais pas exactement à quoi elle tient, mais je la cherche ». On est davantage ici dans ce que j'appellerais un entraînement au jeu, au sens d'un entraînement à agir (que l'action soit de l'ordre du mouvement chorégraphié, de l'action quotidienne ou de la profération) en conscience du faisceau d'impulsions et d'intentions qui président à l'émergence du geste¹⁹⁹. Cette recherche s'exprime par le terme de « justesse » dans la bouche du danseur, relevant d'une conception de l'être en scène que j'expliciterais plus loin, mais dont je dirai simplement ici qu'elle fonctionne comme un horizon à atteindre. Ce moment d'entraînement à la « justesse » est aussi un instant qui permet au danseur de faire le point et de se rassurer sur sa capacité à monter en scène. S'y insère également l'échauffement collectif de chant (les danseur·euse·s de *nicht schlafen* ayant trois moments de chant choral a capella dans le spectacle, outre les polyphonies pygmées dont les voix principales sont prises en charge par Boule Mpanya et Russell Tshiebua). Cette mise en voix collective est très importante pour le danseur : « [...] ça me détend, ça me relaxe. Je suis avec mes potes et je me dis "je vais danser", et si je n'ai pas envie de danser pour moi je peux au moins danser pour eux et avec beaucoup de plaisir. » La connexion au groupe est cruciale, non seulement parce qu'elle constitue un moment de relaxation qui semble peu plus léger dans le parcours du danseur vers la représentation, mais aussi parce qu'elle lui permet de s'inscrire dans un ensemble qui est plus vaste que lui, et qui peut lui permettre de motiver sa performance en ne se reposant pas que sur son seul désir de danser. Il est important de mentionner ces fluctuations du désir même de danser, pour ne pas rester dans un horizon mythifié où l'interprète aurait toujours et dans quelques circonstances que ce soient envie de monter sur scène. De ce fait, être en mesure de trouver des ressources pour ne pas être acculé à se reposer sur son seul désir fait aussi partie du métier, et le lien au collectif exprimé par Le Borgne ici peut en être le vecteur²⁰⁰.

¹⁹⁹ Je renvoie ici aux entrées « États », cf. *infra*, p. 371 et <https://www.mindomo.com/fr/mindmap/19336e71ffda4c488bdea84bfcf0b41d> et « Agir - Passivité et activité », p. 408 et <https://www.mindomo.com/fr/mindmap/4285c382d394ffd5a96f1f3335a28d24> de la troisième partie de cette étude.

²⁰⁰ On retrouve un témoignage similaire dans l'entretien mené par Keti Irubetagoiena avec Bénédicte Cerruti, quant à la question de l'émotion en scène : « Quand il y a une vraie relation, il est bien plus facile, plutôt que d'aller chercher une nécessité pour soi, de simplement se dire : "si on remet les compteurs à zéro, on est l'un en face de l'autre et on fait comme si". [...] on peut se dire communément : "je sais qui tu es, tu sais qui je suis mais nous jouons à être d'autres gens et je te vois mentir, je te vois travailler et tu me vois travailler et cela, c'est tout de même émouvant ». Dans un autre contexte de travail, s'y exprime la relation au partenaire comme moteur du jeu et du désir de construire ensemble, sans aller chercher un moteur intime ou personnel. Keti Irubetagoiena, *La Présence scénique peut-elle s'apprendre ? op. cit.*, volume d'annexes, p. 216.

Enfin, pendant cinq minutes avant le début du spectacle le danseur repasse tous les moments les plus difficiles physiquement, notamment les parties les plus acrobatiques, « en y allant vraiment à fond mais en essayant de sauver l'énergie parce que ce n'est pas illimité [*rires*] ». Enfin, toute l'entrée dans la pièce (jusqu'au combat) est considérée par l'interprète comme l'ultime palier de sa préparation :

[...] tout le début du spectacle est encore, en quelque sorte, une dernière partie de préparation. Parfois je me refais encore le spectacle et parfois je me laisse complètement porter. C'est un choix pour moi que d'entrer en premier et d'avoir ce long temps d'attente. Au début c'était vraiment tétanisant d'être sur scène aussi longtemps, avec les gens dans mon dos... Ça m'oblige à aller goûter les sensations de la scène avant même que ça ait commencé. Quand je rentre sur scène, sans parler de stress j'ai toujours une excitation, et ces dix minutes me permettent de me calmer. Je fais de la respiration, je me tiens dans une position [*il se met à genoux*] qui me permet de chauffer mes chevilles parce qu'en fait j'ai les chevilles très souples, donc je les chauffe jusqu'au dernier moment. Et je fais craquer mes poignets pour mettre de l'air. [...] C'est un truc purement pragmatique, un peu rituel, tu vois. D'ailleurs pour la première fois aujourd'hui je n'ai pas tenu la posture jusqu'au bout, je me suis relâché un peu pour voir comment ça pourrait être autrement. Ce sont des choses complètement connes, ça pourrait être tout autre chose mais... Ce n'est pas de la superstition mais juste ma manière de rentrer dans le spectacle.

On voit que se mêlent ici à la fois la nécessité de se préparer aux sensations propres à la scène, à savoir ici surtout les regards des spectateurs et l'amplification des sensations qu'ils produisent, et de continuer une préparation physique jusqu'aux derniers instants avant d'entrer dans l'action. Ce point d'entrée, pour Le Borgne, se situe au début du combat, quand bien même ce n'est pas le début du spectacle en lui-même :

Et puis, les quinze dernières secondes avant que le combat commence, c'est très étrange. On a chanté, il y a eu le solo de Dario ensuite : on est totalement investis quand on chante puis on a encore ce moment après, d'attente. Le chant est calme, tu n'es pas encore entré dans l'état global de la pièce — global, parce qu'à l'intérieur il y a plein d'états. Après ce solo de Dario, cette ultime phase d'attente, les quinze dernières secondes avant que le combat ne commence, là, je me dis juste de façon presque débile : « GO, GO, GO ». Je me blinde d'une manière très — je ne sais pas comment la définir, très simpliste. Parce que le *fight* n'est vraiment pas une manière habituelle d'entrer dans un spectacle. J'ai vraiment besoin de pousser l'adrénaline et la testostérone, ce côté viril que je ne développe pas trop par ailleurs quoi [*rires*]. Je sais que je vais affronter des mecs qui sont plus forts que moi, donc je me dis « ok, il faut que je sois là ». Ma préparation se termine vraiment avec le début du *fight*. J'ai toujours le même début, c'est la chose la plus fixée de la pièce pour moi d'ailleurs : je sens qu'Ido se jette sur Elie, du coup je regarde. C'est dur parce que c'est le moment le plus écrit mais en même temps c'est le début et j'essaie toujours de me laisser surprendre, pour que ça ne paraisse pas écrit. Donc je regarde Ido se jeter sur Elie, je me lève, et là je sais qu'il y a Romain qui va m'attaquer par derrière pour m'enlever mon manteau, et là c'est une sensation incroyable, parce qu'il y a une sorte de vide derrière moi, c'est difficile à décrire

c'est comme si je pouvais tomber en arrière, parce que je sais que tout va venir par derrière, il y a une sorte de... ce n'est pas de l'appréhension, c'est une excitation poussée à son comble, et je suis tellement soulagé quand ça commence... Parfois, avant la représentation je me prends trop la tête.

Le moment de l'entrée dans la scène de la bagarre signe la fin de la préparation, ce tissage d'un réseau complexe d'informations et de sensations accumulées depuis le début de la journée, qui toutes ont convergé vers la pièce, ou plus exactement ont été filtrées, interprétées pour être mises au service de la pièce. Le vertige ressenti est peut-être à la mesure de l'intensité et de la rigueur de la préparation : soulagement de n'avoir plus rien d'autre à penser que d'être dans l'action.

Il faut dire une dernière chose, puisqu'un ultime élément s'ajoute à cette routine quotidienne : quelques exercices de musculation, que Le Borgne fait après le spectacle, de façon à économiser ses forces pour la représentation. Ayant néanmoins besoin de conserver endurance et force musculaire, cette étape est nécessaire, et précède donc un temps de détente et de relaxation, autour d'un verre et d'une cigarette. Je cite ces éléments, qui pourraient paraître triviaux, non pour le plaisir de l'anecdote mais parce que d'une part David Le Borgne l'énonce lui-même en entretien comme partie prenante d'un moment de décompression nécessaire pour refroidir, ou redescendre des expériences vécues sur scène, les mettre à distance et s'en détacher. Ces moments entrent ainsi pleinement dans le travail de l'interprète, en tant qu'elles constituent des techniques de gestion des affects suscités par la représentation²⁰¹.

On constate l'investissement quotidien que demande la tournée à Le Borgne. D'ailleurs, il note de lui-même le caractère peut-être démesuré de cette préparation : « Parfois, avant la représentation, je me prends trop la tête ». Néanmoins, qu'elle s'exprime en termes aussi rigoureux et ritualisés ou non, cette *pensée* de la représentation à venir est présente chez tous les interprètes interrogés avec lesquels j'ai abordé cette question spécifique de la préparation²⁰². Dans le cas de Le Borgne et *nicht schlafen*, on constate deux éléments primordiaux : d'une part la nécessité d'économiser son énergie pour être en mesure d'assumer la dépense physique demandée par la

²⁰¹ Alexandre Del Perugia nomme cela phase de « refroidissement », après « l'atterrissage » qui a lieu au moment où l'on quitte le plateau pour regagner les coulisses (premier atelier de L'Invisible en jeu - Pensées et pratiques de l'énergie dans les arts de la scène, Die, 30 juin 2017, notes d'atelier). Dans l'un de ses nombreuses questions adressées à sa communauté *via* le réseau social Facebook, il a d'ailleurs demandé aux « joueuses et joueurs » d'écrire sur les méthodes de « refroidissement » qu'ils employaient, donnant lieu à un joli florilège de témoignages : <https://www.facebook.com/delperugia> (consulté le 4 juillet 2019). De manière analogue, lors du projet de création « Vers l'invisible » mis en scène par Morgane Lory et auquel je participe en tant qu'interprète, une phase de la recherche a constitué à remplir un questionnaire visant à établir un « manuel psycho-magique du jeu ». L'une des questions portait sur les rituels de sortie de scène, et l'on mesurait à l'aune des réponses l'importance de ces actions permettant de revenir à soi, de la douche au verre de vin (carnet de création « Vers l'invisible », novembre 2019, archives personnelles).

²⁰² Voir l'entrée « Se préparer - Rituels, routines » dans la troisième partie de cette étude, p. et <https://www.mindomo.com/fr/mindmap/4285c382d394ffd5a96f1f3335a28d24>. Voir également les entretiens réalisés par Keti Irubetagoiena dans sa thèse *Peut-on enseigner la présence scénique ?*, *op. cit.*, volume d'annexes, annexe D « Paroles d'acteurs », pp. 135-231. Et les numéros 3 et 4 de la revue du Théâtre de la Colline Outre Scène intitulés *Le Rôle de l'acteur* et *L'Acteur et son rôle*, Paris, La Colline, décembre 2011 (réédition).

pièce, d'autre part la nécessité d'être suffisamment préparé mentalement pour assumer la diversité et l'intensité des états émotionnels que son interprétation suscite chez le danseur. Il faut également ajouter que la dimension physique de la pièce demande en outre une « préparation sur le long terme, plus vaste que le jour après jour », qui impose au danseur de prendre la mesure de l'enchaînement des dates et des moments de pause pour veiller à sa condition physique et à son endurance :

[...] par exemple on va faire pas mal de mois de tournée et le mois de juin sera très intense. Jusque là on a 14 ou 15 dates par mois, là on en aura 22. Pendant les vacances de Noël je suis allé faire de l'escalade pour renforcer les avant-bras et les poignets qui ont tendance à s'enflammer, et j'ai fait plus de musculation vu que j'avais le temps et l'énergie pour le faire, en prévision de ces moments-là qui vont être intenses. Et en fait, dans le fond, même s'il y a des moments où c'est vraiment dur de s'y tenir, dans le fond j'aime vraiment ça, je crois. Le fait de travailler sur mon corps toute la journée, d'être concentré. Enfin, j'y ai pris goût et c'est tout récent.

c) Ressentir VERSUS Jouer

La rigueur de cette préparation et la quête de *justesse* qu'elle soutient est reliée à une conception du « jeu » que Le Borgne rattache au contexte spécifique des ballets C de la B et qu'il exprime en ces termes : ressentir, et non jouer. C'est tout particulièrement flagrant lorsqu'il évoque la scène du sacrifice :

[...] quand je me fais tuer par Elie [Tass] et manipuler ensuite par le groupe, je prends un malin plaisir à savoir que c'est dur à regarder. Parce que maintenant pour moi je sais que - à part ces quelques fois où je ne fais pas assez attention et où je vais trop loin - je peux à la fois y aller à fond et faire un patchwork, mélanger des émotions pour essayer de ne pas être sur un seul registre. Je vis pleinement ces émotions, je n'ai pas l'impression de les jouer, j'ai vraiment l'impression de les ressentir et en même temps je suis tellement en conscience avec le groupe !

Si je rattache ces propos à mon vécu de spectatrice de ce passage, force est de constater que que si le spectacle de la manipulation renvoie à des sensations douloureuses par empathie, je n'ai à aucun endroit peur pour le danseur. Je le sens en maîtrise de ce qu'il laisse transparaître de lui, ce qui ne veut pas dire qu'il contrôle ou inhibe, mais bien qu'il est en accord pour exposer ce dont il est en train de faire l'expérience. C'est précisément ce qui s'exprime dans ses propos : une conscience lui permet d'être tout en se regardant vivre, ce fameux *ri-ken-no-ken* dont parle Yoshi

Oïda lorsqu'il évoque la complexité de l'état de conscience de l'acteur au plateau²⁰³. C'est là que la distinction posée par le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot et longuement réitérée dans l'histoire des écrits sur le jeu, entre jeu passionné ou jeu froid, se résout ou plutôt se résorbe : ce ne serait pas parce que l'on a conscience de ressentir que l'on ressentirait moins, ou moins intensément. Ainsi, la conscience réflexive dont Le Borgne fait l'expérience ne minore pas l'intensité affective avec laquelle il traverse ces moments, mais lui offre une « cachette », une ressource lui permettant d'être à la fois dans le ressenti et dans la distance. Mais alors, qu'est-ce que cet endroit sinon l'endroit du jeu ? Pourtant, le danseur réfute le mot, et l'oppose directement à sa façon d'envisager les choses :

Claire Besuelle : Tu poses une dichotomie entre « jouer » et « ressentir », je m'interroge toujours sur cette dichotomie-là, parce que ce n'est pas le sens que je donne au mot jeu. Quelle différence fais-tu entre ces deux termes ?

David Le Borgne : C'est vraiment propre à la compagnie en fait, j'imagine que dans d'autres contextes c'est très différent. Pour nous, la différence entre jouer et ressentir se place au niveau de la maîtrise. Le jeu, c'est la maîtrise et le contrôle, et tu peux être un très bon acteur mais ce n'est pas ce qu'Alain [Platel] recherche. Et les danseurs qui sont là pour une bonne raison, parce qu'ils aiment ce travail aussi, ce n'est pas forcément ce qu'ils cherchent non plus. Même si — en tous cas moi — ça m'intéresse aussi, parce que dans les moments de fatigue extrême c'est comme ça que tu peux t'en sortir. Le fait de ressentir renvoie au fait de vivre les choses, de les traverser de l'intérieur, de façon à ce qu'elles te paraissent vraies à en oublier le contexte du théâtre. C'est hyper compliqué parce que ça revient aussi à ce dont je te parlais avant, c'est à dire vivre pleinement les choses mais en même temps avoir une petite cachette, une petite voix gentille, qui me rassure et qui est aussi une cachette de pure conscience technique, pour gérer les choses et les faire malgré tout ce qui peut arriver, même si en soi ça ne m'intéresse pas de les faire comme ça, parce qu'alors je ne passe pas un bon moment sur scène. En même temps il y a quand même du jeu, parce qu'on l'a fait tellement de fois ! [...]

²⁰³ « Quelque part entre l'objectif et le subjectif apparaît un autre élément. [...] L'acteur se regarde sous toutes les facettes (pensée, émotion, mouvement) depuis l'intérieur, mais regarde aussi simultanément son image depuis l'extérieur. Et là, il peut jouer. Lorsqu'on se livre à cet exercice, quelque chose émerge, un état psychologique étrange. Ce phénomène dépasse toute explicitation rationnelle. Il n'est ni logique, ni descriptible, ni intelligible, seule l'expérience permet de le saisir. Lorsque je commençai à travailler avec Brook, j'ai essayé de découvrir le *ri-ken-no-ken*. Nous faisons tous les jours beaucoup d'improvisations sur les situations, les personnages ou les mouvements. Cependant, lorsque je me lançais dans une improvisation, je misais tout sur mon imagination et mon corps pour faire des propositions, et j'oubliais le *ri-ken-no-ken*, parce que je n'avais aucune distance. Mais lorsque j'essayais de me regarder de l'extérieur, j'étais alors incapable de jouer, parce que je contrôlais tout le temps ce que je faisais. Les deux points de vue semblaient impossibles à concilier. Mais un jour, au cours d'une improvisation dans laquelle je me sentais bien, j'ai soudain réalisé que j'étais en train de me regarder de l'extérieur, tout en restant totalement impliqué dans le jeu. Quelle surprise ! J'avais jusqu'alors imaginé que le *ri-ken-no-ken* se situait dans le point de vue du public, c'est-à-dire devant moi. Et à ce moment précis, je découvris qu'en fait je me regardais depuis l'arrière ; je me regardais d'un point élevé et dans mon dos. Lorsque je suis retourné au Japon et que j'y ai vu mon maître, je lui dis : « *ri-ken-no-ken* ce n'est pas se regarder de face, mais par derrière ». Et il me répondit : « c'est ça ! ». Ce genre de travail peut toutefois être dangereux ; si vous essayez trop intensément de vous regarder, vous ne pouvez plus devenir le personnage. Vos émotions ne sont plus vraies, vos mouvements sont contrôlés par votre intelligence et vous créez alors une performance froide. Cela est absolument stérile, parce qu'il faut complètement vivre son rôle. D'un autre côté, si vous plongez trop profondément dans le personnage, vous risquez de vous retrouver dans un état proche de la transe, tout aussi inutile. De surcroît, cela peut aussi facilement vous mener à oublier le public et à jouer pour votre simple satisfaction. Ce qui entraîne l'opposé de l'effet escompté et crée une barrière entre vous et les spectateurs, et n'a évidemment aucun intérêt. Au contraire, vous devez maintenir une circulation naturelle et dynamique entre le public et vous. » Yoshi Oïda, *L'Acteur rusé*, Paris, Actes Sud, 2008, pp. 67-69.

C.B. : Donc le jeu serait de l'ordre d'une conscience technique de ce que tu es en train de faire ?

D.L.B. : Oui, mais de logique, de pragmatique. Mais là on ne parle pas du jeu... Parce que sur scène, je joue en vivant les choses, je joue comme un enfant ! Mais je ne joue pas au sens d'interprétation du mot.

C.B. : J'entends oui. Mais je pense qu'on pourrait t'opposer que le jeu est exactement ce que tu décris quand tu parles de ressentir les choses en fait.

D.L.B. : Oui ! C'est un contexte, chez les ballets, on parle vraiment tout le temps de cette différence. Et j'ai bien conscience que c'est peut-être une technique de jeu en fait. Ce qu'on recherche et que j'aime tellement c'est peut-être une technique de jeu ! En tous cas c'est une technique pour aller jouer un spectacle sur scène !

On entre ici dans le cœur d'un débat sémantique sur les usages du terme de jeu lui-même, qui dans l'expérience de David Le Borgne se définit comme un rapport technique aux affects, *théâtralisant* l'expérience vécue par l'interprète et amoindrissant possiblement la vivacité de ses perceptions et des émotions qui le traversent. Le terme de jeu est pour Le Borgne moins synonyme de feinte ou de mensonge (ainsi que cela pouvait être le cas chez Wannes Labath par exemple) que de rapport à la scène trop conscient ou maîtrisé. Néanmoins, l'arsenal de techniques développées par Le Borgne pour construire son être en scène démontre de lui-même, et de son propre aveu, qu'il n'est guère dans un rapport non conscient ou non maîtrisé à sa propre performance, et ainsi que notre dialogue en témoigne, il est tout à fait possible de défendre une conception du jeu (au théâtre) qui s'accorde avec les principes de justesse recherchés par le danseur.

Cela invite à penser et situer la spécificité de langues de travail propres à chaque compagnie voire à chaque interprète, et cruciale à définir car cristallisant certaines conceptions et représentations ayant trait à l'être en scène, conceptions sous-tendues par un travail spécifique sur les qualités d'attention et de présence. On retrouve de façon intéressante, selon d'autres paramètres, la distinction entre ce qui serait de l'ordre d'un ressentir *transparent* et de l'ordre d'une construction ou composition des affects, davantage assimilé au jeu. Néanmoins, le danseur ouvre son propos sur la nécessité d'envisager ce qu'il décrit d'abord comme un rapport non construit de la sensation en termes de *technicité*, confortant la nécessité de repenser la notion de technique dans une acception plus large que celle à laquelle elle est souvent cantonnée dans les discours (il est à souligner que le discours de Le Borgne va à rebours de la tendance dominante jusqu'à présent, qui définissait la technique d'abord en termes d'incorporation d'une gestuelle). Il faut dire également que la systématisation de la préparation perceptible dans l'entretien avec David Le Borgne fait état d'un moment dans la construction de son métier et de son rapport à la tournée, qui se sont de ses

propres dires relâché avec le temps. Néanmoins, pour nuancer tout de suite cette affirmation, c'est parce que la structure mise en place en début de tournée était relativement fermée qu'elle lui a permis de soutenir l'engagement demandé par la pièce, ses cadres étant suffisamment précis pour lui permettre dans un second temps d'alléger son rapport à la préparation. Émanent des deux derniers paysages l'idée d'une endurance physique et mentale demandée tant par *nicht schlafen* que par *Okay*. Ce paradigme de l'intensité de la dépense physique et de l'engagement du danseur qui en résulte résonne avec certains des discours sur la houle flamande, ce que je mettrai en perspective dans les deuxième et troisième parties de ce travail²⁰⁴.

Ces trois paysages ont chacun mis en œuvre un dialogue, entre description (nécessairement fragmentaire) du jeu de Samir M'Kirech, Wannes Labath et David Le Borgne et leurs récits d'élaboration de leurs sous-partitions et des outils qui leur permettent de la garder « vivante » à chaque représentation. À travers ces trois paysages, on peut constater que la notion de sous-partition s'avère cruciale dans le geste de décomposition du travail de l'interprète, en tant qu'elle permet de dissocier le texte du rôle (qu'il soit conçu comme un personnage, une figure ou au contraire un parcours ou une série d'actions plus abstraites), du réseau d'appuis que l'interprète met en œuvre pour l'interpréter. Le travail de définition de Julia Varley et Julie Sermon, soulignent le caractère à la fois stable et nécessairement mobile, adaptable, de cette « structure générative ». Dans la mise en œuvre de l'enquête pour faire saillir les éléments permettant de comprendre comment ces sous-partitions s'élaboraient, il s'est avéré que la démarche permet également de révéler un discours sur le jeu dans sa dialectique entre « jouer » et « ressentir » qui sera le cœur de la deuxième partie de mon étude.

L'étude de ces trois sous-partitions a également mis l'accent sur la nécessité de prendre en considération le feuilleté de contextes traversés par l'interprète au moment du jeu : sa situation dans la compagnie (ou son contexte micro-politique, *via* l'exemple de Labath), ses convictions en tant que personne (très clairement visible avec l'exemple de M'Kirech), et bien sûr ses mémoires en tant qu'individu et artiste, l'angle d'approche par la sous-partition convoquant en creux une réflexion sur les supports que s'est constitué un interprète au gré de sa formation. Cela éclaire une dimension de l'activité de dé-composition du jeu : il est possible de l'approcher *via* différentes lunettes ou focales, mais *in fine*, l'objet que l'on cherche à saisir est par nature rhizomatique, constitué de

²⁰⁴ Je renvoie à l'introduction et à l'état de l'art de la littérature sur les flamands, cf. *supra*, pp. 43-46 ; au troisième chapitre de la deuxième partie de cette étude, cf. *infra* p. 313-361 ; ainsi qu'à l'entrée « Engagement » de la troisième partie, p. 475 et <https://www.mindomo.com/fr/mindmap/6794478aa1ba4d00f0022e0a4fcd419d>

différentes lignes de forces qui se font et se défont. Dès lors il faut accueillir les effets de recoupements et de collusion non comme des failles dans l'opération de distinction et de discrimination qui l'invalideraient ou lui feraient perdre sa valeur théorique, mais plutôt comme des points de rencontres dans une modélisation en constante évolution. De même que l'interprète qui module sa préparation en fonction de son état affectif et physique du jour, observant sans relâche les fluctuations de sa tonicité et de sa pensée, il faut à l'observateur·rice du jeu être disponible et attentif·ve à cette vie souterraine qui passe par l'anecdote invisible autant que par l'évidence. Plus expérimental, le dernier chapitre de cette première partie pose comme point d'entrée dans l'analyse du jeu « ce qui résiste » dans l'analyse et dans la description : les points aveugles dans l'entreprise de décomposition qui m'ont pourtant permis *in fine* de saisir peut-être plus finement ce qui était à l'œuvre.

III. CHAPITRE TROIS — ALTÉRITÉS

Les deux premiers chapitres de cette première partie ont été élaborés à partir d'une notion théorique préexistante dont je me suis plus ou moins librement emparée, chacun des paysages cherchant ce que cette notion pouvait révéler à mon échelle d'analyse. Ce troisième et dernier chapitre rassemble trois paysages selon une logique quelque peu différente, mais tout aussi capitale dans mon cheminement dans l'entreprise de décomposition du jeu. Cette logique est celle de l'altérité, entendue au sens très concret de « ce qui est autre ». J'ai nommé *altérité* dans l'entreprise de décomposition du jeu la sensation d'une résistance, d'une anfractuosité, qu'elle se place sur le plan du geste, de l'analyse d'un parcours ou d'un discours. Chacun des paysages qui suivront s'est donc construit autour d'un point aveugle plutôt que d'une notion qui serait apparue avec évidence, autour d'un « moins » plutôt qu'autour d'un « plus », pour le formuler autrement. Ce « moins » est devenu source de réflexion, avec l'intuition que ce défaut, ce trou dans l'attention pouvait précisément être *la* piste de recherche qui me permettrait de mieux décomposer le jeu de celle ou celui que j'observais.

Il m'est apparu nécessaire de les rassembler ici, autant pour ce que cela témoigne du chemin de recherche qui a été le mien que pour ce que cela peut aussi dire du jeu de l'observatrice que je suis. Nombreux sont les écrits sur le jeu qui soulignent l'importance du « secret » de l'acteur·rice. Il n'est pas dans mon projet d'en faire une recension ici mais je retiendrai un discours contemporain, celui de Matthieu Mével lorsqu'il parle de la « faille » de l'interprète. L'auteur laisse entendre que tout interprète construit son jeu autour d'un manque :

Les élans poussent sur les défauts. Sans cet élan qui bouscule le conformisme, on renonce. [...] Je ne connais pas d'acteurs qui ne jouissent pas du plaisir d'être en scène (ce qui signifie aussi du plaisir d'avoir surmonté la peur). Le plaisir du jeu vit au fond de ce désir secret. De cette étrange blessure. Sans ce plaisir qui effraie, et dont l'acteur triomphe, on brille moins. C'est peut-être même la blessure (enfantine, sauvage, violente) qui vit dans le corps de l'acteur. Son art consiste à accepter cette blessure, à la laisser briller comme une lanterne sur scène. Le désir de la scène naît sur les ruines de cette blessure. C'est une nécessité qui brûle²⁰⁵.

Cette « nécessité qui brûle » est partie prenante de la présence d'un interprète en scène. Lorsque Ketj Irubetagoiena parle de « l'épais présent » qui fonde la densité particulière d'un·e acteur·rice en scène, il me semble qu'elle cherche à nommer cette part de ce qui échappe dans la relation entre l'interprète et la spectatrice, ce qui n'est pas ou difficilement nommable, mais qui pourtant fonde l'intensité de l'affect qui constitue la relation. Le principe qui préside à cette partie n'est pas, bien entendu, de chercher à expliciter la blessure des interprètes dont je vais parler, je n'aurais ni cette impudeur ni cette prétention. Non, le projet est ici de renverser la dialectique, et de partir de mes défauts d'observatrice : de mes trous noirs comme porte d'entrée dans l'analyse, de ce que je ne voyais pas mais qui pourtant indiquait comme une « nécessité qui brûle » une piste à explorer.

Ainsi, je me focaliserai dans un premier temps sur le parcours de la comédienne Elsie de Brauw dans la pièce de danse d'Alain Platel intitulée *tauberbach*. Ici, c'est l'impossibilité de la comédienne à collaborer avec les danseur·euse·s qui a fondé la dramaturgie du spectacle, et c'est ma résistance à comprendre cette résistance qui sera le fil rouge du paysage. Je proposerai ensuite de mettre en perspective deux partitions d'un même acteur, Joé Agemans, dans *Le Pays de Nod* et *JR*. Mes retrouvailles avec Agemans, dont j'avais adoré le jeu dans *Le Pays de Nod*, furent pour le moins perturbées quand j'ai réalisé qu'il n'était « que » caméraman sur la pièce *JR*, avant que je ne saisisse plus finement la continuité qui existait pourtant entre ses deux partitions. Le dernier paysage sera consacré à la danse de Bérengère Bodin. En partant de trois contextes d'observation différents, je retracerai les étapes qui m'ont permis de comprendre les éléments fondateurs dans l'organisation de son geste, cette fois presque trop proche de moi pour que j'arrive à m'en distancier pour l'analyser.

1. PAYSAGE #1 — D'un milieu à l'autre, Elsie de Brauw rencontre les Ballets C de la B

Elsie de Brauw est une figure du théâtre néerlandais et flamand. Née aux Pays-Bas, elle se forme à l'académie de théâtre de Maastricht, et rejoint au début des années 90 la compagnie

²⁰⁵ Matthieu Mével, *L'Acteur singulier*, Paris, Actes Sud, 2015, pp. 48-49.

Hollandia, fondée et dirigée par Johan Simons et Paul Koek. La compagnie mène des projets de théâtre hors les murs : les grands classiques de la littérature théâtrale, d'Eschyle à Shakespeare, sont montés dans des usines désaffectées ou d'anciennes chapelles, loin du confort des salles équipées des centres urbains. Un travail fondateur qui permet à la jeune comédienne de continuer à faire ses armes :

J'ai commencé ma carrière avec la compagnie Hollandia²⁰⁶, dans les années quatre-vingt-dix, et nous jouions principalement dans des lieux qui n'étaient pas pensés pour le théâtre. Nous avons joué dans des usines désaffectées au sol déformé par des cratères, dans des églises, des endroits en pleine campagne qui n'étaient pas conçus à la base pour accueillir du théâtre. C'étaient d'immenses, d'énormes bâtisses, sans aucune commodité pour jouer, ce qui implique : pas d'acoustique, pas de scène... Donc nous devions tout construire nous-mêmes. Je crois que mon « éducation physique » a vraiment commencé là. Nous devions avoir une connaissance physique intrinsèque pour jouer dans ces conditions-là. Il n'était pas envisageable de nous contenter de nous lever, et de parler ; il nous fallait être pleinement conscients de ce que nous voulions dire, il nous fallait de la clarté dans notre expression physique pour montrer ce que nous voulions montrer. De plus, Hollandia a été fondée par Johan Simons, qui est danseur au départ, et Paul Koek, qui est musicien. Aucun des deux n'était vraiment dans le théâtre en mode « Tiens-toi droit et dis ton texte ». Il y en avait un qui appréhendait la scène par les oreilles et l'autre par le corps, et ces deux éléments ont donné une forme physique et musicale au travail de jeu²⁰⁷.

On ne développera pas dans l'immédiat la connexion posée par de Brauw entre le développement d'un jeu dit « physique » et la spécificité d'Hollandia (à savoir être dirigée par un danseur et un musicien et travailler *in situ*), mais il est néanmoins intéressant de noter dès à présent l'intérêt de la comédienne pour un style de jeu qui passe par la maîtrise de l'expression corporelle. De Brauw poursuit ensuite sa carrière entre théâtre, cinéma et télévision. Maintes fois récompensée pour son travail de comédienne, elle collabore avec les grands noms de la houle flamande. Elle fait aujourd'hui partie de l'ensemble du NT Gent (dirigé actuellement par Milo Rau), et enseigne au KASK, conservatoire royal de théâtre de la même ville de Gand.

Au début des années 2010, Elsie de Brauw contacte Alain Platel : « J'avais vu beaucoup de pièces d'Alain [Platel] et je voulais vraiment en être. J'étais si curieuse de ce monde de la danse. Curieuse de découvrir ce qui se cachait derrière leur travail. Comment travaillent-ils ?! » Elle propose une collaboration, et de cette requête naîtra l'aventure « tauberbach », du nom du spectacle créé en 2014 au terme d'une gestation de trois mois. Si au sein des ballets C de la B, la question de

²⁰⁶ La compagnie Theatergroep Hollandia est fondée en 1985 par Johan Simons (danseur, acteur et metteur en scène) et Paul Koek (percussionniste), avec pour objectif de décentraliser les productions théâtrales et leur diffusion ds centres urbains aux campagnes néerlandaises.

²⁰⁷ Entretien avec Elsie de Brauw, 28 janvier 2018. Entretien mené, transcrit et édité par Claire Besuelle, traduit par Christine Besuelle. *Défaire le jeu*, volume d'annexes, p. 69. Toutes les citations d'Elsie de Brauw dans ce paysage sont extraites de cet entretien, sauf mention, volume d'annexes, pp. 69-76.

l'origine disciplinaire des interprètes ne se pose pas ou peu, et ce depuis la fondation de la compagnie en 1984²⁰⁸, pour de Brauw, c'est précisément l'altérité radicale d'un « monde de la danse » secret et mystérieux qui est à l'origine de son désir de collaborer avec Platel et les danseur·euse·s des ballets C de la B. La genèse du spectacle fait ainsi de *tauberbach* un objet intéressant d'emblée dans le cadre de mon étude, puis qu'à un premier niveau, regarder le spectacle en portant une attention particulière à l'état des corps et aux qualités d'adresse et de jeu prises en charge par les un·e·s et les autres constitue une première matière pour la réflexion. Mais l'intérêt de *tauberbach* va encore plus loin. Dans les modes de travail adoptés par Alain Platel, les expériences vécues pendant le processus de création conditionnent toujours l'élaboration de la dramaturgie du spectacle. Or, c'est précisément la rencontre entre la comédienne de Brauw et les cinq danseur·se·s que sont Bérengère Bodin, Lisi Estaras, Ross McCormack, Romeu Runa et Elie Tass qui est au fil du processus devenue sujet de la pièce. De donnée poïétique et esthétique, la présence d'une actrice et de danseur·se·s sur le plateau est ainsi devenue nœud dramaturgique du spectacle. La façon dont ces deux plans se sont entremêlés est particulièrement sensible dans le documentaire réalisé par Carine Bijlsma : « *Like it here ?* » *Elsie de Brauw enters the world of Alain Platel*, dans lequel on suit l'équipe du spectacle — et plus particulièrement la comédienne — durant les mois précédant la première à Munich²⁰⁹.

Lorsque je vois pour la première fois la pièce au théâtre Sortie Ouest de Béziers, fin 2015, je n'ai aucune connaissance de ce contexte particulier, et si je perçois la césure entre les interprètes, c'est davantage par les « majeures » et les « mineures » des actions qu'elles et ils ont à prendre en charge et en termes d'évidences gestuelles liées à certaines maîtrises et apprentissages ; mais aucun cas je ne ressens de difficulté dans la *rencontre* entre les interprètes. C'est au fil de mes entretiens avec l'équipe du spectacle que je réalise peu à peu que cette donnée liminaire est devenue dramaturgie, et que la résistance rencontrée par de Brauw pendant le processus de création se rejoue à chaque représentation de la pièce. Partant de ce hiatus entre ma réception de la pièce et ces récits de création, j'ai cherché à comprendre comment cette impossibilité est devenue matière pour l'élaboration d'une sous-partition par de Brauw, mais aussi ce que cette résistance révèle du dialogue entre les disciplines tel qu'il s'est incarné dans ce processus de création.

²⁰⁸ Il faut dire néanmoins que depuis le milieu des années 2000 Alain Platel crée la majeure partie de ses pièces de danse avec des danseur·euse·s chevronné·e·s, rompant avec l'amateurisme revendiqué de ses créations des années 80 et la bigarrure de ses équipes de création de la décennie 90.

²⁰⁹ Carine Bijlsma (réal.), « *Like it here ?* » *Elsie de Brauw enters the world of Alain Platel*, Interakt, 2015. DVD, 54 min.

Mimant dans l'écriture de ce paysage les étapes de l'avancée de ma propre réflexion, je proposerai d'abord des éléments de description et d'analyse de *tauberbach* ; puis je convoquerai quelques mémoires et traces du processus de sa création qui y feront écho.

a) « Le "milieu" "est" langage ou n'est pas » – tauberbach

[Carnets de terrain - novembre 2015 puis janvier 2019²¹⁰]

« Imagine all this stuff would start to grow ! ». « Imagine que tout cela se mette à proliférer ». Monticules de tissus défaits, éparpillés, rejetés là comme par la marée. Bruits de mouches. Silhouette hérissée, Elle laboure à grands pas la masse multicolore. Jambes de jeans bleus, manches de sweat déchirés, polaire rouge de couvertures effilochées.

Une brouette.

Un corps à demi-nu soudain debout, l'envolée d'une masse de tissus : il s'engloutit dessous et disparaît. Bruit d'ailes froissées d'oiseaux.

C'est une déchèterie béante sous les chaudes lampes des projecteurs. Rien n'est autre chose que ce qu'il n'est. Les vêtements ne sont pas des déchets et les micros qui pendent des cintres rappellent que le bruit des mouches sort des enceintes. La juxtaposition des textures fait pourtant qu'on sentirait presque l'odeur caractéristique de ces endroits où l'on rebute, où l'on entasse, où l'on amasse le cassé, l'usé, le trop vieux, trop sale, le démodé, l'inadapté.

Dedans, six figures. Une se détache

tout de suite, caractérisée par un fourmillement constant d'actions et de paroles (appelons-là : Elle). Les cinq autres sont poreuses à ce milieu-décharge, au début presque jusqu'à l'effacement, jusqu'à produire l'incertitude quant à la matérialité de ces corps qui se fondent à la masse. Corporités produites-productrices d'un lieu in(dé)fini.

Ces silhouettes caméléons contrastent avec la netteté des contours de la figure hiératique, surplombante et hyper-active de la femme au gilet hérissé. Elle, elle résiste. En tension constante entre la reddition et la lutte, le contrôle et l'abandon, Elle se bat. Contre qui ? Le cosmos ? Le social ? Elle-même ?

[...]

Émergeant et disparaissant aléatoirement du tas de vêtements, les cinq êtres-flous s'agglomèrent dans un unisson au sol, ou plutôt *dans* le sol. Le flux est saccadé. Les doigts, des mains et des pieds, le nez et la bouche sont les moteurs du mouvement. Les membres entraînés par les doigts ou les orteils tirent vers le haut, alors que le torse se masse

²¹⁰ La description et l'analyse qui suivent se sont écrites depuis la mémoire de deux représentations du spectacle (au Théâtre National de Chaillot en 2014, puis au Théâtre Sortie Ouest de Béziers en 2015) ; mémoire soutenue par la consultation de la captation du spectacle (mise à disposition par la compagnie).

dans le sol et s'y tord, s'y essore. Par instants, fulgurances, la bouche et le nez picorent dans les fripes.

Puis ils se séparent à nouveau. Ils vivent. Leurs parcours les font évoluer parfois ensemble, à deux, à trois : autant de tranches de vie qui adviennent et se défont sans construire de narration particulière, plutôt une géométrie de relations. L'un gobe la pomme d'Adam de l'autre. L'une, sautillante, enfantine, inlassablement circule dans les monticules.

La femme au gilet hérissé semble ne pas les voir. Quand Elle s'en approche jusqu'à les toucher parfois, c'est avec la même considération que lorsqu'elle ramasse un k-way pour se changer. Elle est aveugle à leur présence, absorbée toute entière par la série d'actions qui occupent son temps : se brosser les cheveux, changer de vêtements, ramasser du linge et le trier, le secouer. Ses gestes sont assez brusques. Nerveux et précis. Ils s'accompagnent çà et là de petits fragments de discours. Parfois dans une langue qu'on ne reconnaît pas, gromelo aux sonorités portugaises, parfois dans un anglais fragmenté. « No. There is no shortage of food here. Anyone who says there's a shortage of food, he's a liar ». « Non. On ne manque pas de nourriture ici. Quiconque prétend qu'on manque de nourriture ici est un menteur ». Des bribes de paroles sont parfois reprises par une autre voix, sortie des enceintes, sourde et ralentie comme un écho endormi. La seule

instance avec laquelle Elle est en dialogue est l'écho d'une pensée qui ne semble adressée à nulle autre qu'elle-même.

tauberbach part de là. D'un système de relations, d'un ordre des choses instauré de fait, fonctionnant en lui-même et pour lui-même. On s'y trouve plongé, projeté, comme un ethnographe se trouverait projeté dans l'observation d'un milieu inconnu. Il y a elle, et puis eux. De l'indifférence totale du début, on comprend qu'Elle les sent. « I did not shit this house, HEY, it did not come up of my ass NO » invective-t-elle en s'adressant à Elie Tass, qui ne réagit en rien. « Je n'ai pas chié cette maison, HEY, tout ça n'est pas sorti de mon cul, NON ». Elle continue en prenant Ross Mc Cormack à parti : « I worked for it day and night, night and day ! », et il tente de lui caresser le bras calmement sans guère parvenir à éteindre sa colère. « J'ai travaillé pour ça jour et nuit, nuit et jour ! ». Elle volera, plus tard, un baiser à Bérengère Bodin. « A man, when he dies, he flies away just like a bird... ». « Un homme, quand il meurt, il s'envole exactement comme un oiseau... » La voix sourde répond : « NONSENSE ». « ABSURDE ». Elle s'anéantit elle-même. « I am no one », lâche-t-elle, assise, dépitée, sur une montagne de rebuts. « Je ne suis personne ».

[...]

Au cœur du spectacle, un événement. Elle reprend consistance : « I DO NOT AGREE WITH LIFE. I am perfect, don't you

notice ? No way I will change my being. I was conceived like this and I was born like this ». Elle est seule, face à l'audience en avant-scène, un k-way jaune par-dessus ses fripes. « JE NE SUIS PAS D'ACCORD AVEC LA VIE. Je suis parfaite, tu n'as pas remarqué ? Pas question que je change. J'ai été conçue comme ça, et je suis née comme ça ».

Les autres dégagent des vêtements l'espace d'une longue allée au sol, dessinent un *catwalk* improvisé qui descend du fond de scène en plein milieu du plateau. Se mettent à défiler derrière elle, adoptant en bout de course des poses de top-model surréalistes, super-héros décatés ou vierges effarouchées selon le bout de tissu qu'ils auront attrapé dans leur course effrénée.

« I was born like this » répète Lisi Estaras, singeant l'intonation de de Brauw. Bodin s'accoude à elle comme on le ferait sur un muret. Elie Tass arrive derrière de Brauw, hésite, circonspect, puis l'empoigne fermement par la taille et la soulève du sol.

Cris et hurlements.

Empoignée, jetée dans la brouette, trimballée-secouée au gré des monticules, Elle perd le contrôle. Ils ont l'innocente cruauté des enfants. Elle dans la brouette, ils s'arrêtent un instant, regardent dans le public en silence avec un air de défi.

Et tout recommence, Bodin La prend par les épaules, lui parle de Bach et de petits enfants d'une voix suave avant de lui faire un

croche-patte. Elle au sol, avant qu'ils ne soulèvent son corps pour aller le balancer sur une perche en fond de scène.

Hurlements.

Bascules.

[...]

Alors ils évoluent ensemble. De l'essaim se dégagent plusieurs petits soli : Mc Cormack s'approche du micro, sort un papier de sa poche. Le seul son qui sort de sa bouche est celui de l'imitation d'un bruit de mouche. Il prend en ampleur, s'emballe, jusqu'à l'intensité d'un commentateur sportif à la radio sans qu'aucun mot ne soit articulé. Elle (de Brauw), le regarde comme si Elle le voyait pour la première fois, cachée à la lisière dans l'ombre derrière lui.

[...]

« Did you hear the storm ? It was inside me ». « As-tu entendu l'orage ? L'orage était en moi ». Bodin fait craquer ses articulations, Elle, elle y répond en faisant résonner les pressions de son k-way.

[...]

Vers la fin du spectacle, Runa, une enceinte sur l'épaule, entame une danse *pour* de Brauw. Au sol, il dessine de petits parcours circulaires et spiralés, s'approchant toujours un peu plus d'elle mais sans jamais aller jusqu'à la toucher. Il danse autant l'invitation que l'hommage. Impulsions réfrénées, comme s'il s'agissait toujours d'aller vers son corps à Elle, mais sans réussir jamais à l'atteindre.

L'empêchement devient comportement. Il crée un halo d'espace, de présence presque sacrée autour d'Elle.

La corporéité de Runa, caractéristique par la longueur de ses membres et sa souplesse articulaire, contorsionne et convulse dans un air qui se raréfie. Elle, est suspendue, subjuguée, dans une attente presque extatique. Le cadeau se termine lorsque Runa finalement l'embrasse sur les lèvres, avant de se retourner, dos à elle, pour lui enlever délicatement sa robe longue et noire, de soirée. Le geste n'est ni sensuel ni sexuel. C'est un passage, un rite initiaque. Le toucher devient possible et il demande à changer de

peau. En nuisette de satin rose couleur chair, Elle brûle.

Littéralement : « Fire. The solution is the fire. Burn it all » dit-elle, et l'écho lui répond « And you ? ». Tout brûler. Et Elle sera dedans. En son sein. En son milieu. Et ce sera pour le mieux. Le spectacle se termine alors, les six d'entre eux dansant à perdre le souffle dans un halo de lumière chaude qui les fait petit à petit disparaître. Runa a revêtu la robe noire de soirée.

Ils crient de joie.

« Le "milieu" "est" langage ou n'est pas²¹¹. » J'emprunte ces mots à Fernand Deligny, figure inclassable de l'éducation spécialisée et de la pensée sur la psychiatrie du milieu du vingtième siècle — et maître à penser d'Alain Platel. La description de *tauberbach* appelle déjà à se saisir de la notion de milieu au sens biologique ou géographique, mais l'articulation que pose Deligny entre milieu et langage apparaît d'autant plus pertinente pour l'analyse. Dire que le milieu est langage ou n'est pas, c'est dire que les circonstances physiques qui conditionnent les organismes vivants sont constituées d'actions et de réactions qui sont déjà en soi communication, quand bien même elles débordent la définition du langage comme système codé et symbolique de signification. En l'occurrence, on peut dire que la tension entre le langage verbal et un milieu de gestes qui tissent un langage non-verbal est au cœur de la pièce. Hildegarde De Vuyst, dramaturge du spectacle, le formule ainsi :

²¹¹ Fernand Deligny, « Le Langage non-verbal », Les Cahiers de la Fgéri, n°2, 1968. Reproduit dans Fernand Deligny, *Œuvres complètes*, textes réunis par Sarah Alvarez de Toledo, Paris, L'Arachnéen, 2017, pp. 663-665. Dans ce texte, Deligny partage les fruits d'une expérience qu'il mène alors avec quatre enfants autistes ou présentant des symptômes divers de pathologies mentales ou autres « retard de développement », vivant dans une ferme, entourés de sept adultes. L'idée de Deligny est que, si l'expression par la parole est complexe voire impossible pour ces enfants, il est néanmoins possible, par une attention méticuleuse à leurs gestes, à leurs actions et façons d'occuper l'espace, d'élaborer progressivement un « langage non-verbal » qui viendrait se greffer à ces gestes, en les observant, les consignants et les « traçant ».

C'est une femme qui contrôle, qui n'arrive pas à intégrer une partie de son existence, de son corps, elle s'accroche à la parole, puis finalement découvre qu'il y a autre chose et elle peut l'intégrer.

C'est l'histoire de *tauberbach*, c'est la dramaturgie du spectacle²¹² !

On saisit mieux ici les points de jonction entre le parcours de de Brauw dans le spectacle (son rôle, ou sa partition) et sa découverte depuis l'intérieur de ce fameux « monde de la danse » dont les modes de création l'ont menée à devoir s'adapter, non sans douleur. Ce qui m'intéresse ici, c'est que les mots d'Hildegard De Vuyst mettent au centre de ce double parcours la question de la *parole*, et *a fortiori* du langage *verbal*. Or, si l'on en revient à une conception basique, rudimentaire et quelque peu tautologique du partage disciplinaire traditionnel entre danse et théâtre, l'on peut dire que l'acteur·rice parle et que le·a danseur·euse danse. Pourtant, toute physique soit la conception du jeu de de Brauw, il semble à l'aune du témoignage de De Vuyst que la possibilité de la parole soit bien le nœud gordien dans cette rencontre entre deux façons de travailler, qui a par la suite fondé la dramaturgie du spectacle. Aussi, si l'on regarde de plus près les usages et fonctions de la parole dans la pièce, on peut déjà dégager quelques éléments de réflexion quant aux questions soulevées par le spectacle à cet égard.

Elsie de Brauw dans le spectacle parle tantôt en anglais et tantôt en « PTG », idiome inventé qu'elle s'est approprié pendant le processus de création²¹³. Co-existent donc deux langues, l'une que l'on peut aisément reconnaître sinon comprendre, l'autre que l'on ne peut assimiler. Pour autant, la comédienne développe un rapport au dire similaire dans les deux cas. Qu'elle emprunte le lexique du PTG ou de l'anglais, son travail sur le phrasé (soit les dynamiques de la voix dans la parole : sa rythmique, son intensité, ses inflexions mélodiques) confère à la diction une assise identique, qui fond voire fusionne le passage d'un système langagier à l'autre. Je ferai ici deux remarques. La continuité de la qualité de jeu de de Brauw met sur un même plan deux rapports au langage et ainsi expose son fonctionnement intrinsèquement codé et construit. Ce, en diffractant deux plans de compréhension de l'acte de parole : celui, sémantique, lié à la maîtrise du code langagier, et celui, kinesthésique, de la compréhension d'une intention ou d'un état d'être par les dynamiques qui président à l'émission de la voix et en colorent le timbre. Cela m'amène à un deuxième commentaire concernant ce fond constant de jeu. La comédienne jamais ne dévie d'une conduite de la parole par un réseau de supports internes et/ou externes qui en motive chaque mot, et l'inscrit dans une logique qui, quand bien même elle reste absconse pour le spectateur, n'en est pas

²¹² Entretien avec Hildegard De Vuyst, 1^{er} juin 2016. Entretien mené, transcrit et édité par Claire Besuelle, *Défaire le jeu*, volume d'annexes, p. 206.

²¹³ Il s'agit de la langue inventée par Estamira, protagoniste d'un documentaire de Marcos Prado tourné en 2004 et sur lequel l'équipe de création a travaillé pendant le processus de *tauberbach*. J'y reviendrai ultérieurement.

moins sensible. La parole se déploie alors dans un espace intermédiaire, sa logique intrinsèque (soit la façon dont elle fait sens pour son énonciatrice) étant portée par ses qualités dynamiques alors que son contenu sémantique reste difficile à saisir (d'autant que même les passages en anglais sont loin de former un tout unifié et cohérent qui permettrait de dégager une quelconque narration).

À cela s'ajoute le dédoublement de la voix de la comédienne en un écho assourdi. Il est à noter que seuls des fragments de discours en anglais sont repris par cette voix off, celle-ci se contentant dans un premier temps de répéter des fragments de phrases déjà énoncées par de Brauw, puis s'en émancipant progressivement. Cette dissociation produit une accentuation de l'isolement de de Brauw par rapport aux danseu·r·se·s. On comprend assez rapidement que cet apparent dialogue n'est en fait qu'un monologue déguisé, et que l'instance extérieure n'est qu'une projection d'elle-même. En ce sens, l'affadissement de la voix, transformée jusqu'au méconnaissable, dégage une sensation de lourdeur voire d'apathie qui contraste avec la tonicité de la comédienne au plateau. En outre, l'étirement des syllabes et le brouillage des consonnes transforme les mots en texture, et produit un effet paradoxal : pur médium du discours, la voix en détourne aussi la portée sémantique. Ce qui se joue dans le dialogue entre de Brauw et cette projection transformée d'elle-même fonctionne alors sur deux plans. Celui du monologue intérieur, la voix se faisant l'écho des pensées qui la traversent, laissant dans l'air autant de traces du trajet des mots à travers le corps et la conscience. Mais aussi celui de l'incongruité d'une voix qui contredit son appartenance au corps de de Brauw tout en se posant comme sa prolongation. Le procédé expose ainsi un fonctionnement plurivoque et ambivalent de la psyché, du langage et de la pensée, en matérialisant ses lignes de fuite. La figure incarnée par de Brauw, dans un effort perdu d'avance, s'efforce de les maîtriser et de les rassembler (l'une des phrases les plus répétées du spectacle étant : « STAY IN CONTROL », que l'on peut traduire par « GARDE LE CONTRÔLE »). C'est en ce sens que la parole reste pour elle au début du spectacle le seul vecteur d'une possible interaction avec son milieu. Le paradoxe est bien là : si de Brauw incarne une figure qui se place en posture de domination par rapport au lieu qu'elle occupe (la déchèterie étant assimilée à son foyer), cette domination passant par la parole, c'est la parole elle-même qui devient le lieu de son enfermement et l'isole de toute possible interaction avec la communauté formée par les danseu·r·se·s.

Cet état des choses se voit remis en question à partir de la scène de l'agression de de Brauw par les cinq autres, qui a lieu au tiers du spectacle et fonctionne comme un rite de passage, un bizutage. D'une part, ce moment du spectacle marque un seuil dans l'appropriation de la parole par les danseu·r·se·s. Si Romeu Runa crie au début du spectacle, et que Lisi Estaras laisse échapper quelques bribes de phrases dans le duo qui précède tout juste ce moment quasi-rituel, ce n'est

qu'après cette bascule dans un autre ordre de relations que les danseu·r·se·s investissent vraiment le langage. Que ce soit Bérengère Bodin qui susurre quelques mots à l'oreille de de Brauw pour mieux la faire chuter ou Estaras qui va jusqu'à dialoguer en PTG avec de Brauw, cela rebat les cartes de la répartition des rôles instaurée au début de la pièce. Le renversement joue à la fois sur le plan dramaturgique (un revirement de situation qui incite à ré-envisager l'équilibre des forces en présence) et sur le plan de l'horizon d'attente méta-théâtral (précisément à l'endroit des rôles et fonctions classiques émanant du bagage disciplinaire des interprètes réunis ici).

L'acte même de parler va de pair avec l'idée d'une prise de pouvoir, puisqu'elle est concomitante de la scène de bizutage de la figure incarnée par de Brauw, voire qu'elle sert ce bizutage puisque c'est en parlant à de Brauw que Bodin détourne son attention et la fait par la suite tomber. Ce dernier exemple me permet d'aller plus loin, et de dire que, si prise de pouvoir et prise de parole peuvent sembler à première vue liées, cette association est tout de suite minée par le statut donné à cette parole, détournée de sa fonction de communication par l'échange verbal. Ce détournement finit de s'incarner quand Ross Mc Cormack et Bérengère Bodin, dans deux petits moments de solo, décalent les attributs classiques du dire : lui, devant le micro, commence par s'amuser à produire un son (celui d'une mouche), ce son prenant progressivement en ampleur et en dynamisme, jusqu'à ce que par un travail d'intonation et de rythme, on puisse reconnaître – bien qu'aucun mot ne soit prononcé – les dynamiques caractéristiques d'un commentaire sportif. Bodin quant à elle s'approche du micro mais pour n'y produire que le son du craquement de ses os²¹⁴. De Brauw elle-même parle de moins en moins, et finit par lancer : « I am going to dance ! You know what ? I am going to dance ! I warn you ! » : « Je vais me mettre à danser ! Tu sais quoi ? Je vais me mettre à danser ! Je te préviens ! ». Au fur et à mesure, la figure de de Brauw trouve d'autres biais pour être *avec* les autres, évoluer avec eux. La scène du duo avec Romeu Runa marque un autre seuil : recevant sa danse comme un cadeau, de Brauw va pouvoir ensuite rejoindre le chœur des danseu·r·se·s pour un ultime unisson.

Il faut dire enfin un mot d'un autre registre de vocalité présent dans le spectacle : le chant. Quatre chants choraux pris *a capela* par les interprètes jalonnent la pièce. Les premiers ne sont que des passages en chœur de Bach repris sans mots (en « lalala » pour reprendre les termes d'Elsie de Brauw), faisant écho au principal accompagnement musical de la pièce, soit des airs de Bach

²¹⁴ Voir une analyse plus approfondie de ce geste dans le paysage consacré à Bérengère Bodin, cf. *infra*, p. 173.

chantés par une chorale de personnes sourdes²¹⁵. Le dernier est en revanche un air de Mozart sur lequel le texte a été conservé. La progression de ces moments de chant vers un dernier *lied* où la parole est partagée fait qu'on ne peut pas lire la trame du spectacle uniquement comme le cheminement d'un usage conceptuel et rationnel du mot, qui enfermerait la figure de de Brauw dans une volonté de contrôle et de domination au début du spectacle, vers la libération par le mouvement, le souffle et l'abandon du verbe. Si cette ligne existe, elle coexiste *avec* un traitement inverse du texte musical, qui complexifie ainsi toute lecture univoque de la pièce.

La focalisation de l'analyse de *tauberbach* sur la question du langage comme milieu, et *a fortiori* sur la partition de de Brauw dans le spectacle, permet de mettre en exergue la complexité du traitement de la parole dans la pièce (son statut, ses fonctions et ses mises en jeu). Cette complexité invite à réfléchir au fonctionnement même du langage, ses liens avec la conscience et la pensée autant que notre capacité à penser avec ou en dehors du langage. Ainsi que j'ai essayé d'en rendre compte en analysant la pièce *via* la complexité de ce traitement de la parole, la césure entre De Brauw et les danseur·euse·s ne m'était pas apparu comme un sujet à part entière à la réception du spectacle. J'avais certes identifié des distributions particulières dans les partitions prises en charge par chacun·e des interprètes, et repéré la singularité de la figure incarnée par De Brauw. Néanmoins, je pouvais en dire autant de celle prise en charge par Romeu Runa, sans que « l'argument disciplinaire » soit ici en cause. Pourtant, j'allais prendre la mesure de cette importance en commençant l'enquête sur le processus de création de la pièce.

b) Catastrophes fantastiques ?

Le documentaire « *Like it here ?* » *Elsie de Brauw enters Alain Platel's world*, s'ouvre sur des images de répétitions en studio. La comédienne et les danseur·euse·s s'étirent, et on entend en arrière-plan un air de Bach, celui-là même qui ouvre la pièce. S'ajoutent à cette image la lecture en voix-off les échanges entre de Brauw et Platel qui ont créé les circonstances de la rencontre. La comédienne avoue ainsi « sortir des limbes » pour provoquer la collaboration. Platel répond par le témoignage d'une fascination pour le travail de de Brauw qui n'a d'égal que celle qu'elle porte au sien. L'évidence augure d'une heureuse rencontre, et un thème : « survivre avec dignité », est tout de suite posé comme premier horizon à la création.

²¹⁵ Une « catastrophe fantastique » impulsée par le compositeur et chef d'orchestre Arthur Zmijewski, qui œuvre à faire se rencontrer dans le travail des univers qu'a priori rien ne rassemble, voir la présentation de l'œuvre par la danseuse Bérengère Bodin dans l'entretien qu'elle me consacre : Entretien #1 avec Bérengère Bodin, ent. cité, volume d'annexes, p. 47.

Je donnerai ici à entendre plusieurs voix sur le nœud qui a entravé le début du processus de création, car il est assez révélateur de voir combien la sensibilité de chacun·e insiste sur telle ou telle dimension de l’histoire :

[...] Sur *tauberbach*, j’étais surpris du fait qu’Elsie surtout au début était vraiment bloquée. [...] Au moment de l’inviter à improviser en mouvement avec les danseurs, j’ai été surpris du fait qu’elle s’arrêtait très vite. Après cinq minutes elle s’arrêtait, elle ne savait plus quoi faire. C’est petit à petit que j’ai compris qu’elle était surtout très impressionnée par les danseurs²¹⁶.

Pour Elsie, c’était super difficile, surtout au début parce qu’on n’a besoin de rien de particulier, juste d’une idée. Et elle était habituée à travailler à partir d’un texte, et d’une histoire, donc c’était impossible pour elle de travailler à partir de rien. Et Alain était résolu à ne pas lui donner ce à quoi elle était habituée²¹⁷.

C’était très dur parce que Elsie avait dit au début qu’elle ne voulait pas danser. J’ai toujours, même après tout ce temps, je ne comprends pas très bien pourquoi elle s’est interdit ça. Mais elle ne voulait pas être “l’actrice qui danse” devant tous ces danseurs impressionnants. Elle était bloquée, bouche bée, elle ne comprenait pas pourquoi avec eux chaque *tâche* en arrivait à donner n’importe quoi et c’était magnifique, elle n’arrivait pas à improviser et insistait beaucoup sur le langage²¹⁸.

La présence d’Elsie, qui est actrice de formation, a rendu le processus très particulier. Elle a fait un blocage très vite parce qu’elle n’avait pas de texte à partir duquel travailler. Elle a l’habitude d’avoir une trame déjà constituée sur laquelle construire, elle n’est pas parvenue à entrer dans le processus de création par improvisation. Elle est restée derrière la table pendant tout le premier mois peut-être²¹⁹.

C’était un vrai choc pour moi [*rires*]. [...] Au début j’étais perdue, désemparée. Parce que je voulais raconter des histoires et je ne pouvais pas. Je ne pouvais pas me contenter d’être dans une histoire abstraite²²⁰.

Par-delà les nuances, tous les témoignages s’accordent sur un point : il était extrêmement difficile pour la comédienne de se confronter à un processus de création dans lequel aucun point de départ concret ne venait étayer le travail des interprètes. De Brauw souligne encore en entretien la différence capitale entre deux façons d’aborder la création d’un spectacle : à la lenteur rassurante d’un processus qui se construit « pierre à pierre » et qu’elle associe au travail de l’acteur·rice de théâtre, elle oppose le courage nécessaire pour se donner et « tout commencer à zéro » sans savoir jamais la direction que le travail va pouvoir prendre, qu’elle associe au travail du·de la danseur·euse

²¹⁶ Entretien #1 avec Alain Platel, ent. cité, volume d’annexes, p. 194.

²¹⁷ Entretien avec Lisi Estaras, ent. cité, volume d’annexes, p. 211.

²¹⁸ Entretien avec Hildegard de Vuyst, ent. cité, volume d’annexes, p. 206.

²¹⁹ Entretien #1 avec Bérengère Bodin, ent. cité, volume d’annexes, p. 47.

²²⁰ Entretien avec Elsie de Brauw, ent. cité, volume d’annexes, pp. 71-72.

(cette distinction sera bien sûr discutée un peu plus loin dans l'argumentation). Le bouquet de voix ici réunies dit le choc ressenti devant l'incapacité à entrer dans des méthodes de travail autres, mais aussi celui d'être entourée d'interprètes pour lesquels ce mode de création va de soi. Le caractère impressionnant des danseur·euse·s n'est en effet pas seulement lié à leur virtuosité gestuelle, mais aussi à leur capacité à prendre au vol les suggestions et énoncés donnés par Platel pour en faire une matière en gestation. Il faut dire que les cinq danseur·euse·s qui entourent alors Elsie ont tou·te·s déjà travaillé avec Platel, et se connaissent mutuellement, ce qui renforce d'autant plus l'aisance du groupe à construire ensemble.

La dramaturge Hildegard de Vuyst souligne en outre le refus de la comédienne à l'idée d'être une « actrice qui danse », soit de s'exposer dans une maîtrise moindre que les interprètes danseur·euse·s. À cet égard, le témoignage de de Brauw relatif à une tâche donnée par Platel est significatif :

[...] j'étais tellement paralysée qu'il m'a demandé de créer une représentation de tous les rôles que j'avais joués dans ma vie. En 15 minutes, et en n'utilisant que mon corps. Présenter l'éventail des rôles que j'avais tenus. J'ai commencé à m'y atteler, mais je m'imaginai que je ne pouvais pas y parvenir sans mots. Un acteur part souvent des mots, et les mots sont musique aussi. J'ai pensé qu'il ne comprenait pas bien que dans les mots il n'y a pas que du sens, il y a aussi de la musique. Ce personnage parle comme ci, et cet autre personnage parle comme ça, et ce n'est que musique. Je pensais qu'il ne savait pas ça, et que j'allais le lui apprendre. Alors je me suis lancée, et ça a donné une représentation de vingt minutes pour un peu plus de quinze rôles. Là, ils étaient scotchés, vraiment [*rires*]. Au bout de deux semaines, ils ont vu que je pouvais faire quelque chose [*rires*].

On sent l'importance pour de Brauw d'attester de son savoir-faire, quand bien même elle appartient à une profession « handicapée » car « dépendante des mots des autres », ainsi qu'elle le dit elle-même dans le documentaire. Cette « dépendance aux mots » est bien le point d'achoppement de la relation entre de Brauw et Platel. Lisi Estaras sous-entend que le metteur en scène cherche à faire sortir de Brauw de sa zone de confort, alors que la comédienne, si elle reconnaît volontiers que le processus lui demande de réinventer totalement son langage et sa façon de jouer (selon de « nouvelles règles »), témoigne d'un autre plan d'incompréhension : celui du statut de la langue et des mots. Ainsi, à propos de cette fameuse tâche pour laquelle Platel lui demande de faire un « bouquet » de tous les rôles qu'elle a pu interpréter, elle dit :

J'ai commencé à m'y atteler, mais je m'imaginai que je ne pouvais pas y parvenir sans mots. Un acteur part souvent des mots, et les mots sont musique aussi. J'ai pensé qu'il ne comprenait pas bien que dans les mots il n'y a pas que du sens, il y a aussi de la musique. Ce personnage parle

comme ci, et cet autre personnage parle comme ça, et ce n'est que musique. Je pensais qu'il ne savait pas ça, et que j'allais le lui apprendre.

La comédienne cherche à montrer que la relation au langage est complexe et entremêle plusieurs niveaux de réception et donc de compréhension.

Pour autant, ce qu'il est possible de développer dans la relation au mot semble complexe à articuler dès lors que doivent s'articuler simultanément partition verbale et partition dansée :

[...] dès qu'on commence à ajouter des mots à la danse, c'est difficile de ne pas expliquer, de ne pas illustrer. Quand je parle pendant que les danseurs dansent, ce que je dis explique ce qu'ils font ou ce qu'ils veulent dire au fond, ou alors les danseurs illustrent mes mots, mon propos...

Et de relater une session d'improvisation durant laquelle Bérengère Bodin s'était brusquement arrêtée de danser, incapable de continuer sans prendre en charge dans sa danse la signification du discours de de Brauw qui disait alors un texte sur l'inceste, strate sémantique qui allait à l'encontre de ce que Bodin projetait quant à la teneur du matériau chorégraphique qu'elle était en train d'élaborer. Hildegard De Vuyst témoigne de cette difficulté en ces termes : « On a cherché à enlever à la parole son côté référentiel, littéral, anecdotique, concret [pour lui donner] cette couche plus viscérale dont on avait besoin pour pouvoir mettre le mouvement et la parole en balance. » Elle emploie significativement le qualificatif « viscéral », qu'elle aime à mobiliser pour décrire la recherche sur le geste entamée par Platel avec le spectacle *vsprs*²²¹. Le parallèle est intéressant, car il sous-entend que la problématique n'est pas tant liée à la parole qu'à son statut, ou plus précisément à son traitement.

Dépouiller la parole pour en faire un matériau, telle était dès lors la tâche d'Elsie de Brauw. La première étape dans cette quête est de trouver des textes qui soient susceptibles de fonctionner ainsi, soient les mots en eux-mêmes : « Donc j'ai dû chercher des mots qui étaient aussi abstraits que le danse qu'ils proposaient. Ni explication, ni illustration, un langage qui venait d'eux, un monde à eux ». Ce parcours est extrêmement solitaire. De Brauw est au début aidée par le dramaturge Koen Tachelet, mais celui-ci tombe malade, et la comédienne se retrouve seule dans cette quête de matériau :

²²¹ Hildegard De Vuyst propose d'ailleurs de voir *tauberbach* comme une synthèse, « [...] un peu comme si la première et la deuxième période Platel se croisaient. Dans la première période, le rapport avec le monde et ce que chacun porte en tant qu'individu, socialement et culturellement, est très développé. Je trouve ces premières pièces très bavardes : on est dans le dire, on s'explique au monde, et c'est magnifique ! *Let's Op Bach* je trouve ça magnifique. Elsie dans *tauberbach* s'explique, se situe : « je suis comme ça, je suis une telle... ». Alors que les danseurs continuent d'explorer tout ce monde de *vsprs*, *Pitié !*, *Out of context* : davantage lié à l'expérience et au viscéral, au système nerveux, à l'inconscient de ce qui n'est pas articulé, de ce qui est avant même le « je ». Un monde qui existe avant qu'il y ait la conscience de l'identité de l'individu. Dans *tauberbach* les deux se croisent et c'est assez amusant. » Entretien avec Hildegard De Vuyst, ent. cité, volume d'annexes, p. 206.

Le travail de recherche a été vraiment difficile car tout était possible. Je pouvais commencer à dire un monologue de Shakespeare en entier, ou tout ce que tu veux [*rires*]. J'ai su tout de suite ce qui n'allait pas, mais trouver ce qui allait a été complexe. J'ai pensé écrire moi-même quelque chose, mais ça devenait vraiment psychologisant au bout du compte. J'ai trouvé une grande inspiration dans *Oh Les Beaux Jours* de Beckett, qui traite aussi d'une femme enterrée dans du sable, et qui voit son monde disparaître, en essayant d'être... Trouver les mots justes était incroyablement difficile. J'avais tous mes livres sur le théâtre, je les parcourais et ne trouvais rien de bon. J'y pensais à longueur de journée [*rires*]. Finalement, celui qui m'aidait, le dramaturge, est tombé malade. Là, je me suis dit — ça n'était peut-être pas vrai — qu'il fallait que j'y arrive toute seule.

Elle retranscrit également sur la demande de Platel une partie des paroles du documentaire *Estamira* de Marcos Prado²²², l'une des sources d'inspiration du spectacle. Le film retrace l'histoire d'une femme diagnostiquée schizophrène, travaillant (et vivant en partie) sur une immense déchèterie dans la banlieue de Rio de Janeiro. Estamira parle en portugais mais aussi en PTG, une langue de son cru. S'il ne s'agissait pas pour de Brauw de faire d'Estamira un personnage, le documentaire et sa question corollaire : « qu'est-ce que survivre dignement ? » furent des sources d'inspiration majeures pour la composition du personnage de de Brauw, et une partie des diatribes d'Estamira ont servi de matière pour l'élaboration du texte de la comédienne dans le spectacle. Cette partition monte ainsi des fragments de textes issus ou inspirés de sources hétérogènes. Deux impératifs président à ce montage : à celui déjà évoqué d'une écriture déjà abstraite ou poétique s'ajoute une série d'impératifs dramaturgiques :

J'ai commencé concrètement, en donnant la liste des aliments qu'on pouvait trouver et manger là-bas. Comme ça, on avait un début d'idée d'où elle se trouvait. Puis, il y a eu des bribes de phrases, qui n'étaient pas vraiment supposées composer une histoire, mais qui en disaient plus sur sa façon d'envisager comment tout cela allait commencer à pousser... Je ne me souviens pas de tout ce que j'ai pu dire, mais c'était des phrases éparpillées, plutôt qu'un monologue entier.

S'entremêlent ici remarques concernant l'élaboration de la dramaturgie globale du spectacle et remarques concernant la partition de la comédienne. La parole conserve un rôle structurant dans l'économie de sens du spectacle sans devenir pour autant le support d'une logique narrative. S'ajoute à cette élaboration des mots en eux-mêmes une demande quant au jeu qui questionne là encore la comédienne dans ses habitudes :

il m'a aussi fallu beaucoup de temps avant de comprendre qu'il voulait que je joue... Que j'agisse sans interpréter. Par exemple, si je jouais un personnage, j'aurais dit : « Imagine que tout ça va commencer à pousser! » [*elle parle sur un ton légèrement plus haut et insiste sur les syllabes ma, ça, cer, ser, ce qui produit une ondulation de son phrasé*]. Ou un truc du genre. A cela, il répondait

²²² Marcos Prado (réal.), *Estamira*, Zazen Produções Audiovisuais, 2004. 115 min.

que je ne devrais pas interpréter autant, que je ne devrais pas colorer autant le propos. Je devais seulement appréhender les mots comme un mouvement, qui s'étirait à partir de ma main ou pointait à partir de mes pieds...

Le documentaire *Like it here ?* donne à voir une scène qui permet de mieux saisir la logique à l'œuvre dans cette demande : alors que Platel, de Brauw et Steven Prengels sont réunis pour quelques notes suite à une répétition générale, dans le privé d'un bureau, la discussion amène la comédienne à formuler ainsi la demande de Platel quant à sa manière de jouer : « En fait, là, je montre le processus de la pensée, mais tu ne veux pas que je le fasse. Je ne devrais pas penser ce que je dis mais laisser les choses être dites telles qu'elles sont²²³ ». S'exprime ici le cœur d'une contradiction entre le savoir-faire qui caractérise le rapport au texte de de Brauw (faire en sorte que la parole écrite advienne en tant que résultat d'un processus intellectuel, affectif et physiologique) et la demande de Platel qui cherche à ce que la profération du mot soit de l'ordre du surgissement conjoncturel. Il est intéressant de rapprocher le travail demandé à de Brauw des propos de Platel quant à la recherche d'un rapport au mouvement chez les danseur·euse·s qui soit le moins marqué possible par leurs formations et savoir-faire techniques :

[...] Toute une partie du travail pour moi avec les nouveaux danseurs consiste à essayer de retrouver l'impulsion du mouvement nécessaire. Quand les danseurs ont déjà une longue expérience de danse, une histoire s'est inscrite dans leurs corps : une manière de bouger, un style, des mouvements qui codent un certain genre de danse. Je cherche à enlever le style et la forme pour arriver à ce que serait ce mouvement qui vient parce qu'il est nécessaire d'exprimer quelque chose en bougeant. Ce n'est pas forcément évident. On fait des exercices qui consistent à essayer de s'imaginer qu'on ne connaît rien. Par exemple : il y a ce verre, mais on ne sait pas que c'est un verre, que tu peux prendre un verre et boire comme ça. Revenir à un état de conscience où on ne connaît pas la signification des choses.

La demande qu'il fait à Elsie de Brauw quant au travail sur la langue se place finalement à un endroit semblable de renoncement à ce qui construit une technique de jeu au point de devenir une évidence dans son appréhension de la scène et du texte. Il est particulièrement intéressant de se pencher sur la façon dont elle le verbalise : « He wanted me to *play*... well to *act* not *interpreting* », que nous avons choisi de traduire : « Il voulait que je joue... que j'agisse sans interpréter ». Trois verbes qui renvoient tous au jeu sont mobilisés ici : *play*, *act* et *interpret*. « Play » renvoie au jeu de façon aussi polysémique qu'en français (jouer à un jeu, jouer d'un instrument, jouer un rôle, etc.) ; « Act » renvoie davantage à l'idée de comportement (to act naturally, strangely) ; « Interpret » quant à lui signifie interpréter, de manière là encore aussi polysémique qu'en français (interpréter un rôle

²²³ Je traduis. Carine Bijlsma, *Like it here*, film cité, 33'50.

ou une partition, mais aussi traduire un propos, le comprendre et en proposer une analyse²²⁴). Cette hésitation sur la taxinomie à employer pour verbaliser au plus juste la particularité de la demande de Platel est révélatrice. Du jeu (play), on passe au comportement (act), qui se voudrait aussi délié que possible de tout filtre qui serait de l'ordre de l'interprétation, à comprendre ici comme une proposition de lecture de ce qui advient (en l'occurrence, la profération d'un texte). A posteriori, la comédienne questionne la terminologie employée pour nommer cet endroit du travail et s'inscrit en faux contre les notions de « non-jeu », « d'épure » ou de « sobriété » :

Pour moi, on interprète toujours ! Quand on ne le fait pas, c'est juste pour montrer qu'on ne le fait pas. On en a beaucoup parlé, parlé de ce que serait un texte « propre », un texte « sobre ». Du sens d'un texte « sans interprétation ». J'ai toujours dit qu'on ne peut rien dire sans interprétation!

C.B. : Est-ce que tu veux dire que pour toi ce qu'on appelle le neutre est une interprétation?

E.D.B. : Oui, bien sûr! [*rires*] Par exemple, le « P-T-G-Zero-Quadro » [*elle dit cela avec exactement le même ton, le même rythme que dans le spectacle (00:01:25 pour l'enregistrement passé par la compagnie)*]. Pour ce début je ne devais pas faire en sorte que ces phrases aient la sonorité de phrases réelles, je devais essayer de les produire comme si elles n'étaient pas des phrases mais des sons. Mais cela reste de l'interprétation. Elle le dit dans un état particulier, et c'est ainsi qu'on l'entend.

Ce n'est pas la recherche en soi qui est en cause ni les effets esthétiques qu'elle produit, mais plutôt le fait de considérer que ce mode d'être en scène sortirait de l'élaboration consciente d'une partition de jeu. Ainsi que de Brauw le dit dans le documentaire, l'imprévisibilité de la figure qu'elle incarne ne peut se traduire par le fait qu'elle soit perdue en tant que comédienne, mais doit être le résultat d'un « processus organique » qui fait que cette femme agit ainsi. Devient ainsi nécessaire pour elle de se construire des stratégies pour traduire une demande dont elle a du mal à comprendre le ressort dans un premier temps, l'intégrer et se construire de nouvelles « règles du jeu » en la prenant en considération d'autre part. Elle est également en demande de précision dans l'établissement de sa partition de jeu : « Je peux montrer quelle femme elle est mais j'ai besoin d'une chorégraphie » dit-elle dans le documentaire. Il est intéressant de noter que les indications données aux danseur·euse·s pour la construction des différentes séquences qui construisent le spectacle ne permettent pas à de Brauw de fragmenter suffisamment sa propre partition de jeu, et qu'elle a besoin d'indications extérieures quant à l'espace et au temps dans lequel se déroulent ses actions pour être en mesure d'écrire sa partition.

²²⁴ Voir John Huizinga, *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, chapitre deux : « Conception et expression de la notion de jeu dans la langue », Paris, Gallimard, 1988, p. 56.

Dernière remarque significative relative à ces rencontres d'habitudes de travail différentes, voire divergentes : les modalités de relation entre les interprètes au plateau. De Brauw se souvient ainsi des premières improvisations en studio :

Autre exemple, quand quelqu'un se trouvait dans une position pitoyable, ma première impulsion était de le consoler. Je restais un être humain — et c'était l'idée, que j'étais, moi, un être humain, dans ce monde étrange. Mais au début, quand nous faisons ces improvisations, je *jouais* avec eux. Après, Alain [Platel] demandait comment c'était et les danseurs disaient : « elle me regarde vraiment, elle me regarde vraiment droit dans les yeux ! ». Ils n'en avaient pas l'habitude, je pense que les danseurs sont beaucoup plus comme des musiciens, ils regardent « dedans » quand ils dansent. Ils ne sont véritablement que mouvement. Donc ils ne regardent pas, ils ne regardent pas vraiment, comme le font les acteurs qui eux se regardent vraiment droit dans les yeux et qui disent quelque chose à quelqu'un.

Dans le documentaire, Ross McCormack évoque également le fait qu'il lui est impossible de toucher le corps de Dede Brauw de la même façon qu'il peut entrer en contact avec celui des autres danseur·euse·s, et que cela est dû tant à la connivence acquise par le partage d'une culture commune avec les quatre autres interprètes danseur·euse·s qu'à la dimension symbolique et sémiotique de la présence de de Brauw. Ces deux témoignages mettent en lumière le fait que ce sont les modes de contact et d'interaction qui cristallisent le plus les habitudes de jeu forgées par la fréquentation d'une culture disciplinaire. La question de l'adresse soulevée par Elsie de Brauw est caractéristique à cet égard : quand la comédienne regarde « vraiment » ses partenaires, ceux·elles-ci sont déstabilisés par qualité de la relation induite par ce regard. Cette qualité de relation est liée pour de Brauw à la nécessaire réciprocité de la parole dans un dialogue de théâtre. Elle associe le geste de regarder à celui d'adresser une réplique de sorte que celle-ci atteigne son partenaire. L'emphase mise sur l'adverbe « really » dit bien combien l'intention première est de communiquer, et ce sur tous les plans (verbal et sémantique mais aussi kinesthésique et affectif). Cette nécessité de communication par la parole induit que la comédienne reste dans une projection qui l'identifie à un être de parole, soit un être humain. La qualité de sa présence contraste avec celles développées par les cinq autres interprètes, qui travaillent sur une motricité et des modalités d'adresse radicalement différentes. D'une part, selon la comédienne, l'attention des danseur·euse·s est intériorisée, et non dirigée vers l'extérieur, dans une écoute plus intéroceptive²²⁵. Leurs manières de se mettre en

²²⁵ Nous avons relevé ce point lors d'un laboratoire de recherche du projet « Le Jeu du Danseur », lorsqu'après un atelier mené par la metteuse en scène Keti Irubetagoyna le matin, et un autre par la danseuse et pédagogue Angela Loureiro l'après-midi, Marie Glon avait souligné la différence radicale entre la frontalité induite par les dispositifs traversés avec Keti Irubetagoyna et la circularité du retour à soi amenée par ceux traversés avec Angela Loureiro (notes personnelles). Je renvoie également à l'entrée « Adresser » dans la cartographie des définitions en troisième partie de cette thèse, cf. *infra*, p. 408 et <https://www.mindomo.com/fr/mindmap/4285c382d394ffd5a96f1f3335a28d24>.

interaction ne passent pas par le regard, mais davantage par le toucher, *l'haptique* au sens large²²⁶, et ces habitudes sensorielles expliquent pour partie l'impossibilité évoquée par Ross Mc Cormack d'entrer en *contact* avec Elsie de Brauw, ou en tous cas de la *toucher* de la même manière.

L'impossibilité, ou ce qui résiste, a ainsi été au cœur de la création de *tauberbach*, et a fini par devenir la base de la dramaturgie de la pièce. Quand Elsie de Brauw dit « [n]ow the humiliating circumstance is my inability to dance²²⁷ », elle souligne combien sa sous-partition s'est construite autant sur le plan thématique et symbolique (le parcours d'une femme qui « survit dignement ») que sur le plan intime et personnel de son vécu des mois de création. Pourtant elle a tenu, « s'est battue comme une lionne », pour reprendre les mots d'Hildegard De Vuyst. Le spectacle autant que sa seule partition en est la trace vivace, quand bien même, ma première réception de la pièce en est témoin, *tauberbach* n'expose pas la faille en tant que telle mais s'y ancre pour produire du jeu. Partant d'une friction sur le plan méthodologique (ce que je prenais pour incohérence entre ma réception de la pièce et les récits du processus de sa création, liée peut-être aussi au fait que je ne veuille pas *voir* la difficulté ou l'impossibilité du dialogue et de la rencontre), j'ai progressivement compris comment et combien la résistance et l'altérité étaient en réalité des données constitutives des *gestes* des interprètes dans la pièce et par conséquent de sa dramaturgie.

Il faut souligner que sur le plan plus général des nuances entre interprètes en danse et en théâtre, le travers serait de trop généraliser, sans prendre en considération les spécificités : ainsi que le rappelle Alain Platel, la particularité de cette rencontre n'est pas uniquement liée aux bagages disciplinaires de chacun mais aussi aux personnalités des interprètes qui se sont ici rencontrés²²⁸. De même, la conception du travail de l'acteur·rice par de Brauw est construite, au même titre que les recherches sur le mouvement de Bodin, McCormack, Estaras, Runa et Tass sont spécifiques. Ceci étant dit, il est néanmoins remarquable que certains sujets se dégagent et offrent au moins deux pistes de réflexion. La première est inspirée par la réponse de de Brauw quant à ce qu'elle mobilise (notamment en contexte d'enseignement) de ce qu'elle a appris par cette expérience. Elle souligne un rapport à la peur et à l'échec (au souci de bien faire) qui s'est amenuisé, une confiance dans le

²²⁶ Voir Marina Nordera, « Prendre par la main » dans Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), *Histoires de gestes*, Paris, Actes Sud, 2012, pp. 166-179.

²²⁷ « Maintenant, la circonstance humiliante est mon incapacité à danser » (je traduis), Carine Bijlsma, *Like it here ?*, film cité, 45'50.

²²⁸ « Ce n'était pas nouveau pour moi étant donné que j'ai travaillé depuis le début avec des gens qui venaient de milieux différents et de formations différentes. Le fait de travailler avec une actrice et des danseurs en soi n'était donc pas une chose importante. Par contre c'est la façon dont la personnalité d'Elsie [de Brauw] et celle des danseurs peuvent se retrouver autour d'une pièce, ça c'est important. Je sentais le talent d'Elsie [de Brauw] et je connaissais le talent des danseurs, je n'avais donc pas de doutes. » Entretien #1 avec Alain Platel, ent. cité, volume d'annexes, p. 193.

fait que « son corps sait » qui s'est développée, lui permettant de n'être plus aussi « dépendante » des mots ou du texte qu'auparavant. On retrouve ici l'idée selon laquelle le travail d'interprétation est le fruit d'apprentissages constants se faisant au gré des collaborations et des rencontres, d'autant plus que c'est de Brauw elle-même qui a suscité celle-ci, qu'elle continue de considérer comme une des plus enrichissantes de sa carrière malgré les difficultés qui ont pu être les siennes pendant le processus. La comédienne sous-entend également que la pratique du jeu à laquelle elle a goûté dans ce contexte lui a permis de développer une confiance accrue en son geste, qui ne soit plus dépendant d'un objet préalable. En cela, il faut noter que quand bien même Elsie de Brauw est une comédienne qui passe « par le corps » avant sa rencontre avec les ballets C de la B²²⁹, il semble que ce soit *via* d'autres façons de le mobiliser, d'y porter attention et de s'y investir. Ainsi, deuxième piste de réflexion, la radicalité de la conflagration entre deux milieux de travail tient autant aux techniques de corps et de jeu mobilisées (aux « disciplines » au sens traditionnel du terme) qu'aux préalables à la création : c'est le « partir de rien » propre à la dynamique insufflée par Platel qui est vertigineux pour de Brauw, s'ajoutant à la virtuosité des danseur·euse·s qui l'entourent. Ce qu'elle envie ainsi aux danseur·euse·s est *d'abord* cette capacité qu'ils ont à créer à partir de leur conscience de l'espace, du temps et du mouvement, savoir qu'il serait sans doute abusif d'étendre à tout·e interprète danseur·euse en la déniaut à tout·e interprète acteur·rice, mais qui s'appuie sur les sens proprioceptif et kinesthésique, *a priori* davantage sollicités et travaillés dans des formations en danse que par la fréquentation de classes d'interprétation²³⁰. Ce dernier constat demande que l'on questionne le terme même *d'improvisation*, ses usages et ce qu'ils impliquent, tant lorsqu'il est mobilisé pour qualifier un temps de recherche qu'un état de jeu en scène²³¹.

Dans ce premier paysage, l'altérité se jouait donc sur le plan disciplinaire, le nœud analytique (ma sensation d'incohérence) résultant d'abord d'une tension entre des modalités de travail radicalement différentes qui finit par faire sous-partition, gommant ainsi paradoxalement la difficulté de la rencontre pour en faire la matière même du spectacle et du jeu. Dans le paysage qui

²²⁹ « Je l'avais vue dans d'autres pièces : elle bouge bien, elle a beaucoup d'aisance et elle est très puissante. Elle avait un comportement non verbal pour chaque personnage très développé. », Entretien #1 avec Alain Platel, ent. cité, volume d'annexes, p. 194. De fait, la comédienne a fait ses armes dans des contextes qui l'ont amenée à développer une conscience physique très poussée (cf. *supra*, p. 141).

²³⁰ Si l'on se place dans une perspective occidentale et institutionnelle de la formation au jeu, qui est en tous cas celle que semble avoir traversé Elsie de Brauw.

²³¹ Je renvoie ici à l'entrée « Improviser » de la troisième partie de cette étude, cf. *infra*, p. 413 et <https://www.mindomo.com/fr/mindmap/4285c382d394ffd5a96f1f3335a28d24> ; ainsi qu'à l'entretien avec Romeu Runa, dans lequel le danseur s'inscrit en faux contre l'usage de ce terme, considérant qu'il est toujours et dès le début du processus de création en train de créer. Entretien avec Romeu Runa, le 21 février 2019. Entretien réalisé, transcrit et édité par Claire Besuelle, *Défaire le jeu*, volume d'annexes, pp. 235-244 (pp. 237-238 pour le passage sur l'improvisation).

suit, je poursuivrai ce mode d'approche du jeu « par le moins » avec l'analyse comparative de deux partitions d'un même acteur : Joé Agemans du FC Bergman.

2. PAYSAGE #2 — Passeur d'images, les partitions de Joé Agemans dans *Le Pays de Nod* et *JR* du FC Bergman

Je rappellerai d'abord que le FC Bergman est un collectif basé à Anvers. Il se crée en 2008 autour de Stef Aerts, Joé Agemans, Thomas Verstraeten et Marie Vinck, qui se définissent comme « acteurs/créateurs/artistes²³² ». Le choix des mots comme de la ponctuation n'est pas anodin. Si acteur y est le premier terme, il se voit immédiatement complété par deux substantifs qui mettent l'accent sur la conception, l'engendrement ou encore la fabrication. Dans la version anglaise du texte, plus précise, « créateurs » est traduit par « theater-makers », et là encore le choix de la terminologie met l'accent sur la dimension artisanale de la fabrication du théâtre tout en mettant à l'écart le vocabulaire traditionnel (metteur en scène, « stage director »). La juxtaposition de ces noms, simplement séparés par des *slashes*, dit autant la conception d'un·e acteur·rice qui est aussi créateur·rice que le refus d'une répartition des rôles ou des fonctions *a priori* entre les membres du collectif²³³. Si les condisciples de Joé Agemans se sont rencontrés au conservatoire dramatique d'Anvers où elle et ils se sont formés, lui n'a pas de formation en jeu. C'est comme technicien de plateau qu'il croise leur route, et de cette rencontre fortuite naîtra le désir de travailler ensemble et la création du FC Bergman. On peut souligner que ce choix du travail en collectif poursuit une histoire du théâtre flamand. Thomas Verstraeten le formule ainsi :

Nous nous sommes rencontrés il y a longtemps, en 2006, en école de théâtre. Enfin, Joé [Agemans] n'était pas encore là, c'était l'ancienne formation, on était six (maintenant, nous sommes quatre). Nous étions cinq parmi ces six à faire partie de la même promotion à l'école. C'était une école de théâtre plutôt classique qui faisait partie du conservatoire royal d'Anvers. Classique, au sens où pour devenir acteurs, nous apprenions Shakespeare et Molière, ce genre d'approche par les textes. Mais d'un autre côté, il y avait pas mal de collectifs, des collectifs flamands qui sont nés dans cette école, et qui se sont constitués en tant que collectifs pour se débarrasser de la figure du metteur en scène, et devenir des acteurs autonomes. Par exemple, le tg STAN, la compagnie Marius, de Koe... Donc, notre formation était aussi imprégnée par ça :

²³² Voir la page de présentation du collectif sur leur site internet : <http://www.fcbergman.be/fr/?action=overons> (consulté le 11 juin 2019). Il est à noter que Matteo Simoni et Bart Hollanders participent également à la fondation de la compagnie, avant de s'en retirer, quand bien même ils continuent à travailler ponctuellement avec le collectif.

²³³ Cette politique particulière du collectif est à ressaisir dans une dynamique historique et esthétique plus vaste, en Flandre particulièrement, mais ce phénomène est également observable (selon d'autres modalités liées aux spécificités des politiques culturelles). Voir à ce sujet l'article de Klaas Tindemans, « Le travail collectif. Petite histoire d'un mode de production », *Théâtre/Public*, 211, janvier-mars 2014, *La Vague flamande, mythe ou réalité ?* pp. 29-35.

comment devenir un acteur autonome, comment travailler et créer collectivement, sans l'aide ou la dictature d'un metteur en scène. Nous venons de cette double tradition en fait²³⁴.

Le FC Bergman s'inscrit ainsi dans la lignée des collectifs sans metteur en scène comme Discordia, Marius ou tg STAN, pour ne citer qu'eux. D'autre part, l'absence de formation à l'interprétation de Joé Agemans est notable. Ce qui transparait dans l'histoire du FC Bergman telle que ses protagonistes la formulent, c'est que la vision prime sur le savoir-faire ou les compétences²³⁵. De la même façon, si la physicalité du jeu est au centre de leurs dramaturgies (c'est particulièrement flagrant dans *Le Pays de Nod*), c'est un rapport plutôt dilettante qu'ils entretiennent avec la pratique ou l'entraînement de qualités gestuelles ou motrices. Marie Vinck confie à cet égard :

Pour moi, à l'échelle de la compagnie, tout part vraiment de qui on est et de comment on s'engage. Souvent, on est frustrés de ne pas être des danseurs... Joé n'a jamais non plus eu de formation en tant qu'acteur, sur le rapport au texte... Mais pour nous, c'est un cliché bien sûr mais quand même, c'est très important de partir de ce que l'on est. Et d'en rester proche. C'est un des paramètres les plus importants de nos spectacles : on ne peut pas passer outre. Ou alors il faut inviter d'autres acteurs, ce qu'on fait maintenant, beaucoup sur *JR* puisqu'il y en a quarante ! Mais oui, c'est aussi une contrainte que de faire avec ce que l'on est et nos propres limites au plateau.

En cela, leur posture n'est pas sans faire écho avec celle adoptée par les chefs de file de la première vague flamande, qui dans les années 80 revendiquaient cette approche décomplexée quant au savoir-faire technique²³⁶.

Ce paysage met en perspective deux partitions de Joé Agemans : dans le spectacle *Le Pays de Nod* et dans *JR*. Les deux créations défendent des esthétiques assez différentes, bien que se rejoignant dans la proposition d'un espace singulier défiant le traditionnel rapport scène-salle. *Le Pays de Nod* se passe dans une reconstitution grandeur nature de la salle Rubens du Musée Royal

²³⁴ Entretien avec le FC Bergman, 15 avril 2019. Entretien mené, transcrit et édité par Claire Besuelle, *Défaire le jeu*, volume d'annexes, p. 27. Toutes les citations des membres du FC Bergman dans ce paysage sont extraites de cet entretien, pp. 27-34.

²³⁵ Thomas Verstraeten ne termine d'ailleurs pas non plus sa formation en art dramatique, mais complète son bagage par un cursus en arts plastiques, qu'il met au service de l'élaboration des espaces qui accueillent les spectacles du FC Bergman.

²³⁶ Alain Platel dit de ses débuts : « [...] on avait envie de faire de la scène. Mais comme nous n'étions pas des danseurs, ce ne pouvait être de la danse pure, et comme nous ne parlions pas bien non plus, il n'était pas possible de faire du théâtre de parole. Nous utilisions donc le corps [...] C'était sans ambition, on travaillait avec ce qu'on avait et c'était très limité. C'était un théâtre d'amateurs, un théâtre physique : nous nous amusions surtout. » dans « La communauté en scène », entretien avec Anne Longuet-Marx, *Revue d'Études Théâtrales*, 47, 2010, *Théâtre-Danse, un croisement moderne et contemporain*, pp. 145-146. C'est une posture que l'on retrouve chez beaucoup de créateurs flamands du début des années 80, ne serait-ce que du fait de l'importance de créateur-riche-s qui ne sortent pas de formations spécifiques en danse ou en théâtre. Néanmoins, même des membres du tg STAN, qui sortent du conservatoire d'Anvers, revendiquent un rapport décomplexé à la technique au sens strict du terme. Ainsi, Frank Vercruyssen revendique : « Nous ne travaillons pas ni nos voix ni nos corps. Mais il y a des bases très simples, liées à la nécessité de parler et à la dramaturgie. Tout ce qui concerne la technique est la conséquence du désir de l'acteur de communiquer ce qu'il dit jusqu'à ceux qui sont au dernier rang et de mettre en mots les pensées. » dans « La "manière STAN" », entretien avec Frank Vercruyssen par Sabine Quiriconi, *Théâtre/Public*, 211, janvier-mars 2014, *La Vague flamande : mythe ou réalité ?*, p. 53.

des Beaux-Arts d'Anvers, spectateur·rice·s et acteur·rice·s étant immergé·e·s dans ce lieu pour le temps de la représentation : les spectateurs sur des gradins occupant le fond de la salle, les acteur·rice·s y déambulant au gré des tableaux (sans mauvais jeu de mots) qui composent le spectacle. *JR* adopte un dispositif quadri-frontal. Au centre des quatre gradins accueillant les spectateur·rice·s, une tour de quatre étages, évoquant les buildings new-yorkais et où se construisent différents lieux dans une esthétique très réaliste : appartements des protagonistes, métro, bureaux, cinéma, *diner* à l'américaine, etc. Chaque gradin (nord, sud, est et ouest) n'a pas accès aux mêmes espaces en termes de visibilité, néanmoins il voit le même film, tourné et projeté en direct, l'un des étages de la tour étant alternativement occulté pour servir de surface de projection. Monumentalité et minutie de la reconstitution du lieu sont deux traits communs aux deux pièces, néanmoins, si *Le Pays de Nod* tend vers le réalisme magique, *JR* lui invite davantage à assister à la fabrication d'un effet de réel, tout cinématographique qu'il soit.

Ces éléments de contexte posés, j'en viens aux partitions assurées par Joé Agemans dans chacun des spectacles. Dans *Le Pays de Nod*, il est l'un des protagonistes d'un trio amoureux (les deux autres étant Marie Vinck et Matteo Simoni) qui traverse le musée en y semant un joyeux chaos, sous les yeux médusés des personnages des gardiens et du conservateur. Dans *JR*, il est l'un des deux cameramen (avec Thomas Verstraeten) qui orchestrent en direct le tournage du film interprété par non moins de quinze acteur·rice·s et autant de figurant·e·s. Agemans assume ainsi deux fonctions et statuts *a priori* très différents dans les deux pièces. Il est néanmoins intéressant de noter que les deux cameramen sont cités au générique du spectacle *JR* au même titre que les comédiens, et c'est la piste de réflexion que je proposerai de suivre ici, mettant sur un même plan les deux partitions pour en apercevoir non seulement les points de différence, mais aussi les convergences, pariant qu'elles seront riches à analyser dans le cadre d'une réflexion sur le *faire* d'interprètes contemporains.

a) *Décaler le regard*

[Carnets de terrain - juillet 2016 et avril 2018²³⁷]

Je suis entrée dans ce lieu hors-normes, monumental, majestueux, au point d'enlever doucement ma casquette de festivalière (Avignon, 2016, pleine canicule).

L'espace m'intime le respect, alors que mes pieds passent de la gomme un peu molle du sol d'un gymnase quelconque au parquet ciré d'une salle qu'on sent poussiéreuse, qu'on

²³⁷ La description qui suit s'appuie sur deux expériences de la pièce *Le Pays de Nod*, au festival d'Avignon en 2016 et à la Grande Halle de la Villette en 2018, ainsi que sur un re-visionnage de la captation vidéo de la pièce (mise à disposition par la compagnie).

sait pourtant factice mais qui respire le sacré.

Un lieu sacré, peut-être, mais un lieu en train d'être évacué : alors qu'on prend place, des gardiens en uniformes verts s'affairent, un conservateur dirige les opérations pour emballer et faire sortir de la pièce quelques dernières toiles. Au mur, un tableau reste : *Christ en croix*, Rubens, envolée de chair translucide que je ne distingue qu'assez mal, accroché qu'il est sur le mur à ma gauche.

Ce Christ en croix de Rubens, dans sa verticalité, ne passe pas le chambranle de la porte (la porte en face de moi, en « fond de scène » si l'on peut encore parler ainsi). Le conservateur du musée va tout envisager pour parvenir à le faire sortir : de scier les dorures de son cadre à dynamiter la porte elle-même. Une fraction de seconde suffit à réaliser qu'il suffirait de faire pivoter le tableau sur lui-même pour être en mesure de le faire sortir... Le ressort est digne de Chaplin ou Keaton, il constitue la trame narrative principale du spectacle, à laquelle s'entrelacent d'autres histoires, ou plus exactement d'autres chemins, traces laissées dans le musée.

Car ce conservateur n'est pas le seul personnage qui hante les salles du musée. Alors que la salle a été provisoirement désertée (un gardien s'est tout de même posté à son entrée pour la surveiller), un homme, grand et grandi encore par son long pardessus noir, entre dans le musée. Ses vêtements

trempés, il semble rentré là par hasard, pour se protéger de l'averse. Il n'adresse pas même un regard au tableau, qui reste seul à orner les murs de la salle vide. Son regard ne se pose pas plus sur le gardien, et non plus sur le public. Il marche dans la salle du musée, ses pas y résonnent, il donne la sensation d'être absolument seul, absorbé en lui-même. Arrivé à proximité du mur droit de la salle, à peu près à la hauteur du tableau (auquel il n'accorde toujours aucune attention), il cherche une seconde dans la poche de son pantalon, gris, y attrape un paquet de cigarettes, en sort une, la met à sa bouche, cherche un briquet, l'allume. Siffle *Summertime*, dont la version lyrique emplissait tout à l'heure l'espace du musée, y offrant un écho fluet. Tire une autre bouffée.

Il semble qu'il prend alors seulement conscience d'être trempé. Prenant garde à ne pas éteindre sa cigarette, il enlève son pardessus et laisse le lourd tissu imbibé tomber sur le parquet. Tire une autre bouffée de cigarette. Laisse passer un certain temps. Regarde son pull, lui aussi rouge sang de s'être gorgé d'eau. Le pull rejoint le manteau sur le parquet, puis l'homme, cigarette à la bouche, se penche pour défaire ses lacets, enlever chaussures et chaussettes, pantalon, et finalement jusqu'à son caleçon blanc.

Le gardien, de plus en plus outré mais terriblement emprunté, a entamé vers lui une longue traversée en crabe de cette salle

immense, cherchant à produire le son, le geste, le mot, qui pourrait atteindre cet homme, l'avertir de l'inconvenance — évidente — de son comportement. Il arrive à proximité de l'homme à la cigarette au moment où celui-ci achève de retirer son pantalon. Le gardien produit alors un son indistinct, sorte de « Euh » mi-réprobateur, mi-interrogatif. L'homme à la cigarette se retourne alors vers lui, profite de sa présence pour lui donner son pantalon au lieu de le laisser tomber au sol, enlève son caleçon dans la foulée et fait un petit tas de ses vêtements, qu'il dépose tranquillement dans les mains du gardien ébahi, comme à un employé de pressing, avant de se détourner de lui pour continuer à fumer sa cigarette, totalement nu.

Sans avoir pu trouver une répartition adéquate, le gardien repart, les bras pleins des

En termes d'actions ou de gestes la partition de Joé Agemans est très simple, on peut la résumer en la suite de verbes d'action suivante : marcher, fumer, se déshabiller, fumer, marcher à nouveau, regarder, fumer, marcher, s'asseoir, fumer. Ce n'est que grâce au contexte, en dialogue avec la présence du tableau, du gardien joué par Thomas Verstraeten et de la jeune femme jouée par Marie Vinck que cet enchaînement prend sens, ou plutôt s'inscrit dans un réseau d'actions qui commencent à construire la logique du lieu et des personnages qui l'occupent.

Une sensation de tranquillité se dégage des gestes d'Agemans, qui provient moins de l'exécution des actions que dans la gestion du rythme de leur enchaînement les unes aux autres. Il n'y a pas de stylisation du geste dans son dessin ou dans sa tonicité, ils relèvent d'un répertoire moteur quotidien que le comédien ne cherche manifestement pas à accentuer pour le rendre plus visible²³⁸. Pour autant, une petite suspension du temps, comme si le comédien s'abandonnait très

vêtements dont l'homme s'est dépouillé. Celui-ci regarde alors pour la première fois le tableau qui lui fait face. Il inspire la fumée, considère le corps presque nu lui aussi, qui lui fait face, et s'avance en direction de la toile, comme pour mieux la regarder. C'est à ce moment que Marie Vinck entre à son tour dans la salle du musée. Complètement absorbée par la contemplation du tableau, elle ne semble pas même noter la nudité de l'homme qui regarde la toile à quelques dizaines de centimètres d'elle. Ils restent ainsi un temps, avant que l'homme nu ne rebrousse chemin vers l'autre mur de la salle, où il s'assoit sur un rebord en bois, s'adossant contre le mur, finissant tranquillement sa cigarette.

²³⁸ Sortant par là d'une technicité du geste qui quand bien même l'action resterait quotidienne, serait caractérisée par un travail d'oppositions créant du déséquilibre de manière à attirer l'attention du spectateur.

légèrement à la sensation interne de son écoulement, annihile la possibilité de lire le geste comme le résultat d'un processus univoque (psychologique, par exemple). La reconstruction d'un scénario réaliste qui donnerait sens à ses actions (il entre parce qu'il pleut dehors, enlève ses vêtements parce qu'il est trempé), coexiste ainsi avec un autre ordre de compréhension et confère à la figure qu'il compose une densité particulière. En effet, si Agemans (ou la figure qu'il compose) semble évoluer dans une temporalité qui n'appartient qu'à lui, il n'est pour autant pas absent à l'espace, bien au contraire : la précision de ses trajectoires dans la salle et de ses gestes lorsqu'il retire ses vêtements, sa réactivité vis-à-vis du gardien, le regard qu'il finit par porter sur le tableau, témoignent de ce qu'il est bien alerte, en éveil, attentif. C'est précisément cette friction qui donne toute sa saveur et son étrangeté à la scène. L'assurance tranquille et très concrète d'Agemans contraste avec la charge transgressive de ses gestes dans l'espace du musée (ou du moins dans l'espace du musée tel que nous sommes habitué·e·s à le fréquenter, avec la limitation de nos potentiels d'action que cela implique, *a fortiori* et pour les plus évidents ne pas fumer ni se mettre nu). Pour autant cette transgression n'est pas prise en charge par le comédien, elle ne transparait aucunement dans la dynamique de ses gestes, laissant le soin au regard du gardien, et par écho à celui du spectateur, d'assumer de la considérer comme telle ou non. L'arrivée de la jeune femme jouée par Marie Vinck, qui ne remarque même pas la nudité d'Agemans, prolonge l'invitation à déplacer notre perception de ce que nous voyons. Dans la suite de la scène, elle-même s'oublie à la contemplation du tableau et urine par terre avant de s'évanouir dans les bras d'un gardien toujours plus catastrophé.

Les deux personnages évoluent ainsi dans une perception de la réalité décalée par rapport à celle du gardien, relai des normes et conventions sociales. S'ajoute à cela la composition plastique des actions dans l'espace de la salle du musée. La chair d'Agemans répond à celle du Christ du tableau comme en miroir. D'ailleurs, il ne pose les yeux sur le tableau qu'une fois dévêtu, comme si seule la nudité réciproque permettait de soutenir le face à face avec le sujet du tableau. La nudité d'Agemans est transparente, elle déjoue le licencieux par la fragilité d'un corps soudain démuni face au gigantisme du tableau. Le regard du Christ redouble alors celui du gardien, et au régime de surveillance séculier du musée se sur-imprime celui, plus ineffable, d'une législation divine. Les dynamiques spatiales et plastiques de la scène mettent ainsi sur le même plan le prosaïque et le spirituel. L'homme nu aspire de grandes bouffées de fumée sous le regard d'un Christ en croix, tableau de maître. La toile de Rubens n'est de fait pas qu'une référence à la culture chrétienne, elle est aussi métaphore du rapport des sociétés occidentales à la notion d'art et de patrimoine. La contemplation sereine et pensive du tableau par le personnage nu d'Agemans, la miction du personnage de Marie Vinck devant la même toile donnent à sentir l'expression physiologique de

l'émotion suscitée par l'expérience esthétique du tableau. Plusieurs niveaux de réception coexistent ainsi dans la scène et la situation qu'elle convoque, enjoignant à une réflexion sur le licite et la façon dont il façonne nos imaginaires, au sens de nos capacités à nous projeter dans la possibilité d'agir. C'est avec ce souvenir de la présence d'Agemans que je vais voir la dernière création du FC Bergman, *JR*, pièce dans laquelle il assume une fonction radicalement différente.

b) Composer le voir

[Carnet de terrain - mai 2018²³⁹]

JR. Joé Agemans assure une partie des prises de vue du film projeté en direct (seul objet, rappelons-le, auquel l'ensemble des spectateur·rice·s réparti·e·s en quatre gradins ont accès en même temps). Sur ses pantalons et t-shirt noirs, un harnais qui sert d'accroche à ce qui ressemble à une deuxième colonne vertébrale, longue tige noire qui épouse le dos et passe au-dessus du crâne en un coude arrondi. Un filin descend de l'extrémité de cette perche, qui suspend une caméra articulée par deux poignées sur ses côtés. La forme du harnais redouble celle du squelette humain, la caméra est intégrée au schéma corporel d'un *cameraman* qui n'a peut-être jamais aussi bien porté son nom.

Un avocat et le courtier d'un magnat de la finance, petite salle de réunion d'une entreprise du CAC 40 (longue table rectangulaire en bois verni, fauteuils verts). Dernier étage, face au gradin ouest. Agemans,

dans l'ombre. L'avocat, costume gris, assis en bout de table. Le courtier, debout, poings serrés posés sur le bois. Sur l'écran du deuxième étage, une autre scène se termine, on voit le visage d'Ella June Henrard (l'héritière) qui sort de l'appartement de Bast, son cousin. Trois grandes foulées, souples et précises, Agemans se place. Sur l'écran apparaît le visage de l'avocat (Frank Focketyn), soucieux, face à un dossier cartonné et un téléphone à cadran noir.

Je quitte vite l'écran pour regarder les évolutions du trio au dernier étage du building. Ça joue très vite, le conflit est palpable, le péril (la faillite) menace et chacun se renvoie la balle de la culpabilité²⁴⁰. Face à eux, à l'autre bout de la table, la présence muette d'Agemans capte les moindres détails de leurs échanges. J'oublie un instant la situation, absorbée par ce corps-hybride, à la lisière du drame en train de se jouer.

La conduite de « l'œil » de la caméra mobilise tout le corps d'Agemans, toujours

²³⁹ La description qui suit émane de l'expérience de trois représentations de la pièce *JR* à la Grande Halle de Villette en mai 2018, ainsi que du visionnage de sa captation (mise à disposition par la compagnie).

²⁴⁰ *JR* est un roman fleuve de William Gaddis, publié en 1975, dans lequel un jeune adolescent (*JR*) piège à leur propre jeu les magnats de la finance de Wall Street. Le roman raconte l'ascension de la compagnie de *JR* et des personnages qui gravitent autour de lui, peinture acerbe du capitalisme et de la déshumanisation des relations qui résulte de la monétisation croissante des biens comme des personnes.

mobile. Du moindre de ses gestes dépend la composition de l'image géante, deux étages au-dessous. Il épouse la rythmique d'une scène qui bouge peu *dans* l'espace, mais qui est construite comme un match de ping-pong entre les deux interlocuteurs. Agemans anticipe, déplace son (notre!) champ de vision. Son échine s'adapte, il cadre avec son dos. Aucun à-coup dans la construction de l'image. C'est elle qui prime. Si je fais abstraction de la tâche d'Agemans et sa fonction dans le spectacle pour me concentrer sur une analyse des qualités dynamiques de ses gestes, il apparaît que prédominent les facteurs du flux (contrôlé la majeure partie du temps), de l'espace (dans une alternance constante entre précision du focus et attention globale à l'espace) et du temps (dans une alternance entre moments de suspension qui accompagnent la tenue d'un

plan, et moments d'accélération, ou de condensation qui correspondent aux transitions nécessaires à adopter un nouvel angle de vue). En analyse labanienne, un mouvement qui combine la présence manifeste de trois facteurs est nommé impulsion (*drive*), et la combinaison de l'espace, du flux et du temps donne l'impulsion dite de « vision²⁴¹ ». La coïncidence est loin d'être anodine, elle dit pour moi quelque chose du travail de la présence du cameraman, dans ce dispositif de relations particulier qu'est *JR*. L'engagement d'Agemans dans son action est de l'ordre de l'absorption, il ne se contente pas de capter, mais fait corps avec le capteur qu'est la caméra *pour* donner à voir. Il devient vecteur, et sa présence s'offre comme métaphore concrète du geste de regarder : pure vision, sans poids.

Pour prolonger l'analyse de la qualité de sa présence, j'évoquerai celle des opérateurs du bunraku, ce théâtre de marionnettes japonais où les poupées sont à grande échelle, manipulées de concert par trois artistes (deux assistants aux jambes et aux bras, cagoulés de noir, et un maître à la tête, ayant le privilège de manipuler tête nue). Là où les manipulateurs de bunraku animent une poupée-effigie à taille humaine, cherchant à lui insuffler des qualités dynamiques reconnaissables au sens kinesthésique du terme, Agemans manipule des images et agence la façon dont elles nous arrivent. Il devient œil, s'hybride avec le dispositif technologique comme le marionnettiste s'hybride avec sa marionnette. Pourtant, et paradoxalement, sa présence littérale témoigne de ce que le cinéma occulte, déconstruisant l'illusion d'une prise de vue qui serait omnisciente ou neutre.

Les plans sont pré-déterminés à l'avance et collectivement, il n'y a donc pas de marge d'improvisation quant à la partition du cameraman, néanmoins son exécution demande un

²⁴¹ Je me réfère ici aux analyses et choix de traduction d'Angela Loureiro dans *Effort : l'alternance dynamique*, Bruxelles, Ressouvenances, 2013, p. 55. Le terme anglais « drive » peut être traduit par « pulsion » dans d'autres analyses ou traductions des textes ayant trait à l'Effort.

investissement corporel qui est de l'ordre de la recherche de l'impulsion à agir : il y a mise en jeu, et le témoignage d'Agemans en témoigne :

Si tu fatigues physiquement, tu perds la concentration. Quand tu entres en scène du ressens directement les tensions entre les acteurs, et tu peux vite te faire embarquer dans cette tension. Et ensuite, tu reprends de la distance. Et là tu réalises que tu es épuisé.

C.B. : Ta partition est complètement écrite ?

J.A. : Oui, tout est réglé, même si parfois on doit improviser un peu...

M.V. : Quand il y a un problème ! [*rires*]. [...] Dans *JR*, c'est si technique... La circulation des accessoires, les caméras, les lumières, le texte, oh mon Dieu...

J.A. : Tellement d'accessoires, d'éléments...

M.V. : Et la chorégraphie entre caméras et acteurs est si précise... Remplacer quelqu'un ce serait pratiquement impossible dans cette pièce !

L'acteur insiste sur l'intrication des dimensions physiques et mentales nécessaires à l'exécution de sa partition. Plus loin dans l'échange, il utilise la métaphore de la danse pour qualifier sa relation aux acteur·rice·s, et exprimer aussi le supplément d'engagement nécessaire à ce que la prise de vue ne soit pas purement technique, mais devienne le geste de composition qui donnera au film sa fluidité et ses caractéristiques propres en tant que médium.

Cette analyse croisée des partitions de Joé Agemans dans *Le Pays de Nod* et *JR* permettent de dégager deux éléments fondateurs de son jeu. Agemans se pense et agit dans ces deux partitions comme acteur *vecteur* et *monteur*, de façon plus ou moins explicite selon la partition. Dans *Le Pays de Nod*, Agemans est vecteur, traversé par une somme de mémoires affectives qui déterminent son rapport au dispositif, au lieu, et non par la rencontre avec un rôle ou une série de « circonstances proposées » qui viendraient guider ses actions dans un univers régulé par un « comme si », pour parler en termes stanislavskiens. Il y a construction et composition, il n'est pas le vecteur de sa seule présence, mais cette construction dépend davantage de tâches et de consignes qui ont émaillé le processus de création (par improvisations) avant de devenir la trame des actions d'une situation qui s'est inscrite dans la dramaturgie globale du spectacle²⁴². Dans *JR*, il est monteur, mais pas des intentions qui l'amèneraient à prendre en charge lui-même l'interprétation d'un personnage (niveau de jeu pris en charge par les comédien·ne·s qu'il filme). Son geste ne vise pas à re-composer en l'ayant d'abord dé-quotidiennisé un comportement. En revanche, il monte le jeu d'affects

²⁴² Voir l'entretien avec les membres du FC Bergman, notamment le récit par Agemans des improvisations demandées, ent. cité, volume d'annexes, pp. 32-33.

déterminés par la dynamique de l'enchaînement des images sur l'écran. Il redouble ainsi la composition des acteur·rice·s qu'il est en train de filmer, donnant un filtre de lecture supplémentaire à la situation en train de se dérouler. Sa présence est paradoxale, à la fois effacée par le dispositif et marqueur de l'illusion en train de se construire.

Dans ce deuxième paysage, le sentiment, ou sensation d'altérité se situait dans la tension entre deux partitions de jeu qui n'ont *a priori* rien de commun mais dont la différence signe paradoxalement une forme de continuité. Cette continuité est à trouver dans une attitude par rapport au jeu qui délègue au dispositif : le lieu dans *Le Pays de Nod* et la caméra dans *JR*. Joé Agemans dans *Le Pays de Nod* laisse ses actions découler de son rapport au lieu, de son écoute de ce milieu particulier. Dans *JR*, la prothèse constituée par la caméra expose en l'amplifiant le trajet de son propre regard sur les actions qui composent la pièce. Ce dernier exemple pose, soit dit en passant, une question cruciale quant au travail de l'acteur·rice sur les plateaux contemporains (dont je ne traiterai pas directement dans ce travail), à savoir celui du rapport à la caméra *live* : jouer sur scène, mais pour un écran. On peut constater déjà avec l'étude de la partition d'Agemans que dans ce type de dispositif, non seulement la pré-détermination d'une partition d'actions très précise (de manière à constituer le film voulu) est nécessaire, corrélée à une qualité de présence tout aussi importante pour l'esthétique globale de la pièce.

Les membres du FC Bergman sont créateur·rice·s et se revendiquent comme tel·le·s. Peut-être d'abord créateur·rice·s de leurs propres savoir-faire, développant selon l'invention des dispositifs qu'ils mettent en place pour telle ou telle nouvelle création une technicité particulière, qui devient à son échelle une virtuosité. Par l'étude du parcours d'Agemans sur ces deux créations, on peut attester d'une manière d'envisager la partition de l'acteur·rice comme une succession de rendez-vous qui lui permettent d'être agi plutôt que de prendre en charge l'action. Sur un plan théorique, deux voies s'offrent alors pour interpréter et qualifier la spécificité de cette recherche : premièrement, s'inscrire dans une perspective proche de l'anthropologie théâtrale, en montrant que les modes de jeu qui sont développés, pour singuliers qu'ils soient, peuvent être reliés à des conceptions historiques du jeu, et que l'on y retrouve par l'analyse certains « principes qui reviennent », ici tout particulièrement l'idée d'être décidé à agir, ou pour le dire autrement l'idée d'une passivité active de l'acteur·rice²⁴³. S'opérerait alors juste un *déplacement*, selon des usages et des dramaturgies spécifiques. Deuxièmement, s'inscrire dans une lecture historique et esthétique en

²⁴³ Voir le développement « Nommer les principes qui reviennent dans les actions de "l'acteur-danseur" » dans « Chercher pour et par "l'acteur-danseur" », *op. cit.*, volume d'annexes, Approfondissements, pp. 259-260.

situant la démarche du FC Bergman dans la lignée d'un jeu dit performatif ou performantiel, influencé par le *performance art* des années 60 et qui mettrait l'accent sur le processus plutôt que sur la composition, sur la présence plutôt que sur le jeu (au sens restreint du terme). Il est notable que la revendication de cet héritage fasse partie intégrante du discours de la compagnie, j'y reviendrai dans la deuxième partie de cette étude.

À travers l'étude de ces deux partitions d'Agemans se révèle non seulement des caractéristiques propres à sa façon de se mettre en jeu, mais aussi des éléments forts qui signent l'esthétiques des productions du FC Bergman (rappelons qu'il en est membre fondateur et qu'il n'a pas de formation à l'interprétation préalable : son savoir-faire et son savoir être en scène s'est donc construit au sein de la troupe, ce qui rend sans doute cette circulation d'autant plus flagrante). Le principe de confronter traces d'observations issues de différents contextes présidera au paysage qui suit, dernier jalon dans ce chapitre organisé autour d'une approche de l'analyse du jeu par ce qui *résiste*. En l'occurrence, il s'agira de mettre en perspective l'observation de la danseuse Bérengère Bodin, en situation de jeu et de transmission, contextes dont la confrontation a permis de résoudre, là encore, une sensation particulière d'étrangeté dans la réception du geste.

3. PAYSAGE #3 — Palimpsestes, Bérengère Bodin de tauberbach aux Ateliers C de la B

*L'oubli n'est autre chose qu'un
palimpseste. Qu'un accident survienne, et
tous les effacements revivent dans les
interlignes de la mémoire étonnée²⁴⁴.*

Le palimpseste, au sens premier du terme, désigne les parchemins manuscrits dont on a gratté la première inscription pour permettre la copie d'un nouveau texte, sans que celui-ci ne recouvre tout à fait l'ancien. Le support du parchemin devient alors simultanément le lieu de la trace et de l'effacement. Par extension, en psychologie, l'effet palimpseste désigne l'effacement de certaines données de l'expérience par de nouvelles informations plus récentes, dans une nécessaire mais partielle amnésie. Comme la formule d'Hugo le suggère, il n'est pas d'oubli qui ne soit palimpseste, c'est-à-dire qui ne garde trace (quand bien même invisible, souterraine, non consciente) de ce que le plus actuel ou contemporain a effacé, pour des raisons d'efficacité ou encore d'adaptation. L'image du palimpseste éclaire la part active de la mémoire dans les processus

²⁴⁴ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, *Œuvres complètes*, t.2, 1869, p. 163. Les travaux de Gérard Genette dans le champ de la théorie littéraire (*Palimpseste, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982) et de Pierre Nora dans le champ de l'histoire (*Les lieux de mémoire*, ouvrage collectif sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1997), ont largement inspiré les réflexions développées ici.

d'observation, de description et d'analyse d'un geste, et par extension ici, du jeu. L'image formule aussi une part essentielle du travail d'un·e interprète sur lui-même, sa corporéité étant lieu d'inscriptions et d'effacements constants depuis lesquels se construit un être en scène.

La première fois que je vois danser Bérengère Bodin, c'est en 2014 au Théâtre National de Chaillot, dans *tauberbach*, d'Alain Platel. Deux ans plus tard, je la découvre au travail, en studio, venue observer une partie du processus de création de la pièce *nicht schlafen*. S'engage à ce moment-là une discussion sur la façon dont elle envisage ses pratiques de danseuse, dans le cadre d'entretiens comme d'échanges plus informels qui se poursuivent lorsque je reviens voir le spectacle en tournée²⁴⁵. En juillet 2018 enfin, Bérengère Bodin donne l'un des ateliers C de la B (stages de pratique et de création) auquel je prends part, non plus (seulement) en tant qu'observatrice mais en tant qu'interprète²⁴⁶. Ce renversement de posture laisse s'épanouir certaines intuitions et ouvre d'autres voies pour approcher et analyser le geste et le rapport au jeu de cette danseuse-là. Cette collaboration sur le temps long, facettée par une multiplicité de postures et d'expériences d'observation, est une exception à l'échelle de ce corpus (par nécessité de temps et d'opportunités). C'est une exception précieuse, puisqu'elle m'a permis de mettre en œuvre d'autres manières de décomposer le jeu. Ainsi, quand description il y a, elle est toujours teintée du fait que voir Bérengère Bodin danser dans le studio où se crée *nicht schlafen* fait revivre dans « les interlignes d'une mémoire étonnée » des traces de *tauberbach*, que feront revivre encore bien différemment l'entraînement et processus de création proposés pendant les dix jours d'atelier. La notion d'altérité se noue donc dans ce paysage autour de la tentative de saisir ce qui serait stable, singulier, identique dans l'organisation d'un geste, au travers d'un feuilleté de contextes d'observation qui ne cessent de le déplacer en le jouant.

²⁴⁵ Je renvoie à la « Note sur la méthodologie » pour un exposé détaillé des modalités de l'enquête, volume d'annexes, pp. 5-7.

²⁴⁶ Je renvoie au « Compte-rendu des ateliers C de la B — juillet 2018 » pour davantage de détails, *op. cit.*, volume d'annexes, p. 288-308.

a) *Une histoire d'os*

[Carnet de terrain : tauberbach,

novembre 2015²⁴⁷]

C'est d'abord un regard. Perçant-transparent. Puis derrière la boule grise d'un micro suspendu, deux poignets offerts dans un entremêlement de doigts, et soudain le « pop » d'une articulation qui craque. Un sourire teinté de défi, sous les deux trous noirs plongés dans le public. *Regarde mes os. Ils craquent, je craque. Regarde.* Plus tard, elle enlève la veste gris clair qui dessinait ses épaules et s'avance, la chiffonnant contre son cœur. Ça doit brûler celle ou celui qu'elle regarde. violemment douce, elle jette son chiffon de l'autre côté du plateau. Recule, trébuche un peu dans les monticules de sapes qui jonchent le sol. *Viens* : le bras étendu pour jeter est resté tendu, chair vers le ciel. Deux mains sur le front, attente incandescente et puis la musique, le chœur sourd exultant du Bach. Cristallins, ses gestes déliés-articulés. Elle chute et jaillit, chute et jaillit, chute et jaillit.

[Carnet de terrain : observation des répétitions de *nicht schlafen*, mai-juin 2016²⁴⁸]

Dans le studio, les photos d'une première série de Chris Van der Burght sont

posées sur la table : ce sont les futurs documents de diffusion d'un spectacle qui s'appelle encore « Mahler Project »²⁴⁹. Tête renversée vers l'arrière, épaules projetées vers l'avant, bras contenus contre soi. Yeux fermés, mâchoire saillante sous les lèvres ouvertes. Électro-choquée, transpercée.

Plus tard : une phrase de mouvement. Dans la latence juste avant le début du fragment, le poids tend imperceptiblement vers l'avant-gauche. Le bras gauche est replié de façon à ce que la main effleure le sternum. L'oreille s'incline légèrement, une écoute qui entraîne quelques pas dans la diagonale. Premier accent : la tête part vers l'arrière dans un grand cercle qui termine sur la droite. Temps de suspension à nouveau. Le mouvement coule dans la hanche, le fémur dessine un cercle de l'intérieur vers l'extérieur, entraînant tout le tronc à faire face à l'autre diagonale. Le temps se condense. Sur une expiration sectionnée en trois, la tête plonge vers l'avant et avec elle tout le haut du buste, bras gauche toujours replié sous soi, bras droit ballant vers le sol.

Transmission aux autres danseurs. Elle insiste sur ce rapport au temps. Ils cherchent

²⁴⁷ Cette description est composée à partir de notes prises suite à la représentation de *tauberbach* à Chaillot en 2014, complétées par une analyse sur support vidéo (captation transmise par la compagnie).

²⁴⁸ Le texte qui suit est quant à lui issu des notes prises lors de mon séjour d'observation à Gand, pendant la création de *nicht schlafen*. Voir la « Note sur la méthodologie », *op. cit.*, volume d'annexes, pp. 5-7.

²⁴⁹ Chris Van der Burght a notamment publié un ouvrage à partir des photographies qu'il a prises pendant le processus de création et la tournée de *nicht schlafen*, dont les références bibliographiques exactes restent malheureusement introuvables.

l'impulsion. Sous le muscle, la fluidité d'un mouvement qui passe, sans, ou malgré, la masse de la chair.

[Notes de travail - ateliers C de la B - juillet 2018²⁵⁰]

Une petite quatrième, très peu en dehors. L'alignement entre les ischions et les talons permet aux appuis d'être souples, disponibles pour suivre les impulsions données par le dos.

Motif 1 : un balancier d'un appui sur l'autre, initié par l'épaule (vers l'avant puis vers l'arrière). Tout le tronc suit ce va et vient, pivote autour du bassin. Motif 2 : aller chercher vers l'arrière avec le bras, (l'épaule participe), puis le propulser vers l'avant. Image : l'élan que l'on prendrait pour lancer quelque chose avec le plus de force possible. Les directions ne sont pas écrites dans l'espace mais prescrites par l'organisation corporelle de chacun. Déroulé : motif 1 / motif 2 en alternance + droite / gauche. 8 répétitions, puis 4, puis 2, puis 1 de chaque côté 8 fois.

Je suis rassemblée, protégée par mon épaule, confortable. Le balancement produit

Une fois ces fragments de description rassemblés, une porte d'entrée possible dans l'analyse s'impose malgré le disparate : le fil de l'os, que je déplierai dans les pages qui suivent.

un petit effet de transe. Quand l'espace s'ouvre il faut trouver des appuis à l'extérieur par le regard. Conserver la densité du premier dans le deuxième. Goûter à l'instabilité et au déséquilibre. Pas trop longtemps sous peine de ne pas pouvoir poursuivre. C'est la répétition qui compte : rester dans la voix de Lou Reed, éraillée. Je protège et j'attaque. Je suis sur mes gardes.

Reprise, nouvelles indications. Autour de la cellule de base du premier motif, engager — ou plutôt laisser participer le bras, la tête et le sternum. Il ne s'agit en aucun cas de modifier l'initiation du geste mais bien de le faire gagner en amplitude en laissant la périphérie participer au mouvement. Se propage aux appuis : chercher l'équilibre sur l'appui dans la phase de retrait du balancier vers l'arrière, légère. Sternum alternativement vers la terre et vers le ciel, le cercle entier de l'épaule irradie tout le bras, c'est l'épaule qui suspend le genou à l'avant.

Pas moins sur mes gardes. Mais pour un instant se permettre de s'abandonner, de sourire, de s'ouvrir.

²⁵⁰ Ces notes sont extraites d'un carnet de bord tenu pendant les dix jours d'ateliers donnés par Bérengère Bodin lors des ateliers C de la B. Voir « Compte-rendu des ateliers C de la B - juillet 2018 » pour davantage de détails, *op. cit.*, volume d'annexes, pp. 288-308.

Le passage de *tauberbach* où Bodin sonorise le craquement des articulations de ses doigts et de ses poignets m'apparaît alors comme une métonymie. La « bêtise²⁵¹ », ainsi qu'elle l'appelle elle-même, résonne plus vaste que l'anecdotique. La croyance populaire veut que faire craquer ses articulations soit dommageable pour leur santé, et significativement, le bruit d'une articulation qui craque chez l'autre produit souvent une sensation d'inconfort voire d'inquiétude (toutes proportions gardées). C'est aussi que ce bruit du corps (en fait dû à la présence de bulles de gaz dans le liquide synovial qui entoure l'articulation) renvoie aux profondeurs de la structure même d'un être. Or Bodin ne se contente pas de faire craquer ses phalanges, elle fait entendre sciemment le son de son corps, qui vibre et vit. On la voit chercher l'endroit de rupture dans la flexion du poignet, un léger sourire de satisfaction flotte sur ses lèvres au bruit sourd qui en émane enfin. En lieu et place du discours (je rappelle qu'elle est derrière un micro) elle expose le bruit de sa propre charpente, et substitue à l'expression par le langage articulé un cri articulaire. C'est tout un rapport au geste qui s'en dégage, ancré dans l'intime au sens le plus concret du terme : ce qui se situe à un niveau de la vie physique et psychique restant — généralement — caché à l'observateur, voire au sujet lui-même. Cela fait écho à ce que dit la danseuse de son travail aux ballets C de la B : « Ce qui m'intéresse chez Alain, c'est l'émotion » dit Bodin lors d'une rencontre à la MC93²⁵². La racine du nom vient du latin *movere*, qui signifie mouvoir (l'anglais garde cette équivalence sémantique, le verbe *to move* renvoyant aussi bien au mouvement physique qu'à la réaction émotive). Faire entendre ou donner à voir la racine même de tout mouvement, de toute é-motion : c'est ce qui est contenu dans ce petit geste-là.

Je prolonge alors l'analyse du geste de Bodin *via* les indications qu'elle donne aux huit autres danseurs de *nicht schlafen* quant à l'exécution de son fragment dans la partie dite des « phrases ». Il me faut ici détailler rapidement un principe de composition cher à Alain Platel, déjà

²⁵¹ C'est ainsi qu'elle en parle quand je reviens avec elle sur le moment de création de ce passage. Entretien #1 avec Bérengère Bodin, ent. cité, volume d'annexes, p. 50. Toutes les citations dans ce paysage sont extraites de cet entretien (pp. 47-53) ou du suivant : Entretien #2 avec Bérengère Bodin, 18 novembre 2016, Entretien mené, transcrit et édité par Claire Besuelle, *Défaire le jeu*, volume d'annexes, pp. 54-62.

²⁵² Il s'agissait d'une rencontre avec de jeunes collégien-ne-s et lycéen-ne-s impliqué-e-s dans un programme de médiation culturelle avec la MC 93, et invité-e-s à rencontrer l'équipe de création de *nicht schlafen* lors de la programmation de la pièce pour la réouverture de l'institution en mai 2017. J'étais présente lors de cette rencontre, sur l'invitation d'Alain Platel et des danseur-euse-s, ce témoignage fait partie de phrases que j'ai pu prendre en notes à la volée pendant cette discussion (archives personnelles).

maintes fois commenté par ailleurs²⁵³, et qui a fait beaucoup d'émules chez les interprètes des ballets C de la B devenus par la suite chorégraphes²⁵⁴ :

J'ai commencé à développer une méthode de travail que j'utilise encore aujourd'hui, qui est assez importante dans ma façon de travailler. J'ai toujours aimé travailler avec le mouvement sans être danseur ou chorégraphe. J'étais complètement dépendant des gens : je leur demandais d'improviser et de composer des petites phrases puis de les donner les uns aux autres. De se les apprendre mutuellement. On développait une danse qui était singulière à chaque spectacle, parce que c'était une danse totalement composée par les interprètes²⁵⁵.

Ce principe a été nommé « danse bâtarde », revendication d'un terme qui dit bien l'absence de paternité au sens d'une signature gestuelle unifiée et qui ferait style : « [l]e seul style était celui que les interprètes avaient découvert, développé et fait évoluer au cours du processus de création²⁵⁶. » La phase de transmission de ces « petites phrases » est alors riche d'informations pour celle qui cherche à comprendre comment le geste s'organise chez un interprète, en l'occurrence ici chez Bérengère Bodin. D'une part, les indications et corrections données aux autres danseurs sont riches d'enseignements sur les imaginaires convoqués et les facteurs de mouvement privilégiés. D'autre part, le dépôt progressif chez les autres interprètes des qualités du mouvement transmis opère comme une loupe, permettant de les identifier au fur et à mesure de leur intégration.

Dans les moments de transmission qu'il m'a été donné d'observer, Bodin insistait sur le rapport au temps, en précisant notamment le support du souffle dans le phrasé du mouvement. Le phrasé du fragment suspend avant d'accélérer, pour se suspendre à nouveau avant de se condenser encore dans les trois ultimes saccades. Le fait de faire porter l'attention sur le temps clarifie l'imaginaire de l'écoute comme moteur du mouvement et les orientations des corps dans l'espace global. La connexion entre le rapport au temps et le support du souffle donne également une assise particulière au geste, qui s'amalgame à l'alternance première qui préside au changement de forme du corps : l'inspiration et l'expiration. On peut dire aussi que cette connexion en décuple la charge

²⁵³ Je renvoie pour une analyse détaillée et précise de ces processus à l'article de Katalin Trencsényi, « “An Experiment in Democracy” : Alain Platel's Collaborative » in Christel Stalpaert, Guy Cools et Hildegard De Vuyst (eds.), *The Choreopolitics of Alain Platel's les ballets C de la B. Emotions, gestures, politics*, Londres, Bloomsbury, 2020, pp. 32-60.

²⁵⁴ Je pense notamment à Sidi Larbi Cherkaoui, chez qui ce processus de travail a d'ailleurs fait l'objet d'analyses académiques, voir : Claire Dutilleul, « La Culture propre des pièces de Sidi Larbi Cherkaoui. La notion d'hétérogénéité cohérente dans *Rien de rien, Foi, Apocrifu et TeZuka* », mémoire de master sous la direction de Philippe Guisgand, Département Arts, Master danse et pratiques performatives, Université de Lille, 2016. Voir également : Martin Givors, *La compagnie de Fractus V (Eastman / Sidi Larbi Cherkaoui) comme foyer de régénération pour les interprètes : récit écologique et micropolitique d'un travail de terrain mené au fil de la création et de la tournée d'une création chorégraphique (2015-2018)*, thèse de doctorat en arts du spectacle sous la direction de Gretchen Schiller, Université de Grenoble Alpes, mai 2019.

²⁵⁵ Entretien #1 avec Alain Platel, ent. cité, volume d'annexes, p. 190.

²⁵⁶ *Ibid.*

affective²⁵⁷. Au fil de la répétition qui ancre le fragment dans le corps des autres danseurs se révèle à l'observatrice que je suis la qualité articulaire de la danse de Bodin. Je m'aperçois alors que je percevais cette qualité chez elle, mais que cela restait un point aveugle de mon analyse de son geste, autour duquel je tournais sans parvenir à le nommer. Par contraste, c'est l'apparition de cette qualité chez les huit autres danseurs qui en décalant la qualité du mouvement de la corporéité de Bodin me fait prendre conscience de son importance pour décrire ce qui serait singulier de cette danse-là.

Plus tard encore, je peux mettre en perspective ces éléments issus d'une analyse esthétique avec une expérimentation directe : celle d'un enchaînement proposé comme échauffement par Bodin lors des ateliers C de la B (troisième fragment de description proposé ci-dessus). Elle le présente comme exemplaire de sa façon de danser, et le traverser m'a permis de trouver des coordinations qui m'apparaissaient fondatrices dans ce que j'avais pu observer de sa danse. La sensation de son propre squelette est remarquable dans cet enchaînement, du fait notamment de la simultanéité de l'initiation du balancier par la ceinture scapulaire et des transferts de poids d'un pied sur l'autre. La colonne vertébrale est le pivot autour duquel s'organise le va et vient. Bodin insiste d'ailleurs sur l'investissement du dos dans le mouvement. L'espace avant et arrière se dessinent progressivement depuis cette perception de l'axe. La répétition alternative du mouvement dans une accélération constante oblige à se reposer sur le levier des os, pour ne pas perdre le rapport au rythme (la connexion entre ischions et talons est d'ailleurs nommée, et active dans l'imaginaire une cartographie du corps qui passe par la représentation donc la sensation des os). L'évolution des deux motifs initiaux s'appuie précisément sur la construction de ce rapport à la charpente pour permettre le déploiement du geste dans l'espace. Je reconnais alors en l'éprouvant une motricité caractéristique de la danse de Bodin, tout particulièrement flagrant dans le rapport à l'espace « au-dessus » construit par la mobilité du sternum et de la ceinture scapulaire. La tête et le regard sont projetés vers le bas puis vers le haut par les omoplates, le bras vers l'avant puis vers l'arrière par l'épaule. La sensation produite est celle d'être une structure articulée dans laquelle le mouvement se

²⁵⁷ Hubert Godard souligne cette intrication entre respiration et affect (du point de vue de la pédagogie) dans l'article « Le Souffle, le lien », *Marysas*, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, n°32, 1994, pp. 27-31. Disponible en ligne : http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=8&ch_id=41 (consulté le 8.04.2019). Il écrit notamment : « L'affect (au sens de décharge neuro-végétative) modifie la respiration (rythme et volume), et la respiration peut induire des variations d'affects. La représentation qu'un individu se fera de ses affects à travers son histoire et son intention les transformera en émotion par des voies consciente, non consciente et inconsciente ». Toute technique de gestion du souffle aura ainsi un impact sur le vécu de la danse par l'interprète et par conséquent sur l'esthétique du geste. On peut également noter l'importance de la respiration dans le champ dit de la Forme des études labaniennes du mouvement, et plus particulièrement à travers la notion de flux de forme : « Le Flux de la Forme se réfère aux premiers changements de volume du corps - se remplir et se vider - et contient en lui les prémisses des dimensions de l'espace : s'allonger et se rapetisser, s'élargir et se rétrécir, se projeter en avant et se creuser [...] En relation avec la respiration, le Flux de la Forme est une réponse aux sensations de confort, d'attraction ou de répulsion. », Angela Loureiro, *L'Effort. L'Alternance dynamique*, op. cit., p. 84. Ce focus donné au support du souffle dans l'exécution joue ainsi à plein dans l'effet d'organicité produit par le mouvement sur le-a spectateur-riche, et *a fortiori* produit une sensation de danse particulière pour le-a danseur-euse.

propage : épaules toujours un temps avant coudes et mains, hanches toujours un temps avant genoux et pieds. L'initiation est au plus proche du centre puis irradie dans les membres, et dans cet infime décalage, il y a tout un monde de suspension et de déséquilibre.

Ainsi, ces trois fragments de description-analyse émanent de trois contextes qui reconfigurent à chaque fois la triade voir-décrire-analyser, mais finissent par creuser un sillon. Pour résumer, on pourrait dire que l'os y est tour à tour thème, matière, et support. Thème lorsqu'il est convoqué directement dans un geste anodin, qui s'il ne fait a priori pas partie d'un vocabulaire gestuel dansé, exprime un rapport au jeu. Matière au sens où Odile Rouquet définit ce terme : « os, muscles, fascias, fluides, viscères sont autant de “matières” qui, si elles sont mises en valeur restituent des qualités de mouvement spécifiques. ²⁵⁸ » Il y a dans mon ressenti du geste de Bodin une qualité cristalline et transparente, que je relie à l'os. En contexte de transmission, les indications données ne nomment pas directement l'os, c'est pourtant cette qualité que je reconnais chez l'autre. Support enfin, dans l'expérience de danse que je traverse : la perception d'une structure solide et légère à la fois, qui précède et soutient le déploiement des membres dans l'espace est particulièrement notable.

Cette méditation autour de l'os m'a fait retraverser une série de discours (articles et ouvrages mais aussi pratiques) relatifs à l'os, que je propose de mettre en perspective ici. Si l'on suit les analyses d'Hubert Godard, le travail sur l'os en danse ne peut trouver meilleur exemple que l'esthétique de Merce Cunningham, en ce qu'elle « polarise sur l'orientation, le changement rapide de direction dans l'espace ». Il relie ainsi la transparence que la structure osseuse donne au mouvement à la pureté d'une « pensée corporelle sans affect²⁵⁹. » Toute autre est la dimension de l'os que j'ai cherché à nommer dans la danse de Bodin. Si la clarté et la rapidité des changements de directions sont notables, cette « transparence articulaire » semble au contraire à même de révéler les décharges affectives qui traversent une corporéité, me renvoyant davantage à la « vivance²⁶⁰ » des tissus profonds qui constituent un corps qu'à l'inscription d'une pensée corporelle dans

²⁵⁸ Odile Rouquet, « Mettre en mouvement les spirales du corps. Passer du fonctionnel à l'artistique par la conscience de ce qui compose les spirales du corps. » *Médecine des arts*, vol.30, 1990, pp. 34-40.

²⁵⁹ Hubert Godard, « La peau et les os », Bulletin du CNDC d'Angers, n°3, 1989.

²⁶⁰ Néologisme forgé par la comédienne et pédagogue Delphine Eliet pour désigner le « niveau d'énergie » à atteindre pour mettre son corps en état de jouer : « Cela correspond au niveau de vie. Je parle de tous les niveaux qu'on peut retrouver chez un être humain : les sensations, les émotions, les capacités physiques comme bondir, être fort, être souple, les capacités de perception, les capacités intellectuelles d'analyse, de transmission d'une pensée, l'imagination, l'intuition... Quand je parle d'augmenter le niveau d'énergie, c'est que tout cela fonctionne mieux » citée par Keti Irubetagoiena, *Peut-on enseigner la présence scénique ?*, op. cit., pp. 108-109. Je reprends ce néologisme dans le sens où pour moi, le niveau d'organisation osseux de la danse de Bérengère Bodin est bien lié à sa puissance vitale intrinsèque, en tant que système de la corporéité.

l'espace²⁶¹. Ce hiatus entre les pistes défrichées par l'entreprise de description du geste et la confrontation à certains discours m'a ainsi amenée à approfondir l'analyse des conceptions et représentations de l'être en scène qui motivent le geste de la danseuse, *via* l'analyse de la façon dont elle verbalise son rapport au jeu..

b) Chercher à s'oublier

J'avais évoqué en ouverture une deuxième résonance de l'image du palimpseste, qui considérait l'interprète comme étant lui-même le palimpseste. Après un mois de tournée avec le spectacle *nicht schlafen*, je demande à la danseuse si son parcours dans la pièce s'est clarifié, et la façon dont elle le perçoit, ce à quoi elle répond :

Personnellement si je devais décrire mon chemin [dans *nicht schlafen*], je crois que je cherche à laisser faire les choses. De parvenir à m'oublier un peu, ce qui n'est pas vraiment le propos de la pièce, mais pourtant ça existe. D'une manière générale je pense que c'est souvent le plus riche. [...] Et c'est une bêtise parce que c'est une généralité, mais... S'oublier et essayer de se mettre au service de quelque chose : j'en reviens toujours là parce que je crois que c'est ce qui permet de laisser grandir et s'épanouir quelque chose.

De façon intéressante, elle évoque d'abord cette dimension du travail relativement à *nicht schlafen* tout en signalant qu'il ne s'agit pas a priori d'une dimension sensible dans ce spectacle, au sens où la pièce n'en fait pas un thème. Ensuite, tout en se prévenant de la généralité, elle dit quand même trouver une constante dans son travail d'interprète en cette disposition à l'oubli, qu'elle associe à l'idée de se mettre au service d'un tout qui la dépasse en tant qu'individu. À plus petite échelle, l'image de l'oubli est précisée par celle du recul : « en fait je cherche toujours à reculer, à revenir à l'essence du geste quand il a été créé ». Il est assez intéressant qu'à l'échelle du spectacle

²⁶¹ Ce n'est pas le lieu de discuter ici de la dimension dés-affectée du geste cunninghamien, plus de nuances sont apportées par l'ouvrage d'Isabelle Launay *Poétiques et politiques du répertoire - Les Danses d'après I*, Pantin, CND, 2017. Néanmoins, la qualité de mouvement développée par Bodin fait davantage écho à la place de l'os rencontrée dans deux pédagogies du jeu contemporaines, ce qui me semble assez significatif pour être rapidement dit ici : d'une part, le pédagogue et chercheur Alexandre Del Perugia propose de distinguer entre deux modes complémentaires de conduite du mouvement : une conduite « nomade », se reposant sur la structure musculaire du corps ; et une conduite « sédentaire », se reposant sur la structure osseuse (ou « cathédrale osseuse » pour reprendre ses termes). Une dimension du travail d'une « joueur-euse » sera de savoir dissocier cette conduction osseuse de sa structure musculaire pour être en mesure de jouer de leur complémentarité dans sa façon de se mettre en mouvement. De façon assez révélatrice, il ajoute que cela influence non seulement la capacité d'un interprète à gérer sa dépense énergétique, mais aussi sa qualité de présence (communication d'Alexandre Del Perugia lors de l'atelier inaugural du projet de recherche « L'invisible en jeu », Die, 29 juin 2017, notes personnelles). Dans un autre contexte, Delphine Eliet (comédienne de formation) et Nabih Amaraoui (danseur de formation) font de la « structure » le thème de travail d'une session d'entraînement destinée aux interprètes professionnels à l'École du Jeu en avril 2016 (que j'ai suivi, les notes qui suivent sont extraites de mon carnet de bord). Le squelette et l'os sont alors au centre de l'échauffement, d'abord à travers un travail physique visant à prendre conscience de son organisation articulaire dans le mouvement et à « sentir ses os » dans une dynamique plus proche de certaines pratiques somatiques. Ensuite, à travers plusieurs dispositifs, l'interprète travaille à se mettre en situation jeu depuis cette perception (ce qui serait à rapprocher de la notion de matière telle que l'entend Odile Rouquet). La sensation de sa propre « charpente » sert alors d'ancrage concret à l'élaboration d'une structure propre à l'interprète, quel que soit l'emploi qu'il-elle lui destine (de l'élaboration d'une pratique personnelle et quotidienne à l'élaboration d'une partition de jeu en regard avec la construction dramaturgique d'une scène). Être en mesure de se relier à nos os serait ainsi une voie d'accès à la pensée d'une structure souple, solide et mouvante à la fois.

Bodin évoque la nécessité de « s’oublier » en tant que personne, et qu’à l’échelle du geste cet oubli soit nommé par la métaphore du recul. Cela permet de comprendre un peu plus concrètement ce qui est à l’œuvre dans cet oubli, à savoir révéler la mémoire de l’avènement d’un geste.

Précisons encore. Lorsque je lui demande de nommer les stratégies concrètes qu’elle met en place pour « s’oublier », Bérengère Bodin répond :

Des choses bêtes ! [rires] Par exemple, essayer d’écouter la musique en se disant qu’elle a vraiment été jouée, que ce sont des instruments en live qui ont été enregistrés. Dans *C(H)ŒURS*, on dansait au milieu de 80 choristes et d’un orchestre symphonique : tu n’es pas grand-chose ! [rires] Mais justement le fait de ne pas être grand chose décuple ce mécanisme-là : cela revient à donner en fait. Donc oui, par exemple j’essaie de ré-écouter attentivement cette musique-là. [...] Pour l’épouser vraiment, faire corps avec elle. Cela permet de lutter contre l’envie d’en faire plus, contre les parasites qui te poussent à montrer ou à dire quelque chose.

Reculer pour laisser s’épanouir le geste, c’est ainsi lutter contre la tentation d’ajouter une intention supplémentaire au geste. Il est nécessaire pour bien comprendre la nécessité du recul de contextualiser plus précisément les conditions du processus de création d’une pièce dirigée par Alain Platel. C’est un fait connu, il réfute l’appellation de metteur en scène comme celle de chorégraphe. Orthopédagogue²⁶² de formation, les seuls maîtres qu’il revendique sont Fernand Deligny et Pina Bausch²⁶³. Une périphrase de Sandra Alvarez de Toledo dans la préface aux *Œuvres* de Fernand Deligny rappelle que celui-ci se considérait comme un « créateur de circonstances » prêt à accueillir « l’insu d’où naissent de nouvelles configurations²⁶⁴. » Cette formule me semble définir la posture (sinon l’éthique) adoptée par Platel en début de processus de création. Réunissant une équipe autour de points de départ ou thèmes d’inspiration relativement ouverts, il crée des circonstances en mettant en place une série d’expériences, en studio mais aussi hors du studio. De ces semaines de recherche naissent certaines configurations : des états de corps et de groupe, des matériaux gestuels, vocaux, picturaux et plastiques. En compositeur, c’est à partir de la combinaison de ces fragments et de ces voix qu’il construira la pièce, dans un second temps du

²⁶² Le terme renvoie en Belgique aux éducateurs spécialisés intervenant auprès d’enfants présentant des difficultés d’apprentissage.

²⁶³ Fernand Deligny (1913-1996), penseur inclassable de l’éducation spécialisée et « pédagogue poète », visionnaire et radical dans sa façon d’envisager le soin et l’approche des enfants autistes, « arriérés », « anormaux » ou « difficiles ». Je développe en annexes dans le « Compte-rendu des ateliers C de la B » une réflexion sur l’influence de Deligny chez les interprètes des ballets C de la B, à travers la figure de Platel, *op. cit.*, volume d’annexes, pp. 288-289. Voir également l’Entretien #1 avec Alain Platel, *ent. cité*, volume d’annexes, pp. 189-190. Pina Bausch (1940-2009), s’il est besoin de la présenter, danseuse et chorégraphe du Tanztheater de Wuppertal, a profondément marqué le jeune Platel par la libération des corps de ses danseur·euse·s du carcan technique (flagrant et d’autant plus perceptible dans les pièces des années 70 et 80) et le regard qu’elle portait sur ses interprètes.

²⁶⁴ Sandra Alvarez de Toledo, « Préface » in Fernand Deligny, *Œuvres, op. cit.*, 2017, p. 22.

travail et sans que celle-ci ne soit jamais considérée comme figée ou définitivement finie²⁶⁵. Ces éléments demanderaient plus ample réflexion mais je souhaite me concentrer pour l'instant sur ce qu'induit ce processus sur le plan du rapport du danseur au matériau qu'il a produit.

La phase de « composition » implique en effet pour le·a danseur·euse de se re-saisir d'un matériau donné selon des circonstances particulières. Le fragment convoqué ne correspond d'ailleurs pas toujours à une globalité dans son vécu. Ce qu'il aura donné dans un contexte A se voit ainsi nommé, circonscrit de façon à pouvoir être reproduit et parfois transmis dans un contexte B. Ces seules opérations (identifier, nommer et refaire) impliquent qu'un espace de réflexivité se dégage par rapport au matériau d'origine. Dès lors, quand bien même il ne s'agit pas de chercher à assigner un sens (symbolique, logique ou narratif) au geste ou au fragment en question, un maillage de sensations (affects, images, perceptions, idées...) se construit pour être en mesure de réitérer le matériau en question. Ce que Bodin suggère par la métaphore du retrait c'est que le maillage de cette sous-partition, pour reprendre la notion et la définition qu'en donne Julia Varley²⁶⁶, doit rester au plus proche possible des conditions d'émergence du premier geste, pour le re-donner sans présumer de son interprétation par ceux·elles qui vont le recevoir, ni le sur-investir d'une intention qui n'était pas sienne lors de la première exécution. C'est une fiction, au sens où ce qui est advenu ne saurait se réitérer, néanmoins cette fiction constitue précisément la sous-partition de la danseuse, jouant ainsi un rôle déterminant dans l'esthétique même de son geste.

J'y vois le retour d'une pensée de la structure, ou de la charpente de la danse, à laquelle l'interprète n'aurait qu'à se ré-abandonner : une danse « raclée jusqu'à l'os », cherchant à revenir toujours aux racines de ce qui met en mouvement. À ce stade, je pose une hypothèse : la qualité de geste qui fait style dans les contextes où j'observe Bérengère Bodin danser émane de l'élaboration de techniques personnelles mobilisées comme autant de stratégies pour répondre aux exigences des circonstances échafaudées par Platel. Son geste est ainsi évidemment marqué par sa formation initiale et les collaborations qui ont marqué son parcours avant d'arriver aux ballets C de la B²⁶⁷. Mais le milieu (politique, imaginaire, affectif, thématique, etc.) créé par Platel se tisse à même la chair de ses interprètes, devenant part de leur histoire, et supportant l'élaboration de techniques à la fois spécifiques à chaque spectacle et, quand collaboration sur le long terme il y a, se reconduisant

²⁶⁵ Sur ces modes de composition, voir le chapitre de Katalin Trencsényi « “An experiment in Democracy” : Alain Platel's Collaborative Dramaturgy », chap. cité, 2020, p. 32.

²⁶⁶ Cf. *supra*, p. 96.

²⁶⁷ Bodin a dansé avec la compagnie L'Esquisse, Robyn Orlin, Raimund Hoghe, Isabela Soupart (pour les noms dont elle dit qu'ils ont marqué son parcours), voir Entretien #1 avec Bérengère Bodin, ent. cité, volume d'annexes, p. 51. En atelier, elle réfère également souvent à un stage donné par Min Tanaka alors qu'elle était en formation au CNDC d'Angers (notes personnelles).

d'un spectacle à l'autre. Ainsi, il n'est pas juste question de la corporéité de Bérengère Bodin dans ces lignes mais bien de celle que j'ai pu saisir au vol d'observations toujours reliées au contexte des ballets C de la B. Une dernière remarque à ce propos concernera l'expérience de l'atelier « Entre sueur et salive » en juillet 2018. J'ai pu y constater que les exercices techniques du matin construisaient une disposition mentale et physique nous permettant de nous immerger dans le travail par « tâches » qu'elle proposait comme principe méthodologique emblématique des ballets. Il y a une dimension difficile à cerner mais cruciale, entre des dispositifs qui tendent à développer une danse d'état et l'élaboration d'outils techniques très spécifiques permettant aux interprètes de trouver les conditions du refaire avec l'exigence d'un rapport au jeu revenant toujours à l'épure. D'une part, ces techniques personnelles jouent à plein dans l'esthétique du geste. D'autre part, ces techniques deviennent des points d'appui concrets qui soutiennent le jeu.

Ce qui apparaît enfin à l'aune de ce paysage est que reconnaître l'autre en soi, ou soi en l'autre, produit parfois des zones d'ombre. Le temps et la multiplicité des expériences traversées aux côtés de Bérengère Bodin m'a permis de proposer un autre niveau d'intrication entre analyse du geste et analyse du jeu, et de réaliser en la mettant à distance qu'une part de ce que je n'arrivais pas à nommer ni à analyser de son geste était aussi liée à un fort phénomène d'identification. L'analyse m'a permis de déconstruire ce que l'observatrice que je suis tenait pour évident, m'empêchant d'en saisir la complexité, et par conséquent de montrer la correspondance entre analyse d'une organisation posturale et gestuelle et analyse du jeu en tant que qualité de présence. D'autre part, cela a également permis une investigation plus poussée des processus de travail aux ballets C de la B, et l'émergence d'une hypothèse de travail : comment une technique de composition non basée sur l'écriture du geste ou l'élaboration d'une technique de corps particulière finit tout de même par construire, à l'échelle de l'interprète, un arsenal de pratiques qui à son échelle deviennent technique et fondent l'identité de son geste et de son jeu²⁶⁸.

Le fil qui reliait les trois derniers paysages de cette première partie était celui de l'altérité, ou plutôt du sentiment d'une altérité venant déborder les catégories apprises d'un regard. Ce fil rouge a permis de révéler certains traits caractéristiques du jeu de chacun·e des interprètes convoqués ici, à l'instar des deux précédentes entrées dans le processus de décomposition du jeu (le biographique et le sous-partitionnel). Il a aussi permis de mettre en lumière une dimension

²⁶⁸ J'ai notamment développé cette hypothèse dans une communication intitulée « Les "méthodes" des Ballets C de la B : Construire et transmettre un être en scène ? », à paraître dans les actes du colloque « Être en scène, être en jeu : techniques, processus et esthétiques de l'interprète contemporain » (20, 21 et 22 mars 2019), sous la direction de Laurent Berger et Arianna De Sanctis aux Presses Universitaires de Montpellier.

méthodologique inhérente à la posture de recherche qui est la mienne. La notion de point aveugle, ou de résistance à l'analyse, devient ici positive, au sens où elle met en mouvement, forçant à déplier et à penser ce que de prime abord on a du mal à voir. À travers ces trois exemples, je peux dire que cette difficulté à voir était due soit à un refus de comprendre ; soit à une incapacité à regarder ; soit au contraire à un phénomène d'empathie trop évident. Ce que j'appelle le refus de comprendre exige de passer outre une série de discours ou d'idées pré-conçues qui dirigent le regard sur ce qui est observé, empêchant d'abord d'en accepter les paradoxes et les contradictions quand bien même elles sont au cœur de l'œuvre. L'incapacité à regarder découlerait de ce refus de comprendre, en tant que la résistance à ce que l'on voit est parfois liée à une incapacité à laisser de côté ce que l'on désire voir, qui produit un aveuglement quant au concret (et à la richesse) de ce qui est réellement proposé. Elle nécessite un pas en arrière, pour être en mesure d'accueillir de l'insu et laisser émerger depuis cette déroute de nouvelles pistes de réflexion. Enfin, l'évidence d'une empathie directe peut générer elle aussi une autre forme d'incapacité à voir, liée cette fois davantage à la distance nécessaire pour mettre en lien que nécessite toute analyse. Toute entreprise sensible de décomposition du jeu devrait, à mon sens, prendre *aussi* cela en compte. Je faisais en introduction le parallèle avec le discours de Matthieu Mével sur la blessure de l'acteur·rice, ce qui lui fait *défaut*. La boucle se retourne ici : ce que je pointe comme écueils méthodologiques dans l'entreprise d'observation du jeu de l'autre me semble pouvoir également s'appliquer à toute entreprise de préparation, ou propédeutique, au *jouer* tel que je le comprends et le pratique. S'attacher, en tant qu'interprète, à s'observer, se « décomposer » pour savoir et connaître ce que l'on a tendance à refuser de comprendre ; ce que l'on a tendance à ne pas remarquer ; ou au contraire ce avec quoi on a tendance à toujours et spontanément s'identifier font partie des processus de connaissance de soi nécessaires pour être en mesure de construire une interprétation, qu'elle soit celle d'un texte pré-écrit ou d'une partition forgée à partir de propositions surgies pendant le processus de création.

Dernier élément de conclusion ici, le·a lecteur·rice aura pu encore une fois remarquer que malgré l'angle d'attaque choisi, certaines résurgences au biographique ou au sous-partitionnel revenaient comme facteurs d'explication dans l'entreprise de description et d'analyse. Chercher à nommer et décrire la singularité du jeu d'un interprète dans un contexte donné demande sans nul doute d'en passer toujours par différentes approches *en même temps*, bien que l'on mette en avant un aspect ou l'autre. C'est aussi, ce dernier chapitre en est l'exemple le plus évident, accepter que l'entreprise de description dévoile l'observatrice autant que son objet.

Décomposer était le geste inaugural de cette étude. Un premier constat au terme de ce chapitre est que l'entreprise de décomposition appelle une réflexion en réseau. Chaque étude doit s'inventer depuis la singularité des pratiques du jeu analysées. La décomposition se trame ainsi dans l'aller-retour entre l'analyse-description esthétique du geste et l'appui sur des sources d'investigation poïétique (que celles-ci soient de l'ordre des entretiens, de documentaires permettant d'avoir accès à un pan du processus de création, de notes d'atelier ou de notes d'observation de terrain). À cela s'ajoute le jeu des références théoriques et historiques appelées par les constats qui émergent de la description. C'est le tressage entre ces trois ordres de réflexivité qui permet de faire émerger une réflexion quant aux processus mobilisés par les interprètes de ce corpus.

L'entreprise de décomposition du jeu s'est déployée selon trois portes d'entrées, et je reviendrai brièvement sur ce que les paysages ont permis de souligner quant à ces notions. Je dirai ainsi que la notion du biographique se fond partiellement dans celle d'interprète « en intention » empruntée à Keti Irubetagoiena pour désigner la recherche personnelle et intime à un artiste de scène, traversant les contextes de travail et les rencontres. En ce qui concerne le couple partition/sous-partition, soient ces réseaux d'appuis qui permettent à un interprète de construire et d'exécuter les actions qui trament son rôle, elle permet de révéler les dynamiques collectives propres à un contexte de travail, et d'envisager le jeu dans la temporalité du *refaire* au cours des tournées. Enfin, celle d'altérité s'avère être un outil de recherche puissant pour dégager des pistes de réflexion et d'analyse sur ce qui fonde la présence d'un·e interprète en jeu. S'attacher à décomposer le jeu à l'échelle de l'interprète, par ces trois différents prismes a également permis, au gré du déploiement des paysages, de mettre à jour la prégnance de conceptions et de représentations de l'être en scène actives à l'échelle des disciplines, à l'échelle des familles artistiques et en dernière instance à l'échelle des interprètes. Étudier les points de croisement et de passage, au degré microscopique d'un fragment de partition, demande dès lors à interroger les modalités de fonctionnement, les imaginaires du geste qui font communauté à l'échelle d'une création et d'une compagnie.

À ce stade et à l'échelle du corpus, deux éléments apparaissent de façon particulièrement saillante. Le premier concerne la place du bagage de formation des interprètes dans la construction de leur geste, de leurs imaginaires, et de leurs représentations d'eux-mêmes dans leur métier. Il est notable que l'apprentissage technique soit un indépassable chez les interprètes danseur·se·s du corpus. Ainsi, le classique reste une base fondamentale qui garantit l'accès au professionnalisme (Gruwez, Batash). L'apprentissage de la technique Graham joue le même rôle chez Samir

M’Kirech, avec un focus d’autant plus fort qu’il vient tard à la danse et que sa construction passe par l’acquisition d’une solidité dans la maîtrise de ces coordinations. Néanmoins, cet apprentissage reste toujours un moyen et non une fin. Aussi, chez trois interprètes qui évoluent dans des contextes contemporains, la formation initiale reste une technique classique ou moderne. Le Borgne et Labath quant à eux, passent par des formations en danse contemporaine (peut-être est-ce aussi à relier à une différence de génération), et de fait l’importance de la technique dans leur discours est bien moindre.

Deuxième remarque relative à la construction d’un bagage de formation, la marque forte laissée par de la rencontre avec un artiste, en cours de formation ou tout de suite après la sortie de l’école. Ainsi la rencontre entre De Schrijver et la compagnie Discordia, celle de de Brauw avec la compagnie Hollandia, l’engagement de Labath par Gruwez ou celui de Le Borgne par les ballets C de la B représentent-ils de vrais contextes où les interprètes continuent leur apprentissage en collaborant avec des artistes dont souvent ils ont auparavant admiré le travail. Cela enjoint à considérer le parcours de formation d’un·e interprète sur le long terme, comme une série de contexte où il reconsidère ses outils et en forge de nouveaux, que ceux-ci soient transmis par des modes d’entraînement spécifiques et propres à la compagnie (je pense aux entraînements issus de méthodes somatiques proposés par Gruwez) ou par imprégnation de modes de travail qui finissent par faire technique (comme on a pu en esquisser l’hypothèse au regard du travail de Bérengère Bodin). Envisager ainsi le parcours de formation d’un·e interprète permet aussi de saisir une intention esthétique et éthique qui se dégage progressivement des choix qu’il·elle a mis en œuvre, des collaborations qu’il·elle a recherchées et qui permettent de saisir quels imaginaires du geste se tissent entre eux.

S’ajoute à cela la place de l’entreprise pédagogique (par exemple chez Bodin, De Schrijver ou Batash) qui induit une nécessaire réflexivité sur ce qui constitue les bases d’un métier et d’un savoir-faire pour être en mesure d’en proposer une transmission. À cet égard il faut également mentionner la place des pratiques somatiques non seulement dans l’entraînement mais aussi comme soubassement à la construction du geste (Batash, Labath, Gruwez), qui constituent un élément à prendre en considération dans l’analyse de l’articulation entre technique de corps et esthétiques de jeu.

Enfin, se dégage une pensée de la porosité entre les outils de la danse et les outils du théâtre chez Gruwez et M’Kirech, dans des modalités bien différentes mais qui témoignent d’une pensée holistique des techniques de scène, tout en ayant besoin conceptuellement de recourir à la distinction disciplinaire pour nommer cet endroit de porosité. Cela témoigne en creux de la

persistance de conceptions et de vécus de la scène formulés comme étant différents, selon que les interprètes se définissent d'abord comme acteur·rice·s ou danseur·se·s. À cet égard l'exemple de De Brauw est sans doute le plus parlant, et fait saillir de réels questionnements concernant les modalités d'adresse et d'attention au plateau. Sur le plan des conceptions, on ne peut que remarquer un certain rejet du terme de « jeu », associé à une théâtralité exacerbée (FC Bergman), ou à l'artifice dans les moyens convoqués pour atteindre un état au plateau (Le Borgne et Labath). Il apparaît de enfin de ces considérations qu'il est nécessaire de repenser la notion de technique et de technicité, jamais restreinte à un corpus de coordinations ou de savoir-faire mais issue d'un métissage et du creusement d'un sillon par l'interprète.

Le deuxième élément concerne les modes de travail spécifiques aux artistes de mon corpus. Dans son versant le plus théâtral, il est marqué par le travail en collectif sans metteur·se en scène, travaillant soit à un théâtre de texte (tg STAN) soit à un théâtre où l'image et le travail plastique de la scénographie prime (FC Bergman). Dans les deux cas, l'acteur·rice est pensé·e comme créateur·rice, dramaturge ou encore « faiseur·euse de théâtre », sans que soit interrogée plus avant la technicité nécessaire à son être en scène. Mon hypothèse est néanmoins que ces contextes de travail construisent et façonnent autant de techniques de jeu, qui sont descriptibles et analysables au regard des contextes particuliers de chacune de leurs créations. En ce qui concerne les ballets C de la B, l'absence de partition préalable et la multiplicité des points de départ à la création, ainsi que le relève de Brauw, signe la particularité d'un processus qui place au cœur de la recherche chorégraphique l'idée de construction d'une "culture commune », certes non univoque, mais du moins partagée. S'en dégage une conception particulière de l'interprète, au centre de laquelle les notions d'engagement physique et mental (Le Borgne, M'Kirech, Batash) et d'émotion (Bodin) sont cruciales. Enfin, le projet de la compagnie Voetvolk se distingue par des modalités d'écriture chorégraphique alliant travail fin du geste (à l'échelle de l'interprète, chacun étant maître de l'élaboration de son propre matériel) et état de semi-improvisation au plateau, nourri d'une conception du mouvement imprégnée par une culture chorégraphique *et* théâtrale.

Quels qu'ils soient, ces modes de travail sont nécessairement révélés par le récit des interprètes comme étant cruciaux pour la façon dont ils élaborent leur geste et les supports qui leur permettent de le renouveler une fois en scène. Cela m'amène à un troisième élément de synthèse dans la conclusion de cette première partie, soit l'importance de la cristallisation de conceptions de l'être en scène *via* les langues de travail (l'état ou le jeu chez les Ballets C de la B) et les filiations revendiquées par une compagnie ou un collectif (l'héritage de la performance chez le FC Bergman). On s'aperçoit ici d'une part de la plasticité sémantique de ces termes et de la nécessité d'en penser

des définitions à plusieurs échelles²⁶⁹. D'autre part, se pose la question de la perpétuation par l'usage du langage de certaines conceptions (je pense à la lecture de la spécificité du jeu flamand à l'aune de l'héritage du *performance art*) qui sont parfois reconduites par les artistes eux-mêmes, mais dont la pertinence à l'échelle d'analyse de cette étude est questionnable. Enfin, le motif de l'acteur saint qui se dégage à plusieurs reprises des témoignages de certains interprètes (Batash, Gruwez, Labath), et qui est le fruit d'une mise en relation théorique de ma part, me semble un lieu commun (surtout prégnant dans le champ de la danse) à interroger.

Il apparaît à la lecture de ces constats que le point clé dans l'entreprise de décomposition du jeu est de comprendre comment un interprète gère et met en œuvre une circulation des affects particulière²⁷⁰. Le jeu serait à concevoir comme une façon d'agencer cette circulation constante, dans une collaboration entre l'interprète (son bagage, ses imaginaires, ses conceptions) ; le·a chorégraphe/metteur·e en scène/collectif et le public.

²⁶⁹ Entreprise qui sera en partie la mienne dans la troisième partie de cette thèse, cf. *infra*, pp. 363-486.

²⁷⁰ Je retrouve cette approche dans la thèse de Margherita De Giorgi lorsqu'elle évoque des pratiques scéniques « dont l'enjeu est de construire des dispositifs d'affection et de construction du regard permettant le surgissement d'affections chez le spectateur », *Figurations de la présence, op. cit.*, p. 130.

DEUXIÈME PARTIE — CLINIQUE DES AFFECTS

De quoi s'agit-il finalement [...] ? D'élargir le champ de nos perceptions et affects, d'inventer un espace transindividuel (artiste et spectateur, auteur et lecteur) qui nous ouvre à un autre corps de sensation, ni le mien ni un autre, à éprouver, à vivre, à penser — un corps où nos subjectivités, un temps, se défont et se recomposent, différentes²⁷¹.

Dans *Éloge de l'hypersensible*, Évelyne Grossman propose de considérer une « capacité sensorielle exacerbée » (soit l'hypersensibilité) non comme un handicap ou signe de faiblesse, ainsi qu'elle est souvent considérée dans l'usage courant du terme, mais comme un outil d'analyse du monde, de soi et des autres : « un instrument de connaissance fine au service d'un mode de pensée subtil, aussi fragile qu'endurant²⁷². » La formule a imprimé chez moi un mouvement de reconnaissance, j'y trouvais l'expression condensée d'un fond commun entre *jouer* et *décrire* tels que je les conçois : dans l'un comme l'autre, partir de *ce qui m'affecte*, et de *comment cela m'affecte* est nodal. Ainsi, une fois le jeu posé comme mise en œuvre d'une circulation d'affects particulière, il est nécessaire de s'interroger, à l'instar de Grossman, sur la nature de *ce* qui nous affecte pour en comprendre la *manière*.

Grossman inaugure sa réflexion par une discussion autour de la clinique esthétique freudienne, rappelant que pour le père de la psychanalyse, face à l'œuvre,

Il ne peut pas s'agir d'une compréhension seulement intellectuelle ; il faut que la disposition affective, la constellation psychique qui a donné chez l'artiste l'énergie motrice de la création soit suscitée à nouveau en nous²⁷³.

À cette idée d'une correspondance analogique des dispositions affectives, elle oppose la conception deleuzienne de l'affect : chez ce dernier, au contraire, le « bloc de sensations » présent dans une œuvre ne doit plus rien ni à celui qui les a éprouvées, ni à celui qui les éprouve : les percepts et les affects sont des « êtres autonomes et suffisants » qui ne dépendent d'aucune subjectivité²⁷⁴.

²⁷¹ Évelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p. 16.

²⁷² Évelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, *ibid.*, pp.8-9. Elle propose une étude de cas des œuvres de Marguerite Duras, Gilles Deleuze, Roland Barthes et Marguerite Bourgeois, démontrant comment, selon elle, ce « mode de pensée subtil » infuse leurs travaux respectifs.

²⁷³ *Le Moïse de Michel-Ange*, pp. 105-106, cité dans *Éloge de l'hypersensible*, *op. cit.*, p. 31.

²⁷⁴ *Éloge de l'hypersensible*, *ibid.*, p. 32.

Dans le cadre de mon étude, le *jeu* est considéré comme *œuvre*, au sens de création (mouvante et fluctuante) d'un·e interprète au sein d'un agencement global²⁷⁵. En cela, la dimension non transitive de la définition deleuzienne de « ce qui affecte » est particulièrement opérante. Elle met l'accent d'une part sur la nécessité de toujours penser les affects dans un milieu qui détermine leurs combinaisons, d'autre part sur la dimension non transitive de leur épreuve, le ressenti de l'interprète ne correspondant pas de façon analogue à celui du·de la spectateur·rice²⁷⁶. Convergent en cette problématique maints débats, qui s'énoncent différemment selon la posture de recherche adoptée : les discussions sur la dimension expressive du geste ; celles autour du paradoxe diderotien (l'interprète doit-il éprouver pour exprimer bien ?) ; et une part des réflexions autour des chemins de l'empathie, entre autres kinesthésique²⁷⁷. En février 2019, le projet de recherche « Les Opérations de l'acteur » a consacré un laboratoire à la question des émotions, intitulé « Éprouver/Exprimer », qui mettait l'accent sur cette dialectique cruciale entre ce qui est ressenti par l'interprète et ce qui est ressenti par le spectateur. Nous n'avons eu de cesse de revenir sur le constat suivant : l'acteur·rice (et j'élargis ici le constat à l'interprète en danse) sent et ressent, puisqu'il·elle est *vivant·e*. Comment cette activité sensorielle, perceptive, affective et émotionnelle s'agence-t-elle ? Selon quelles représentations, à l'aune de quel horizon, et tramant quelle expérience esthétique pour qui regarde²⁷⁸ ?

Quelle que soit la pièce dans laquelle il·elle est engagé·e et le style de jeu qui lui est demandé, un·e interprète travaille à un agencement de ses appuis physiques, sensoriels, imaginaires, et affectifs pour être en mesure de vivre selon un assemblage de traits cohérents, qui composeront

²⁷⁵ Ce n'est pas l'objet ici de discuter de la pertinence du concept d'œuvre dans la création scénique. Sur la notion d'œuvre en danse, voir l'étude de Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2014.

²⁷⁶ Entre autres références, Christine Roquet revient sur ce point d'après la thèse de Michel Bernard sur la notion d'expressivité, dans l'introduction de son ouvrage *Vu du geste*, Pantin, CND, 2019. Ainsi, exposant son choix de recourir au système d'analyse qualitative du mouvement labanien Effort, elle souligne que cette pensée repose néanmoins sur une représentation de l'expression comme « extériorisation d'un vécu » (formule qu'elle emprunte à Frédéric Pouillaude), représentation que l'approche philosophique de Michel Bernard a largement remise en cause (voir *L'Expressivité du corps*, Paris, Chiron, 1986). Sur la pensée sous-jacente au cadre d'analyse labanien, voir également « Quelles analyses du geste pour une analyse du jeu ? », *op. cit.*, volume d'annexes, p. 264-275. Le laboratoire théorico-pratique du projet de recherche « Les Opérations de l'acteur » mené par Anne Pellois à la Manufacture de Lausanne et intitulé « Éprouver / Exprimer » est revenu largement sur cette non transitivité. Ce laboratoire s'est déroulé du 31 janvier au 3 février 2019 à la Haute École de la Manufacture de Lausanne. Il réunissait Claire Besuelle, Claude Gautier, Pierre Goy, Julia Gros de Gasquet, Daria Lippi, Bruno Meyssat, Arnaud Milanese, Anne Pellois, Jean-Baptiste Roybon, Julie Sermon.

²⁷⁷ Je renvoie à la bibliographie pour des références plus exhaustives sur la question, cf. *infra*, pp. 506-507.

²⁷⁸ Je renvoie à l'introduction générale, et plus précisément à la notion d'état de corps telle que posée par Philippe Guisgand, cf. *supra*, pp. 28-29 Il est également à signaler que ces questions ont fait l'objet de discussions lors des rencontres du CND de Lyon en 2018, consacrées à la notion de dramaturgie en danse : <http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=la-dramaturgie-en-danse-journee-etude> (consulté le 16.02.2020).

son rôle pour la durée de la représentation²⁷⁹. C'est cette cohérence qui sera donnée à sentir aux spectateur·rice·s, comme un devenir possible et singulier, qui les affectera selon des dispositions tout aussi singulières. Je chercherai dans cette deuxième partie à analyser le cœur de ce qui constitue ces circulations affectives, selon la même dialectique entre description du geste et enquête sur les façons de se mettre enjeu — ce qui me permettra de continuer à creuser l'hypothèse selon laquelle l'usage des outils de lecture du geste peut permettre de rendre compte et de nommer différentes façons de se mettre en jeu, au-delà des catégories esthétiques pré-établies et pré-déterminées par un horizon d'attente disciplinaire²⁸⁰.

Néanmoins, avant d'entrer dans l'analyse, il me faut signaler un écueil relatif à la définition des termes qui sont et seront employés ici. Il est dû à la différence d'approche et d'usage de trois termes sémantiquement proches : affect, émotion et sentiment. Souvent utilisés comme synonymes dans les langues de travail (répétitions, retours, entretiens), ils sont au contraire distingués et plus précisément définis dans le champ des arts de la scène, s'appuyant pour ce faire sur des travaux émanant des sciences humaines (philosophie, anthropologie, littérature, etc.) voire plus récemment des neurosciences, selon des références et modèles qui, par conséquent, varient²⁸¹. Je donnerai quelques exemples de ces différences d'emploi. Lors du laboratoire « Éprouver/Exprimer » précédemment cité, nous avons décidé de circonscrire le champ couvert par ces trois notions comme suit : *l'émotion* comme « ce qui meut », met en mouvement, traduisant physiquement un *sentiment*, ce dernier terme désignant la version identifiée (nommée) de l'épreuve physique qu'est l'émotion (reprenant en cela la définition du terme que propose le neurologue Antonio Damasio). En ce sens, toujours suivant la pensée de Damasio, le sentiment serait, dans une carte cérébrale, la représentation de soi en train de percevoir une émotion, ce sentiment étant par nature *privé* donc invisible alors que la manifestation physiologique de l'émotion serait par définition partageable car visible (au sens large donc kinesthésique du terme). La notion *d'affect*, elle, a été définie comme

²⁷⁹ Je n'entends pas ici le terme de cohérence en un sens logique mais plutôt en un sens pragmatique, cette cohérence étant le fruit du travail de l'interprète en fonction de la ligne d'horizon fixée comme étant l'interprétation juste d'une partition donnée. Je remercie Philippe Guisgand pour avoir reformulé ainsi une pensée que je n'arrivais guère encore à exprimer au cours de l'un de nos rendez-vous de recherche, lui donnant relief et clarté.

²⁸⁰ Une intuition retrouvée chez l'analyste du mouvement et chercheuse en danse Christine Roquet, voir : *Vu du geste, op. cit.*, p. 204.

²⁸¹ Je renvoie à la bibliographie pour une recension exhaustive des travaux de recherche abordant ces questions en puisant à l'un, à l'autre ou aux deux de ces grands champs de références. Pour exemple, je citerai la démarche de Nadia Vadori Gauthier, qui dans sa thèse *Du mouvant : processus somatique de création individuelle et collective d'images et de formes vivantes*, thèse de doctorat en arts du spectacle sous la direction d'Éric Bonnet et Katia Légeret, Université Paris 8, soutenue en 2014. Elle y navigue entre corpus philosophique (Bergson, Deleuze) et épistémologie des pratiques somatiques (yoga et Body Mind Centering). Je mentionnerai également les travaux de Gabriele Sofia, qui à travers maintes publications depuis son travail de thèse (publiée sous le titre : *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Bulzoni, 2013) ne cesse de creuser les inter-relations entre art de l'acteur·rice et éclairages apportés par les neurosciences.

étant plus générique et ne contenant pas les dimensions expressive et motrice du terme « émotion ». Chez Hubert Godard, au contraire, l'affect est précisément pris dans sa dimension motrice, en tant que « décharge neuro-végétative » (soit liée au système nerveux qui régule les fonctions vitales ne nécessitant pas l'intervention de la conscience vigile, comme la respiration). *L'émotion* pour lui est la représentation associée à cet affect, forgée de façon consciente et inconsciente au cours de la vie d'un individu. On retrouve ainsi la nécessité de décrire en distinguant deux événements (l'un de l'ordre du « purement » moteur, l'autre relié aux représentations), mais la terminologie choisie change. De même, à deux reprises dans son ouvrage, Christine Roquet insiste, tant pour la notion d'affect que pour celle d'émotion, à distinguer une dimension psychologique ancrée dans un système de valeurs individuel et collectif : un affect ou une émotion de joie, de colère, de peur, de tristesse, etc., de leur dimension motrice et dynamique²⁸².

On retrouve cette distinction au cœur de la définition même de la notion d'affect donnée par Deleuze d'après Spinoza. Il rappelle d'abord le sens de ce qu'il conviendrait de nommer affections (du latin *affectio*), soit « ce qui arrive au mode, les modifications du mode, les effets des autres modes sur lui ». Par conséquent ces modifications sont d'abord des traces, ou images corporelles. Il poursuit :

[...] ces affections images ou idées forment un certain état (*constitutio*) du corps et de l'esprit affectés, qui implique plus ou moins de perfection que l'état précédent. D'un état à un autre, d'une image ou idée à une autre, il y a donc des transitions, des passages vécus, des durées par lesquelles nous passons à une perfection plus ou moins grande. Bien plus, ces états, ces affections, images ou idées ne sont pas séparables de la durée qui les rattache à l'état précédent et les fait tendre à l'état suivant. Ces durées ou variations continues de perfection s'appellent « affects », ou sentiments (*affectus*)²⁸³.

Dans la pensée spinoziste, le passage d'un corps à un état de perfection plus grande est nommé joie, celui à un état de perfection moindre tristesse, simplement parce que la puissance d'agir du corps en question est augmentée ou diminuée. La relation entre l'état et la durée est ici tout particulièrement intéressante car elle met l'accent sur le caractère dynamique et fluctuant des affects. Elle permet également d'articuler la distinction entre ce qui arrive (l'affection) et le sentiment qui en découle (l'affect), celui-ci étant toujours à envisager dans la durée :

²⁸² Dans un vocabulaire quelque peu différent, Jan Steen s'attache à souligner l'interrelation circulaire entre la perception, la réaction physiologique et le sentiment, s'appuyant sur les théories neuroscientifiques les plus récentes qui font état d'une circularité et d'une interdépendance de ces trois phénomènes plutôt que d'une vision chronologique ou linéaire. Jan Steen, *Being in playing, op. cit.*, p. 161.

²⁸³ Gilles Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003 (1981), p. 66.

Il est certain que l'affect suppose une image ou idée, et en découle comme de sa cause. Mais il ne s'y réduit pas, il est d'une autre nature, étant purement transitif, et non pas indicatif ou représentatif, étant éprouvé dans une durée vécue qui enveloppe la différence entre deux états. C'est pourquoi Spinoza montre bien que l'affect n'est pas une *comparaison d'idées*, et récuse ainsi toute interprétation intellectualiste : « Quand je parle d'une force d'exister plus grande ou moins grande qu'auparavant, je n'entends pas que l'esprit compare l'état présent du corps avec le passé, mais que l'idée qui constitue la forme de l'affect affirme du corps quelque chose qui enveloppe effectivement plus ou moins de réalité qu'auparavant » (III,déf. gén.)²⁸⁴.

La distinction entre affection et affect, mène ainsi à celle entre *passions joyeuses* et *passions tristes* (l'emploi du terme passion est ici à entendre dans son sens étymologique, renvoyant au *pâtir*, soit au *subir*), et l'on en arrive alors à la distinction la plus importante selon Deleuze : celle entre les *passions* et les *actions* :

D'une idée comme idée d'affectio découlent toujours des affects. Mais, si l'idée est adéquate au lieu d'être une image confuse, si elle exprime directement l'essence du corps affectant au lieu de l'envelopper indirectement dans notre état, si elle est l'idée d'une *affectio* interne ou d'une auto-affection qui marque la convenance intérieure de notre essence, des autres essences et de l'essence de Dieu (troisième genre de connaissance), alors les affects qui en découlent sont eux-mêmes des actions²⁸⁵.

C'est ici que la pensée spinoziste et deleuzienne de la notion d'affect me semble tout à fait pertinente dans le cadre d'une analyse du *faire* de l'interprète, de ses *opérations* les plus concrètes. En apprenant à maîtriser le réseau de ses affections (soit les images, idées, matières avec lesquelles il-elle se met en lien), il-elle peut apprendre à agir sur son état, la constitution de son propre corps pour une durée X. Cela, ainsi que le fait remarquer Basile Doganis, demande à repenser la notion de sujet, de volonté et de puissance, la puissance devenant plutôt une capacité à être affecté qu'un pouvoir imposé sur un milieu²⁸⁶. Ceci permet de penser le rôle et la place de l'affection et de l'affect comme composantes intrinsèques du jeu, pouvant faire l'objet d'un travail maîtrisé. Cela permet aussi de faire l'hypothèse d'une joie spécifique au jeu qui serait relative à l'augmentation de la puissance d'agir de l'interprète par la maîtrise même de ces affects, et n'aurait rien à voir ou à devoir avec la nature de l'affect éprouvé / exprimé pour les besoins de la partition. « Sentiment de ne pas être suffisamment... Pour s'en défaire, le comédien fait du théâtre, le spectateur y va.²⁸⁷ » Ce mot de Louis Jovet me semble corroborer cette piste, sur laquelle je reviendrai en conclusion.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 67.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.69.

²⁸⁶ Basile Doganis, *Pensées du corps, la philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais*, *op. cit.*, p. 47 et suivantes.

²⁸⁷ Louis Jovet, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 2013, p. 65.

Cet aparté terminologique était nécessaire pour donner quelques balises conceptuelles aux analyses qui vont suivre, et permettre de poursuivre ensuite la discussion. Plus pragmatiquement, et pour revenir à la manière dont les interprètes en parlent, il est ici question de la dimension *qualitative* du geste : de sa couleur et de son sens ; ou encore, pour citer Lisbeth Gruwez, de ce qui le rend « vivant ». Ainsi, les « pensées du corps », entendues ici comme horizons de représentations (explicites ou implicites) qui soutiennent la façon d'un·e interprète de se mettre en jeu déterminent si l'on suit l'hypothèse, l'esthétique de son geste. Dès lors, l'enquête sur la verbalisation du statut et de la place des émotions/affects²⁸⁸ dans le travail du jeu permettra le repérage de ces représentations, riche à analyser puisque cette question a beaucoup à voir avec certaines représentations du partage disciplinaire théâtre/danse *et* avec la conception d'une spécificité flamande du rapport à la scène. Je m'attacherai à le développer au sein des paysages qui suivront, avant d'en exposer quelques pistes d'interprétation.

Je consacrerai ainsi un premier chapitre au cas Voetvolk. Le « triptyque du corps extatique » est en effet un cas d'étude privilégié, puisque les trois pièces partent d'une interrogation similaire, à savoir les effets d'un affect sur une corporéité, en en proposant un traitement chorégraphique. Un deuxième chapitre s'attachera à penser les notions d'état (dans le langage endogène des ballets C de la B) ; de présence (dans le langage endogène du tg STAN) ; et de jeu « petit » (dans celui du FC Bergman) comme cristallisant une conception singulière de la circulation des affects, sous-tendant l'élaboration d'une esthétique de jeu. Transversal, le troisième chapitre se posera comme une conclusion (bien sûr provisoire) aux constats posés dans ces deux premiers chapitres relativement à la question de la « gestion des affects » centrale dans la pensée d'un partage disciplinaire acteur·rice/danseur·se et à la spécificité d'un jeu flamand.

²⁸⁸ La majeure partie des interprètes de mon corpus usent du terme émotion plutôt que de celui d'affect, voir le troisième chapitre, cf. *infra*, pp. 313-362.

I. PREMIER CHAPITRE — ÉPREUVES DE L’AFFECT DANS LES PIÈCES DU TRIPTYQUE DU « CORPS EXTATIQUE » DE VOETVOLK

Le triptyque du corps extatique s’est vite imposé comme cas d’école pour aborder la question du statut de l’émotion/affect, sous l’angle de la réception comme sous celui de l’analyse des sous-partitions de jeu. Le style de jeu défendu par Voetvolk (dont le nom, rappelons-le, signifie « infanterie », soient celles et ceux qui « jettent leur corps dans la bataille »), et les modes de composition élaborés par Gruwez en sont deux causes importantes, mais plus encore c’est le point de départ des trois pièces. *Worse*, *AH/HA* et *Okay* s’offrent en effet comme trois méditations somatiques autour d’un affect (l’élan de l’orateur à prendre la parole pour convaincre, le rire, la peur). Cela permet d’articuler trois axes de réflexion centraux pour le débat qui m’occupe ici : la nature des affects que je-spectatrice traverse ; la place du chorégraphique au sens de l’écriture du geste d’un corps-affecté ; et l’éprouvé des interprètes à l’instant T de la représentation. Cela permettra d’entrer dans l’analyse concrète de la façon dont se posent à l’échelle de ce corpus certaines grandes questions, comme celle de la transitivité de l’affect et de l’expressivité du geste.

En préambule, je souhaite revenir sur l’intitulé donné par Gruwez au triptyque, soit « triptyque du corps extatique ». L’extase est un terme largement connoté dans l’histoire de la danse moderne et contemporaine, et je renvoie à l’analyse qu’en donnent notamment les travaux de Federica Fratagnoli pour une contextualisation historique et sensible²⁸⁹. Ce qui m’intéresse ici est de saisir ce que Gruwez nomme par l’utilisation de ce terme :

L’extase vient d’un mot grec qui renvoie à cet état où il n’y a pas de passé ni de futur, uniquement le présent. C’est valable sur deux niveaux : ça parle du matériel que je produis sur scène et de la façon dont je veux voir le danseur sur scène traiter son matériel, en train d’inventer le matériel à ce moment précis. L’extase est présente sur les deux plans, dans les trois spectacles, qui suivent un même chemin vers la transe. Parce que l’écriture des gestes parle dans chacun [des spectacles] d’un corps traversé, transporté, et que la composition des pièces mène à l’état de transe pour le danseur qui traite ce matériel-là²⁹⁰.

Deux niveaux de travail s’articulent dans la même notion d’extase, d’une part l’écriture d’un matériau gestuel qui traduit la façon dont une émotion transporte, ou traverse une corporéité ; de l’autre la structure de la pièce et les indications de jeu relatives à cette écriture²⁹¹. Pour le dire

²⁸⁹ Voir notamment « La danse contemporaine comme expérience “enstatique”. L’étude de cas de Myriam Gourfink » in Sébastien Baud (dir.), *Anthropologies du corps en transes*, Saint-Denis, Connaissances et Savoirs, 2016, pp. 47-71.

²⁹⁰ Entretien avec Lisbeth Gruwez, ent. cité, volume d’annexes, p. 117. Toutes les citations de Lisbeth Gruwez dans ce chapitre sont extraites de cet entretien, pp. 111-118, ou de : Entretien avec Lisbeth Gruwez et Maarten Van Cauwenberghe, ent. cité, volume d’annexes, pp. 102-110.

²⁹¹ Que j’ai commencé à analyser lors du paysage consacré au travail de reprise de rôle par Wannes Labath en première partie, cf. *supra*, pp. 109-123.

autrement, il y aurait une extase à l'échelle de l'écriture du geste lui-même, et une extase à l'échelle de la conduite dramaturgico-énergétique de la pièce. On peut également noter que Gruwez emploie de façon indistincte les termes de transe et d'extase. Il s'agit d'abord de nommer un état de conscience singulier où prédomine l'intensité de l'affection, c'est-à-dire de ce qui arrive et transforme la corporéité à l'instant T : l'affect, ou l'émotion en tant que force dynamique. Néanmoins, le chemin vers cet état de conscience modifié est très précisément balisé, tout comme les gestes qui tissent la partition sont très précisément écrits, et reliés à la manifestation d'un affect dans sa dimension plutôt psychologique. Deux questions présideront ainsi aux trois paysages qui suivent : qu'est-ce que cette intrication produit en termes esthétiques ; et comment s'articulent composition et exécution dans le vécu des danseur·euse·s ?

Le premier temps de ce chapitre sera un paysage consacré à Gruwez, plus précisément à l'investigation de ses processus de composition, notamment dans *Okay*. Un second paysage, plus court, reviendra sur les outils de Wannes Labath pour se préparer et danser cette même pièce, permettant d'articuler deux questions : la place des outils somatiques (à l'échelle de la compagnie et à l'échelle personnelle) dans le rapport à la gestion des affects, et une relation entre pensées de l'émotion et horizon disciplinaire. Ce fil de réflexion se ramifiera avec un dernier focus, sur la partition d'Anne-Charlotte Bisoux, comédienne de formation qui danse dans la pièce *AH/HA*.

1. PAYSAGE #1 — Se construire un « alphabet gestuel » (Lisbeth Gruwez)

[Critique écrite en juillet 2016 pour le blog

Action Parallèle²⁹²

Jusqu'où pouvez-vous tenir ?

Assis calmement, le dos droit sur des chaises d'écolier, les mains sur les genoux dans leurs uniformes gris, les deux interprètes commencent la performance pendant l'entrée du public. L'exposition pure de leur attente, la sérénité étrange de leurs regards attentifs et alertes offre un contraste saisissant avec l'agitation du public. Le face-à-face est intenable.

Se détourner, regarder son téléphone,

lire le programme, s'éventer, manger une banane, se disputer avec son frère, croiser les jambes, les décroiser, les recroiser : que cherchons nous à fuir ?

De nos anecdotiques attitudes de fuite aux gestes d'angoisse il n'y a qu'un pas. Et une fois les lumières éteintes, ce sont eux, en face, qui font le pari de les *comprendre* : les prendre avec eux, en eux, sans distance.

Dissection des racines de la peur.

Fascinante, la première partie de la pièce se donne comme un exposé [une exposition] des effets de l'émotion *peur* sur

²⁹² Cette critique s'appuie en réalité sur trois expériences de la pièce : ses deux avant-premières au TANDEM de Douai les 26 et 27 mai 2016, puis l'une des représentations du spectacle au Festival d'Avignon, le 20 juillet 2016. La critique est en ligne : <https://actionparallele.com/2016/07/26/were-pretty-fuckin-far-from-okay-de-lisbeth-gruwez/> (consulté le 3.11.2020).

deux corporéités. Corps-sculptures traversés par le souffle : retenu, expulsé, avalé. Une main touche un bras. Un doigt effleure un visage. Le doigt se contracte. Le visage tressaille.

D'abstrait, le geste se construit trait à trait, le mouvement s'organise autour : je reconnais, soudain, le réflexe angoissé d'agripper son t-shirt, la pulsion de saisir son visage à pleines mains. La bande-son orchestrée en direct par Maarten Van Cauwenberghe, entre silence et halètements, saisit au creux du ventre ma propre respiration.

Est-ce qu'on sursaute parce qu'on a peur ou est-ce qu'on a peur parce qu'on sursaute ? La mise en boucle des mêmes gestes provoque des effets de répétition et de superposition. L'espace se réduit à mesure que leur enchaînement s'accélère. L'emballement du souffle empêche, il construit l'isolement : corps terrifié de solitude. A trois reprises, moments de suspensions, mains en l'air, regards anxieux, le couple qui n'en est pas un semble demander quel est son crime et sa peine.

J'ai choisi de retranscrire ici une partie d'un texte écrit pour un espace de critiques en ligne, après avoir vu la pièce *Okay* pour la troisième fois à Avignon en juillet 2016 (avec Nicolas Vladyslav). J'ai exposé plus haut la structure globale de la pièce, avec un focus sur la partition de Wannes Labath. La reproduction de ce texte vise à mettre l'accent sur la posture de spectatrice à laquelle la pièce invite, dans un double effet qu'on pourrait nommer « miroir » et « boomerang ». D'abord miroir, poreux, installé par le face-à-face du début de pièce, et par cette lente introduction qui n'expose que le souffle, produisant presque imperceptiblement un phénomène d'accordage

La deuxième partie a des allures de rencontres. Les corps s'effondrent l'un sur l'autre, se touchent, se pèsent plus qu'ils ne se supportent. Imprégnés par l'angoisse ils ne communiquent pas mais se dévorent. Ils n'échangent pas, ils luttent. Leur seule façon d'entrer en contact avec l'autre est de le heurter, dans une forme de passivité étrange qui conduit à une domination sans joie. Au fond de la pièce grise, seul effet scénographique de toute la pièce, les deux pans du mur du fond se rapprochent, tectonique des plaques à la verticale, ultime fermeture de la sensualité.

Dans ce lieu sans lumière, deux êtres rendus à leur solitude traversent un dernier sursaut, teinté de culpabilité. Comme un cercle vicieux, la peur amène à s'attaquer soi-même. Frénétiquement, comme pour s'arracher au sentiment qui grandit, ils entrent en lutte. Une extase glacée monte dans les entrailles, qui ressemble bien à de la terreur. Pas de résolution : la dissolution est impossible, l'air irrespirable.

entre mon propre rythme respiratoire et celui des deux interprètes. C'est précisément de cet accordage que survient l'effet boomerang qui me traverse quand soudain je goûte moi aussi à la peur. Ou plutôt, quand je suis *invitée* à goûter à ma propre peur. Car l'écriture ici ne joue pas sur ma peur de spectatrice (à l'instar de spectacles qui jouent d'effets de réelles mises en danger par exemple, ou d'effets de surprise). Non, ce à quoi Voetvolk invite ici, c'est à l'expérience au carré de mes propres affects. J'essaierai ici de comprendre comment.

a) Partir de l'affectio

Évoquant l'écriture du geste dans les pièces du triptyque, Gruwez rappelle qu'il s'agit de construire un matériau gestuel qui « parle d'un corps traversé ». Rappelons que *Worse* a comme point de départ une réflexion sur l'élan (l'é-motion au sens étymologique du terme, ce qui met en mouvement) qui soutient et colore l'acte de parole. *AH/HA* démarre par une enquête autour du rire. *Okay*, autour de la peur. De façon significative, il est beaucoup plus difficile de circonscrire en un terme courant la force dont il est question dans *Worse* que dans les deux pièces suivantes. J'en prends pour gage qu'il n'est pas question pour Gruwez de traiter l'affect de peur ou l'affect de rire dans sa dimension psychologique mais bien dans sa dimension kinésique, soit la façon dont il traverse voire impacte une corporéité (ce dont sa formulation rend d'ailleurs compte).

Je le démontrerai avec l'exemple du processus de création de *Okay*²⁹³. Le point de départ de la pièce se situe pour la chorégraphe dans l'observation de la relation entre respiration et état de peur latente (anxiété, ou angoisse, pour affiner la terminologie). Gruwez précise que c'est en examinant sa relation à la cigarette qu'elle a commencé à méditer sur cette corrélation, partant donc d'une réflexion sur un comportement tout quotidien. Outre l'effet de la nicotine, fumer met le focus sur le geste d'inspirer (de prendre une bouffée) puis de l'expirer, ce qui en soi agit directement sur les modulations toniques et affectives. Gruwez ajoute : « C'est vrai c'est dans la nature : aller fumer une cigarette, ça veut dire que tu as une pensée terrible mais que tu ne veux pas la penser, tu préfères la fumer pour la faire partir²⁹⁴ ». La métaphore met l'accent sur le complexe formé par les pensées, le sentiment ou l'humeur (qu'on peut ici sans tordre le propos subsumer sous la catégorie « affects ») et la respiration, ou geste de respirer. Hubert Godard, dans l'article « Le Souffle, le lien » revient sur le lien entre fonction respiratoire, affects et émotions :

²⁹³ C'est la pièce sur laquelle j'ai le plus de détails concernant cette toute première phase de la création, rencontrant Gruwez et Cauwenberghe alors qu'ils sont encore en création, ce qui n'est pas le cas pour les deux autres pièces du triptyque. Néanmoins, la matière des entretiens et le paysage consacré au parcours d'Anne-Charlotte Bisoux dans *AH/HA* permet de comprendre comment il en a été pour ces deux premières pièces, cf. *infra*, pp. 220-238.

²⁹⁴ Entretien avec Lisbeth Gruwez et Maarten Van Cauwenberghe [[renvoi précis](#)]

L'affect (au sens de décharge neuro-végétative) modifie la respiration (rythme et volume), et la respiration peut induire des variations d'affects. La représentation qu'un individu se fera de ses affects à travers son histoire et son intention les transformera en émotion par des voies conscientes, non conscientes et inconscientes [...] nous prenons ici l'émotion comme « représentation » qui accompagne le travail de l'affect²⁹⁵.

Les propos de Godard sont particulièrement intéressants pour analyser les chemins de composition empruntés par Gruwez. Il pose ici la distinction évoquée plus haut entre affects et émotions, plaçant l'affect du côté des processus physiologiques et neurologiques involontaires, qui agissent au niveau du système nerveux végétatif (qui contrôle les fonctions vitales sans intervention vigile, la respiration en étant un exemple paradigmatique). L'émotion serait elle reliée à l'histoire intime et subjective de l'individu, qui a construit à travers ses expériences successives une façon singulière d'identifier et de se représenter ces affects, les nommant et les identifiant (en correspondance avec un milieu culturel donné), les transformant ainsi en autant d'*émotions* identifiées et circonscrites à un faisceau d'expressions²⁹⁶. Cette distinction lui permet de différencier maîtrise des affects et maîtrise de l'expression des émotions, en différenciant clairement un travail d'exploration et de conscientisation des modulations affectives liées à la respiration, et un travail sur l'expressivité du geste qui viserait à transmettre ou exprimer telle ou telle émotion : « La seule méprise que l'on pourrait faire ici de l'exercice respiratoire serait de confondre maîtrise des affects et maîtrise de l'expression de l'émotion²⁹⁷. »

Si l'on suit cette distinction, toute la première partie du processus de travail sur *Okay* consiste en une exploration de la relation entre respiration et modulations *affectives* : s'en tenant à son premier constat, la danseuse-chorégraphe passe en effet d'abord par une série d'expériences induites par la pratique de différentes techniques de contrôle respiratoire, issues notamment du pranayama (part du yoga se concentrant sur la maîtrise du souffle, une des traductions possibles du terme *prana* en sanskrit). C'est dans cette dynamique qu'elle se tournera vers la pratique de la danse des cinq rythmes de Gabrielle Roth, qui consiste en une « thérapie en mouvement basée sur le fait de traverser cinq rythmes, chacun correspondant à une qualité de mouvement et étant relié avec une

²⁹⁵ Hubert Godard, « Le Souffle, le lien », art. cité, p. 30. L'article porte sur les parti-pris pédagogiques en matière de respiration, mais offre une perspective plus globale sur le fonctionnement de la respiration, du système végétatif et de la régulation des affects.

²⁹⁶ Ce qu'on pourrait appeler la dimension psychologique et aussi culturelle des émotions, le terme ne se réduisant pas à cette seule acception.

²⁹⁷ Hubert Godard, « Le Souffle, le lien », art. cité, p. 30.

manière particulière d'inspirer ou d'expirer²⁹⁸. » Ce qui intéresse Gruwez dans cette pratique, c'est la relation entre la définition d'un pattern rythmique soutenu par une intention particulière quant à la respiration, le tout induisant une qualité de mouvement particulière (le terme renvoyant bien à la dimension *qualitative* du mouvement, au *comment* du mouvement). Elle décrit ainsi ces cinq qualités :

Le premier s'appelle *flowing*, c'est un flux continu : tous tes mouvements sont liés l'un à l'autre et tu ne t'arrêtes jamais [*elle se lève et illustre ses propos en exemplifiant les qualités dynamiques de chacun des rythmes, insistant ici sur la continuité de l'inspire et de l'expire qui soutient la fluidité d'un mouvement qui se déploie dans un espace indirect, avec un poids plutôt léger*]. Ensuite tu as le *staccato*, là au contraire chaque mouvement est le fruit d'une décision, s'inscrit très précisément dans l'espace et dans le temps [*le flux du mouvement devient ici plus condensé, l'espace est direct, focalisé et le poids plus fort. Cette netteté du dessin du geste est soutenue par de brèves expirations qui en soulignent la fin, la phase d'inspiration demeurant imperceptible*]. Ensuite tu as le *chaos* : tu dois relâcher, ne jamais répéter un mouvement, par exemple c'est impossible de faire ça avec les pieds [*elle piétine, puis donne un rapide exemple de « chaos », se caractérisant par un mouvement plus erratique, irréductible à un schéma repérable, l'irrégularité de la respiration soutenant (permettant ?) celle du geste*]. Et puis après il y a *lyrical*, c'est un rythme mais progressivement tu vas vers le fait de composer des phrases, beaucoup plus lentement, que tu peux répéter... Oui *lyrical* ce sont des mouvements comme ça [*elle commence un mouvement léger avec les bras, aux trajets circulaires, qui dessinent des boucles au-dessus d'elle dans l'air*], que tu peux travailler dans l'accumulation [*elle continue dans l'espace, répétant la même boucle puis l'amplifiant jusqu'à en modifier le tracé dans l'espace. Les phases d'inspire et d'expire sont égales, larges et profondes, supportant la légèreté du mouvement et sa continuité*]. Enfin, il y a le silence (*stillness*) : on va juste faire circuler la respiration dans tout le corps.

Ce premier temps de la recherche va constituer un vrai travail de fond (je rappelle que les différents rythmes serviront à construire la trame, ou canevas, du spectacle, le passage d'une qualité d'exécution à l'autre déterminant différents paliers et servant de points de repère aux interprètes²⁹⁹). Il porte d'abord sur l'exploration du support qu'est le souffle pour traverser différentes qualités de

²⁹⁸ Entretien avec Lisbeth Gruwez et Maarten Van Cauwenberghe, ent. cité, volume d'annexes, p. 106. L'usage voudrait que l'on écrive « relié à » plutôt que « relié avec », néanmoins, et comme dans d'autres extraits d'entretiens, je conserve ici les quelques erreurs de syntaxe dans l'expression verbale, du moins celles qui concernent l'expression d'un éprouvé.

²⁹⁹ Je renvoie au paysage consacré à Wannes Labath en première partie, cf. *supra*, pp. 109-123.

geste³⁰⁰. Mais le training prend aussi au fil du temps une autre dimension, plus introspective dans le récit qu'en fait Gruwez :

Si tu t'entraînes tous les jours à pratiquer les cinq rythmes, tu te rends vite compte qu'il y en a un qui ne te convient pas. [...] Et un des aspects de la thérapie c'est précisément de travailler le ou les rythmes qui ne te conviennent pas, parce qu'ils correspondent à des choses qui te font peur. Par exemple le *staccato* est lié au fait de prendre des décisions, le *flowing* au fait de laisser les choses arriver comme elles viennent. Chaque rythme symbolise ou incarne un trait de caractère, un type de psychologie.

Ces propos témoignent du fait que la pratique de l'entraînement atteint finalement à une dimension psychologique, *via* l'épreuve de qualités dynamiques spécifiques. C'est par l'observation fine de ses propres réactions affectives que l'interprète-pratiquant·e peut prendre de la distance pour réfléchir à ses comportements, à ce qu'il·elle associe symboliquement et sentimentalement aux différentes qualités dynamiques qui lui sont proposées. La part d'intime convoquée ici va directement nourrir la composition de son matériel par chacun·e des interprètes. Car à ce travail se tisse (dans la même temporalité), une autre dimension de l'étude : « creuser la thématique », soit se confronter plus directement à la dimension expressive de gestes de peur.

b) « Creuser la thématique » pour en établir l'alphabet

Là encore, le premier temps du travail consiste en un examen minutieux. Il faut d'abord *observer*, puis *imiter* des exemples paradigmatiques d'un corps *exprimant* divers états de la peur. Gruwez fait alors feu de tout bois : peinture et sculpture, cinéma, photographie, auto-observation et observation des autres au quotidien, etc. Le fruit de ces observations alimente autant de carnets de créations dans lesquels se côtoient notes écrites, descriptions, schémas et dessins plus ou moins abstraits (du croquis figuratif à l'aplat de couleur). Pour *Okay*, deux références sont particulièrement saillantes : le film d'Alfred Hitchcock *Les Oiseaux*, et les vidéos anonymes circulant sur les réseaux sociaux après les attentats de Bruxelles en 2014, puis en 2016. Elle s'empare donc de sources « primaires » comme « secondaires ». Elle observe en effet les manifestations de l'émotion dans un contexte quotidien et non médié (ou du moins seulement par le jeu du théâtre social et de ses convenances). La rue, ses proches, ceux·elles qu'elle croise au quotidien sont ainsi autant d'exemples dont elle analyse la gestique comme une matière

³⁰⁰ Ce qui en analyse labanienne du mouvement renvoie au domaine de la plasticité de la Forme, soit d'une initiation du mouvement et du changement de la plasticité du corps par des chemins internes, la respiration en tout premier lieu. Voir le développement consacré à la Forme dans le texte « Quelle analyses du gestes pour une analyse du jeu ? », volume d'annexes, pp. 271-273 ; et l'entrée : « Le contenant, la colle : l'Effort » en troisième partie de cette étude, cf. *infra*, p. 382 et <https://www.mindomo.com/fr/mindmap/a0979744c6622244d281ef6a2f0fe53>

documentaire, une source primaire. Elle s'attache aussi à travailler à partir de formes où l'émotion a déjà fait l'objet d'un travail de re-présentation, comme les attitudes finement travaillées de Tippi Hedren et Rod Taylor dans *Les Oiseaux*³⁰¹.

Il faut maintenant cerner ce que Gruwez entend par « imitation ». Elle précise en effet qu'elle s'en tient au dessin du geste sans chercher à reconstruire une narration ou le contexte spécifique duquel elle extrait cette gestuelle. L'objet de son enquête de terrain est de repérer des figures et les qualités dynamiques qui sous-tendent leur exécution. Elle s'attache ainsi à reproduire ces figures le plus fidèlement possible, dans leur rapport au temps, à l'espace, au poids et au flux³⁰².

J'ai observé et répété comment l'anxiété se traduit dans les gestes. Comment ça [*elle agrippe son pull, le tire autour de son cou en inspirant vivement, initiant son geste par le regard, suspendant ainsi toute la ceinture scapulaire, comme saisie puis pétrifiée par la vue d'un oiseau de proie*] c'est différent de ça [*elle fait le même geste en expirant, c'est cette fois la tension des doigts autour de l'étoffe, leur poids sur le sternum qui initie le mouvement, les yeux dé-focalisés renvoient davantage à un regard interne, le plexus solaire et les épaules fondent sur le bassin alors que l'épine dorsale se rétracte, comme si elle contemplait une pensée ou méditait une action qui l'horrifiait elle-même*].

C'est *depuis* ce travail d'imitation que se dégagent progressivement les dimensions gestuelles et scénographiques de la pièce :

Je me suis assise à la chaise, je ne sais pas pourquoi mais c'est resté. Je ne me voyais pas prendre l'espace en travaillant sur cet état-là. La chaise, c'est un *frame* qui a l'air d'être *safe*. Ça dessine un carré, c'est très facile de mettre l'espace en tension parce que dès qu'on casse le cadre avec le corps ça crée une tension folle. [...] Je crois que je suis restée trois semaines sur cette chaise à chercher différents gestes, dont certains sont restés tels quels dans la première séquence, et d'autres sont venus alimenter la suite du spectacle. Et puis j'ai eu envie de la forme du duo pour permettre qu'une rencontre ait lieu à un moment donné. Une rencontre qui reste toujours sur le fil, entre la lutte et l'entraide, en équilibre... pour repartir seuls à la fin à nouveau.

L'utilisation du terme « état » au début de cet extrait suggère bien que l'imitation de ces gestes commence à induire un état tonique et affectif qui peu à peu détermine une posture : un

³⁰¹ Tippi Hedren joue le rôle principal (Melanie Daniels), dans ce film d'Hitchcock réalisé en 1963, dont le scénario est inspiré d'une nouvelle de Daphné du Maurier (1952). La ville de Bodega Bay y est la cible inexplicquée de violentes attaques de volatiles féroces.

³⁰² On peut d'ailleurs souligner que lorsqu'elle observe les discours d'Adolf Hitler et de Barack Obama lors de son travail sur *Worse*, c'est exactement la même logique qui prévaut : « [...] j'ai eu envie de chercher comment un corps change quand il fait un discours. Cassavetes a été le point déclencheur. Ensuite j'ai beaucoup regardé d'autres discours. Hitler évidemment a été très utile, il est très théâtral, mais aussi Barack Obama qui est très intéressant car il parle « en triangle », beaucoup avec sa tête, c'est plus fin. On pourrait dire qu'Hitler est wagnérien alors que Obama est plus Bach, avec des répétitions et des petits gestes. Je les ai tous passés en revue avec Mussolini qui se met toujours sur la pointe des pieds pour se grandir, il est plutôt comique. J'ai récolté tous ces gestes mais je ne les recopie pas. Par contre, je les répète, je les digère en studio et dans ma vie courante, chez moi ou quand je fais mes courses. Je les assimile [...] », entretien avec Aude Lavigne, programme de salle du Théâtre de la Bastille pour les représentations de *It's going to get worse* et *AH/HA* entre les 10 et 20 mars 2015 (archives personnelles).

espace potentiel d'action. La chaise spontanément choisie pour l'exploration devient alors pilier du milieu que le scénographe commence à construire, et émerge également de cette recherche l'idée de faire de la pièce un duo, pour permettre d'explorer l'altérité. « Creuser la thématique » s'apparente donc d'abord à *récolter* pour les *éprouver* un inventaire de gestes de peur (dans une large palette allant de l'inquiétude à la terreur), *pour eux-mêmes*, faisant le pari que retrouver le chemin dynamique de leur exécution amènera à une certaine connaissance de leur contenu sans en passer par un contexte narratif *a priori*.

Suite à cette récolte, il s'agit de sélectionner pour déterminer ce qui *in fine* constituera l'alphabet gestuel de la pièce. Il y a en cela une première phase de cristallisation : « [L'alphabet] ça s'écrit. [C'est d'abord un] contenu, puis un geste qui tient ce contenu, et enfin une ponctuation qui taille le geste. » Pour Gruwez, le contenu est

[...] plutôt une émotion, une mémoire. C'est toujours lié à ce que j'ai vécu ou vu, ça peut être une image sur Youtube, les films que j'ai vus... [...] ce qui m'a nourrie dans mon voyage à travers le monde, les moindres regards, les moindres angoisses, comment les gens se regardent dans le tram, comment une foule bouge dans un festival [...] tout ça ce sont des grains pour nourrir le geste. J'essaie [...] de vraiment prendre un grain : pas mille grains mais un, et d'aller creuser en profondeur dans ce petit grain.

Le contenu, c'est précisément l'émotion, force motrice et dynamique traduite par un geste, dont l'écriture permet de lui donner consistance. Le processus pourrait se symboliser par un double entonnoir : de l'imitation d'une vaste collection de gestes découle une mémoire physique d'états éprouvés (premier entonnoir), mémoire qui constituera le terreau de l'écriture d'une série de cellules gestuelles aptes à exprimer ces contenus éprouvés. L'écriture de chacun des gestes de l'alphabet de chaque interprète est ainsi déterminée par un noyau et un dessin précis dans l'espace (une coordination minutieusement définie³⁰³). Une fois cet alphabet écrit, le travail de l'interprète consiste à l'intégrer, ou presque à l'ingérer, l'horizon à atteindre étant de « devenir *master of your material* [le maître de ton matériel] de façon à ce que [l'exécution des gestes qui le composent] devienne une seconde nature. Le but c'est d'absorber le matériel au point qu'il devienne le seul langage dans lequel tu parles sur scène. » Cette métabolisation est nécessaire pour que le rapport au monde et à soi induit par ces gestes soit le seul possible pour l'interprète durant le temps de la pièce, à l'exclusion de tout autre (je rappelle que chacune des pièces du triptyques se joue dans une semi-improvisation : « On a une logique dramatique et des cellules gestuelles écrites... mais que

³⁰³ Maarten Van Cauwenberghe cite cette dimension minutieuse du travail de Gruwez comme l'une des caractéristiques du travail de chorégraphe et d'interprète de Gruwez, ent. cité, volume d'annexes, p. 105.

l'on travaille avec l'improvisation. L'improvisation dans un langage fixe. On est pleins de contradictions [*rires*]. »)

Ce n'est qu'une fois cette métabolisation accomplie que peut s'envisager la « ponctuation » du geste par des qualités d'exécution différentes. L'opération consiste à

[...] le tailler avec des qualités différentes : des virgules, des points, des points d'exclamation...

[...] on joue avec ça, par exemple, le moment du pop-corn dans *AH/HA*, le matériel reste le même mais on fait un accent qui change le phrasé, et le geste aussi devient plus grand. C'est tellement précis qu'on pourrait dire que c'est écrit mais non.

La notion de ponctuation permet de mettre à distance l'idée d'un contenu affectif/émotif stable, encodé dans le geste en soi. L'utilisation du terme « alphabet » est donc à prendre au sens littéral, les gestes étant autant de lettres (soient un son, un rythme et une dynamique) avec lesquelles il va s'agir de *jouer* pour re-crée*r du sens* : l'ouverture d'une *communication* et d'un *partage* à l'instant de la représentation. Ce qui permet la circulation des affects dans le temps de la représentation n'est pas réductible à l'assignation d'un sens (d'une image, d'une sensation) pour un geste, mais ce sont bien les transitions, les points de passage et de surprise d'un geste à l'autre qui en renouvelleront la *vivance*.

Chaque pièce du triptyque fonctionne ainsi sur une progression similaire à celle d'*Okay*, allant de l'abstraction, de l'exposition de la racine physique de l'affect à son expression la plus codifiée (et c'est aussi ici que joue la notion de ponctuation). Gruwez parle par exemple pour la pièce *AH/HA* d'un kaléidoscope, soit d'une diffraction du même sous plusieurs prismes³⁰⁴.

c) *État et sens du geste*

[Carnet de terrain - janvier 2018³⁰⁵]

La peur est une absence de centre.

Forme Forme Forme. *Shrinking*.

Plonger dans la germination. Dans les champs de forces qui font éclore le geste. Qui font éclore la peur ?

Inner Breath.

Se boucher le visage.

La citadelle du corps.

Protéger ses centres vitaux.

Chercher des issues à son propre corps.

Clins d'œils gestuels. Lapsus, pauses, latences.

[...]

Elle se décolle de son propre geste pour un instant. Infime, une suspension imperceptible.

³⁰⁴ Pour une analyse de la composition de *Worse* et une réflexion sur la notation de ce mode d'écriture et de jeu, voir en annexe la partition de la deuxième partie de la pièce (établie pour l'examen de passage en deuxième année de la formation à la cinétopographie Laban au CNSMDP en juin 2019 sous la supervision de Noëlle Simonet, volume d'annexes, pp. 309-338.

³⁰⁵ Ces notes sont directement transcrites de mon carnet d'observation lors de la semaine de représentations d'*Okay* au Théâtre de la Bastille entre le 15 et le 20 janvier 2018.

Se défendre, se débattre. Peurs réelles / peurs virtuelles ?

À quel point ai-je intériorisé l'angoisse ?

Corps kératinisés-carapacés. Le mien ?

Tic / Toc / Réflexe / Réaction.

Creuser dans la chair pour faire exister les rythmes.

Regarder. Scanner. URGENCE.

Elle arrive à rester vivante dans l'effolement.

VÉLOCITÉ DE LA PENSÉE.

Je reproduis ici, volontairement à la volée, une série de phrases soulignées dans le carnet de terrain tenu lors de la semaine de représentations de *Okay* au théâtre de la Bastille en janvier 2018. Premier constat : l'importance de la respiration, qui se retrouve dans la description du geste. Je note en effet la prédominance de la Forme dans le mouvement que je vois, et plus particulièrement la plasticité de la Forme dans sa dimension interne *via* le mot « shrinking », qui renvoie à cette fonte de la corporéité sur elle-même induite par l'expiration. Je parle des moteurs du geste, d'une initiation par le souffle, qui se laisse voir et me renvoie ainsi à la sensation d'assister au creusement de la chair par différents champs de forces, existant en l'état avant que de se cristalliser dans un geste que je *reconnais*, dont je comprends le dessin et l'expression. La récurrence de ce motif dans mes notes, au fur et à mesure des représentations auxquelles j'assiste, confirme qu'il est au centre de l'esthétique qu'elle développe. Deuxième constat, la prépondérance de la notion de centre. La pièce me fait méditer sur la peur et j'écris qu'elle est une absence de centre, façon de traduire la force de l'errance gestuelle qui m'étreint alors. Les corporéités de Gruwez et Labath sont décentrées tant l'affect les éclate. L'objet de la peur est tout à la fois à l'extérieur et à l'intérieur, retournant leurs enveloppes sur eux-mêmes, sans échappatoire. Troisième constat, davantage lié à Gruwez, celui de la vélocité de la pensée. Plus j'essaie d'examiner ce qui me tient en alerte dans son geste et fascine mon regard, plus je saisis qu'il est question de transparence, d'une transparence de la pensée qui coule à travers le geste, quelle que soit la rapidité de son exécution. Enfin, quatrième constat, celui du décollement, ce que j'appelle des clins d'œil gestuels, des lapsus, des sorties de piste. J'écris plus loin dans mes notes : « creuser l'humour de Gruwez ». Mon intuition est qu'il y a là une dernière dimension, cruciale, dans le rapport entre affect, état de présence et émotion dans son jeu.

Ces quatre constats permettent de revenir sur le statut et le rôle de l'éprouvé de l'affect « peur » (encore une fois dans toutes ses déclinaisons) dans les différentes phases de travail sur *Okay*. J'ai déjà commenté le rôle de la respiration, qui induit en soi un état de conscience particulier chez les interprètes et sous-tend l'exécution du geste. La sensation de décentrement exprimée en deuxième lieu découle davantage de l'enchaînement entre les différentes cellules de l'alphabet

gestuel. Celles-ci s'appuient sur la double dynamique d'expansion-rétractation de la kinesphère qui soutient l'exécution de chacune des cellules et les colore, de la légère surprise inquiète à la terreur la plus profonde. Je m'arrêterai plus longuement sur ce que j'ai nommé dans mes notes la « vitesse de la pensée », cette transparence du geste qui arrête mon regard sur Gruwez. Le moindre de ses gestes, aussi rapide soit-il, a la qualité d'une réaction plutôt que d'une action, leur conférant une fluidité et une précision toute singulière. Aucune des transitions entre deux cellules n'est laissée au hasard : Gruwez habite la durée, qu'elle soit soutenue ou soudaine, et y dépose (ou y fait exploser) son geste. C'est ce que la danseuse nomme « état », et qui vient du travail continu d'images qu'elle produit et qui lui servent « d'embrayeurs ». Je rappelle ces propos de Gruwez quant à sa conception de l'interprétation : « Un danseur doit inventer. On ne peut pas juste faire le geste, il y a tout un travail d'imagination derrière. Par exemple là [*elle lève le bras en regardant derrière elle vers le haut, et sa main se contracte délicatement*], j'attrape une cerise... ». Pour *Okay*, elle évoque la figure d'Ulrike Meinhof³⁰⁶ pour le début du spectacle, derrière une vitre qui séparerait les spectateurs de la danseuse et de son partenaire, qui deviendraient des souris de laboratoire, condamnées à subir des expérimentations forcées. Elle dit aussi qu'elle renouvelle partiellement ces embrayeurs au fil de la tournée, y ajoutant, par exemple, l'envie pressante d'aller fumer une cigarette tout en sachant ne pas pouvoir sortir de la salle. Enfin, elle confie s'inspirer de ses observations quotidiennes, des expressions ou attitudes de peur observées dans la journée, et parfois (mais seulement si le travail sur la situation ne fonctionne pas) recourir à un souvenir personnel d'angoisse. Ces embrayeurs sont donc autant d'idées, ou d'images, qui *émulent* un contexte pour l'interprète, provoquant une série de réactions, un ré-agencement des forces qui progressivement lui permettent d'entrer dans l'état physique et affectif de la pièce. Ces embrayeurs permettent de motiver l'exécution des premiers gestes, dont l'écriture provoque un point de bascule : si la situation et les gestes permettent de « construire l'état », la dynamique se renverse à un moment de la pièce, et c'est de l'état que découle l'exécution des gestes. Ce point n'est selon la danseuse jamais fixe, il peut arriver à différents moments de la performance, mais c'est aussi l'indicateur de la montée vers l'état de transe ou d'extase recherché *in fine*. La vitesse de la pensée que je sens dans le geste de Gruwez a, je pense, tout à voir avec ce travail sur les embrayeurs du geste, ce renouvellement constant et fluctuant d'images et de contextes qui bien qu'il me reste inconnu, ou

³⁰⁶ Journaliste et membre du groupe d'extrême gauche Fraction armée rouge en Allemagne, dans les années 60-70. Elle sera emprisonnée de 1972 à 1976, d'abord à Cologne puis à Stuttgart. Elle passe notamment presque 300 jours à l'isolement sensoriel total, dans une cellule aux murs totalement blancs, éclairée au néon jour et nuit. Elle est retrouvée pendue dans sa cellule en 1976. Cette figure de la lutte d'extrême-gauche et ses conditions d'emprisonnement ont notamment inspiré les dramaturges Dario Fo et Franca Rame, qui lui donnent la parole dans le monologue *Moi, Ulrike, je crie*, évoquant la lutte de la prisonnière pour ne pas devenir folle (Dario Fo et Franca Rame, *Récits de femmes et autres histoires*, Paris, Dramaturgie, 1988).

secret, inscrit l'événement du geste dans une logique, une cohérence interne qui me permet de construire la mienne en retour.

La dernière chose que je souhaitais commenter ici était la notion de décollement, de ce que je décris comme des clins d'œil ou lapsus gestuels. En 2018, soit un an et demi après la création de la pièce, Gruwez confie en effet « être en train de trouver » une sensation particulière : celle d'être dans l'état du spectacle et *en même temps* dans un état de conscience qualifié de « normal », lui permettant de « commenter » son propre état de jeu. Elle ajoute que cette maîtrise ne peut advenir « qu'une fois que le matériel est extrêmement maîtrisé, de façon organique³⁰⁷. » Cet échange me ramène au travail mené lors d'un laboratoire du projet de recherche « Le Jeu du danseur », où j'avais proposé de commenter la formule de Matthieu Mével « L'acteur est une tour de contrôle et une digue qui cède » en passant par les écrits de Yoshi Oïda et de Louis Jovet, la disparité entre les traditions de jeu dont viennent ces trois auteurs et praticiens permettant de supposer un fond commun dans la pratique scénique à cet endroit³⁰⁸. Or, il me semble que le phénomène décrit par Gruwez est d'une nature tout à fait similaire. La formule de Mével renvoie en effet au paradoxe selon lequel l'interprète doit tout à la fois *céder* et *contrôler*. L'image de la tour de contrôle renvoie à l'instance qui permet de maintenir une trajectoire tout en se laissant être affecté par les facteurs composant la sous-partition. Jovet revient sur cette capacité au dédoublement en la nommant *disponibilité* plus que dédoublement :

Comparable à l'état que donne la fièvre, cet état sublimé laisse à l'acteur la possibilité d'observer ses réactions et de bénéficier de son propre délire pour contrôler les idées et les sensations qui l'atteignent, [...] Arrivé à cette cime, c'est de ce poste d'observation suprême, de cette hauteur où l'acteur peut atteindre parfois, qu'il parle ou qu'il peut parler de son métier, dans un langage difficile, une incohérence apparente, comparable aux propos délirants d'un malade, mais qui n'est pas dédaignable, que l'on pourrait peut-être envisager aussi comme un élément d'appréciation et un moyen de connaître³⁰⁹.

Ce qui m'avait frappée était que l'on trouvait chez Jovet, pour décrire un état de conscience a priori incohérent, une métaphore spatiale dénotant d'une sensation de surplomb de soi-même, présente dans l'image de la tour de contrôle. Propos qui se retrouvent dans la définition donnée par Oïda du *ri-ken-no-ken*, expression venant du théâtre Nô et désignant cette faculté de l'acteur en train de jouer de se voir « depuis l'arrière », ou plus précisément « un point élevé et dans

³⁰⁷ Notes d'un entretien informel avec Lisbeth Gruwez le 17 janvier 2018, ent. cité, volume d'annexes, p. 121.

³⁰⁸ Communication lors du laboratoire théorique du « Jeu du danseur », 5, 6 et 7 septembre 2016, Université de Lille. La citation est issue de l'ouvrage de Matthieu Mével *L'Acteur singulier*, op. cit., p. 31.

³⁰⁹ Louis Jovet, *Le Comédien désincarné*, op. cit., p. 225

le dos », cette double vision permettant à la fois de s'abandonner à la vérité du sentiment exprimé et de garder la maîtrise de soi et de sa partition³¹⁰. Le point de convergence à commenter est la notion de durée. Jovet et Oïda témoignent dans leurs ouvrages d'une *quête* de cet état de jeu à l'échelle de leur carrière de comédien. Gruwez, elle, souligne que cette disponibilité se construit au fur et à mesure des représentations lors de la tournée du spectacle, une fois que les gestes et la conduite de la pièce sont suffisamment intégrés à la motricité de l'interprète. Cette intégration est ce qui permet à l'interprète de se décoller, de se « regarder » sans perdre la qualité tonique et affective qui fonde le geste lui-même. Jovet exprime admirablement la difficulté de parler de cet état du fait même de son « incohérence apparente », que Mével résume dans la force d'un oxymore. L'atteinte de cet état est néanmoins sensible et participe pleinement à la façon dont je-spectatrice reçois et ressens le jeu de la danseuse.

Entrer dans les processus de création de Gruwez sur *Okay* permet de dégager différents statuts et rôles de l'émotion-affect, valables dans la construction de cette pièce par cette interprète bien que possiblement généralisables. D'abord, l'affect au sens *d'affectio* (modification de l'image corporelle) a une place prépondérante dans tout le processus de création, place qui se retrouve dans l'esthétique du geste construite par la pièce. C'est la place donnée à la respiration, point de départ de la réflexion et base de la structuration du canevas de la pièce. Ensuite, *Okay* repose sur une recherche autour de l'expressivité, au sens de manifestation d'une émotion ou d'un état à travers le corps. C'est, dans le processus de création, la récolte de gestes (pour eux-mêmes) qu'il s'agira ensuite de re-composer en un alphabet singulier et propre à chaque interprète. Troisièmement, toute réflexion sur le statut de l'affect-émotion dans le jeu nécessite de poser la question de l'état de corps, état de jeu ou état de danse qui participe à la qualité du geste. Ici, tout le travail décrit par Gruwez sur ce qu'elle nomme « embrayeurs » suggère une inter-dépendance entre le sens du geste (son intention, à ne pas forcément prendre au sens psychologique du terme) et l'atteinte de l'état de corps adéquat, qui acte que la pièce a lieu et génère la circulation d'affects voulue par la chorégraphe. Je proposerai maintenant de voir comment d'autres interprètes de Voetvolk se saisissent de ces processus de travail et de cette exigence de jeu, de façon à élargir l'analyse. Je reviendrai d'abord sur la partition de Wannes Labath dans *Okay*, et plus précisément sur sa façon de gérer la dimension affective de la pièce.

³¹⁰ Yoshi Oïda, *L'Acteur rusé*, Paris, Actes Sud, 2007, pp. 67-68.

2. PAYSAGE #2 — Se connaître assez pour pouvoir « tout foutre en l'air » (Wannes Labath)

J'ai montré plus haut combien le geste de Labath dans *Okay* était empreint d'un désir d'interprète de s'exposer traversé, et j'ai également commenté la teneur à la fois profondément intime et abstraite des images convoquées par Labath pour motiver son geste³¹¹. Revenir à cette partition de jeu se fera ici dans le but de comprendre plus finement la façon dont le danseur laisse prise à la dimension affective liée à ces supports de jeu. On verra qu'il convoque pour cela un savoir-faire qu'il situe dans le champ des pratiques somatiques, et des techniques de l'acteur.

a) Sortir du disciplinaire, les techniques somatiques comme outil de création

Au préalable, je reviendrai sur la place des pratiques somatiques dans les processus de création de Voetvolk, de façon à distinguer deux choses : l'élaboration d'un entraînement spécifique à chacune des pièces puisant dans un arsenal de pratiques somatiques ; et l'usage personnel que fait Labath à son échelle d'un autre corpus de pratiques, parallèle mais néanmoins distinct. Pour saisir le geste de Labath, il faut ainsi avoir conscience de l'interpénétration de ces deux régimes de pratiques.

Gruwez justifie par l'argument de la singularité le recours à des techniques empruntées à un corpus somatique pour la construction d'entraînements spécifiques à chacune de ses pièces :

C'est pour ouvrir, pour enlever les couches de conditionnement. J'aimerais être capable avec ces exercices-là d'enlever tout ce qu'on a intégré comme forme, comme style. Évidemment la technique sert à savoir placer son corps dans l'espace, à avoir les diagonales. Mais une fois qu'on a absorbé ça, ce qui m'intéresse à chercher avec les danseurs c'est leur langage, leur lotus personnel³¹². J'essaie de peler les conditionnements formels avec lesquels ils ont été formés. Et en plus, si on se chauffe avec une technique Cunningham, ou Limon, ou Graham, tout de suite on le voit dans les impros qui viennent après. On retrouve les coordinations alors que moi je cherche la façon de bouger de chacun. Évidemment il y a la forme que je propose, que j'aimerais voir. Mais finalement c'est ça le plus important pour moi. Ces exercices-là me servent à ça. Je vois tout de suite qu'ils bougent différemment quand je leur offre cet autre entraînement. Après ils doivent quand même avec une base de technique pour pouvoir ensuite exécuter ce qu'il y a à faire.

Ce discours est loin d'être une exception dans le champ chorégraphique et théâtral moderne puis contemporain, les pratiques somatiques ayant dès le début du vingtième siècle été mobilisées

³¹¹ Voir le paysage consacré à Wannes Labath, cf. *supra*, p. 123.

³¹² Le terme renvoie encore une fois à un vocabulaire ayant trait aux conceptions énergétiques indiennes : la fleur du lotus est souvent employée comme métaphore pour désigner les chakras, soient les différents centres énergétiques du corps dans les représentations védiques, voir Tara Michaël, *Yoga, op. cit.*, p. 192.

au service de l'entraînement de l'acteur-riche et du de la danseur-euse³¹³. Précisons qu'aux techniques « laïques » et définies comme « pratiques somatiques » par Thomas Hanna dans les années 60 — techniques Alexander, Feldenkrais, Body-Mind Centering, etc. —, j'ajoute ici les pratiques énergétiques comme le yoga, le tai-chi, le qi gong, inscrites dans une doctrine spirituelle mais dont les principes rejoignent bien souvent ceux des techniques sus-nommées³¹⁴, que l'on peut définir comme suit :

[...] une conception holistique du sujet (où corps, pensée, affects, émotions sont indissociables), un *instrumentarium* savant de techniques gestuelles, manuelles et tactiles, une place centrale accordée à l'expérience subjective *via* un travail approfondi sur la perception en général, et en particulier sur le sens kinesthésique³¹⁵.

Je souligne au passage l'accent mis sur une conception holistique du sujet en mouvement, qui prend ainsi en compte affects et émotions³¹⁶.

S'il fallait nommer un point de convergence aux démarches « d'emprunt » d'une ou de l'autre de ces techniques au service du travail de l'interprète, par-delà les contextes et les époques, ce serait sans nul doute le fantasme d'une pratique qui développe sans inscrire, soit qui permette au performeur d'affiner sa palette perceptive et de travailler sa condition physique et mentale sans marquer outre mesure sa corporéité par les coordinations gestuelles propres aux techniques de corps sur lesquelles repose un imaginaire disciplinaire³¹⁷. Isabelle Ginot a travaillé à montrer le point aveugle de cette conception du recours aux pratiques somatiques, puisque selon elle (suivant Hubert

³¹³ Voir notamment l'ouvrage *Stanislavski and Yoga* de Sergei Tcherkasski, analyse complète et circonstanciée des relations entre le Système élaboré par Stanislavskiet la pensée yogique (Londres, Icarus & Routledge, 2016). Pour une recension des articles et ouvrages portant directement ou indirectement sur ces inter-relations, voir la bibliographie, cf. *infra*, pp. 505-506.

³¹⁴ Je rejoins en cela la position de Fédérica Fratagnoli dans « La danse contemporaine comme expérience enstatique », in Sébastien Baud (dir.), *Anthropologies du corps en transes*, op. cit., pp. 49-50.

³¹⁵ Isabelle Ginot, « Introduction », dans Isabelle Ginot (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais, politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, Lavérune, L'Entretemps, collection Ligne de corps, 2014, p. 10.

³¹⁶ La différence implicite posée par Isabelle Ginot entre les deux termes n'est pas explicitée plus avant dans le texte. Je suppose néanmoins à sa lecture qu'on y retrouve la même scission déjà évoquée entre dimension impersonnelle de l'affect et dimension subjective, enracinée dans une histoire, des émotions.

³¹⁷ À l'échelle de mon corpus, on retrouve notamment cette préoccupation chez Lisi Estaras, qui le formule de la façon suivante : « Je fais du yoga et je vais à la gym. Je fais des trucs cons. Des fois j'aime bien la méthode Feldenkrais. Et sinon j'invente mes exercices. C'est difficile parce que si je prends des classes, ça va tuer ma créativité. Un seul cours peut m'emmener je ne sais pas où, et après pour créer mon propre matériel c'est compliqué. Mais il faut s'entraîner et garder une condition... Avec Alain [Platel] on ne fait jamais de cours. À un moment donné on avait fait du classique, ça va parce que c'est assez neutre. Mais il y avait des gens qui détestaient, donc ça ne marchait pas. Il faut des techniques neutres, comme ça tu n'es pas influencé, sinon tu vas bouger exactement comme le cours que tu viens de faire. Comment s'entraîner et rester créatif ? Ça a toujours été un problème ». On retrouve de façon intéressante la place prédominante de la technique classique comme entraînement, avec l'idée que sa pratique peut permettre de conserver une condition physique et technique tout en ne marquant pas démesurément le corps : en restant « neutre ». Cette notion de neutralité d'une technique qui permette d'abord de révéler la créativité de l'interprète, sa façon de bouger, est notamment à rattacher à l'histoire de la danse post-moderne américaine. Une thèse est en préparation au département danse de l'université Paris 8 par Myrto Katsiki, *Figure du neutre dans la danse du vingtième siècle*, sous la direction d'Isabelle Launay.

Godard), ces techniques développent un imaginaire du corps, et par conséquent une esthétique qui est peut-être moins directement reconnaissable dans le dessin ou la forme du geste mais qui n'en imprègne pas moins ses conditions d'émergence, et ainsi son sens : « Au-delà de ces principes communs, ces techniques sont multiples, elles puisent dans des croyances et des savoirs divers selon leur époque, et surtout, elles inventent et diffusent des imaginaires du corps bien différents les uns des autres³¹⁸. »

Gruwez témoigne d'ailleurs d'une conscience de ces différences d'imaginaires, puisqu'elle bricole (en un sens tout à fait mélioratif) pour chaque projet de création une pratique d'entraînement différente, allant puiser dans des corpus de pratiques différents. Reste qu'à un niveau de discours plus général, l'entraînement *via* la pratique somatique a pour objectif premier le « déconditionnement » des techniques de danse apprises. Elle précise que cela lui permet de *voir* chez ses interprètes la façon dont ils s'organisent dans le mouvement (qu'elle appelle, selon une terminologie qui n'est pas sans rappeler les pratiques yogiques, leur « lotus personnel ») : « je *vois* tout de suite qu'ils bougent différemment quand je leur offre cet autre entraînement ». L'efficacité de ces pratiques sur la qualité du mouvement est nommée et sensible. La différence avec une technique disciplinaire traditionnelle, c'est que ce qui transparaît alors dans le geste serait la personnalité de l'interprète, sa singularité ou sa créativité propre. L'entraînement *via* une pratique somatique donnerait, si l'on suit le raisonnement, accès à une présence à soi dans le mouvement accrue³¹⁹.

Pourtant, sur *We're pretty fuckin' far from Okay*, Gruwez fait le constat d'un échec partiel. En janvier 2018 soit un an et demi après la création de la pièce, elle confie que la technique de la danse des cinq rythmes comme entraînement quotidien ne fonctionne pas : si elle a servi à la création de la pièce, et en structure toujours les principales étapes, ni elle ni Labath ne la mobilisent pour se préparer à danser la pièce. De fait, lors de mes temps d'observation je constate que Gruwez se chauffe en faisant du tai-chi et quelques étirements, pendant que Labath médite et enchaîne des asanas de yoga avant de repasser son propre matériau gestuel à la chaise³²⁰. Lors d'un entretien

³¹⁸ Isabelle Ginot, *op. cit.*, pp. 10-11.

³¹⁹ L'analyste du mouvement Christine Roquet, dans le chapitre intitulé « Émotion(s) » de son ouvrage *Vu du geste*, commence sa réflexion par une méditation sur la notion de présence de l'interprète, soulignant que l'origine de son usage dans le champ de la danse est sans doute un emprunt au champ théâtral, en lui donnant la définition suivante : « “le fait de laisser percevoir, d'imposer sa personnalité à travers ses actes, ses attitudes, ses œuvres” ». (Christine Roquet, *Vu du geste*, *op. cit.*, p. 170). Si la notion de présence n'est pas réductible à cette définition dans le champ du jeu de l'acteur, on trouve une interrelation entre émotion, présence et compétence propre au jeu théâtral. Dans la démarche de Gruwez, une part importante du détour par les pratiques somatiques est ainsi motivée par la volonté de proposer un entraînement qui permette à ceux-elles qui travaillent avec elle d'accéder à cette qualité du geste.

³²⁰ Lors de la série de cinq représentations au Théâtre de la Bastille en janvier 2018.

informel Gruwez explique cet abandon par la dimension thérapeutique de rééquilibrage trop puissante dans la pratique quotidienne de la danse des cinq rythmes, ne permettant pas de se préparer adéquatement à danser une pièce qui demande précisément de convoquer la peur et ses déclinaisons (angoisse, anxiété, terreur, surprise, etc.). Ces propos soulignent le déplacement de l'objectif premier des pratiques somatiques lorsqu'elles sont mobilisées au service de la création (ici chorégraphique mais le constat est aussi valable au théâtre). Les pratiques somatiques ont pour principe commun la recherche d'un équilibre, ou « *fair state* », pour reprendre les termes de Thomas Hanna³²¹. L'apport de ces techniques au·à la performeur·euse est indéniable, permet non seulement la récupération physique mais aussi l'exploration d'autres formes de rapport à son corps, qui peuvent dès lors ouvrir d'autres imaginaires et par conséquent permettre à d'autres façons d'agir d'émerger³²². Comme le souligne Isabelle Ginot, beaucoup de ces pratiques émergeant au vingtième siècle sont issues d'un récit fondateur qui mettent en scène un artiste blessé, ou sujet aux blessures, qui pour surmonter ce handicap travaille sur lui et met au point une technique qui s'avère propice à une plus vaste échelle³²³. Mais qu'en est-il lorsque la pratique est directement mise au service de la création, en tant que mode exploratoire, en tant que pratique de préparation liminaire au plateau, en tant que technique sous-tendant le geste dans le temps de la représentation³²⁴ ? Dans ce contexte, la

³²¹ L'expression est intéressante en soi, car l'adjectif « fair » en anglais renvoie selon les contextes autant à l'idée de justice et d'équité qu'à celle d'honnêteté ou de clarté. Dans l'article « Discours, techniques du corps et technocorps » Isabelle Ginot questionne l'idéologie implicite de cette conception univoque des somatiques comme privilégiant la lenteur, l'attention douce à soi-même, soulignant la nécessité « d'admettre que le « soma » est depuis toujours un composé artificiel ; qu'aucune pureté, aucune enfance, aucun naturel n'habitent nos sentirs contemporains, et que les « plaisirs simples » d'une culture soma-esthétique bien pensée ne peuvent sérieusement exclure les imaginaires corporels les plus extrêmes. Reconnaître l'apparition des nouveaux « technocorps » décrits par la philosophie post-foucauldienne et postqueer, prosthétiques, dégenrés, totalement « pharmacopolitiquement modifiés », (Preciado, *Testo Junkie*), et s'intéresser aux effets possibles d'une conscience « soma-esthétique » savante, sur les cyborgs dernière génération. Admettre que notre « attention dirigée » se tourne depuis longtemps, et sans retour possible, vers des corps équipés mécaniquement (transports, machines, électroniques, etc.), perceptivement (technologies de la vision ou de l'audition à distance), chimiquement (produits dopants, relaxants, compléments alimentaires, hormonaux...). Que le « soma » est depuis longtemps un cyborg-soma, dont les pratiques réflexives, méditatives, respiratoires et autres, ne sont qu'un avatar technologique parmi d'autres. Ne pas opposer « le calme », la lenteur, la retenue sensorielle avec les sensations extrêmes, mais être curieux de leur rencontre. Être curieux de ce qu'une attention dirigée, ou « les plaisirs calmes de la respiration », feraient sur l'expérience du corps testostéroné de Beatriz Preciado ; ou sur les corps modifiés de la chirurgie esthétique. Ou sur les pratiques addictives aux jeux vidéo de nos enfants. » Article paru dans *À l[a'r]encontre de la danse contemporaine : porosités et résistances*, sous la dir. de Paule Gioffredi, L'Harmattan, collection « Le corps en question », 2009. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr (consulté le 28.01.2021).

³²² Je renvoie à la bibliographie pour la recension des articles et ouvrages consacrés à ce sujet, cf. *infra*, pp. 505-506.

³²³ Isabelle Ginot, « Discours, techniques du corps et technocorps », art. cité, pp. 6-7.

³²⁴ Voir à ce sujet les analyses de Fédérica Fratagnoli sur l'éprouvé des interprètes de Myriam Gourfinck (« La Danse contemporaine comme expérience enstatique », in Sébastien Baud (dir.), *Anthropologies du corps en transes*, op. cit., pp. 47-71) et la thèse de Nadia Vadori Gauthier (*Du mouvant*, op. cit.). Je renvoie également aux pratiques chorégraphiques de danseur·euse·s comme Ido Batash (lors de son atelier aux Ateliers C de la B en 2018, celui-ci fait de ses pratiques méditatives et somatiques le point de départ de la recherche d'une qualité de mouvement) ou la danseuse et chorégraphe Meytal Blanaru, praticienne Feldenkrais qui intègre la technique à sa pratique du mouvement (intitulée Fathom High). Ce ne sont évidemment que quelques exemples parmi pléthore, que je choisis de citer car directement en lien avec mon corpus et car j'ai pu moi-même expérimenter à leurs côtés la façon dont ce passage est construit.

valeur de la pratique en soi et pour soi est toujours, même *a minima*, détournée, et potentiellement jusqu'au hiatus qui s'exprime dans les propos de Gruwez³²⁵.

Se pencher sur les routines d'entraînement de Labath et enquêter sur les outils qu'il convoque dans le temps de la représentation pour atteindre l'état affectif que demande la pièce fait état de ce détournement à l'échelle de ses pratiques personnelles, soit la méditation et le yoga.

b) Connaitre et situer ses mécanismes affectifs et émotionnels

[Carnet de terrain, septembre 2017 et janvier 2018³²⁶]

La première fois que je vois Labath interpréter *Okay - La Briqueterie*, septembre 2017. Fort et direct sentiment de vulnérabilité. *Nicolas Vladyslav m'avait laissé la mémoire d'une présence plus déterminée, un bloc, qui allait se laisser petit à petit fissurer par l'affect.*

Chez Labath, chair à vif d'entrée de jeu. J'anticipe l'évolution du spectacle, je connais la pièce. Surgit la question - l'inquiétude latente - de sa capacité à endurer la montée en puissance qui la caractérise. *Ou peut-être que je crains de ne pas être en mesure de recevoir ce qu'il mettra en jeu ?*

Dans la présence de Gruwez [*que je connais, d'une part. Qui danse depuis plus longtemps la pièce et l'a conçue, d'autre part*] je sens la maîtrise de l'ouverture. Un certain dosage de la conduite énergétique. Une méticulosité de la composition. Chez Labath je n'ai aucun

filtre. J'en suis fascinée et reconnaissante. Aux larmes.

Lors des représentations au Théâtre de la Bastille, quelques mois plus tard, je constate que ce n'était pas qu'une question de fragilité dans la connaissance du matériel et de la pièce. Une radicalité dans son rapport à l'affect recrée soir après soir une forme de magnétisme (en tous cas, c'est ainsi que cela agit sur moi).

(En universitaire) je rejette tous les termes qui surgissent pourtant tout de suite. *Vérité. Authenticité. Intimité.* Ils me débordent. Me dérangent par leur caractère implacable. Irréfutable.

Ils me fascinent aussi parce qu'ils montrent un horizon que j'aimerais [*moi-interprète*], pouvoir atteindre un jour. Le jeu de Labath me touche *aussi* parce que j'aimerais toucher comme lui [*il ne serait pas honnête de ne pas le dire*].

S'attaquer à décrire la sincérité. S'attacher à décrire l'affection (sentiment) de

³²⁵ Le constat doit être circonscié, puisque d'une part pour *AH/HA* la pratique du « secouage » issu du kundalini continue de constituer un échauffement collectif permettant aux cinq interprètes d'entrer dans la pièce. D'autre part, l'entraînement choisi par Gruwez et Labath pour *Okay* continue à puiser dans différentes pratiques somatiques, mais dans une démarche individuelle.

³²⁶ Notes extraites et ré-agencées d'après mes carnets de terrain en septembre 2017 : c'est la première fois alors que je vois Wannes Labath danser la pièce ; et en janvier 2018, alors que j'accompagne la tournée de la pièce au théâtre de la Bastille.

vérité qui me traverse quand je regarde
Labath danser.
Il y a :
- compassion (empathie pour ce qu'il est en
train de traverser)

- excitation (pulsion scopique)
- peur (angoisse latente, respiration)
- admiration (du dépassement)
- reconnaissance (mimétisme et gratitude)

J'ai tenté une manière de décrire ce qui tissait l'affect de sincérité qui me traverse à chaque fois que je vois Labath danser *Okay*. J'essaierai maintenant de comprendre comment lui se met en jeu, en s'appuyant sur quels outils et selon quel horizon de jeu. Rappelons d'abord que Labath vient à la danse par la pratique du yoga : son parcours est en quelque sorte inverse par rapport à celui d'une trajectoire de danseur plus traditionnelle, qui commencerait avec l'apprentissage d'une technique de danse et se tournerait vers la pratique somatique comme un pas de côté. Dans le cas de Labath, le yoga est sa majeure, son habileté première ou encore sa « maison », pour reprendre les termes de Samir M'Kirech quant à l'idée de technique. Je l'interroge donc sur la façon dont il utilise son savoir de praticien somatique en tant que danseur :

C.B. : Est-ce que ce serait un exemple de la façon dont tu utilises ce savoir de ton propre corps, qui te vient notamment du yoga, cette capacité à savoir où aller chercher telle ou telle émotion dont tu parlais au tout début de l'entretien ?

W.L. : Oui. Toute l'idée vient aussi de la théorie de l'acteur, tu sais : il faut qu'ils sachent comment activer les muscles qui interviennent dans le moindre mouvement, jusque dans les réflexes émotionnels. La méditation enseigne vraiment à parvenir à cela. Tu t'assois, c'est tout : tu respirez, et tu ressens les choses, mais si tu vas plus loin dans ce processus, quand quelque chose surgit, tu sens la gamme complète des subtilités de ton corps. Plus tu en es conscient, plus tu peux aller les chercher. Et les contrôler. C'est un truc que je fais presque comme entraînement quotidien³²⁷.

La pratique de la méditation est ici décrite comme permettant d'affiner une capacité à sentir et à conscientiser ce que l'on sent de façon à être en mesure d'agir sur les plus fines et involontaires manifestations physiques (l'expression utilisée par Labath en anglais est « *step on it* » et souligne encore davantage qu'il s'agit bien d'une action). Le domaine des phénomènes physiques et physiologiques qui arrivent au champ du conscient s'élargit, et le praticien peut ainsi compter sur une connaissance accrue de ses propres mécanismes affectifs. Citant l'ouvrage de Shinegori Nagatomo *Atunement through the Body*, l'acteur et pédagogue Jan Steen souligne dans sa « conversation sur l'émotion » que le fait de « respirer en conscience permet d'appivoiser ses

³²⁷ Entretien avec Wannes Labath, ent. cité, volume d'annexes, p. 129. Toutes les citations de Labath qui suivent sont extraites de cet entretien, pp. 123-133.

affects, autrement dit : en contrôlant, régulant et transformant consciemment notre respiration, nous pouvons agir sur nos affects.³²⁸ » Labath fait en effet, et de façon significative, le lien avec les théories du jeu de l'acteur-riche, qui selon lui ont précisément pour vocation de développer une maîtrise similaire, une connaissance toujours plus fine de la complexité des réactions psychophysiologiques liées aux affects et qui permettent leur concrétisation dans l'action.

Mais bien entendu j'utilise tous ces outils. C'est juste que plutôt de les utiliser pour faire du bien, tu les utilises pour tout faire foirer pendant la représentation. [rises] Parce qu'au lieu d'essayer de trouver l'équilibre, tu cherches l'instabilité et l'excès. Je craignais que cela soit « dangereux », que cela me colle trop à la peau, mais, en fait, non.

Je l'ai décrit plus haut, la composition de *Okay* ne pose pas de cadre dramaturgique *a priori*, ni pour le spectateur, ni pour le danseur lors de l'élaboration de son matériel gestuel. Les deux interprètes s'appuient sur des situations fictives et un imaginaire précis, à la fois singulier et partagé, comme cadres *a minima*, ce qui aboutit à l'exposition radicale de deux êtres aux prises avec la peur³²⁹.

Dans ce processus, Labath cite au rang des outils qu'il utilise dans le temps de la performance un savoir-sentir développé par le yoga et la méditation évoqué plus haut. Néanmoins, il les met au service d'une qualité d'investissement du geste, et mobilise ainsi ces capacités pour se *déréguler*, c'est-à-dire laisser toute la place à l'emprise de l'affect au lieu de le laisser passer comme on s'entraîne à laisser passer les sensations, pensées et sentiments dans la pratique méditative. Il détourne en cela l'objectif premier de la pratique, ce « fair state », cette homéostasie, pour au contraire abandonner son propre corps (il utilise le verbe « *surrender* », soit « se rendre ») aux manifestations les plus violentes et les plus potentiellement dévastatrices suscitées par sa partition (à la fois les cellules gestuelles qu'il a écrites et les points d'appuis imaginaires qu'il convoque pour en habiter l'exécution). Cette dimension du travail génère d'abord une légère angoisse de la part du danseur, qui voit un potentiel danger dans cette pratique. Ce qui pourrait rendre ce travail dangereux pour Labath serait que « ça lui colle trop à la peau » (« *that it would stick too much* »), que le retour à un état d'équilibre soit difficile et qu'il soit démesurément impacté par ce qu'il s'est mis en situation de ressentir. Crainte qui pourtant s'avère infondée, et il est presque surprenant de voir combien le discours s'allège et résout la tension en un simple « mais non ». Comme si l'interprète prenait la mesure d'une aisance qu'il n'avait pas soupçonnée à revenir à un état de conscience et de perception quotidiens. Aujourd'hui, je fais l'hypothèse que si cette sortie de performance n'est pas

³²⁸ Jan Steen, *Being in playing*, *op. cit.*, p. 175, je traduis.

³²⁹ Voir la description du paysage consacré à Wannes Labath en première partie, cf. *supra*, pp. 111-114.

si difficile, c'est peut-être grâce à la quotidienneté de la pratique qui est la sienne, qui lui permettrait de *déréguler* puis de *réguler*, dans un laps de temps bien moindre que celui d'une personne qui serait moins entraînée³³⁰.

Trois dimensions de la pratique du yoga sont donc efficaces dans le geste de Labath. D'abord, la pratique méditative au quotidien lui permet d'observer les mécanismes affectifs qui traversent sa corporéité, et ainsi dans un second temps d'être en mesure d'agir sur eux. Il cultive quotidiennement une habileté à intervenir sur le déclenchement de mouvements et réflexes inconscients, qui sert ensuite son être danseur. Le yoga et la méditation servent en effet à Labath à se préparer à danser *Okay*. Porter son attention sur sa respiration durant la journée précédant la représentation ou observer la façon dont les muscles de son visage se contractent dans ses gestes quotidiens sont autant de petites pratiques qui s'ajoutent à des séances de méditation ou d'enchaînements d'asanas plus formelles qui précèdent juste le moment de la performance³³¹. Ainsi, des habitudes perceptives deviennent les supports du développement d'une conscience de soi particulière qui va imprégner la qualité de son geste. Enfin, dans le temps de la performance, c'est en partie ce même savoir qui permettra au danseur de laisser ses affects prendre le pas sur la régulation de ses fonctions physiologiques et physiques, au service de sa conception d'un geste artistique total, puis d'en revenir. Cette capacité de Labath conditionne alors complètement la façon dont, spectatrice, je reçois son geste.

c) *Méditer, respirer, (s')émouvoir [un aparté artaudien]*

Au théâtre poésie et science doivent désormais s'identifier.

Toute émotion a des bases organiques. C'est en cultivant son émotion dans son corps que l'acteur en recharge la densité voltaïque.

Savoir par avance les points du corps qu'il faut toucher c'est jeter le spectateur dans les trances magiques.

Et c'est [de] cette sorte précieuse de science que la poésie au théâtre s'est depuis longtemps déshabituée.

Connaître les localisations du corps, c'est donc refaire la chaîne magique.

³³⁰ Le principe fondamental des pratiques méditatives étant d'être en mesure de ne pas fusionner avec les pensées, images, sensations qui traversent une corporéité mais de les observer et de les laisser passer, comme autant d'événements qui n'altèrent pas *nécessairement* le méditant. En cela, il semble cohérent qu'une telle pratique permette d'une part de maîtriser l'altération, d'autre part d'en rétablir une juste mesure après s'être laissé-e altérer.

³³¹ Ainsi que je peux le constater en observant les temps de préparation lors de la semaine de représentations d'*Okay* au théâtre de la Bastille (notes personnelles).

Et je veux avec l'hieroglyphe d'un souffle retrouver une idée du théâtre sacré³³².

Cet extrait du texte d'Antonin Artaud *Le Théâtre de Séraphin*, écrit au Mexique en 1936 annonce d'une façon étonnante les convergences entre arts de la scène et neurosciences qui depuis la fin des années 1990 cherchent à travailler conjointement pour avancer dans la compréhension notamment des processus émotionnels et de leur place dans la pensée et le mouvement³³³. Mais c'est moins cette perspective qui m'intéresse ici que la parenté flagrante entre le discours de Labath et ce passage du texte d'Artaud.

Premièrement, on peut rapprocher l'idée de « bases organiques de l'émotion » évoquée par Artaud de ce que Labath décrit comme les « muscles qui sont impliqués dans de tous petits mouvements, comme les réflexes émotionnels ». Une multiplicité de discours scientifiques pourraient être convoqués pour expliciter le ressenti ou l'éprouvé qui s'exprime ici. Je me référerai aux écrits d'Hubert Godard qui font déjà ce pont entre la pratique artistique et le discours scientifique, par commodité et souci de ne pas écraser sous des concepts et notions scientifiques le discours sensible. L'un des concepts clés que développe Godard au fil de ses articles est celui de « fonction tonique » qui

[...] regroupe trois aspects fondateurs de la qualité d'un geste :

- [...] organise les processus gravitaires, régulant ainsi le tonus des muscles posturaux ;
- [...] réagit à la manière dont est perçue la situation du moment et sa coloration affective ;
- [...] coordonne, enfin, l'action des muscles dynamiques propres à l'exécution d'un mouvement.

L'intérêt porté par les danseurs à ce que l'on a coutume d'appeler « la musculature profonde » dénote bien le lieu d'action de cette fonction qui se signale, dès l'apparition de la vie, comme le terreau privilégié de toute expression³³⁴.

La réaction émotionnelle ou affective est corrélée à un changement de tonus (c'est-à-dire d'état de tension) des muscles, tout particulièrement des muscles posturaux ou profonds, qui

³³² Antonin Artaud, *Le théâtre de Séraphin* dans *Le Théâtre et son double* suivi de *Le Théâtre de Séraphin*, Paris, Folio Essais, 1964 [1936], pp. 230-231.

³³³ On peut noter à ce sujet l'entreprise d'Antonio Damasio qui entreprend une recherche autour de la pédagogie du metteur en scène brésilien Gulu Monteiro au Brain and Creativity Center de l'université de Caroline du Sud (<https://dornsife.usc.edu/bci/>, consulté le 28.01.2021), en 2017. L'inverse est plus fréquent, on a déjà cité les travaux de Gabriele Sofia s'attachant à proposer une relecture des théories du jeu ayant marqué le vingtième siècle à l'aune des lumières apportées par les neurosciences. On peut également citer le premier laboratoire mené par la Fabrique Autonome des Acteurs, lieu de recherche et de création fondé par Daria Lippi, intitulé « The Performer's cognition » et réunissant artistes, chercheur·euse·s et scientifiques autour de dispositifs de recherche avec la pratique (laboratoire qui s'est tenu en août 2015, voir le site de la FAA : <https://www.fabriqueautonome.org/>, consulté le 28.01.2021). Voir également le programme de la journée des jeunes chercheurs en arts du spectacle vivant et ethnoscénologie consacrée aux dialogues entre recherches en arts du spectacle et neurosciences organisée le 26 octobre 2015 à la Maison des Sciences de l'homme de Paris, https://www.univ-paris8.fr/IMG/pdf/programme_neuroscenes.pdf (consulté le 28.01.2021).

³³⁴ Hubert Godard, « C'est le mouvement qui donne corps au geste », *Marsyas* n°30, Paris, juin 1994, p. 72.

organisent la verticalité et la réponse à la force gravitaire. Connaître les bases organiques de toute émotion, c'est si l'on suit Godard comprendre dans leurs nuances et leurs subtilités les relations entre tonus musculaire et état affectif (une autre façon de décrire le processus d'observation nommé plus haut par Labath). Aussi peut-on relire l'affirmation d'Artaud : « c'est en cultivant son émotion dans son corps que l'acteur en recharge la densité voltaïque », puisqu'à dessein de connaître ses mécanismes affectifs, l'interprète devra apprendre à moduler ses états toniques.

Plus loin, le texte d'Artaud évoque une connaissance des « points qu'il faut toucher » et des « localisations du corps », idée à laquelle les propos de Labath font également écho lorsqu'il évoque le fait « d'intervenir » sur les muscles impliqués dans les réflexes émotionnels. Il est à souligner que cette connaissance n'est à aucun moment disjointe de l'effet qu'elle est censée produire, soit de reconstruire une « chaîne magique » qui permettra de jeter le spectateur en autant de « trances magiques ». On pourrait reconnaître en cette formule poétique le mécanisme de ce que les études en danse et en théâtre ont nommé empathie kinesthésique à partir des années 1990³³⁵. Mais précisément, la force de la formule d'Artaud me semble correspondre plus sensiblement à ce qui est à l'œuvre dans la conception du jeu, du corps et du geste de Labath, déterminant la qualité de sa présence en scène (je renvoie ici aux premières analyses produites sur Labath dans le premier paysage qui lui est consacré, et plus précisément sur sa conception d'une danse qui *communique* avec le·a spectateur·rice³³⁶). Il faut enfin souligner qu'Artaud évoque le « hiéroglyphe d'un souffle » qui permettrait de retrouver l'idée d'un « théâtre sacré » (puisque son constat reste que cette poésie magique a déserté les salles de théâtre de son époque). On a vu que la pratique quotidienne de Labath consistait entre autres choses en l'observation de ses propres mécanismes respiratoires, et j'ai également souligné l'importance de la respiration en tant que motif chorégraphique de la pièce *Okay*. Se rejoignent ici la démarche personnelle de Labath et les modes de composition adoptés par Gruwez sur cette pièce, dans une dimension toute artaudienne du spectacle, puisqu'il s'agit bien d'écrire le souffle (d'en faire un hiéroglyphe), pour en restituer la puissance magique (celle de déclencher en soi un affect) et par conséquent de le mettre en partage avec l'assistance.

Ce retour sur la performance de Labath dans *Okay* permet d'approfondir ce qui fonde son rapport au jeu en mettant à jour d'autres supports de son geste. On constate alors combien sa

³³⁵ Christine Roquet, *Vu du geste, op. cit.*, p.185

³³⁶ Voir le paysage consacré à Wannes Labath en première partie, cf. *supra*, pp. 110-111.

pratique du yoga et de la méditation induisent une certaine manière de se relier à ses sensations et de se projeter dans le mouvement. Par ailleurs, il faut souligner que Labath valorise ce rapport au mouvement par rapport aux savoirs qu'il a pu développer ultérieurement dans l'apprentissage de techniques de danse contemporaine académiques, qui donneraient accès à une certaine virtuosité du geste sans que celui-ci ne communique vraiment. Dans le parcours du danseur, l'horizon de ce qu'il nomme la *sincérité* du mouvement est donc d'abord médié par les valeurs, croyances et imaginaires corrélés à sa pratique somatique. Le terme de sincérité est difficile à manipuler, mais si je m'en tiens (pour l'heure) à le définir dans la perspective que lui donne Labath, il renvoie à l'actualité de la sensation au moment de la représentation : « *to feel it for real* » selon ses propres mots. Le verbe *feel* en anglais peut renvoyer à la sensation, à la perception autant qu'à l'émotion³³⁷. « Sentir pour de vrai », ou « éprouver pour de vrai ». L'expression traduite en français renvoie au jeu d'enfant, ou plus précisément à la capacité de l'enfant jouant de sentir les résonances (sensorielles, perceptives, affectives et émotionnelles) d'une situation fictive d'une façon toute aussi intense et actuelle que si c'était la réalité. Dépliant les outils qu'il met en œuvre pour parvenir à une telle qualité de jeu, Labath renvoie à la figure de l'acteur, celui qui sait comment *intervenir* sur les mécanismes pour la plupart inconscients (relevant des systèmes végétatifs, de la musculature profonde) pour convoquer la réaction ou le réflexe émotionnel souhaité. Il fait ainsi le pont entre pratiques somatiques et techniques du jeu, excluant du même coup le rapport au geste dansé *tel qu'il lui a été transmis* de cette culture de l'engagement dans le geste. De fait, on le voit avec le texte d'Artaud, il est indéniable qu'une *certaine* culture de l'acteur place au cœur de son savoir-faire *une* compétence émotionnelle. J'avais d'ailleurs proposé un premier parallèle entre la conception du jeu de Labath et celle de l'acteur saint élaborée par Grotowski. Dans cette tradition de jeu, la connaissance de son propre fonctionnement affectif et l'observation des modalités d'expression de l'émotion sont au cœur des savoir-sentir et savoir-être de l'acteur.

Mais plus largement, on pourrait envisager toute esthétique de jeu comme un dosage subtil, toujours renégocié, entre connaître, éprouver et exprimer. Ainsi, pour Labath la presque coïncidence entre éprouver et exprimer serait l'horizon du jeu, même si celle-ci n'est jamais totale et que des décrochements nécessaires font événement et émaillent son jeu. Il apparaît ici que de la démarche de Gruwez et Voetvolk, c'est en premier lieu l'engagement total dans le geste qui est retenu puis verbalisé par le danseur, et moins, par exemple, l'écriture de l'alphabet. De même, un certain état de dissociation est évoqué par Labath, mais qu'il place dans l'épuisement physique induit par la

³³⁷ <https://www.wordreference.com/enfr/feel> (consulté le 26.01.2018).

conduite de la pièce : il lui est nécessaire de « tricher », c'est-à-dire de dissocier le travail de la respiration (donc des affects) de la rapidité de l'enchaînement de l'alphabet lors de la dernière partie du spectacle pour être en mesure de « tenir » jusqu'au bout. Mais avant d'aller plus loin dans l'analyse de ces effets de convergence et de divergence, je souhaite mettre en perspective ces deux discours avec le parcours d'Anne-Charlotte Bisoux dans la pièce *AH/HA*, auquel je consacrerai le dernier paysage de cette première partie.

3. PAYSAGE #3 — Du « jeu physique » à la transe, déplacements géographiques et disciplinaires (Anne-Charlotte Bisoux)

Anne-Charlotte Bisoux est licenciée en art dramatique, au conservatoire royal de Bruxelles, en 2007. En 2006, pour sa dernière année d'école, elle part en Erasmus à la Hogeschool de Gand, département du KASK (Académie Royale des Beaux-Arts de Gand). Elle y poursuivra sa formation jusqu'à l'obtention d'un master en art dramatique en 2011. Le déplacement est géographique, mais aussi artistique pour la jeune femme :

[...] j'ai une formation un peu particulière, parce que j'ai commencé avec le conservatoire de théâtre à Bruxelles et puis j'ai fait un Erasmus à Gand, qui est une petite ville flamande à 60 km de Bruxelles. Là on avait pas mal de cours où on ne faisait que des impros [improvisations] physiques. C'était vraiment très intense physiquement. On avait aussi des cours de yoga, et d'endurance à côté. En travaillant sur cette physicalité-là il y a un truc chez moi qui s'est dégagé super fort. Quelque chose dans le jeu qui exponentiellement s'est...révélé³³⁸.

Les descriptifs des contenus de formation de la Hogeschool semblent en effet accorder une grande place aux disciplines corporelles, pour témoins les deux cours obligatoires du cursus : « entraînement physique et contrôle du corps » et « danse et langage corporel³³⁹ ». La formation revendique également s'attacher à évoluer en « fonction des besoins de la scène contemporaine », se basant sur le constat que « ce monde en perpétuel changement a besoin d'un nouveau genre de créateurs de théâtre ». En outre, les intervenant·e·s sont des acteur·rice·s du monde de la création contemporaine flamande, et l'on y retrouve Alain Platel, Elsie de Brauw ou Marc Vanrunxt pour ne citer qu'eux.

La rapide description du cursus par Anne-Charlotte Bisoux est éloquente : la formation met l'accent sur la capacité des élèves à acquérir une certaine « physicalité », caractérisée à la fois par la résistance (la mention de l'endurance et de l'intensité est révélatrice) et la créativité

³³⁸ Entretien avec Anne-Charlotte Bisoux, le 9 mars 2018. Entretien mené, transcrit et édité par Claire Besuelle, volume d'annexes, p. 63. Toutes les citations d'Anne-Charlotte Bisoux dans ce paysage sont extraites de cet entretien, pp. 63-68.

³³⁹ Source : <https://schoolofartsgent.be/nl/onderwijs/opleidingen/drama> (consulté le 23 juillet 2018).

(l'improvisation prime sur la forme)³⁴⁰. Cette approche agit chez la comédienne comme un révélateur, puisqu'elle y découvre une part d'elle-même (« il y a un truc *chez moi* qui s'est dégagé super fort », je souligne), autant que son désir d'aborder différemment le jeu. Elle poursuit :

[...] en sortant de l'école je me suis retrouvée dans des projets qui étaient très chouettes, mais qui étaient fort à nouveau du théâtre « de texte ». Plus rien à voir avec toute la part physique, alors que c'était justement ça qui m'avait intéressée à l'école. Moi je m'étais dit qu'automatiquement il y allait y avoir un suivi après, mais non. Donc par moi-même je me suis mise à chercher plus de workshops de danse alors que je n'avais jamais fait ça en dehors de ces quelques cours physiques. Et ce n'était pas vraiment de la « danse »... [...] Les cours de danse qu'on avait à l'école, c'étaient des cours de danse africaine, et des cours d'« expression corporelle », dans lesquels on continuait les impros physiques qu'on avait commencées dans les autres cours, mais plus librement, de façon plus abstraite je dirais. Donc ce n'étaient pas des cours formels, avec une technique précise. Mais, avec juste ça comme bagage, j'ai quand même commencé à chercher des workshops de danse. Et je suis arrivée chez Lisbeth Gruwez.

Il est intéressant de noter que si le projet de la Hogeschool est de répondre aux exigences des créateur·rice·s contemporain·e·s, Bisoux fait néanmoins l'expérience d'un hiatus entre ses trois années d'études et la réalité d'un milieu où elle peine à trouver des projets qui lui conviennent, ce qui la pousse à faire un pas de côté disciplinaire et à aller chercher du côté de la danse. Je souligne au passage qu'on constate ainsi que l'abolition des frontières disciplinaires que l'on se représente souvent (depuis la France) quant au milieu théâtral et chorégraphique flamand n'est pas vécu comme une réalité concrète par la jeune femme³⁴¹. En collaborant avec Gruwez, Bisoux retrouve la même « sensation de révélation » qu'elle avait eue en passant du conservatoire de Bruxelles au

³⁴⁰ Pour un exemple d'approche du jeu telle qu'il peut être enseigné au KASK, je renvoie au travail de Jan Steen, *Being in playing*, *op. cit.*, 2014. Jan Steen est acteur, metteur en scène et pédagogue au KASK, et bien que je ne sache pas si la comédienne a effectivement croisé la route de cet enseignant, les protocoles de travail qu'il énonce et défend résonnent fortement avec la description qu'elle donne des enseignements qu'elle y découvre. Dans cet ouvrage, Jan Steen développe six conversations sur l'art de l'acteur : le texte, la présence, la technique Feldenkrais, la relation entre l'acteur et le rôle, l'émotion (*e-motion*) et le toucher. Il y fait dialoguer (à la manière du Stanislavski de *La Formation de l'acteur*, ou du Brecht de *L'Achat du cuivre*) un acteur, un metteur en scène, un chercheur, un pédagogue, un apprenti acteur et un étudiant en neurobiologie. Ces figures fictives s'ancrent bien sûr dans la multiplicité de sa propre expérience. Les exercices que les figures du Professeur et de l'Élève partagent comme exemples, complétés par les photographies et le DVD qui accompagnent l'ouvrage, démontrent à quel point son enseignement du jeu passe par la maîtrise de l'action physique dans toutes ses dimensions. Dans la conversation sur l'émotion, la figure de l'Acteur dira à celle du Professeur : « I would say that your work is obviously concerned with emotions and that it is clearly emotional. I would name it "physical-emotional" work. Would you agree on that ? I think you would, wouldn't you ? » [je dirais que votre travail implique les émotions, de façon évidente, et qu'il est clairement émotionnel. Je dirais que c'est un travail "physico-émotionnel". Est-ce que vous seriez d'accord avec cela ?] (je traduis). Jan Steen, *Being in playing*, *op. cit.*, p.159. Cette notion de jeu physico-émotionnel me semble tout à fait faire écho aux propos d'Anne-Charlotte Bisoux.

³⁴¹ Cela s'explique peut-être parce que l'impression d'une fluidité entre les catégories disciplinaires est liée à des constats esthétiques à l'échelle des pièces. Cela fait écho à mon sens avec l'hypothèse défendue par Karel Vanhaesebrouck d'une mythification d'un milieu artistique flamand reposant sur une méconnaissance de sa réalité et de sa diversité. Néanmoins, et pour tout de suite nuancer cette remarque, il faut aussi reconnaître que d'autres discours émanant du milieu lui-même nourrissent ce topoï. Par exemple, Quan Bui Ngoc, lors d'un workshop au Théâtre de Chaillot en novembre 2015, affirme que, contrairement à la France, la distinction entre acteur·rice et danseur·euse est moins active en Flandre, qui d'ailleurs lui préfère le terme générique de performeur (notes d'atelier, archives personnelles). Aussi, on voit qu'il est moins question de zones géographiques que de milieux et contextes de travail qu'il convient de toujours identifier et situer. (voir : Karel Vanhaesebrouck, « "L'exception flamande" : mythe ou réalité ? », art. cité, p. 8).

KASK. Mais qu'est-ce que cette révélation, à quels endroits se situe-t-elle, et comment détermine-t-elle ensuite la façon de Bisoux de se mettre en jeu ?

a) *Faire primer le « physique » sur le « cérébral »*

Lorsqu'elle décrit le point de convergence entre sa formation au KASK et le travail de Gruwez, Bisoux cite en tout premier lieu le primat du « physique » sur le « cérébral » (je reprends ses expressions). Elle précise tout de suite : « C'est quelque chose qui se retrouve tellement fort dans le théâtre cette "cérébralité", et pour moi elle n'est pas forcément intéressante. Ou moins en tout cas. J'ai envie de partir d'abord du physique, pour ensuite aller chercher d'autres choses [...] ». Dans son expérience de la scène, elle pose ainsi une distinction forte entre un milieu théâtral qui aurait tendance à l'intellectualisation et une autre façon d'appréhender le travail qui partirait d'abord du corporel, ou du physique, rattaché plutôt à la danse. Il est intéressant que deux dualismes se retrouvent dans ces propos, la dichotomie physique / cérébral, rejouant la dualité corps / esprit, et épousant la distinction danse / théâtre. Cela témoigne aussi d'une forme de nécessité, pour verbaliser, d'en revenir à des catégories plus ou moins stables, et avec elles de tenter de circonscrire le faisceau d'expériences qui leur sont rattachées. Cependant, Bisoux précise tout de suite après qu'il s'agit moins d'une opposition franche et catégorique que de points de départ, d'accent mis sur telle ou telle dimension du jeu, sous-entendant qu'il ne s'agit jamais d'un composé pur mais toujours d'une question de dosage quant aux moteurs du mouvement, du geste ou de l'action.

Le premier laboratoire mené par Gruwez auquel assiste Anne-Charlotte Bisoux porte déjà sur la recherche que Voetvolk développera dans la deuxième pièce du triptyque des passions : *AH/HA*. L'interprète le formule ainsi :

Lisbeth partait pour ce projet là du rire et du clown, de ce que ça engage... Attendez, je remonte un peu dans mes souvenirs... Oui, alors quand je suis arrivée dans ce workshop, je ne comprenais rien [*rires*]. Le premier jour, je me disais : « mais qu'est-ce qui se passe ?! qu'est-ce qu'on fait ?! ». Et puis le troisième jour j'ai eu un déclic, [...] je me suis plongée dedans. [...] Je me rappelle qu'on se mettait de la crème nivea... on jouait avec rien en fait. Tout devenait jeu. Et c'était un peu le principe que j'avais trouvé en arrivant dans cette école à Gand : tout devient matière pour le jeu, tout devient possible [...]. N'importe quoi, n'importe quelle situation, n'importe quel personnage. C'est de l'ordre du jeu d'enfant, du ludique. Et ça va avec ne pas être dans la pensée.

Ces propos permettent de mieux saisir ce qui fonde l'air de famille entre le travail de Gruwez et les pédagogies mises en place au KASK. Il est contenu dans la double affirmation (paradoxe) « on jouait avec rien » et « tout devenait jeu ». Hors une thématique posée au préalable

par Gruwez, et une série de protocoles qu'elle propose aux participant·e·s, il n'existe rien de pré-conçu (au sens de pré-pensé). C'est dans ce contexte qu'il faut situer l'opposition entre physique et cérébral évoquée plus haut : partir du physique se conçoit alors davantage comme partir de ce qui est *en présence*, tant en termes de geste que d'affects, ou encore de matériaux à disposition de l'acteur (la référence à la crème nivea, pour créer le visage blanc du clown, en est un exemple). L'absence de contexte pré-déterminé permet alors au jeu d'exister comme matière se tissant au fur et à mesure des interactions, et non comme projection dans une ou d'une forme à atteindre³⁴². Ce travail demande à la comédienne de « ne pas être dans la pensée », ce que je traduirais davantage par « être dans une autre forme de pensée », soit une pensée où l'élément premier du jeu seraient les métamorphoses successives de l'espace-temps par celles de la corporéité qui l'investit³⁴³.

Il est par ailleurs intéressant que la comédienne décrive son parcours comme un pas de côté vers la danse et revienne spontanément à l'utilisation du terme « jeu » (au sens courant, donc plus directement restreint au champ théâtral) pour qualifier son éprouvé du travail avec Gruwez, terme auquel s'ajoute d'ailleurs ceux de « situation » et « personnage », là encore issus d'un champ lexical plus spécifiquement lié à l'art dramatique. Peut-être est-ce dû à certains usages habituels de la part d'une comédienne qui a fait la majeure partie de son parcours de formation dans l'institution théâtrale. Néanmoins, la labilité de ces termes dans son discours témoigne de leur pertinence, au moins à son échelle, pour qualifier son expérience d'interprète, et la dimension physique décrite par Bisoux semble moins être une question d'ancrage disciplinaire ou même d'esthétique du geste que d'approche du travail de l'interprète et de chemins convoqués dans le processus de travail. Les propos de la comédienne laissent en effet entrevoir la place donnée et demandée par Gruwez à ses participant·e·s et futur·e·s interprètes. Elle évoque une « plongée » dans le travail, terme qui témoigne de la globalité de son immersion (après une période de nage en surface) dans les processus proposés, une fois qu'elle en eût saisi les principes. Le sentiment de communauté à l'œuvre dans la recherche joue alors un rôle prépondérant dans l'adhésion de la comédienne :

On était vraiment en train de découvrir, on ne savait pas où on allait et c'était vertigineux et excitant aussi. Bien sûr elle [Gruwez] avait déjà quelques éléments, quelques idées... Mais nous on ne savait pas ce qu'on faisait, c'était vraiment : « WOOOOH ». Et j'ai beaucoup aimé cette dimension-là du travail.

³⁴² On peut noter que cette distinction rappelle celle opérée par Damiaan de Schrijver lorsqu'il décrit les modes de travail du tg STAN (qui précisément fait tout un travail de pensée autour du texte avant que de l'éprouver au plateau, bien que tout proche de la première) et les productions qu'il développe de son côté, davantage basée sur ce principe d'invention ludique dans le moment présent. Voir paysage consacré à Damiaan de Schrijver en première partie, cf. *supra*, p. 83.

³⁴³ Une définition finalement assez proche de ce que Michel Bernard nomme « orchésalité » pour désigner ce qui, selon lui, relève d'une qualité esthétique spécifique à la danse. Voir : *De la création chorégraphique*, Pantin, CND, 2001, pp. 173-174.

Enfin, Bisoux présente la recherche de Gruwez comme portant sur le rire « et ce que ça engage ». La formule souligne encore la dimension expérimentale des modalités de travail mises en œuvre, cherchant *le* rire et moins *sur* le rire.

Le primat du physique sur le cérébral est donc à prendre au sens de point de départ. Que ce soit dans le travail d'improvisations traversées au KASK ou dans l'espace du laboratoire ménagé par Gruwez en début de processus de création, il est bien question d'un espace-temps où l'action physique est première³⁴⁴. Je proposerai d'en passer maintenant par la description du parcours de Bisoux dans la pièce *AH/HA*, avant d'aller plus loin dans l'analyse des relations entre cette conception du jeu et le rapport aux émotions qui lui est sous-jacent.

b) *La femme au regard de biais*

[Carnet de terrain, septembre 2016 et janvier 2018³⁴⁵]

AH/HA. Titre-chiasme, titre-miroir. Deux côtés d'une interjection, forme codifiée / balisée pour transcrire le son qu'on produit quand on rit.

AH, comme une exclamation qui dénote le comique.

HA, comme le souffle expulsé / exprimé du corps pris dans le rire.

AH/HA. À la lisière de ce qui fait rire et de ce que le rire fait.

Un chemisier un peu ouvert, manches trois-quart. Rayures obliques, traversant la ligne des boutons, d'épaisseurs diverses. Rose-orange-vert d'eau-brun-blanc. *Very 70's*. Disparaît dans la haute taille d'un pantalon gris clair. Pli au milieu de la cuisse. Jambe

large, on aurait pu dire « pattes d'éléphant ». Chaussures. Cuir souple marron. Sans talon. Cheveux bruns-noirs. Séparés au milieu, strictement plaqués derrière les oreilles. Derrière ils retombent en une petite masse sur le haut du dos. Trois-quart face, bras ballants. Pieds en dedans, calée sur sa hanche droite elle regarde par en-dessous, visage blanc.

[...]

Longueur inquiétante : rien ne bouge des cinq corps posés là sur le tapis vert-bleu-gazon. Ils fondent doucement sur eux-mêmes. Elle fond dans son bassin, rotule du genou droit coulant dans le creux inversé du gauche. Sa hanche poussée vers le haut devient point d'appui pour tout le buste qui pivote doucement autour de ce point, tête pendant vers l'avant, regard sombre.

³⁴⁴ On ne peut que penser ici à la trajectoire du Système de Constantin Stanislavski, priorisant à partir des années 30 la technique dite des « actions physiques », soit une méthode d'improvisation physique à partir des circonstances données de la scène à jouer, sans respecter le texte de la pièce, de façon à trouver par l'action physique le chemin de la partition de gestes sur laquelle l'acteur-riche pourra s'appuyer pour jouer le texte, le travail sur l'émission des mots de l'auteur ne se faisant que dans un second temps. Voir : Marie-Christine Autant-Mathieu, *La ligne des actions physiques. Répétitions et exercices de Stanislavski*, op. cit.

³⁴⁵ Les descriptions qui suivent émanent de notes prises suite aux représentations de *AH/HA* au théâtre de la Bastille en mars 2015, complétées par une analyse sur support vidéo (captation mise à disposition par la compagnie).

Fonte jusqu'à l'extrême de l'articulation. C'est quand il semble n'y avoir plus d'espace possible pour encore se réduire sous elle que je le perçois - petit soubresaut - petite oscillation. Sur la verticale, haut/bas, haut/bas, haut/bas. La tête dodeline doucement. Les doigts des mains palpitent. Haut/bas, haut/bas, haut/bas. Pieds-genoux-hanches qui s'articulent sous la vibration du bassin, ressorts comprimés/détendus/comprimés/détendus/comprimés/détendus.

Le mouvement est encore infime, il se produit à l'intérieur de la posture de départ. Juste la tête, souple, abandonnée, dodeline. Les bras se lèvent un peu, le regard suivant les mains sans se projeter plus loin. Les sourcils froncés. La bouche aux lèvres rouges légèrement pincée. Les quatre autres silhouettes elles aussi sont secouées doucement. C'est d'ailleurs la seule chose qui réunit ces solitudes éparses, échouées là au gré du hasard.

[...]

L'ébranlement des corps prend de plus en plus d'ampleur. Du sur-soi-sous-soi, l'espace s'élargit peu à peu. Bisoux lève l'index. Ses yeux sombres posés dessus comme s'il ne lui appartenait pas. Furtif, dans

l'espace d'un ballotement, le visage est tourné vers le public. Offre dans la prunelle des yeux un étonnement mêlé de colère rentrée. Il passe sur moi ce regard - secoué de plus en plus - joues à demi-gonflées, gorge que je sens serrée. Les deux genoux se sont désolidarisés, le socle de statue se décille dans le frémissement. Elle pivote sur elle-même, agie par l'inexorable retour du soubresaut. Regard en coin. Passive continuité. Fragments de gestes : une paume vers l'avant comme pour dire stop, deux pupilles qui semblent écouter quelque chose sur sa droite, l'index qui se tend encore, désigne dans le vide.

[...]

Les vingt-cinq premières minutes de AH/HA consistent en une variation autour de ce « *shaking* », qu'on traduirait par tremblement, ballotement, « secouage ». Il prend progressivement en envergure, soutenu par les évolutions du paysage sonore : la cellule de base est un petit son binaire qui évoque le grincement des ressorts d'un matelas ou d'une latte de parquet³⁴⁶. Amplitude du geste et du son croissent et refluent au même rythme, en autant de boucles qui amènent progressivement les danseur·se·s à investir l'espace autour

³⁴⁶ Il s'agit en effet de l'enregistrement d'un coin de parquet du studio dans lequel les danseur·euse·s répétaient. Mercedes Dassy y travaillait, le son que cela produisait a tout de suite intéressé Maarten Van Cauwenberghe qui lui a demandé de répéter son geste pendant une vingtaine de minutes, enregistrant le son produit. On peut noter par cette anecdote la porosité entre composition des éléments sonores et gestuels du spectacle, ainsi que la circularité induite : le son provient effectivement du geste, quand bien même il est par la suite retravaillé, amplifié et distordu. Cela influe, du moins j'en fais l'hypothèse, sur la perception du·de la spectateur·rice d'une indétermination fondamentale entre son et geste qui concourent à la marionnettisation des corps. Voir l'entretien avec Maarten Van Cauwenberghe, le 2 décembre 2016, *Défaire le jeu*, volume d'annexes, pp. 247-248.

d'eux·elles, puis à tenter d'interagir les un·e·s avec les autres. Tentatives désespérées, toujours empêchées par le continu du soubresaut qui les bouge. Les mains se tendent, les regards se croisent, les bustes cherchent à s'accueillir un temps, avant d'être entraînés ailleurs.

[...]

Le temps m'est suspendu. Je commence à me balancer doucement, contaminée par leur étrange frénésie. Leurs corps se métamorphosent sans que j'y prenne garde, la transformation est prise dans le battement du temps. Du saut contrarié qui retourne incessamment à la terre. Le son lui aussi, retourne à la terre, devient peu à peu grondement sourd, battement de cœur, battement du souffle, battement.

Depuis ces bas-fonds, comme une deuxième contagion arrive. De petits spasmes suspendent les corps. D'abord imperceptibles, juste un arrêt un peu plus marqué dans l'incessant du rebond. Ils se répandent d'un corps à l'autre, les traversant furtivement. Chez Bisoux, c'est dans le haut du buste que ça passe, sternum qui va chercher vers le haut, bouche entrouverte, traversée d'un demi-sourire. Et de plus en plus. Chez elle, chez eux tous, je commence à reconnaître des fragments de postures qui me sont... familières ? Chacun pris dans le spasme trop rapide d'une petite extase. Des rires. Des rires

muets, silencieux, saccadés encore. Des rires secoués.

Son index se pointe vers le haut, bouche largement fendue maintenant, pieds largement écartés, plantés dans le sol. Elle suspend le temps, étire le geste puis tout à coup relâche, le buste vient se renverser sur les cuisses, trois fois, bras appuyant la saccade. Et tout de suite se reprend, étonnement du regard, rictus flottant sur les lèvres, tête dodelinante à nouveau au gré du tremblement qui reprend. Et encore. Et de nouveau. Les index pointés, les yeux accrochés à ce que je ne vois pas. Elle rit silencieusement. S'expose en son rire. Chaque spasme est un peu plus grand, un peu plus frénétique.

Du temps passe. Peu, beaucoup ? Les cinq se rassemblent (ou sont rassemblés) en fond de scène. Accords de guitare distordus, perdus. Plus de spasmes, ils sont secoués ensemble, dans un ardent unisson. Boîte de nuit zombie. Le sourire sur leurs visages, et son regard noir à elle. Ils avancent vers la face. Vers moi-nous. J'oscille toujours sur mon siège. Leurs visages face. Les bras retombent. Le son se fait moins dense. Retourne à un petit filet grinçant. Ils avancent en ballottant. Regardent. Dans leurs yeux tout et rien à la fois. Visages blancs, lessivés, brillants de sueur. Ils tremblent en avançant.

Et le son s'arrête soudain. Ils s'arrêtent en même temps.

Respirent. Elle regarde en coin. Referme les lèvres. Sourit. Un sourire fermé sur les dents, sa tête remue doucement en regardant, orbites plissés dans le sourire. Je vois les veines de son front palpiter. Sa gorge se contracter. Un petit son sort de ses lèvres. Contentement ambigu.

À sa gauche, Vicente Arlandis laisse s'exprimer le premier le AH qui montait dans son visage. Elle suit tout de suite, bouche grande ouverte, buste renversé sur les cuisses, mains tendues vers l'arrière, soutenant le souffle qui expulse le rire, enfin. Un râle aigu. Elle reprend son souffle, épaules remontées près des oreilles, pour mieux expulser encore, en deux temps = AH HA, bouche tordue dans une grimace.

Concerto de AH-HA. Cinq voix résonnent dans un chœur, polyphonique, polyrythmique. Longues et brèves, graves et aigus, les râles du rire se font contrepont.

Bisoux devant, visage distordu, yeux écarquillés, toute entière dans le son, toute entière dans le rire. Solo. Elle laisse partir une salve, cri qui s'étrangle dans le fou du rire. Ils la rejoignent, le concerto reprend dans une structure encore plus marquée. Corps-accordéon, elle se gonfle et se vide, baudruche grimaçante dont les genoux s'entrechoquent sous le souffle qui se coupe. Deuxième solo. Elle se dégage du groupe, trébuche vers l'avant, pliée et repliée sur elle-même par le cri d'un rire qui ne lui appartient

plus. Ils la rejoignent encore. Galerie de faces gargouillantes. Le chœur reprend une dernière fois, les faisant reculer et progressivement se disperser à nouveau dans l'espace.

Rire-terreur soudain sur son visage à elle, suspendu dans un cri muet alors que Lucius Romeo-Fromm est pris d'une quinte dont on ne peut dire si elle est de rire ou de sanglots.

L'ambiance lumineuse change alors du tout au tout, plongeant la scène dans une atmosphère sépia alors qu'elle était jusqu'alors nimbée d'une vive lumière blanche rappelant celle des néons. Dans un silence tout juste soutenu par une nappe discrète de son, les cinq danseur-se-s se retrouvent à nouveau seul-e-s. Se dessinent alors des physicalités très singulières, qui créent autant d'espaces-temps qui se répondent ou se contredisent.

Bisoux amorce la métamorphose par la bouche, dont les lèvres se referment en un « o » pointu, comme un bec à son visage. Yeux grands ouverts, doigts raidis par la tension, tenus à distance de ses cuisses. Elle parcourt la scène de petits pas précis, et ponctue ses courses de petits « OH ! » impromptus. Immobile, son visage est parcouru de micro-tensions, sa bouche s'ouvre grand avant de revenir à sa forme en « o ». Arlandis vient vers elle, tente un baiser infructueux. Elle chute vers Romeo-Fromm,

toujours pris dans une demi-plainte. Ils se ratent de peu.

[...]

Son clown étonné ira ensuite se fondre dans la masse d'une hydre à cinq têtes, alors qu'enfin le contact est redevenu possible, abandonnée au toucher et poids des autres. Traversée de la chair dont les corps se retrouveront à terre, esseulés encore, avant l'ultime tableau d'une résurrection pop. Un « he » se fait entendre, répété plusieurs fois, et marquant chacun un petit accent qui fait

c) Place et rôle de la transe dans le traitement des affects

Une des caractéristiques de la pièce *AH/HA* est la dialectique entre la présence de personnages fortement caractérisés (tant par le costume que par le développement d'une gestuelle particulière) ; et le fond moteur commun qui réunit les cinq interprètes malgré leurs disparités.

Je m'intéresserai en premier lieu à la relation qu'entretient Anne-Charlotte Bisoux avec ce motif commun. Elle le replace d'abord dans la généalogie du travail sur la pièce :

Dès le premier workshop il y avait tout le travail sur le *shaking*. On a tous commencé avec ça, le *shaking shaking* pour trouver les émotions en fait. Pour trouver ce moteur du rire, aller le chercher loin, en profondeur. Oui c'était vraiment beaucoup, enfin la matinée, en fait, on ne faisait que ça.

Le travail sur le secouage est d'abord décrit comme un entraînement, auquel est dédié un temps crucial dans le workshop puisque la journée démarre avec cette mise en corps qui dure toute la matinée. Or, Bisoux relie cette pratique du *shaking* (il est d'ailleurs intéressant qu'elle l'énonce deux fois, comme pour re-convoquer dans la parole la butée et l'itération physique qu'il induit) à la recherche du *moteur* du rire, c'est-à-dire « les émotions ». Est développée ici une rhétorique de la profondeur quant au travail des affects. L'un des objectifs de cette pratique est en effet de permettre d'atteindre (au sens de sentir, conscientiser, et mobiliser) ce qui serait un noyau, un foyer des émotions. Une représentation du corps et des affects est à l'œuvre ici³⁴⁷. Elle repose d'abord sur une pensée dynamique des émotions, puisqu'il est question de la chercher et de la trouver non pour elle-

³⁴⁷ On peut supposer que cette représentation est composée à la fois des discours de Gruwez et d'un travail réflexif de la part de la comédienne quant à son éprouvé et son ressenti de ces pratiques.

même, mais pour explorer la façon dont elle met en mouvement³⁴⁸. Le but n'est pas de chercher une forme susceptible d'exprimer le rire, ou du rire, mais bien *comment on rit*³⁴⁹. Pour cela, il est demandé aux interprètes de *creuser* en eux-mêmes (« aller chercher loin ») pour trouver comment ça se passe chez eux, par l'intensité d'une pratique physique quotidienne, et non par la discussion ou l'introspection. La pratique du « secouage³⁵⁰ », sous diverses formes, se retrouve par ailleurs dans différentes techniques de corps (de scène ou non) — Gruwez dira d'ailleurs avoir découvert après coup son rôle fondamental dans le yoga kundalini, dans lequel il s'agit par ces mouvements oscillatoires de réveiller l'énergie, représentée par un serpent enroulé au bas du coccyx, et de la faire remonter le long de la colonne vertébrale. L'image du réveil, du mouvement ascendant, rejoint celle de la profondeur, en ce qu'il est question d'attiser une source tonique fondamentale conçue ou représentée comme étant au cœur du corps et de l'être. Implicitement, la connexion qui est à l'œuvre ici est celle entre émotion et énergie, ou tonicité. C'est par la pratique assidue et répétée d'une technique de corps visant d'abord à augmenter la tonicité du corps qu'atteindre le moteur du rire devient possible : le *shaking* est une pratique préliminaire et fondamentale en ce qu'elle permet *d'abord* d'accéder à un niveau de sensibilité accru³⁵¹.

Cette recherche ne se borne pas aux frontières du studio mais devient élément chorégraphique de toute la première partie du spectacle³⁵². Ainsi la dynamique exploratoire est reconduite jusque dans le temps de l'exposition aux regards, devenant esthétique du geste à part entière. Bisoux le relie à la recherche de l'état d'extase, ou de transe (Gruwez utilise les deux termes de façon interchangeable) :

Claire Besuelle : Lisbeth [Gruwez] parle beaucoup de l'état de transe en scène, notamment pour ces trois pièces du triptyque. Est-ce que c'est un terme dans lequel vous vous reconnaissez par rapport à votre expérience de danseuse dans *AH/HA* ?

³⁴⁸ Cette pensée dynamique de l'émotion est d'ailleurs développée par la comédienne un peu plus loin dans l'entretien : « Je ne sais plus d'où j'avais entendu ça mais émotion ça vient de "en motion", en mouvement, enfin, étymologiquement ça vient de la même racine. Et "en mouvement", ça peut être n'importe quoi, ça peut se traduire dans un geste visible et physique, mais ça peut aussi être un changement subtil alors qu'on reste immobile. C'est aussi le mouvant, et l'imprévu. »

³⁴⁹ Dans un second temps du processus de création, il y aura écriture dans une série de gestes propres à chacun.e.

³⁵⁰ Je reprends le néologisme de Gruwez, qui met à mon sens l'accent sur la dynamique active dans la recherche d'un mouvement involontaire peut-être mieux que le terme « tremblement », que Bisoux utilise pour sa part dans un anglicisme : « shaking ». Voir l'entretien avec Lisbeth Gruwez, ent. cité, volume d'annexes, p. 111.

³⁵¹ Je relie pour ma part cette intrication à la TCIC, Technique de Confirmation Intuitive et Corporelle, que j'ai pratiquée avec Delphine Eliet pendant ma formation de comédienne. « Augmenter son niveau d'énergie » était l'une des actions fondamentales du temps de préparation au jeu, l'idée sous-jacente étant que plus le corps est tonique, plus il est apte à *sentir* et à se laisser traverser par les affects. Voir à ce sujet la thèse de Keti Irubetagoiena, *La présence scénique peut-elle s'apprendre*, op. cit.

³⁵² Il faut dire ici pour être exacte que le *shaking* commence même avant la représentation, puisque les interprètes se chauffent en le pratiquant collectivement (entre autres pratiques) juste avant de danser la pièce.

Anne-Charlotte Bisoux : L'état de transe ? Oui ! Pour moi dans la pièce on recherche d'où vient le rire, comme je le disais au début. Cet exercice de *shaking* qui arrive nous met dans un état de transe, nous, déjà, du moment zéro jusqu'à la fin. Il y a vraiment cet état de transe qui arrive, à chaque fois. Après la question c'est comment on définit la transe ! C'est toujours particulier, il y a toujours ce moment qui se produit où le mouvement devient incontrôlable. C'est un état physique très fort... extrêmement fort. Qui est à la fois incontrôlable, mais qu'il faut contrôler parce qu'on est quand même dans une pièce et en train de faire un truc ensemble, donc c'est important de ne pas complètement partir dans son propre délire à soi, tout seul... C'est un état de transe à la fois personnel et avec les autres. Je crois que c'est vraiment ce qu'on essaie de communiquer au public. Parfois on voit les gens qui se mettent à faire du *shaking* comme ça avec nous... [*rires*]. Il y a ces rires qui peuvent partir aussi parfois, des gens qui sont complètement pris par le truc. Et ça c'est génial.

Bisoux analyse ainsi le rôle du secouage dans le temps de la représentation comme participant à un mode de présence spécifique, soit un état de transe plus loin décrit comme « cathartique » : « Sur le podium [la scène] on lâche, tout est permis, et donc les émotions aussi. Je crois que les émotions arrivent justement quand cette part très physique est engagée. Pour moi en tous cas ça relâche plein de trucs, tout un côté limite inconscient se révèle. » Le choix d'écriture de la pièce induit donc pour ses interprètes l'entrée dans un état de conscience modifié où le surgissement de l'involontaire, donc précisément des affects, est provoqué et autant que possible maîtrisé. C'est moins le motif du rire qui prime ici que la description d'un éprouvé personnel et collectif, dont le propos est aussi d'atteindre au corps des spectateurs.

Maintenant que j'en parle je crois que c'est un peu cette dimension de transe qui m'a fait... qui m'a appelée au projet. J'ai l'impression que c'est souvent présent sur la scène. Je me pose aussi la question en fait. Parce que je travaille sur un autre projet, et on est aussi dans cette quête de spiritualité. On cherche comment toucher du doigt la perte dans laquelle tout le monde se trouve — en tous cas j'ai l'impression — comment traduire cette quête de sens sur le podium par le théâtre, par les images qu'on peut créer au théâtre. Par les histoires ou le mouvement, comme ça s'est fait avec *AH/HA*. Et la recherche d'un état, oui de transe, se pose à nouveau dans ce processus.

On peut ainsi relire toute la dynamique qui imprègne le parcours de Bisoux dans sa recherche de contextes de travail où le « physique » prime sur le « mental » au prisme d'une recherche personnelle et artistique qui se révèle à elle dans le temps de l'entretien. Elle en arrive à nommer *transe* une caractéristique de son éprouvé en tant que danseuse sur *AH/HA* en posant rétrospectivement cet état de corps comme un horizon qui aurait plus ou moins consciemment motivé son désir de travailler avec Gruwez. L'état de présence d'un·e interprète travaillant sur la perte du sentiment de soi est envisagé comme un biais qui permettrait au·à la spectateur·rice de

comprendre (au sens concret de prendre avec lui-elle) « sa propre perdition » et de la partager, au moins pour le temps de la représentation. C'est en ce sens-là que *AH/HA* s'inscrit dans la trajectoire personnelle de Bisoux en tant qu'interprète comme une étape, lui donnant l'occasion d'approfondir un rapport au jeu et plus largement au théâtre. Ainsi évoque-t-elle ce projet en cours, où la question de l'état de transe est également présente, *via* une interrogation sur la spiritualité (définie très largement comme quête de sens)³⁵³. Plus largement, Bisoux le dit elle-même, cette dialectique entre maîtrise et passivité est au cœur du jeu, tout particulièrement dans le rapport de l'interprète à ses affects et émotions. La particularité du travail de Gruwez est peut-être, j'en fais du moins l'hypothèse, de faire de cette dialectique fondamentale du jeu une matière chorégraphique qu'elle encapsule dans une série de motifs gestuels et dans la trame d'une progression dans la conduite énergétique du mouvement. Le chorégraphique se pense alors comme une écriture précise des affects allant de pair avec une mise à nu de cette composition des affects au moment de la performance.

d) La construction d'un « personnage »

En effet, de cette pratique de secouage menant à la transe émane un deuxième axe de la construction de la pièce, sur des qualités cette fois singulières, que Bisoux comme Gruwez désignent par le terme de « personnages ». Leur construction pendant le processus de création est reliée pour Bisoux à une autre des pratiques traversées pendant les ateliers, à savoir le « yoga du rire³⁵⁴ ». Une praticienne (extérieure à l'équipe artistique du spectacle) a en effet transmis aux interprètes des exercices de *laugh in movement* (rire en mouvement), qui a permis chez chacun — ou du moins à Anne-Charlotte Bisoux — d'approfondir sa connaissance des mécanismes physiques et toniques qui chez elle provoquaient le rire. Elle ajoute que ce processus a impliqué d'emblée une recherche qui partait vraiment de chacun·e, et à partir de laquelle chaque danseur·euse a composé

³⁵³ Là encore, je renvoie aux travaux de Fédérica Fratagnoli, et notamment à « La danse contemporaine comme expérience enstatique — Le cas de Myriam Gourfinck », in Sébastien Baud (dir.), *Anthropologies du corps en transes*, op. cit., pp. 50-51. Elle y décrit bien les mécanismes qui relient l'expérience de la transe au domaine du sacré, rendant la manipulation de la notion toujours délicate.

³⁵⁴ Pratique thérapeutique qui n'a rien à voir avec le yoga, fondée par le docteur Kataria en Inde au milieu des années 90. Le concept est de déclencher le rire par un travail purement respiratoire (s'approchant en cela de certaines pratiques de *pranayama*, soit discipline du souffle pour contrôler le *prana* (énergie vitale ou souffle, en sanskrit), composant le quatrième membre (*anja*) des yoga-sutra de Patanjali, d'où peut-être l'usage abusif du terme yoga). Cette pratique s'inscrit, comme beaucoup de techniques de corps convoquées par Gruwez pour la construction de ses protocoles d'entraînement, dans une visée thérapeutique. Voir : entretien avec Lisbeth Gruwez, ent. cité, volume d'annexes, p. 111. (source : <https://www.formation-yogadurire.fr/yoga-du-rire/tout-savoir-en-5-minutes/>)

un matériau chorégraphique qui lui est propre (ce que j'ai décrit plus haut comme étant des « spasmes » de rire)³⁵⁵.

Deuxième élément fondateur dans la construction par Bisoux de son personnage, le choix du costume :

A-C.B. : [...] Pour moi, et c'est vraiment ma vision des choses, le moment du choix des costumes a vraiment marqué les cinq caractères très différents qu'on a construits, avec chacun notre style.

C.B. : Lisbeth m'avait raconté que vous aviez choisi ces costumes vous-mêmes, comment ça s'est passé pour vous le choix de ce costume-là³⁵⁶ ?

A-C.B. : Oui, ah oui... [*elle soupire et prend un long temps de réflexion*]. Le mien est assez... Enfin je ne sais pas, il est un peu bizarre, pas vraiment comme les autres. Il a quelque chose d'un peu masculin comme ça, qui se démarque un peu des autres... D'ailleurs j'avais une crainte par rapport à ce costume, que je trouvais un peu bizarre en fait. J'ai toujours eu cette espèce de crainte. Et puis finalement tout le monde me disait « mais non, c'est génial, arrête de... » [*rires*].

C.B. : Votre crainte était liée à l'étrangeté ?

A-C.B. : Ouais peut-être... Je ne sais pas, peut-être ce côté un peu masculin, je ne sais pas, un truc vraiment bizarre... Mais finalement il m'a vraiment aidée à construire ma ligne ce costume. Mais je ne sais pas trop comment définir ce personnage en fait...

C.B. : Ou juste nommer les sensations ou les images qui y sont rattachées pour vous ?

A-C.B. : Oui, oui oui oui... [*rires*] Je n'arrive pas à mettre des mots là-dessus. C'est une drôle de question parce que pour moi, on est fort partis de nous-mêmes. Donc je ne saurais pas trop dire à quel moment les personnages ont émergé vraiment. Et j'en reviens à ce moment du costume, où pour moi le caractère s'est vraiment mieux dessiné. D'un seul coup il y avait la *petite étrange* de mon côté, et puis Lisbeth qui est plus sombre et *hipster* à la fois, Lucius en jeans années *septante* [soixante-dix]... Différents tons, différents caractères qui se croisent...

C.B. : Ce que j'essaie de comprendre c'est comment vous avez fait, dans un processus où vous êtes beaucoup partis de vous, pour dessiner quelque chose qui devient ce que vous appelez un « personnage », qui est donc extérieur à vous...

A-C.B. : Pour moi c'est hyper dur à définir vu que justement ça passe par le physique et pas par le psychologique. En mots, ça devient très difficile à exprimer, même si c'est intéressant de chercher [*rires*] Pour moi ça part d'un truc que j'ai en moi, et... [*rires*] mais comment définir ça, c'est... *waoh*... Peut-être vraiment ce rapport à l'étrange et au rire. Tout un côté un peu « malsain » peut-être, cette petite étrange qui regarde comme ça, de biais...

³⁵⁵ Je ne manquerai pas de citer le fameux adage stanislavskien du jeu : « *partir de soi ; partir de soi* » qui se retrouve au cœur de l'esthétique du geste et du jeu développée par Gruwez. (Voir : Stanislavski cité par Mathilde Monnier dans « Entretien entre Jean-Luc Nancy et Mathilde Monnier », in Claire Rousier (dir.), *La Danse en solo : une figure singulière de la modernité*, Pantin, CND, 2002, pp. 56-57.

³⁵⁶ Voir les notes transcrivant une discussion lors d'un déjeuner avec Lisbeth Gruwez, ent. cité, volume d'annexes, p. 121.

Je fais le choix ici de laisser *in extenso* les hésitations de Bisoux dans son entreprise de récit du rapport qu'elle entretient avec le personnage qu'elle a créé, car elles témoignent de la difficulté qu'elle rencontre à ré-agencer dans une trame logique et verbale l'ensemble de caractéristiques qui composent ce qu'elle nomme « sa ligne ». On peut d'ailleurs noter à cet égard la résurgence de l'opposition entre deux approches de construction, l'une partant du physique et l'autre du psychologique. La difficulté éprouvée par la comédienne tient dès lors peut-être aussi d'une habitude à envisager la construction du personnage selon certaines catégories (celles de sa formation théâtrale), qui sont mises à mal par la nature du travail et du processus qu'elle a éprouvés sur cette pièce. Mais revenons au processus de construction de son personnage et à la place de son costume dans cette construction. Que le costume soit un véritable appui de jeu, cela a été maintes fois commenté, dans le champ de l'étude du jeu théâtral comme dans le champ de l'interprétation en danse³⁵⁷. Le costume agit comme le marqueur du passage vers *l'autre* et les sensations (tactiles, proprioceptives, olfactives) qu'il procure soutiennent la métamorphose, quand bien même subtile, de la corporalité de l'interprète en jeu. Deux dynamiques se croisent dans les propos de Bisoux, celle du choix personnel d'un costume qu'elle revendique autant qu'elle le craint ; et celle de l'appui qu'il lui donne pour entrer dans la pièce. Il est intéressant qu'elle témoigne d'un rapport ambigu aux vêtements qu'elle a pourtant elle-même choisis, qualifiant l'ensemble d'étrange et bizarre, exprimant le sentiment d'une différence par rapport au reste du groupe d'interprètes, et notamment la dimension plus masculine de ses vêtements par rapport aux tenues des deux autres interprètes féminines de la pièce. Le choix semble lui échapper, l'impulsion première étant validée par l'extérieur, mais toujours mise en doute par la comédienne elle-même. Paradoxalement, c'est précisément ce sentiment d'étrangeté par rapport à son propre choix qui lui permet d'approfondir ce qui deviendront les caractéristiques de son personnage, cette « petite étrange » au regard de biais. L'ambivalence de cette relation au costume est peut-être le témoin d'une ambivalence plus fondamentale de Bisoux à son personnage, pour la construction duquel elle a pris pour cœur, ou noyau, une dimension intime de son rapport au rire qu'elle finit par nommer comme « malsain ». Quelque chose d'elle-même échappe à l'interprète dans le choix de son costume, et se retrouve concrétisé dans l'objet du vêtement et dans la silhouette qu'il dessine, qui devient celle d'un

³⁵⁷ Je citerai l'exemple bien connu de Maria Casarès, qui commençait toujours à construire son personnage en lui choisissant une paire de chaussures, déterminant ainsi la tonicité de sa posture et l'amplitude de sa démarche. Le costume comme le masque ou le maquillage sont autant « d'opérations par lesquelles le corps est arraché à son espace propre et projeté dans un autre espace », pour reprendre les termes de Foucault dans « Le Corps utopique », décrivant un processus qui ne se rattache pas directement et seulement au théâtre mais qui me semble exactement décrire les processus à l'œuvre ici. Voir : « Le Corps utopique », *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, La Pléiade, p. 1254.

personnage, mais d'un personnage dont les racines sont profondément ancrées dans l'histoire émotionnelle subjective de Bisoux³⁵⁸.

Enfin, le dernier point d'appui qui sera commenté ici est la trame de ses relations aux autres durant la pièce :

A-C.B. : [...] Et puis ça passe aussi par le rapport avec les autres. C'est ça qu'on recherche aussi, il y a comme des mini-histoires qui se passent entre les personnages dans les regards, les façons de marcher. Ces espèces de mannequins qui sont comme posés dans l'espace au début de la pièce, qu'est-ce que ça raconte : est-ce qu'ils se rejettent ? est-ce qu'ils s'aiment ? Et quelque part les chose se re-définissent et se re-jouent à chaque spectacle. La structure laisse beaucoup de place à l'impro dans le sens où les relations peuvent vraiment changer. Ou pas, évidemment il y a des trucs qui se retrouvent à chaque fois !

C.B. : Pour vous, quels sont les éléments qui restent ?

A-C.B. : Il y a une sorte de petite histoire qui se crée dès le début avec Lucius. Un petit jeu, un peu de séduction mais sans être très clair non plus... ça reste léger, et cette histoire-là se retrouve dans la fin en fait. Avec Lisbeth c'est toujours différent, avec Mercedes aussi. Ensuite, dans les *pop-corn* chacun part en délire en même temps, tout le groupe se retrouve. Et puis il y a la scène, allez, où on s'embrasse tous, là c'est encore autre chose.

Se formule ici une série de supports de jeu qui, s'ils sont fluctuants et toujours renouvelés, témoignent de l'importance de la qualité d'adresse et d'interaction entre les différents personnages (nommés néanmoins par le prénom de leurs interprètes). L'angle d'un regard, la qualité d'un toucher va déterminer le sens d'une situation, laissant ainsi le jeu des affects se réajuster, quand bien même de façon infime, à l'intérieur de la structure dramaturgique de la pièce. À cet égard, on peut également souligner le rôle des noms associés aux différentes séquences et aux différents motifs gestuels, qui influent certainement sur l'éprouvé de l'interprète : le *pop-corn* (ce que j'ai décrit comme une contamination du spasme) est par exemple associé au *délire*, la dynamique explosive contenue dans le mot servant à la fois à nommer et à convoquer la qualité de jaillissement nécessaire à cet endroit du spectacle. Bisoux évoque également

A-C.B. : [...] la scène du *despair*, où on cherche vraiment un clown dans l'exagération, entre le film d'horreur et le désespoir tragique. Le moment où le clown devient tellement clown que c'en est vraiment horrible. C'est la scène où ça commence très très lentement, moi j'arrive et je fais un « oh ! ».

C.B. : D'ailleurs comment est venu ce « oh ! » ?

³⁵⁸ Je rappellerai ici la distinction terminologique proposée par Hubert Godard entre affect en tant que force motrice impersonnelle et émotion comme coloration de cet affect par une subjectivité, reliant l'affect à une mémoire de la corporéité fondatrice pour l'individuation psychologique et physique du sujet. Voir : « Le souffle, le lien », art. cité, p. 30.

A-C.B. : [rires] Ça c'est venu très très tôt je crois dans les répétitions. Il y avait un truc qui revenait souvent chez moi, qui était quelque chose comme de l'étonnement ou de la surprise. Ça partait aussi de moi, et peut-être que c'est Bart, le dramaturge, qui a proposé : « pourquoi tu ne ferais pas carrément un "oh", un vrai "oh" ». Et à partir de là c'est parti en délire et on l'a repris dans cette scène-là.

Ici encore, le nom donné à la séquence constitue un vrai support pour être dans les qualités d'interprétation adéquates, à savoir la persistance du personnage dans une couleur beaucoup plus sombre, où ses caractéristiques sont poussées à l'extrême, dans une radicalité qui le rend d'autant plus inquiétant. C'est en cet endroit que Bisoux radicalise d'ailleurs la qualité d'étonnement qui constitue une des lignes de son personnage, avec la trouvaille de ce « Oh » caractéristique, qui non seulement revient comme une ponctuation rythmique à l'échelle du tableau, mais finit par définir complètement le personnage qu'elle construit dans la pièce.

Pour conclure, analysant plus précisément les ressorts du jeu de Bisoux *via* son parcours dans la pièce *AH/HA*, je ferai trois constats. Le premier est que l'expression d'un primat du physique sur le cérébral, qui synthétise sa représentation d'un être en scène flamand, mène à questionner les relations entre jeu, transe et émotion. La transe travaillée par Gruwez permet à la comédienne de construire un état de corps où le contrôle exercé par la conscience vigilante est modifié, laissant toute latitude à ce qu'elle appelle émotions de s'exprimer. Le primat du physique est ainsi à reconsidérer dans la perspective d'une recherche scénique (personnelle et collective) où l'affect est central, et où cette centralité de l'affect est partie prenante de l'esthétique du jeu. Deuxième constat, c'est sur le travail de cet état de conscience modifié, pendant le temps des répétitions, que se fonde la composition chorégraphique (l'écriture par chacune d'une série de motifs gestuels) et dramaturgique (le dessin d'un personnage caractéristique). J'insiste ici sur le fait que dans cette configuration, le travail sur l'état de jeu est par conséquent premier, puisqu'il préside à la recherche sur le matériau, et non réservé au temps des représentations ou à l'étape ultime du processus de travail. Le personnage ainsi écrit est alors une entité ambivalente, émanant d'un travail d'introspection physique sur lequel n'est posé aucun mot, ce qui rend d'ailleurs la verbalisation de sa construction difficile. C'est ce qui mène à mon troisième et dernier constat : cette double dynamique détermine une esthétique de jeu qui oscille constamment entre expressivité radicale et abstraction, et toute la singularité de la présence de Bisoux dans *AH/HA* repose sur cette dualité entre caractérisation à l'extrême et pure dépense énergétique. Est ainsi mise en exergue la dimension fondamentale de l'oscillation entre maîtrise de soi et déprise de soi, au cœur de la définition d'un état de jeu défini par la recherche de la transe.

À l'aune de ces trois paysages, je poserai quelques éléments de synthèse quant à la spécificité du travail de l'affect-émotion dans les pièces du triptyque de Voetvolk. Il faut redire en premier lieu que ces trois pièces sont réunies par l'horizon d'un même état de jeu, caractérisé par l'épreuve de l'affect à l'instant T de la représentation : c'est ce que Gruwez nomme état d'extase, Bisoux état de transe. Les trois pièces ont en commun, et en partie à cette fin, le choix d'une technique somatique comme outil d'entraînement, technique qui devient par la suite support de l'état de jeu dans la structuration de la pièce : yoga kundalini et yoga du rire pour *AH/HA*, danse des cinq rythmes pour *Okay*, et pour *Worse*, dont je n'ai pas détaillé le processus, il s'agit d'une pratique de tai-chi qui vient alimenter toute la première partie de la pièce.

Le recours à ces techniques est justifié par leur dimension introspective, permettant à la singularité de l'interprète de transparaître dans son geste. L'enquête montre que cette dimension introspective se déploie sur deux plans, qui s'entrecroisent mais que je sépare artificiellement pour les besoins de l'analyse. D'abord, une interrogation sur les mécanismes affectifs propres à la personne et rejoignant la thématique de l'affect qui préside à l'écriture de la pièce. Ainsi, la régularité du shaking issu du kundalini permet à Bisoux de chercher « en profondeur » ce qui la traverse lorsqu'elle rit ; tout comme la pratique de la danse des cinq rythmes et le repérage de ses propres difficultés peut mener Gruwez, Vladyslav ou Labath à s'interroger sur la nature de la peur qui rendrait difficile l'accès à certaines qualités de mouvement. Ces pratiques jouent à ce moment-là un rôle d'outil de *recherche* qui imprègne la construction par chacune de son « alphabet gestuel ». S'ajoute à cela ce que j'appellerais la dimension « dramaturgico-énergétique » de ces pratiques, dans le sens où elles deviennent par la suite repères structurants de la conduite des pièces, agissant comme des échafaudages toniques qui conditionnent l'éprouvé et le sens du geste, et par conséquent la dramaturgie globale de la pièce³⁵⁹. Bisoux fait état du rôle du *shaking* dans l'accès à un état de transe collective qui caractérise *AH/HA*. Labath souligne également le rôle du passage de l'un à l'autre des cinq rythmes pour trouver un état similaire dans la première partie de *Okay*. L'un comme l'autre décrit l'éprouvé de cet état de transe comme étant intrinsèquement relié au fait laisser advenir l'émotion-affect, et les pratiques somatiques jouent alors le rôle de support de jeu. Des pratiques somatiques soutiennent à la fois l'écriture du chorégraphique, reposant sur

³⁵⁹ Cela étant tout particulièrement vrai pour *AH/HA* et *Okay*, un peu moins pour *Worse*.

l'exploration de mécanismes affectifs profonds, et la conduite dramaturgico-énergétique de la pièce. Ce travail conjoint permet de cadrer une exposition de corporéités trans-portées par l'affect, dans une forme d'expressivité abstraite, où l'on sort l'affect ou l'émotion d'un contexte pour opérer un zoom sur les racines de sa manifestation dynamique et physique. D'où l'intérêt de ces pièces dans le cadre de cette étude : ma façon d'être impactée par la pièce est moins médiée par des phénomènes d'identification à un contexte, une situation ou une narration, mais passe d'abord par le jeu, dans une mise à nu du travail d'interprétation.

Cela passe par la semi-improvisation qui caractérise l'état de jeu de chacune des pièces. Cette direction de jeu implique des interprètes qu'ils se construisent un réseau « d'embrayeurs », pour reprendre le terme employé par Gruwez, mais aussi qu'il·elle·s renouvellent ce réseau aussi souvent que nécessaire de façon à ne jamais tomber dans la routine ou le mécanique de la répétition. Par exemple, pour le solo *Worse*, Gruwez dit se connecter à la nécessité de *dire*, et plus spécifiquement de lire un texte qu'elle aurait écrit à son père, avec qui elle a eu une relation conflictuelle. Cet arc d'intention soutient toute son interprétation de cette pièce, qui traite précisément des forces qui animent un corps en train de parler. Autre exemple, dans *AH/HA*, Bisoux mentionne les appuis des regards qui construisent les relations qui se tissent entre les personnages au gré des relations. Cette dimension des pièces est également largement construite par la relation au sonore, qui non seulement agit sur les présences des interprètes en scène et accompagne les conduites dramaturgico-énergétiques des pièces, mais aussi réagit aux modulations de leurs présences, captant la singularité du moment et suspendant ou condensant le temps en fonction de ces modulations. Ce procédé induit un état de tension accru, par la nécessité pour les interprètes d'être en relation constante avec l'ensemble des composantes de la performance, non seulement le réseau de ses propres embrayeurs, mais également tous ses éléments externes. Situations imaginaires, scénographie, paysage sonore, éléments de costumes, parfois ébauche d'un personnage sont donc autant de relais qui construisent et supportent l'état de jeu des danseur·se·s de Voetvolk, dans une esthétique qui *expose* au spectateur la construction de ces réseaux, en mettant l'accent sur le jeu. En cela, la démarche de Voetvolk fait des corporéités des interprètes le lieu de la mise en scène et de la dramaturgie, et « l'être en scène » est le premier vecteur de la circulation des affects induite par la pièce³⁶⁰.

³⁶⁰ Sur la distinction entre « être en scène » et « mettre en scène », voir l'article d'Isabelle Launay : « L'Être en scène, ou l'espace d'action en danse », *Revue d'Études théâtrales*, 47-48, vol.1, 2010, *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain, Études théâtrales* pp. 182-186.

L'enquête auprès des interprètes a d'ailleurs mis au jour les notions de transe et d'extase, présente dans le discours de chorégraphe-danseuse de Gruwez, et se retrouvant dans la formulation de leur éprouvé par Bisoux et Labath. J'ai montré comment cette notion était active sur le plan thématique des pièces (l'effet, l'emprise, l'empire d'une émotion sur une corporéité) et sur celui de l'horizon de l'état de jeu recherché (l'exposition d'un corps traversé, qui *réagit à* plutôt qu'il n'agit). La description de cet état de conscience modifié m'a menée à faire un certain nombre de ponts avec des descriptions possibles d'un éprouvé paradoxal de la situation de jeu (la notion de *disponibilité* chez Jouvét ou la formule « tour de contrôle et digue qui cède » chez Mével se posant comme synthèses possibles de cet état paradoxal). Ce faisant, mon intention était moins de rabattre les unes sur les autres des expériences de jeu très singulières que de souligner l'importance du *terme* de transe dans le vocabulaire des danseur·euse·s de la compagnie Voetvolk, au sens où le mot condense le travail d'un état de jeu (d'un régime d'activité du corps) particulier et radical. Pour soutenir ce travail, les pratiques corporelles favorisant la régulation et l'observation des manières dont chacun est traversé (par une pensée, une émotion, une sensation) deviennent logiquement l'allié d'un·e interprète qui travaille d'abord à sa capacité à intervenir sur ces différents moteurs pour être mis en mouvement. L'analyse a en outre permis de noter que le travail *sur* et *avec* les émotions est toujours le travail de *l'autre*, que cet autre soit disciplinaire ou géographique³⁶¹. Cela me conforte dans l'hypothèse que la gestion des affects par l'interprète est moins question d'ancrage disciplinaire que d'horizon d'attente de ce qu'est le jeu (horizon singulier et collectif). En cela, on peut souligner relativement à Voetvolk que la notion de transe impose une forme de transdisciplinarité, réfutant l'appartenance à l'un ou l'autre champ.

Partant du constat de l'importance des vocabulaires de travail au sein de différents contextes pour saisir ce que les *mots* utilisés *disent* vraiment de l'éprouvé du jeu (recherché et/ou traversé), je consacrerai le prochain chapitre aux trois autres compagnies de mon corpus, partant à chaque fois d'une notion ou d'une expression qui s'est imposée comme cristallisant une conception particulière du rapport aux affects dans le jeu : la notion *d'état* chez les interprètes des ballets C de la B ; la notion de *présence* chez les acteur·ri·ces du tg STAN ; et de *petit jeu* chez ceux·elles du FC Bergman.

³⁶¹ Je renvoie au dernier chapitre de cette deuxième partie pour le développement plus conséquent de cette hypothèse, cf. *infra*, pp. 327-362.

II. CHAPITRE DEUX : « ÉTAT », « PRÉSENCE », « JOUER PETIT » — DIRE ET DÉCRIRE UN RAPPORT AUX AFFECTS

Les termes employés par les interprètes pour décrire et parler du jeu seront donc le premier matériau de ce chapitre, ils y seront considérés comme indices d’imaginaires du corps et par conséquent de relations aux affects et/ou aux émotions. Il est apparu que l’usage de ces termes émanent et témoignent également d’une culture de travail. Ainsi, chaque paysage est construit autour d’une notion ou expression marquante à l’échelle de la compagnie ou du collectif, et cherche à comprendre comment les interprètes (de ce collectif ou de cette compagnie) s’en emparent le plus pragmatiquement possible. On verra ce faisant combien l’emploi d’un terme est toujours l’objet d’une ré-appropriation sensible et singulière, et que son sens n’est pas forcément homogène entre les différents membres d’une même équipe, quand bien même il semble faire l’objet d’un consensus³⁶².

Pour le premier paysage, je partirai du terme *état* comme élément crucial d’un vocabulaire endogène aux ballets C de la B, qui se pose en outre comme synthèse d’un être en scène qui serait propre au travail d’Alain Platel³⁶³. Le deuxième paysage sera consacré à la notion de *présence* telle qu’elle est *paradoxalement* définie par les comédien·ne·s du tg STAN. Là encore, je m’attacherai à comprendre en quoi cette notion est la traduction d’un positionnement quant à la conduite par l’acteur·rice de ses affects. Pour finir, je proposerai un développement qui partira du *jouer petit* et *avec* l’espace comme caractéristique des modes de travail du FC Bergman. Ces trois paysages seront assez différents dans l’approche qu’ils déploieront, du fait des différences inhérentes aux expériences de terrain traversées auprès de chacune des compagnies, révélant des sensibilités et façons de décrire le travail assez disparates en fonction des contextes. Je l’explicite dans ma méthodologie de terrain, mais souhaite redire ici que j’ai considéré ces différences dans le rapport à la verbalisation comme autant d’indices du rapport aux affects et au jeu lui-même.

1. PAYSAGE #1 — Être interprète aux ballets C de la B : « Entrer dans un état » ?

Le mot « état » est récurrent dans le discours d’Alain Platel comme dans celui des interprètes et de l’équipe artistique et technique des ballets C de la B. Le fondateur des ballets situe

³⁶² Jan Steen fait état de considérations sur l’analyse des langues de travail en studio, soulignant que la dimension pragmatique des termes qu’il emploie en studio (en cours ou en répétition) est toujours ancrée dans la réaction à un contexte particulier, et ne saurait être considérée comme relevant d’un usage choisi, délibéré et rationnel qui rattacherait ces notions à un quelconque bagage théorique ou philosophique (*Being in playing, op. cit.*, p. 117). Partant d’une intuition similaire, j’ai tenté ici de jouer le jeu des définitions en m’appuyant sur les indices de l’éprouvé que j’en récoltais chez les interprètes, ne proposant des ponts avec des substrats théoriques qu’en un deuxième temps.

³⁶³ J’ai évoqué en première partie, lors des paysages consacrés à David Le Borgne, l’opposition entre le « ressentir » et le « jouer » qui faisait le socle de la philosophie de jeu de la compagnie, cf. *supra*, pp. 136-139.

l'émergence de l'emploi de ce terme à la création de la pièce *Out of context - For Pina*, en 2010. Il donne alors comme *task*³⁶⁴ aux danseur·euse·s « la naissance d'un girafon », et décrit en ces termes ce qui s'est déroulé ensuite :

Le danseur qui a commencé était vraiment sceptique, il y a pensé pendant longtemps, et puis il est entré dans une improvisation qui a duré... Je l'ai arrêté après une heure. Il était tellement concentré à essayer de s'imaginer comment ça peut être la naissance d'une girafe, et après ce qui se passe avec cet animal, que ça lui a permis *d'entrer dans un état* et de développer une manière de bouger qui était complètement unique en fait. C'est à partir de là qu'on a commencé à employer cette expression « entrer dans un état ». *C'est une manière de se concentrer et de vivre à l'instant ce qui se passe*. Les danseurs sont vraiment à l'intérieur de quelque chose et ce n'est pas qu'ils oublient ce qui se passe à l'extérieur mais... c'est une concentration très spécifique³⁶⁵.

Ces éléments de définition qualifient d'abord un moment d'exploration en studio, où le danseur improvise et n'est donc pas dans le « refaire » d'une partition quelle qu'elle soit. L'énoncé de la tâche est à la fois très spécifique et extrêmement ouvert, ce qui induit chez l'interprète une série d'associations et d'images qui lui sont propres et génèrent le mouvement³⁶⁶. S'invente ainsi, dans cette « concentration » particulière, une façon *unique* de bouger — on retrouve ici l'importance de faire émerger la singularité d'une organisation du geste, déjà rencontrée dans la description des modes de travail de Voetvolk. Dernier indice à souligner quant à la façon dont le danseur se relie au monde dans ce moment d'improvisation : la dialectique entre attention portée sur « l'intérieur » et attention portée sur « l'extérieur » est clairement déséquilibrée, le pôle interne du continuum étant priorisé sur le pôle externe, induisant une écoute de l'interprète de ce qui ne serait pas directement *visible* ou apparent.

Cette improvisation devient l'étalon de la recherche d'un rapport à la mise en mouvement, décrit par Platel comme une « manière de se concentrer ». Sur le plan esthétique, le travail *par* l'état (traverser ces improvisations successives qui induisent une concentration très spécifique) permet de

³⁶⁴ La « *task* », ou tâche, est l'énoncé d'un protocole d'improvisation. Les énoncés des tâches sont pensés pour produire de l'insu, et s'en dégage une danse qui repose sur l'impact de ces suggestions faites à l'imaginaire et non sur des coordinations gestuelles spécifiques. J'ai développé un commentaire des énoncés des tâches dans la communication intitulée « Les “méthodes” des Ballets C de la B : Construire et transmettre un être en scène ? » (comm. citée, à paraître). Ces énoncés sont à mon sens assez proches des analyses de Sylviane Pagès quant à certaines pratiques de butô : « Le recours au travail de l'imaginaire en butô, par les objets mais aussi les consignes langagières, est avant tout une façon de modifier l'état de corps, en atteignant par ces moyens détournés les muscles profonds, ces muscles gravitaires qui modèlent la posture et avec elle tout un potentiel d'actions et de gestes. Les consignes proposant de devenir de l'eau, de marcher sur l'eau, d'être une feuille, un arbre ou un rocher, d'imaginer « un petit papillon qui, dans toute sa solitude, traverse la mer » sont quelques exemples d'un « mode du “devenir” imaginaire », selon l'expression de Basile Doganis. » Sylviane Pagès, *Le Butô en France, op. cit.*, pp. 197-198.

³⁶⁵ Entretien avec Alain Platel #1, ent. cité, volume d'annexes, pp. 196-197.

³⁶⁶ Ce qui constitue une constante dans les énoncés des tâches données par Platel auxquels j'ai pu avoir accès ou que j'ai pu expérimenter.

construire une physicalité particulière, qui va « au-delà de la danse », et que chaque danseur·euse développe comme une « manière d'être ». Cette physicalité peut ensuite aller jusqu'à constituer un *personnage* à l'échelle de la pièce, qui ne se base pas sur des critères de composition conçus comme étant ceux du théâtre. Ainsi, il ne s'agit pas de « jouer » une entité pré-conçue mais d'entrer dans les qualités dynamiques d'une manière d'être, façonnée par le dialogue constant entre les énoncés des improvisations, les propositions des danseur·euse·s et le regard de Platel³⁶⁷. Le verbe « jouer » est ici clairement employé dans une conception restreinte du terme, qui serait synonyme de « faire semblant ». Le mot « état », qui lui est pour ainsi dire opposé, condense ainsi une pensée du corps *et* une pensée du jeu : il résume une conception du travail de l'interprète, du studio jusqu'au plateau.

Si Platel est un fin observateur du travail de ses danseur·euse·s, et qu'il témoigne d'une curiosité constante pour la façon dont ces derniers éprouvent les choses³⁶⁸, il n'en demeure pas moins extérieur aux opérations qui fondent leur travail, leurs « cuisines internes », pour le dire autrement. J'ai ainsi posé de façon systématique la question de « l'état » aux danseur·euse·s des ballets, leur demandant de me donner *leur* définition du terme et leur positionnement d'interprète quant à son usage. Il s'est avéré que si l'ensemble des réponses empêche de donner une interprétation univoque du terme, la dialectique entre éprouver et exprimer fut toujours au cœur de ces discussions sur l'état. Le paysage fonctionnera donc comme une mise en réseau de différentes façons de concevoir et de travailler l'état, toujours en lien avec des fragments de description et d'analyse de *nicht schlafen*. La matière étant dense, j'ai favorisé ici les entretiens avec des interprètes « historiques » des ballets, travaillant depuis dix ans ou plus avec Platel, cette longue fréquentation permettant aussi un recul sur l'usage du terme, ses contextes et les qualités qu'il convoque³⁶⁹. Ainsi, je proposerai d'abord une description des opérations qui permettent à Lisi Estaras d'atteindre l'état, qu'elle définit d'abord comme une *disponibilité*. Ensuite, je me baserai sur mon entretien avec Quan Bui Ngoc et l'analyse de la scène de la « bagarre » dans *nicht schlafen* pour approcher l'état comme une série *d'émulations* (au sens où Basile Doganis emploie ce concept). Je prendrai enfin appui sur les récits d'Elie Tass et d'Ido Batash pour réfléchir à deux

³⁶⁷ Entretien #1 avec Alain Platel, ent. cité, volume d'annexes, p. 197. Il est intéressant de souligner que le terme de « jeu » est ici associé au faux-semblant alors que celui de manière d'être ou d'agir lui est préféré.

³⁶⁸ En est témoin notamment le documentaire de Sophie Fiennes sur le spectacle *vsprs*, intitulé *VSPRS - Show and Tell* et recueillant méthodiquement l'éprouvé des danseur·euse·s pendant la scène de transe caractéristique du spectacle (Amoeba Films, 2007). Lors du deuxième entretien réalisé avec Alain Platel (le 18 novembre 2016), il évoque une envie similaire pour le spectacle *nicht schlafen*. Entretien réalisé, transcrit et édité par Claire Besuelle, *Défaire le jeu*, volume d'annexes, p. 222.

³⁶⁹ On pourra néanmoins compléter le présent discours en se référant aux entretiens réalisés avec les autres interprètes des ballets C de la B et reproduits dans le volume d'annexes.

moments distincts du « travail de l'état » qui sont souvent superposés voire confondus : le moment d'exploration en studio et le moment du jeu en scène.

a) *L'état comme « disponibilité » – Lisi Estaras*

Lisi Estaras est danseuse depuis presque vingt ans aux ballets C de la B, et y développe également son propre travail en tant que chorégraphe³⁷⁰. La réflexivité que cette expérience lui permet fait de ses propos une mine précieuse d'informations relatives aux opérations pragmatiques qu'elle met en place pour atteindre ce qu'elle nomme *état*. Je commencerai par la définition spontanée qu'elle donne du terme, soit un endroit d'interprétation particulier :

La terminologie... Oui, en effet, on parle *d'état* tout le temps. [...] Pour moi c'est un mélange entre quelque chose de "psychologique" mais qui n'est pas... La question, c'est ce qui vient en premier. Normalement ce doit être le corps qui vient d'abord. Mais après, psychologiquement, comment tu accompagnes ça ? Si tu accompagnes le corps dans ce qu'il exprime physiquement, si tu suis cette chose corporelle avec ta tête, tu vas pouvoir *l'exprimer* plus, le *donner* plus. Et ça va te donner plus en retour aussi. Pour moi c'est être libre en tant que danseur d'accompagner ton corps avec ton esprit, ton âme, ce que tu penses : tout ça va dans la même direction. Parce qu'en général, dans la danse, il y a cette coupure, ton corps va faire un truc mais tu n'accompagnes pas ce que tu fais, par exemple le visage reste comme ça [*elle mime un visage parfaitement inerte, les yeux vides*]. [...] L'état ça permet d'être vraiment disponible : *de ne pas être juste en train d'exécuter quelque chose mais de le vivre*³⁷¹.

Pour parler de l'état, la danseuse évoque d'abord le moment où le mouvement s'initie, en reformulant en ses termes la dialectique entre impulsion physique (le « corporel ») et induction par le mental (le « psychologique »)³⁷². Elle clarifie tout de suite : le point de départ est corporel, mais ce qui caractérise le travail de l'état selon elle, c'est la possibilité d'une participation à ce mouvement de ce qu'elle désigne tour à tour comme *l'esprit*, *l'âme*, et la *pensée* (soit d'une part de subjectivité). Cette qualité d'engagement dans le geste singularise le travail aux ballets C de la B

³⁷⁰ Lisi Estaras commence sa carrière en Argentine, qu'elle quitte à 19 ans pour s'installer en Europe. Elle rejoint les ballets en 1997, et participe aux créations de *Let's op Bach*, *Wolf, vsprs*, *Pitié !*, *C(H)EURS* et *tauberbach*. Elle danse aussi dans *Tempus rugit* de Side Larbi Cherkaoui. Parallèlement elle commence à créer ses propres pièces, seule et collectivement. De ses travaux récents, on mentionnera *Monkey mind* (2016), qui amorce une recherche avec des interprètes atteints du syndrome de Down, *When I see a strawberry I think of a tongue* (2017), avec Serge-Aimé Coulibaly, ou encore *The Jewish connection* (2017) en collaboration avec Ido Batash. Elle donne des masterclass et workshops dans divers cadres (écoles nationales de danse autant que contextes amateurs), « dans le cadre du projet pédagogique des ballets C de la B », c'est-à-dire en se présentant comme ambassadrice des méthodes de la compagnie. Elle participe de façon régulière aux Ateliers C de la B à Gand. Elle a initié en 2017 une recherche entre neurosciences et création chorégraphique, centrée sur les mécanismes de l'empathie et des neurones miroirs dans le contexte du projet *Monkey mind*. (source : <https://www.lesballetscdela.be/fr/biographies/lisi-estaras/biography/> (consulté le 11 mai 2020)).

³⁷¹ Entretien avec Lisi Estaras, ent. cité, volume d'annexes, p. 208-209. Toutes les citations de Lisi Estaras dans ce chapitre sont issues de cet entretien, pp. 207-211.

³⁷² Cette question est au cœur des travaux du « dernier Stanislavski » des années 1930, en sont témoins les textes portant sur la « ligne des actions physique ». Voir : Marie-Christine Autant-Mathieu, *La ligne des actions physiques*, op. cit., 2015 (2007).

d'autres esthétiques chorégraphiques. La danseuse pose en effet comme constat général — déplorable et trop global selon elle —, une tendance à la coupure entre geste et subjectivité chez l'interprète en danse. Cette culture du « corps d'abord » se retrouve d'ailleurs comme un impensé dans son discours, au détour de l'expression « normalement ce doit être le corps qui vient en premier », résurgence d'une formation *en danse* et écho à la thèse d'Hubert Godard selon laquelle séparer le geste des affects auxquels il est lié (soit d'un vécu intime et subjectif de ce geste) est une des compétences premières du·de la danseur·euse, qui le distingue d'ailleurs du·de la comédien·ne³⁷³.

La première définition de l'état pour Estaras est ainsi une expérience du mouvement caractérisée par la faculté d'« exprimer plus » en « donnant plus », c'est-à-dire en s'engageant pleinement dans le geste, ce qui amène la danseuse à poser une autre distinction entre « exécuter » et « vivre » le mouvement. Ce surcroît d'intensité dans la dépense permet *in fine* un gain supplémentaire pour l'interprète (« tu vas recevoir plus aussi »). Cette rhétorique du don/contre-don pose l'expérience du jeu comme un échange affectif où plus l'on donne, plus l'on reçoit ; et par conséquent, permet de penser cette part joyeuse au sens spinoziste du terme — une augmentation de la puissance d'agir — du *jouer* en tant que tel, indépendamment de la nature des affects éprouvés et exprimés.

Dans un deuxième temps, Estaras explicite justement sa relation aux affects éprouvés et exprimés lorsqu'elle traverse parvient à atteindre cet état de danse :

[...] quand on travaille physiquement l'état, il y a toujours cette ambiguïté : c'est plus abstrait, plus complexe qu'une émotion ou un état émotionnel "pur" comme la joie, la tristesse... c'est toujours plus mélangé que ça. Dans l'état il y a toujours ce doute : tu peux être dans un état d'excitation et qu'il y ait du doute, quelque chose de plus sombre. Et l'état c'est peut-être ça : l'ambiguïté. On n'est jamais tout noir ou tout blanc dans la vie.

Elle insiste ainsi sur la dimension ambiguë de l'état, qui ne se laisse jamais circonscrire ou définir comme étant « une seule chose », soit l'expression d'une émotion identifiée et reconnaissable (la face « psychologique » de l'émotion ou de l'affect telle que je l'ai définie en introduction³⁷⁴). La référence à la vie quotidienne rappelle que dans notre expérience la plus directe des affects, il est rare que nous soyons *parfaitement* et *seulement* joyeux, excités ou tristes. L'étalon de l'état comme qualité de jeu est ainsi défini comme l'expérience d'affects par une corporéité, sans

³⁷³ Hubert Godard, « Le Geste et sa perception », art. cité, pp. 237-238 ; thèse reprise et développée dans le contexte de la formation en danse par Isabelle Ginot dans : « Danse : l'en dehors et l'au-dedans de la discipline », in Anne-Marie Gourdon, *Les Nouvelles formations de l'interprète, op. cit.*, p. 191.

³⁷⁴ Cf. *supra*, p. 191-192.

que ne soit recherchée l'expression *d'une* émotion ou *d'un* état émotionnel en particulier. On retrouve la même idée chez Bérengère Bodin, qui en entretien dit se méfier du jeu théâtral (du moins, de ce qu'elle en connaît) précisément parce qu'il lui semble toujours trop appuyé ou monochrome³⁷⁵. Le surcroît d'intensité posé préalablement se double donc ici d'un retrait : il s'agit d'éprouver plus pour exprimer plus, mais sans être dans la volonté d'exprimer *une* chose. Dès lors, le travail du·de la danseur·euse est moins un travail de composition (à l'instar, par exemple du travail de Gruwez sur ses alphabets) qu'un travail de disponibilité et d'entièreté, au sens où il s'agit pour la danseuse de laisser voir toutes les réactions provoquées en elle par une situation, quelle qu'elle soit, réactions qui existent quoi qu'il en soit.

Pour Estaras en effet, l'état *permet* la disponibilité. Ce dernier terme renvoie au sens propre à la qualité de ce qui est rapidement accessible ; et au sens figuré à la situation intellectuelle et physique de quelqu'un qui n'est pas limité par des choix antérieurs dans sa capacité à éprouver³⁷⁶. Il me semble que la disponibilité décrite par Estaras joue sur les deux tableaux, en tant que capacité à agir en étant le moins limitée possible *et* capacité à éprouver pleinement (à « vivre ») ce qui advient. L'état est posé comme un moyen pour atteindre une disponibilité mentale et affective, qui serait en fait le véritable horizon du jeu. La question qui se pose alors est celle du *comment*, c'est-à-dire des opérations que la danseuse met en œuvre pour atteindre l'état :

Pour moi, ce qui marche c'est de pousser quelque chose d'extrêmement physique. Courir, n'importe quoi mais qui te permet d'oublier ta tête en dépassant une fatigue, un *exhaustment* [épuisement]. Comme pour le *shaking* [secouage], c'est très clair. Même pour travailler avec le texte ça fonctionne : *l'automatic talking* [la parole automatique] comme façon d'oublier le mental, de perdre la distance avec ce que tu es en train de faire. C'est le même principe que le yoga en fait, quand tu fais un yoga hyper difficile, qui te demande autant au niveau physique, cela te fait trouver cet endroit.

La danseuse ne relie pas l'accès à l'état à une qualité gestuelle particulière, mais simplement à l'intensité d'une dépense physique, quelle que soit la pratique qui la génère³⁷⁷. Ce dépassement

³⁷⁵ Entretien #1 avec Bérengère Bodin, ent. cité, volume d'annexes, p. 48-49.

³⁷⁶ <https://www.cnrtl.fr/definition/disponibilit%C3%A9> (consulté le 8.01.2020).

³⁷⁷ On peut noter que l'on retrouve ici l'allusion à l'épuisement présent dans le discours de Labath, ou encore à la transe induite par le « secouage » présente dans les propos de Bisoux, interprètes de Voetvolk, voir le chapitre précédent, pp. 195-238.

d'un seuil dans la dépense physique est dit nécessaire pour « oublier le mental », exprimé autrement par l'expression « perdre la distance avec ce que tu es en train de faire »³⁷⁸.

Pour résumer, la définition de l'état par Estaras met en exergue trois choses : premièrement, le surcroît d'intensité dans l'éprouvé du geste *permis* par la possibilité de s'y engager pleinement ; deuxièmement, l'ambiguïté fondamentale de cet éprouvé, jamais réductible ou identifiable à l'expression d'une seule couleur émotionnelle ; et troisièmement, la disponibilité *permise* par l'état, lui-même atteint par le dépassement d'un seuil de fatigue. Ces trois éléments sont concomitants dans l'expérience, sans que ne soient distinguées par la danseuse la temporalité de l'atelier de celle de la scène. En effet, le discours de la danseuse est général, et n'est pas circonstancié à une expérience de création en particulier, ce qui signale une forme de permanence et de stabilité de sa façon d'envisager le travail³⁷⁹. Alors que la description de l'état par Platel depuis l'extérieur fait ressortir un ensemble de qualités dynamiques spécifiques qui s'inventent progressivement, la description de l'état par Estaras depuis l'intérieur met davantage l'accent sur une disposition interne à accueillir le flux des affects. La dimension circonstanciée des protocoles qui permettent d'induire l'état (les énoncés des tâches dans le temps de création) est significativement absente du discours d'Estaras, qui semble s'être approprié suffisamment cet endroit de jeu de manière à pouvoir le convoquer seule. C'est sur cette dimension *induite* et circonstancielle du travail de l'état que je souhaite prolonger l'analyse, en m'appuyant cette fois sur les propos de Quan Bui Ngoc et sur l'analyse de la scène de la bagarre dans *nicht schlafen*.

b) L'état : une série d'émulations ? – L'exemple par le « fight » dans nicht schlafen

À la « question de l'état », Quan Bui Ngoc commence par répondre que « l'état existe toujours, dans n'importe quelle action³⁸⁰. » Il précise ensuite ce que demande le passage dans un

³⁷⁸ Jan Steen parle de cette qualité de disponibilité comme d'un *flux* : « [...] you forget that you are acting, you just act. That is exactly what Zeami means by « self-forgetfulness ». There is no self-consciousness that inhibits your acting ; it is not a consciousness that hinders your actions. You do not judge your actions while you are acting. You forget to think *about* it. You think *while* you are acting of course, but it is a type of thinking connected to the immediate experience itself. You are thinking, feeling and doing simultaneously and all three aspects are equally important and are influencing each other mutually and to the same extent. » [« On oublie qu'on est en train de jouer, on joue. C'est exactement ce que Zeami veut dire par « oubli de soi ». Il n'y a plus de conscience de soi qui inhibe le jeu ; ce n'est pas une conscience qui empêche l'action. On ne juge pas ses actions pendant qu'on joue. On oublie d'y *penser*. On pense pendant qu'on joue bien sûr, mais c'est un mode de pensée qui est connecté à l'expérience immédiate en soi. On est en train de penser, de sentir et de faire simultanément et ces trois aspects sont aussi importants les uns que les autres et s'influencent mutuellement. » (je traduis), *Being in playing, op. cit.*, p. 173.

³⁷⁹ Il faut également souligner à cet égard que l'entretien se fait pendant les répétitions de *nicht schlafen*, spectacle sur lequel elle n'est pas dans la distribution, mais dont elle vient de façon occasionnelle voir les séances de travail. Notre échange est teinté de cette oscillation constante entre ses propres modalités de travail lorsqu'elle est interprète et ce qu'elle observe du travail de ses collègues dans ce contexte précis.

³⁸⁰ Entretien avec Quan Bui Ngoc, 4 juin 2016. Entretien mené, transcrit et édité par Claire Besuelle, *Défaire le jeu*, volume d'annexes, p. 214. Toutes les citations de Quand Bui Ngoc sont extraites de cet entretien, pp. 212-217. On peut noter que sa réponse rejoint partiellement les propos d'Ido Batash, voir le paysage qui lui est consacré en première partie, pp. 64-67.

état dit « extrême », c'est-à-dire ce qui distingue l'expérience de l'état au quotidien de l'expérience de l'état pour l'interprète. Convergent ici les discours d'Estaras et de Bui Ngoc sur le surcroît d'intensité qui vient qualifier l'expérience de l'état. Le chemin pour y accéder, néanmoins, n'est pas le même. Là où Estaras passe par un seuil d'épuisement physique, Bui Ngoc convoque l'idée de *croyance* :

Pour créer un état extrême dans un spectacle, il faut y croire. [...] Comme je dis toujours : il faut devenir mythomane. Il faut y croire. Je peux croire n'importe quoi. Si je décide de croire que ça c'est rouge et que ça devient vert, toi tu ne vas jamais le voir, mais le but ce n'est pas de te convaincre que ça change effectivement de couleur. Le but c'est que tu voies et croies que moi j'en suis convaincu. Être convaincu, ce n'est pas convaincre. Tu n'as pas à les faire adhérer ou non à cette réalité à laquelle tu crois. Mais ils doivent sentir que toi, tu y crois. Je pense que c'est ça la sincérité : croire à ce qu'on fait. C'est ce qu'on cherche beaucoup ici. Parce que c'est cette sincérité-là qui permet aux gens qui regardent de se dire : "Ah oui, ils sont en colère comme ça, moi je peux avoir cette colère-là aussi". Pour ça il faut croire, et faire croire aux gens, dans ce contexte qui, finalement est artificiel. Enfin officiellement c'est artificiel. Mais pourtant il faut que tout soit vrai³⁸¹.

Bui Ngoc insiste sur le fait que l'intention de son geste n'est pas de faire adhérer le public à la véracité de la situation (fictive) qui le met en mouvement. Par contre toute son attention est portée sur le fait de croire suffisamment à cette situation, de telle sorte que la qualité de son geste en soi sensiblement modifiée. Pour saisir comment peuvent s'articuler sensation et croyance, il est utile de faire un détour théorique par l'exposé des thèses de Basile Doganis, qui dans son ouvrage sur les arts du geste japonais précise sa définition du concept *d'émulation*³⁸² par un développement autour de la notion de croyance :

Il est apparu que l'émulation se distingue de la simple représentation visuelle par l'adjonction d'une sorte *d'adhésion* de l'individu, entraînant des effets immédiats et tangibles : déplacement du centre de gravité, « altération » de la personne. Or, qu'est-ce qu'une représentation accompagnée d'adhésion si ce n'est une *croyance*³⁸³ ?

Je préciserai ici que le concept d'émulation est proposé par Doganis pour décrire la « faculté étonnante du corps [...] de créer de toutes pièces, de *se donner* à lui-même, un référent virtuel le

³⁸¹ Le discours de Bui Ngoc est marqué par l'entre-deux qui caractérise sa posture au moment où nous faisons l'entretien : après avoir dansé pendant plusieurs années pour Alain Platel, il est alors assistant à la création de *nicht schlafen*. Le même trajet est à l'œuvre dans sa réponse, qui passe de la première à la troisième personne ; de l'explication d'un procédé qu'il met en œuvre en tant qu'interprète à l'expression d'un positionnement global propre à la compagnie.

³⁸² Que j'ai déjà convoqué pour expliciter certains rapports au geste chez Gruwez, Le Borgne et Labath notamment. Le concept fait l'objet d'une entrée spécifique dans la troisième partie de cette étude : « Émuler », cf. *infra*, p. 410 et <https://www.mindomo.com/fr/mindmap/4285c382d394ffd5a96f1f3335a28d24>

³⁸³ Basile Doganis, « Sentir et croire », *Pensées du corps*, *op. cit.*, p. 117 (l'auteur souligne).

faisant agir comme s'il était *en présence* de cet objet³⁸⁴. » La série d'exemples qu'il donne est très concrète, et va du geste spectaculaire des arts martiaux (le·a praticienne d'aïkido qui se défait de l'étreinte d'un·e attaquant·e par le seul fait de se pencher *pour ramasser un coquillage*) aux métamorphoses subtiles des danseur·euse·s de butô (l'altération de la densité de la corporéité d'un danseur dont l'imaginaire va se porter sur un *devenir pierre*). Cette approche permet de sortir de la dichotomie entre mental et corporel qui revient par la bande dans les discours dès que les notions d'état et plus largement d'émotion et de sincérité sont questionnées. Je souligne tout de même que la difficulté de penser en ces termes est *toujours* exprimée par les interprètes, aux prises avec la persistance d'un paradigme de pensée dualiste et cartésien *quand bien même* la distinction entre les entités que seraient le corps et l'esprit est sans cesse démentie par leur expérience. La force de cet imaginaire complexifie de façon évidente dans les entretiens la verbalisation d'expériences holistiques³⁸⁵. Le travail de Doganis et les notions qu'il avance permettent justement de penser et de dire l'interrelation, et en l'occurrence d'éclairer ce qui est sous-jacent dans les propos de Bui Ngoc lorsqu'il parle de croyance :

Loin de constituer des domaines séparés, sensation et croyance sont étroitement liés, et d'autant plus lorsqu'il s'agit du domaine de l'*action*. Le type d'imagerie, le registre poétique et sensoriel, engendrés par une croyance, ont d'ailleurs une incidence qualitative directe sur le comportement et le type de mouvements déployés³⁸⁶.

Si pour agir il faut croire, alors la croyance serait de l'ordre du pré-mouvement, un pré-geste qui consisterait d'abord à adhérer, à donner du poids à un imaginaire, le laissant ainsi modifier la qualité du mouvement. « Devenir mythomane » est une manière de verbaliser la recherche de cet endroit d'émulation comme endroit d'auto-altération de sa corporéité suivant un flux de suggestions, visuelles, tactiles, auditives, proprioceptives et affectives. C'est l'altération de la corporéité qui est donnée à sentir au spectateur, non les suggestions qui la provoquent : Bui Ngoc insiste sur la non-réciprocité de la croyance, soulignant que ce qui importe n'est pas que le public croie ou adhère à la représentation échafaudée par le·a danseur·euse. Il souligne enfin que travail des répétitions est (en partie) dédié à « se préparer » à faire l'expérience des états extrêmes possiblement induits par ces auto-altérations, de façon à ce que le passage d'un régime d'activité à l'autre devienne « le plus naturel possible ».

³⁸⁴ *Ibid*, p. 69.

³⁸⁵ Christine Roquet fait le même constat dans l'introduction à son ouvrage *Vu du geste*, *op. cit.* Jean-François Billeter, dans *Un Paradigme* ou Basile Doganis dans *Pensées du corps* cherchent précisément à fournir des notions et concepts opérants pour sortir de cette opposition.

³⁸⁶ Basile Doganis, *op. cit.*, p. 69.

À cet égard, l'exemple de la scène de la bataille dans la pièce *nicht schlafen* est particulièrement intéressant. J'en donnerai une rapide description, de façon à permettre d'en apprécier la teneur³⁸⁷ :

[Carnet de terrain - août 2016 / janvier 2017]

C'est encore le début du spectacle. La trame de la contemplation rêveuse à laquelle l'exposition semblait appeler est déchirée par l'irruption d'un geste radical. Ido Batash s'avance d'abord lentement. Son regard est rivé sur Elie Tass – seul à n'être pas debout et tourné vers les chevaux mais allongé au sol, de trois-quarts face au public. Les jambes d'Elie Tass sont déposées, son buste à-demi relevé, appuyé sur ses avant-bras. Son regard se pose par saccades successives en divers points de l'espace sans s'attacher à rien. Batash respire à peine. Chaque pas pèse sur sa trajectoire rectiligne. Dans son visage et dans ses yeux je crois être capable de percevoir chacune de ses pensées avant même qu'elles ne soient parvenues à sa conscience. Prédation, rage, douceur, désir, folie : je ne sais pas ce qu'il veut, lui qui s'avance, et tout semble possible.

Il avance encore, alors que Romain Guion et Russell Tshiebua remontent vers les chevaux, que Dario Rigaglia, lui, plane encore la fin de son solo sinueux et fluide.

Et la corde se rompt.

Batash se rue soudain sur sa cible, se précipite et l'empoigne, roule à terre avec elle.

C'est le signal d'un corps à corps généralisé : soudain est permise l'urgence de (s'en) prendre (à) l'autre. D'étreintes en esquives, le seul but de la mêlée est de dépouiller : de défaire l'autre de ses oripeaux et d'atteindre la chair nue.

Frissons.

La scène est comme une arène où l'on pousse, tire et repousse, avec les mains, la tête, les pieds : ce qu'on peut, ce qu'on trouve. Serrer une jambe en tenaille et mordre un dos, entraîner l'autre dans sa chute pour mieux peser sur lui et l'immobiliser.

Cracher.

Crier depuis le plus profond de son ventre. Les danseurs et la danseuse glissent, s'agglomèrent puis se dégagent pour prendre l'espace de se jauger, préparer une nouvelle attaque. Les têtes rentrent dans les épaules pour mieux servir de bélier.

Un rire m'échappe mais mes yeux se plissent pour rétrécir leur fenêtre, sous l'effet d'une peur irrationnelle d'un coup qui viendrait jusque-là (ou d'un réflexe de protection pour parer à une violence que je ne veux pas voir ?).

Les souffles se font courts et les yeux

³⁸⁷ Cette description a été rédigée à partir de mes observations de terrain et d'un retravail sur support vidéo, et fait partie de l'article « Skin Tests - View on Nicht Schlafen » rédigé et paru in Christel Stalpaert, Guy Cools et Hildegard De Vuyst (eds.), *The Choreopolitics of Alain Platel's les ballets C de la B. Emotions, gestures, politics, op. cit.*, pp. 119-121.

hagards ; les peaux apparaissent, être pourrais-je continuer à les regarder faire. À progressivement rougies, brûlées, marquées. Il suivre leurs évolutions égarées avec la feinte me semble que cet affrontement sans foi ni loi désapprobation d'une jouissance mal pourrait continuer des heures durant, et peut-dissimulée.

Cette séquence de la pièce émane directement d'un protocole d'improvisation expérimenté pendant le processus de création et gardé quasiment tel quel dans le montage final. Ce point est d'importance : hormis la première attaque de Batash, puis, une dizaine de minutes plus tard, l'impulsion donnée par Bérengère Bodin pour que tous la rejoignent dans l'exécution des « phrases³⁸⁸ », cette scène de combat se déroule en semi-improvisation. Comme pour le passage de la Deuxième Symphonie décrit et analysé en première partie, la ligne directrice des actions des danseur·euse·s dans ce laps de temps reste précise, et chacun·e au fil de la tournée a développé des stratégies dans sa façon de combattre qui font que certains motifs se retrouvent d'un soir sur l'autre³⁸⁹. La direction principale est simple : se dépiauter les uns les autres, s'arracher mutuellement les couches de vêtements que chacun·e revêt patiemment avant chaque représentation. L'action est concrète tout autant que symbolique, et en elle se croisent plusieurs dimensions de l'interprétation de la pièce.

Bérengère Bodin confie en effet :

La bataille du début est difficile physiquement, parce qu'on se met en *border line* dès le départ. On est toujours entre combattre et jouer le combat, sur le fil. Soit on tombe dans un « fake » qui ne nous plaît pas, soit on flirte avec une prise de risque qui, parfois, va loin³⁹⁰.

La bataille est « difficile physiquement », mais la cohérence de la situation repose sur cette intensité, qui implique néanmoins pour les danseur·euse·s de « se mettre en *border line* », pour reprendre l'expression de Bodin. Le mot est loin d'être neutre, renvoyant au nom d'un trouble de la personnalité caractérisé par une distorsion du sentiment de soi et des réactions émotionnelles si forte que le sujet peut représenter un danger pour lui-même et les autres. L'éprouvé est décrit comme une « fine ligne », entre « combattre et jouer le combat ». Le terme « jouer » est une fois de plus renvoyé au *fake* du faire semblant et pour cause rejeté — notons d'ailleurs le « nous » qui

³⁸⁸ Notion qui désigne l'unisson chorégraphique produit par élaboration-transmission par chacun·e des danseur·euse·s d'un fragment de l'ensemble, voir le paysage consacré à Bérengère Bodin en première partie, cf. *supra*, pp. 179-188.

³⁸⁹ Sans compter une préparation physique des danseur·euse·s à chuter et parer les coups de façon à ne pas se blesser, dont je suis la témoin lors de la préparation à jouer la pièce lors des représentations de janvier 2017 à Douai (carnet de terrain). Cette préparation arrive néanmoins plus tardivement, et dans le contexte de la tournée, donc du « refaire ». Elle est guidée par Samir M'Kirech, qui s'est porté volontaire pour transmettre à ses partenaires certaines techniques basiques d'arts martiaux. Dans ce que j'ai pu observer, elle n'a pas profondément influencé l'esthétique de la bataille, mais a très sûrement préservé les interprètes de certaines blessures.

³⁹⁰ Entretien #2 avec Bérengère Bodin, ent. cité, volume d'annexes, p. 54. La citation suivante est extraite du même entretien.

soude dans le discours l'équipe artistique autour de ce rejet ; tout en marquant une conscience vive de la potentielle dangerosité, physique, mais aussi affective et psychique, de la situation. Il faut pour l'interprète *croire* qu'il combat, de façon à laisser sa corporéité réagir aux représentations qui surgissent de cette situation et des interactions qu'elle suscite, car c'est de cette croyance que découle la réactivité recherchée, toute troublante puisse-t-elle être :

Ce qui est le plus émotionnellement troublant dans la bagarre n'est pas le danger physique qu'on prend mais la violence que ça révèle en nous. C'est en cela que ce spectacle est très fatigant. C'est très présent et on en parle beaucoup pour que cela reste sain : il faut chercher ensemble. Parce que cette violence qu'on a en soi et que ce combat réveille... Si un soir tu es fatigué et quelqu'un te donne un coup, soudain tu sens en toi une capacité à la violence. Et c'est déstabilisant. Parce qu'on n'apprend pas ça. Ou si, sûrement les gens qui font des arts martiaux. C'est une énergie, une grande énergie... Que l'on a tous je pense, qu'on porte en soi. Cela t'envahit d'un seul coup, ce n'est pas d'ordre intellectuel mais presque d'ordre viscéral : une réaction quasiment primaire. Et ce contexte effrayant³⁹¹ cette haine qui se manifeste aujourd'hui, fait que vivre cela au plateau prend une intensité énorme.

Dévêtir, dépiauter l'autre et se faire soi-même écorcher implique une série d'actions qui relèvent de l'impulsion, au sens labanien du terme³⁹². Quand l'horizon recherché est de laisser exister pour les donner à voir toutes les résonances de chaque geste, la réaction affective peut être très intense. Elle est qualifiée par Bodin de viscérale et instinctive ; soit un mouvement physiologique qui n'est pas maîtrisé par la conscience vigile. L'énoncé de la situation, quand bien même elle reste fictive, induit ainsi l'expérience de rapports de force et de domination pouvant être particulièrement éprouvants, d'autant que s'y ajoutent des directions de travail qui peuvent sembler anecdotiques mais qui renforcent, voire garantissent l'engagement de chacune. Par exemple, la consigne de s'habiller « comme si vous alliez sortir dans la rue », qui rend l'action de dépouiller et d'être dépouillé·e d'autant plus impactante. Romain Guion confie ainsi :

[la préparation à jouer] passe parfois par de petits détails, qui changent tout, comme le temps que je prends pour choisir le costume du début. Ce choix-là est important, il reflète ton humeur et ta disposition du jour, ce que tu veux transmettre dans la pièce³⁹³.

Il s'avère que la scène est aussi considérée comme un seuil dans l'équilibre global du montage de la pièce, ainsi que le souligne Bérengère Bodin et Elie Tass :

³⁹¹ L'entretien a lieu quelques jours après l'élection de Donald Trump, sujet récurrent dans les conversations que j'ai avec l'équipe.

³⁹² Je rappelle qu'une impulsion se caractérise par la combinaison d'un engagement dans au moins trois des quatre facteurs dynamiques (espace, temps, poids, flux). Ici il est clair que les gestes et actions des danseur·euse·s sont caractérisés par une modulation constante quant à l'espace, au temps et au poids. Voir le livre d'Angela Loureiro, *L'Effort : L'alternance dynamique*, op. cit., p. 55.

³⁹³ Entretien avec Romain Guion, le 18 novembre 2016, ent. cité, volume d'annexes, p. 92.

[Béregère Bodin] Il nous est arrivé de ne pas être assez forts là-dessus, or tout le début du spectacle dépend de ce combat. Si l'intensité de cette bagarre n'est pas suffisante, alors l'enchaînement des phrases, juste après *l'adagio*, perd toute sa force : ça reste des phrases chorégraphiques³⁹⁴.

[Elie Tass] C'est un peu une étape initiatique aussi cette scène, du genre « il faut aller dans la forêt et tuer un lion », parce que ça va te permettre de passer à l'étape suivante. Je sens que tout le gonflement physique qui se passe là sert à pouvoir faire ce qu'on appelle les phrases de façon profonde, et pleinement et... Oui, de la bonne façon³⁹⁵.

La bagarre, si elle est suffisamment intense, permet un dépassement qui seul garantit la qualité d'interprétation adéquate à l'unisson qui suit. En un sens, la dépense physique et affective demandée par la bagarre permet aux interprètes d'accéder à une disponibilité (au sens où Estaras la définit) qui donne tout son sens au matériau chorégraphique qui suit.

Pour résumer, le contexte de la bagarre implique de laisser les corps des danseur·euses agir comme s'ils combattaient vraiment (une forme d'émulation au sens où Doganis la définit). La maîtrise est ambiguë, elle consiste à ne pas être *débordé* tout en laissant affleurer la qualité viscérale et instinctives des réactions provoquées par la situation³⁹⁶. Par débordement, j'entends deux choses : l'impératif de ne pas se blesser, rappelé lors des notes tout au long de la tournée ; et la gestion personnelle des affects (colère, rage, tristesse...) provoqués par la scène, qui s'ils sont partie prenante de l'intensité demandée par la situation, ne doivent pas cependant mener à une perte de maîtrise, là étant tout le paradoxe de la *sincérité* posée comme horizon de jeu. Ceci étant, c'est l'épuisement physique et affectif induit par la bagarre qui permet aux danseur·euses d'entrer dans l'exécution d'un matériau chorégraphique plus traditionnel (un unisson), en lui donnant pleinement sens³⁹⁷. Cette question du montage m'amène à aborder un dernier élément d'analyse dans cette enquête autour de l'état, c'est-à-dire l'articulation entre l'éprouvé du danseur dans le temps de création et dans le montage final du spectacle.

³⁹⁴ Entretien #2 avec Béregère Bodin, ent. cité, volume d'annexes, p. 54-55.

³⁹⁵ Entretien avec Elie Tass, ent. cité, volume d'annexes, p. 167. Toutes les citations d'Elie Tass sont extraites de cet entretien, pp. 159-173.

³⁹⁶ Voir l'entretien avec Romain Guion, dans lequel il souligne avoir plusieurs fois senti une grande tristesse monter après la bagarre, à laquelle il ne pouvait donner libre cours pour le bien de la suite du déroulé du spectacle. Entretien avec Romain Guion, volume d'annexes, p. 95.

³⁹⁷ Je souligne ici que dans son ouvrage *Vu du geste*, Christine Roquet termine le chapitre consacré à la question des émotions par l'amorce de la question du sens du geste, annonçant ainsi la thématique du chapitre suivant et démontrant par là le tressage fort entre éprouvé du geste et charge symbolique. *Vu du geste, op. cit.*, pp. 201-202.

c) *Du studio à la scène : temporalité des affects*

Je poursuivrai pour ce faire l'analyse de la scène de la bagarre. Elie Tass revient sur la façon dont l'idée a émergé pendant le processus de création :

[...] l'idée de rapport de force a commencé à entrer. Et puis, je ne sais plus si c'était avant ou après mais Alain a proposé de faire une bagarre où on déchire les vêtements des corps des autres. Il n'y avait que David [Le Borgne], Samir [M'Kirech] et Dario [Rigaglia] qui voulaient le faire au début, les trois nouveaux [rires] Moi je voulais surtout voir ce que c'est, mais sans forcément le faire [rires] Et puis c'était assez intense, et au final tout le groupe a dit « Oui, faisons-le ».

C'était assez... J'ai trouvé ça très fort comme expérience, c'était très libérateur. Une expérience que je n'avais jamais vécue, ça te rend très vif, il y a une sorte d'adrénaline... Aussi parce que la bagarre maintenant n'est plus la même que les premières fois. Les premières fois c'était beaucoup plus intense : si tu cherches vraiment le rapport de force, c'est beaucoup plus intense. Même si maintenant, dans le spectacle, un certain nombre d'entre nous dans le groupe ont, je crois, compris que ce n'est pas forcément intéressant d'être le plus fort. Mais la première fois il y avait vraiment cet enjeu, cette réalité, ce rapport de vraie force beaucoup plus présent, ce qui est quelque chose de très... étincelant, ou...

J'étais très content d'avoir fait cette expérience, je trouve que tout le monde devrait le faire. Se battre et déchirer, vraiment — avec beaucoup d'amour mais — déchirer les vêtements du corps de l'autre et essayer de garder les siens, c'est tellement libérateur... C'est remarquable je trouve...
[...]

Parlant depuis son expérience de la tournée (on est alors en mai 2017, lors de la série de dates de *nicht schlafen* à la MC93 de Bobigny), le danseur souligne un déplacement de l'éprouvé de l'expérience première de la bagarre en studio, dont je donnerai quelques éléments d'analyse.

La description qu'il donne de sa première expérience de bagarre est d'abord décrite *via* une intention de jeu, celle d'« être le plus fort ». Cette intention inscrit la bagarre dans une série d'autres protocoles d'expérimentations tournant autour des rapports de force, qui se dégagent comme une des lignes de recherche posées par Platel. Tass évoque ce qu'il traverse alors en termes d'intensité : on peut noter la récurrence des adjectifs « fort » et « intense » sans que la dimension identifiable, ou psychologique de l'affect traversé soit pour l'instant nommée (il fera allusion plus tard dans l'entretien à la « rage »). Il complète cette description en mentionnant une modification de son acuité liée la sensation d'un pic d'adrénaline, soit, rappelons-le, l'hormone sécrétée lors d'un « état d'émotion intense (stress, peur, colère) ou d'une activité physique importante ; [qui] répond à un besoin accru d'énergie pour faire face au danger, résister à une douleur ou un manque d'oxygène³⁹⁸. » À ceci, Tass associe un autre affect, celui d'une « libération ». Il ne précise pas la

³⁹⁸ Céline Deluzarche, « Adrénaline » pour le site Futura Science : <https://www.futura-sciences.com/sante/definitions/hormone-adrenaline-2938/> (consulté le 24.03.2020).

nature du lien dont cette expérience le libère, donnant à l'adjectif une dimension générale et abstraite, et par conséquent à l'expérience une dimension quasi-universelle — il va d'ailleurs jusqu'à la recommander à tou·te·s, lui conférant presque une valeur thérapeutique. Le geste d'arracher les vêtements du corps de l'autre brise un double interdit social, soit celui du toucher et de la nudité³⁹⁹. L'expérience de la bagarre permet de transgresser ces limites, soit de goûter l'intensité d'affects que les contraintes sociales ne permettent pas de laisser s'exprimer, et ce dans le cadre de règles préalablement déterminées. L'importance de ces règles est soulignée presque en passant, par ces quelques mots : « avec beaucoup d'amour ». Tass exprime par là le fait que, pour que l'expérience soit à ce point libératrice, il est nécessaire de rester en conscience de la nature des liens entre les joueur·euse·s, car c'est ce qui permet paradoxalement d'essayer *vraiment* d'être le plus fort. Le terme choisi pour qualifier ce lien (*amour*) est extrêmement fort, à la mesure peut-être de la dose de confiance nécessaire pour permettre à l'autre de pénétrer si loin dans la sphère de l'intime. Tass, sans utiliser le terme de *catharsis*, qualifie pourtant comme telle l'expérience traversée dans la clôture rassurante du studio.

Néanmoins, dans le passage à la scène, Tass signale un amoindrissement de l'intensité de l'expérience, qu'il lie non seulement à la répétition du dispositif mais aussi à l'évolution de l'intention de jeu qu'il se donne à lui-même :

C.B. : Tu disais tout à l'heure que l'enjeu de cette bataille était moins porté sur « être le plus fort » ou « dominer », tu viens de parler de ne pas se soumettre, est-ce que c'est l'enjeu principal pour toi dans cette scène ou tu mobilises d'autres appuis, ou une autre intention ?

E.T. : Je parle vraiment depuis l'intérieur, pour moi deux idées me motivent dans le cadre dans lequel je me place, même si je n'y arrive pas toujours. C'est l'idée de... Hmm... Comme un serpent qui perd sa peau ?

C.B. : Comme une mue ?

E.T. : Oui, j'ai l'impression que je veux muer. Je crois aussi que c'est parce que si je pense à ça, ça devient moins frontal et plus en friction. Donc qu'on peut travailler avec la même énergie mais plus arrondie. Plus organique aussi je crois.

Le danseur souligne ailleurs dans l'entretien que cette inflexion n'est pas uniquement de son fait, mais que « plusieurs dans le groupe » ont ainsi fait évoluer leur ligne de comportement durant la scène, réalisant que « ce n'est pas forcément intéressant d'être le plus fort ». L'adjectif « intéressant » qualifie d'abord ce qui est éprouvé par les interprètes et non ce qui est donné à voir au public. Il signale un creusement de toutes les dimensions de l'expérience, se raffinant et gagnant

³⁹⁹ Pour une analyse approfondie de cette question, je renvoie à « Skin Tests, views on *nicht schlafen* », art. cité, pp. 122-123.

en subtilité au fil de ses multiples répétitions. Les moteurs de l'action sont alors amenés à évoluer, dans une scène qui pourtant, reste fidèle à son principe : donner à voir l'expression de rapports de domination. Le danseur élabore alors une autre image (le serpent cherchant à muer) qui nuance ou module son intention première. Le noyau de l'action reste identique mais ses moteurs s'adaptent et l'éprouvé en est modifié, perdant en intensité mais gagnant en rondeur et en *organicité*, deux adjectifs venant exprimer une sensation de plénitude et d'intégrité du geste, dont le danseur serait peut-être plus pleinement auteur⁴⁰⁰. Dans le passage du studio à la scène, il y a chez Tass une évolution de l'éprouvé qui irait de la déprise à la maîtrise — toute relative qu'elle soit — des résonances affectives de son action.

Or, le chemin d'Elie Tass relativement à cette scène de bagarre fait écho à sa conception de la notion d'état de façon plus générale :

E.T. : [...] C'est un mot que j'utilise moins. Avant j'aimais bien. Les états, il fallait les traverser... Pour moi, état vient plus d'un endroit psychologique ou mental. Aujourd'hui j'aime bien penser en termes d'espace : j'entre dans un espace physique qui produit un effet sur moi. Je ne suis pas investi psychologiquement ou mentalement comme dans un travail d'état. L'état, ça me donne... [silence] C'est peut-être aussi parce que j'ai passé pas mal de temps à essayer d'entrer dans des états, peut-être que j'en ai un peu marre ou qu'il est temps de passer à autre chose...

C.B. : Oui, peut-être as-tu aussi suffisamment travaillé à cet endroit-là pour que tu n'en aies plus besoin de la même façon ?

E.T. : Oui, ça aussi. Mais c'est aussi un glissement d'intérêt ou de conviction. Parler d'état, ça me fait penser à un processus que tu ne contrôles pas : « ça t'arrive » et tu n'es plus capable de le maîtriser, même si tu peux le guider. Mais bon, le guider... [rires] Alors que de penser en termes d'espace me semble une piste pour approcher la même physicalité, avec la même énergie, sans se perdre autant. Mais par contre, le travail de l'état peut être bien pour découvrir de nouvelles choses.

C.B. : Ce serait alors plutôt un outil à utiliser dans une phase de recherche alors ?

E.T. : Oui. Sauf si la performance est très viscérale... En fait j'aime de plus en plus chercher une sorte de distance..

Le danseur exprime la nécessité personnelle d'une prise de distance par rapport à l'engagement notamment émotionnel demandé par le travail de l'état, et invoque plusieurs raisons à cela. D'abord, une forme de lassitude quant à des modes de travail qu'il a largement expérimentés, sous-tendue par le désir d'envisager l'interprétation autrement ; mais aussi un questionnement sur

⁴⁰⁰ Au sens où les danseuses et chercheuses Chrysa Parkinson et Emma Bigé entendent ce terme : « La forme d'autorité à laquelle je suis la plus attachée n'est toutefois pas l'autorité rétrospective dont nous venons de parler, où je peux dire, "après la danse" : oh oui, ça c'est bien moi ; ou encore, ah oui, ça c'est à moi (et, sous-entendu, à nulle autre). Ce qui m'intéresse le plus, c'est l'aspect instantané de la question de l'autorité, c'est-à-dire ces moments où je sens que la situation m'impose d'être l'auteure de mes actes. Appelons ce type d'autorité : "autorité en temps réel". » in « L'expérience et ses autrices », Recherches en danse [En ligne], <https://journals.openedition.org/danse/2998> (consulté le 28.01.2021).

l'esthétique produite par ce type de recherche. Tass pose en effet une distinction importante entre le travail d'état dans une phase de recherche et d'exploration et la nécessité d'entrer dans un état pour être en scène dans le temps de la représentation. Ainsi, si le travail par suggestions permettant l'accès à cette concentration particulière reste une façon de travailler qu'il affectionne dans le temps de la recherche et dont il valide la pertinence pour élaborer un matériau ; c'est davantage sur le plan esthétique, c'est-à-dire convoquer cet état de présence dans le temps de la performance, qu'il le remet en question. Il évoque alors le développement d'une « pensée motrice », qui se poserait d'abord en termes d'occupation d'un espace donné et dont les dynamiques susciteraient autant d'effets sur sa corporéité, soit de réactions affectives⁴⁰¹. Tass ajoute que cela lui permet de moins « se perdre », sous-entendant là une dimension potentiellement fragilisante du travail de l'état, liée précisément au fait de laisser advenir les affects sans les maîtriser, quand bien même il est toujours possible de les « guider »⁴⁰². Il est d'ailleurs notable que Bérengère Bodin fasse état des mêmes réticences quant à l'usage du mot « état » dans le cadre du « refaire » :

Personnellement, j'ai du mal à croire en l'état. Pour moi, et c'est pour ça qu'on a cette chance d'être danseur, l'état passe par le corps. Une qualité de mouvement, une rythmique : c'est déjà un monde en soi. Si mon corps sait comment retrouver ces cadres-là, il gagnera ma tête. Donc je ne cherche pas à me « mettre dans un état ». [...] Je vais faire la comparaison avec la musique, parce que la musique a ça pour moi : un rythme, une couleur, une mélodie ou pas, mais en tous cas une texture. [...] Je suis convaincue que le corps a cette force-là⁴⁰³.

La danseuse évoque alors comme exemple le travail sur un fragment de chorégraphie composé par Ido Batash et repris par l'ensemble de la distribution de *nicht schlafen*, « O Mensch ». Je reproduis ici un fragment de description de l'unisson, pour permettre de mieux saisir les enjeux esthétiques du passage :

[Carnet de terrain - janvier 2018⁴⁰⁴]

O Mensch. Après la bagarre et sa résolution dans « les phrases », la danseuse et les danseurs se dispersent à nouveau. Depuis

cet ordre dispersé voire disparate, ils se retrouvent petit à petit. Ils ressemblent soudain à des enfants redoutant l'orage, toiles de plastiques zippées à même leur peau. Neuf

⁴⁰¹ Une façon d'envisager le mouvement qui n'est guère différente de l'idée de « pensée motrice » développée par Laban. Voir : *L'Espace dynamique (textes écrits entre 1928 et 1950)*, Bruxelles, Contredanses, 2003.

⁴⁰² Je reviendrai sur la métaphore du guidage et sur la figure de la dangerosité du travail avec les émotions dans le troisième chapitre de cette deuxième partie, cf. *infra*, pp. 320-327 et 336-338 notamment.

⁴⁰³ Entretien #1 avec Bérengère Bodin, ent. cité, volume d'annexes, p. 48.

⁴⁰⁴ Cette description, comme celle de la bagarre, émane des notes prises lors du suivi de la tournée de *nicht schlafen*. Je m'en suis également servie dans le texte « À l'épreuve de la peau », version française de l'article « Skin Tests. Views on *nicht schlafen* », art. cité.

respirations accrochées à leurs dépressions intimes. Tour à tour suspendus dans l'attente, hébétés, puis soudain emportés par une petite frénésie sèche, qui au fur et à mesure prend en ampleur. Absorbés dans l'écoute d'un murmure auquel je n'ai pas accès, ils n'ont d'autre choix que de laisser faire. Se reprendre et respirer avant la prochaine vague. Je ne trouve aucun centre dans ce paradoxal unisson, rien qui puisse orienter mon regard ni ma perception : je suis perdue devant leur désarroi. Pourtant, ils sont ensemble. Les toiles des K-Way se frottent à la musique, les doigts grapillent l'espace. Les

bouches articulent silencieusement les mots prononcés par la chanteuse et les pieds malaxent le sol alors que les bras se balancent autour d'un axe vide. Les yeux errent, cherchent furtivement, furtivement presque, une accroche ou un ancrage. Et la paume touche le crâne, la main s'agrippe au nez, les doigts entrelacés des deux mains écrasent le sternum, touché au cœur. Éclats d'angoisse dans les yeux. Serrer autour de soi pour s'assurer l'existence tangible d'un ensemble palpitant et vivant. Sonder les profondeurs de ce qui se meut sous la carcasse.

Batash a travaillé à partir d'une photographie montrant deux jeunes adolescents aux regards perçants et paradoxalement vides. Plus largement, il raconte le moment de la création en ces termes :

Avant de faire O Mensch, il y a eu deux semaines durant lesquelles je me suis demandé ce que je faisais, ce que je devais donner, où j'étais, où je me trouvais ... Ce genre de questions m'a quasiment fait perdre la boule. Pourquoi suis-je là et que puis-je donner? J'en étais à me demander si j'avais quelque chose à donner, au studio. Ce que je donnais, ça allait, mais je voulais faire quelque chose qui serait venu d'une terre inconnue, même de moi. Et c'est là que tout a commencé. Je me tenais face au miroir, ce n'est pas un vrai miroir, c'est une fenêtre, mais pour moi, c'était comme un miroir. J'essayais de me mouvoir avec célérité, avec Quan [Bui Ngoc] qui me suivait. Alain [Platel] a dit quelque chose sur mon visage, qui apparemment semblait très étrange au moment de l'action, sans que j'en sois conscient. Je me suis demandé ce que je faisais de mon visage, de mon regard. En fait j'ai réalisé que j'essayais simplement de rendre mon regard vague, de ne rien regarder en particulier, de ne rien fixer, d'effacer mon regard. A ce moment-là, j'ai réalisé que j'avais trouvé quelque chose qui m'intéressait, et qu'en fait je cherchais depuis un bon moment. Assez rapidement après cela, j'ai trouvé O Mensch, parce que j'avais compris que c'était ce qu'Alain [Platel] voulait, que c'est lui qui m'avait dirigé vers ce point là. Et de là, tout est venu très vite.

Le contexte de la création du matériel est lié à un questionnement radical sur « ce qu'il a à donner » en tant qu'interprète, questionnement provoqué par les conditions de la création. Cet état de questionnement le pousse dans ses retranchements et il aboutit à une façon de se mouvoir dont le danseur n'est pas complètement conscient au premier abord. C'est une remarque de Platel qui le pousse à chercher davantage dans cette direction en affinant sa conscience. Il réalise qu'il cherche à

« effacer son regard », concrétisant dans cette image un état d'être et de relation (à son propre mouvement et aux autres) qu'il recherchait depuis longtemps sans l'avoir forcément consciemment formulé.

Platel lui demande ensuite de transmettre le matériel élaboré dans cette recherche personnelle au reste du groupe. L'écueil de la transmission du passage aux autres danseur·euse·s est dès lors de chercher à reproduire l'effet d'une coordination motrice (« jouer le fait d'être perdu ») sans comprendre la précision des chemins corporels et gestuels qui la constituent. Batash a donc été obligé de préciser ses propres chemins et de développer une méthode pour être en mesure de les transmettre, et tel que j'ai pu observer ce phénomène de transmission, il n'a eu de cesse de revenir sur une donnée fondamentale : ne pas anticiper l'exécution du geste avec le regard. C'est à cela que Bérengère Bodin fait allusion lorsqu'elle évoque le fait de s'en tenir aux chemins du geste. On peut aussi rappeler que David Le Borgne souligne s'appuyer sur les adjectifs « évaporé » et « ouvert » pour interpréter ce passage, éléments là encore indiqués par Batash pour amener ses collègues à trouver la juste qualité d'interprétation. Chacun·e trouve en soi et pour soi les chemins de son interprétation de la séquence, qui ne passe pas par l'imitation de ce que Batash exprime, mais par la recherche d'une dynamique interne, générée à la fois par les coordinations motrices de la phrase et des suggestions de l'imaginaire.

En mai 2017, Batash évoque ainsi son éprouvé du passage en scène :

Maintenant, lorsque j'atteins O Mensch, ce n'est plus ancré dans l'émotion. Cela n'a rien à voir avec les émotions que je ressentais en studio : ce n'est que leur aspect physique, je n'ai qu'à être là, et c'est de cette présence que naissent les émotions.

Ressort ainsi la nécessité de bien distinguer entre les affects éprouvés dans le premier jet de réponse à un protocole de recherche et l'élaboration ultérieure d'outils permettant à chacun·e de réactiver les qualités inhérentes à ce qui aura été gardé des propositions initiales⁴⁰⁵. Il souligne néanmoins la nécessité d'être *présent*, reliant le terme à sa pratique du yoga et de la méditation, soit un état d'accueil et d'union des facultés affectives, sensorielles, perceptives et motrices. Batash ne cherche pas à reconvoquer l'état émotionnel du moment qui a vu naître le geste. Cette émotion a néanmoins donné naissance à une forme (une manière de bouger, soit une trace physique) qui s'est

⁴⁰⁵ Cette observation tendrait à questionner la notion de « cœur édéditique » de la danse telle que la conçoit Frédéric Pouillaude en tant que matière (un thème kinésique, une structure rythmique, un support imaginaire) qui resterait pérenne et stable sans s'assimiler à une forme, permettant ainsi de comprendre l'articulation entre temps de recherche en studio et temps de jeu pour l'interprète sans détermination du jeu par une écriture chorégraphique. Ici, au contraire, c'est bien l'écriture chorégraphique du passage qui dans la finesse des agencements qu'elle propose, qui est tributaire de l'état corporel qu'elle suscite. Voir Frédéric Pouillaude, « Vouloir l'involontaire et répéter l'irrépérable », dans Anne Boissière et Catherine Kintzler (éds.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p.159.

stabilisée dans l'écriture, sur laquelle Batash peut se reposer, sans re-convoquer les contextes qui ont permis au geste de surgir.

Il est intéressant de confronter ici le discours des danseur·euse·s avec celui de Platel lui-même :

Je sais que durant les répétitions les interprètes ont vraiment envie d'aller très loin dans ce qu'ils proposent, donc j'ai confiance. Il ne faut pas demander ou forcer ce don d'une forme d'intimité : ils vont le faire parce qu'ils en ont envie. [...] je demande toujours leur accord pour qu'on utilise un certain matériel dans le montage final de la pièce : ils ne sont jamais obligés de le faire s'ils refusent. Cela se passe très rarement, mais si cela arrive, ça veut dire qu'on doit chercher autre chose. Cette distance dans l'intimité est très importante. [...] Ces gens qui en général sont très forts sur scène, sont quand même très sensibles, voire fragiles, dans la vie. Peut-être d'ailleurs que c'est une des raisons pour lesquelles on cherche à faire ce métier⁴⁰⁶.

Il évoque aussi le fait que son regard, dans ce temps de recherche, est guidé par le rapport à ses propres affects :

Quand je parlais tout à l'heure de chair de poule, c'est en effet très souvent mon guide. Précisément parce que je sais qu'on ne peut pas le forcer, ce quelque chose qui nous arrive. En général c'est quelque chose que l'on partage avec les gens, quand j'ai la chair de poule quand je vois des choses dans le studio, c'est très rare que je sois le seul⁴⁰⁷.

L'intensité de l'affect devient ainsi un horizon à atteindre pour les interprètes élaborant leurs propositions en studio. La phase d'agencement (succession, superposition, transmission) des fragments retenus entre eux est ensuite un temps d'élaboration de supports qui vont permettre à chacun de *refaire* ; et d'appropriation des transitions entre des passages impliquant des modalités attentionnelles et affectives différentes⁴⁰⁸. La fin de la période de création, avec ses *showings* hebdomadaires, est consacrée au travail pour chacun·e de ces coutures et transitions, dans lesquelles vont émerger des lignes de force dans le parcours de chacun·e. Ainsi, lors d'une discussion au début du mois de juin 2016, alors que le squelette de la pièce s'est trouvé (du moins ses grandes lignes), Platel évoque la teneur de ce travail en disant qu'il s'agit maintenant de « découvrir qui vous êtes » dans les cadres établis par la dramaturgie. Presque un an plus tard, en

⁴⁰⁶ Entretien #1 avec Alain Platel, ent. cité, volume d'annexes, p. 198.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ Bérengère Bodin a structuré son stage « Entre sueur et salive » aux Ateliers C de la B en 2018, selon le même principe d'une phase de recherche puis de montage, à l'échelle réduite des quinze jours d'ateliers. Au moment où nous travaillons sur le montage, elle nous donne l'indication de ne pas chercher à lisser l'hétérogénéité induite par la juxtaposition des fragments en construisant des transitions « organiques » de l'un à l'autre. Elle entend ainsi préserver la part d'absurde et d'irrationnel propre à l'humain. Le travail de constructions de transitions n'est donc pas forcément à entendre comme un arc d'intention, mais peut aussi précisément consister dans le fait de se ménager des failles, des ruptures, induisant aussi une esthétique plus complexe et moins évidente. Voir le « Comptendu des ateliers C de la B », volume d'annexes, pp. 288-308.

mai 2017, alors que le spectacle est en tournée, Dario Rigaglia file une métaphore marine pour évoquer cette dimension du jeu :

Peut-être qu'il s'agit davantage d'un parcours, des petits ilots que je peux suivre. Et ces petits ilots sont plus ou moins consolidés. [...] Il y a ces îles très stables, avec lesquelles on est tous d'accord, et à côté, des ilots qui n'existent que pour moi. Par exemple, il y a le solo [*la pièce s'ouvre sur un solo de Dario Rigaglia, quasiment dans le silence, juste après le premier chant choral*], et puis le combat, et les phrases : c'est la méta-structure de la pièce. Mais il y a aussi des petits ilots que je sens dans les situations et dans le mouvement, que j'amène personnellement. Il peut s'agir de lignes directrices que je me donne pour le solo, en relation aux autres et aux chevaux. Le solo est partiellement improvisé, et je me mets parfois à jouer avec un de ses ingrédients et j'essaie de garder ça jusqu'à la fin de la pièce. C'est une façon de créer d'autres îles. Par exemple, je peux essayer de créer une connexion particulière avec Boule [Mpanya], ou avec les chevaux, ou même avec les petits accessoires comme ce bout de tissu [*un fin morceau de tissu autour de son poignet*]. Quelque soit l'idée que j'expérimente dans le solo, j'essaie de faire en sorte de la faire revenir tout au long du spectacle.[...] Même si je traverse la structure du spectacle, je peux m'appuyer sur cette idée bien particulière et la suivre pour revisiter les grands temps du spectacle autrement⁴⁰⁹.

En somme, le travail d'interprétation se situe dans l'invention de ces manières de suivre les courants, d'une île à l'autre, majeures et mineures, jouant toujours entre le pré-déterminé, les impulsions du moment, et les mémoires des expériences traversées en studio.

En synthèse à ce paysage consacré à la notion d'état aux ballets C de la B, on peut revenir sur le fait que l'état est d'abord défini et vécu comme une qualité d'interprétation, caractérisée par la disponibilité d'une corporéité à être traversée par des affects et par l'éprouvé d'une palette d'émotions qui ne sont jamais nommées ou identifiées *stricto sensu*. J'ai pu dégager des différentes définitions qui m'ont été données deux opérations saillantes pour l'accès à cette qualité d'interprétation : l'augmentation de la dépense physique, permettant physiologiquement de développer une réactivité affective plus grande ; corrélée à des processus d'émulation, au sens d'adhésion à une représentation ou une situation fictive. En ce sens, il est indéniable que les cadres et limites posés/proposés par Platel dans toute la première phase de recherche invitent les interprètes à une recherche qui les implique intimement et émotionnellement, et dont ils sont les seuls responsables et auteur·rice·s — Romeu Runa réfute à cet égard l'emploi du terme d'improvisation pour qualifier le travail de studio, considérant qu'il se doit en tant que « co-créateur » de la pièce de donner dès le temps de répétition une matière qui serait déjà suffisante en

⁴⁰⁹ Entretien avec Dario Rigaglia, ent. cité, volume d'annexes, p. 232.

elle-même⁴¹⁰. Aux affects éprouvés qui constituent le cœur de la recherche thématique de la pièce en cours de création s'ajoute ainsi pour les danseur·euse·s ceux d'un questionnement constant sur le sens et la force de ce qu'ils proposent et partagent. La composition du spectacle par effets de montage demande ensuite aux interprètes l'élaboration d'outils concrets pour retrouver la même qualité dynamique (tonique et affective) que celle qui a présidé au « premier jet » ; ces outils pouvant bien sûr évoluer dans le temps de la tournée. Il est intéressant d'observer que pour les danseur·euse·s les plus habitué·e·s au travail avec Platel (et aussi les plus expérimenté·e·s), ce travail d'élaboration d'outils passe par la précision des chemins dynamiques du geste plus que par la re-convocation d'un contexte psychologique. Plus globalement, les instances convoquées pour ce faire par les interprètes sont singulières et dépendent de leur sensibilité et de leurs outils personnels : la pensée en termes d'espace pour Elie Tass ; l'image de la navigation d'une île à l'autre pour Dario Rigaglia ; l'appui sur un accessoire comme celui du chapeau pour Samir M'Kirech ; la notion de personnage, pour M'Kirech encore mais aussi pour Romain Guion. Ces instances de représentation permettent notamment aux interprètes de dissocier leur rôle des contextes affectifs et intimes qui ont permis l'émergence du matériel chorégraphique. Le rapport à l'affect dans le temps de la représentation est donc bien distinct du premier éprouvé : il s'agit précisément de faire confiance aux instances que chacun·e a élaboré. C'est ce que Bérengère Bodin appelle « s'oublier » ; ce qu'Ido Batash lui nomme « être pleinement présent » ; ce que Tass formule comme l'acte de « retrouver la même énergie ». L'horizon de l'être en scène est commun, mais les chemins par lesquels les interprètes y parviennent sont singuliers.

Cela m'amène à ouvrir cette conclusion avec une dernière considération. Hildegard De Vuyst, dramaturge des Ballets, donne cette définition de l'état :

La façon dont l'acteur gère, c'est-à-dire s'il ressent ou non, s'il entre dans un état ou non, c'est de la cuisine interne : cela ne me concerne pas. Par contre, dans ce que je vois de l'extérieur, et qui me concerne depuis ce rôle de regard extérieur, c'est que j'oublie la notion de construction. J'oublie la chorégraphie, l'écriture ou la grammaire. Pourtant c'est une forme : on entre dans une autre forme, donc cela ne se joue pas sur le plan « état » versus « forme ». Je peux définir le côté formel de l'état : les yeux ne sont pas focalisés, l'organisation du geste est décentralisée, on n'est pas dans le direct mais dans le périphérique. On peut définir des caractéristiques formelles de l'état. Sur le plan de ce que ça me raconte en tant que spectateur, je le décrirais comme un état d'être : il y a cette chorégraphie, ces mouvements organisés dans l'espace et ces paramètres qu'on peut analyser. Mais on reste dans la forme en décrivant cela. Quand on parle d'état, on entre dans une forme d'acte de communication : on descend (c'est drôle parce qu'on pourrait aussi dire qu'on monte) à un état d'être. Cela ne veut plus dire « je me sens *tel* » ou « je suis un tel qui fait cela » :

⁴¹⁰ Entretien avec Romeu Runa, ent. cité, volume d'annexes, pp. 237-238.

on n'est pas dans ce type d'échange-là. [...] C'est peut-être plus abstrait, lié à l'humanité. Cela ne cherche pas à *dire* quelque chose sur le monde ou l'individu. On n'est ni dans le concret, ni dans l'anecdotique, on entre dans un niveau d'abstraction qui m'intéresse beaucoup parce qu'il permet potentiellement de relier beaucoup d'être humains⁴¹¹.

Elle définit d'abord l'état de façon formelle, en donnant trois éléments caractéristiques d'une gestuelle qu'on pourrait dire platélienne (la défocalisation des yeux, une gestuelle initiée par la périphérie et la sensation de désarticulation des corporéités qui en résulte), même si elle évoque tout de suite après l'insuffisance qu'il y aurait à ne décrire l'état que de ce point de vue. C'est d'ailleurs une qualité de jeu qu'elle évoque alors pour préciser sa pensée, parlant d'acte de communication, qui serait situé à un niveau plus essentiel ou plus profond — elle commente d'ailleurs d'elle-même ce renvoi spontané à la profondeur pour marquer l'intensité du partage affectif ; où la figure de l'ambiguïté de l'affect ressenti, sa dimension insue ou indicible revient au premier plan de l'expérience esthétique du geste. Quoiqu'il en soit, la dramaturge termine par souligne l'importance pour elle en tant que spectatrice de ne jamais voir un interprète « se perdre » dans l'état, mais au contraire *décider* d'y entrer ou d'en sortir, ce qu'elle nomme « jeu » : « J'ai besoin de continuer à voir la personne, qui décide d'entrer et de sortir d'un certain état : cela me permet d'y entrer et d'en sortir avec elle. C'est du jeu. On est fondamentalement là dans le jeu. » Ses propos ne situent pas le jeu dans la perspective de la *feinte* ou du *faire-semblant* (comme c'est le cas chez la majeure partie des danseur·euse·s de la compagnie), mais sur l'exposition d'une corporéité passant d'un régime d'activité à un autre, d'un *agencement* à un autre, l'état venant *nommer* l'un de ces agencements possibles.

À l'aune de l'analyse du vécu des interprètes, je tendrai vers une définition du travail de l'état aux ballets C de la B comme d'une recherche dialectique voire maïeutique entre chaque interprète et le créateur gantois ; aboutissant dans le dialogue à l'écriture d'un matériau dont un horizon de jeu collectif plus ou moins implicite détermine qu'il est à réactiver dans toutes ses dimensions à chaque représentation. Néanmoins, une partie des propos d'Hildegard De Vuyst témoignent d'une autre acception, esthétique, de l'état qui détermine aussi un horizon d'attente quant aux pièces du fondateur des Ballets C de la B. Ainsi, lors des représentations de *nicht schlafen* à l'Opéra de Lille en novembre 2016, Platel confie :

J'ai été confronté avec un retour de quelqu'un qui soulignait que l'on voyait très nettement la différence entre les danseurs qui ont déjà travaillé avec moi et sont habitués à mon discours, à ma recherche de l'être et non du paraître ; et les danseurs plus jeunes qui ont du mal à trouver cet endroit d'interprétation. J'étais très surpris parce que je ne voyais pas cela. C'était une personne

⁴¹¹ Entretien avec Hildegard De Vuyst, ent. cité, volume d'annexes, pp. 204-205.

qui connaissait très très très bien mon travail, j'étais irrité par sa remarque. Il y a toujours quelque chose qui change dans ma conception du travail. Je n'aime pas quand on donne l'impression que tous les danseurs portent un discours qui serait le mien. Là, il y a des gens qui s'expriment d'une manière tellement personnelle et singulière, qui n'est pas forcément le « langage Platel » ou « platélien », mais qui... Quand je vois Samir par exemple, moi je vois vraiment le « bad boy » [mauvais garçon] marseillais et ce n'est pas une attitude que je recherche particulièrement. Et je ne lui ai jamais demandé d'apparaître comme ça non plus. C'est vrai que quand je le voyais au début, je percevais comme un « surjeu » ou quelque chose d'un peu trop « théâtral ». C'est aussi vrai avec les « Coup Fataleurs⁴¹² », quand j'ai travaillé avec eux au début ils avaient une manière de s'exprimer qui était surjouée ou forcée. Mais j'étais tellement séduit par leur manière d'être en scène que j'ai décidé de ne pas y toucher, et quand j'avais l'impression que c'était vraiment trop, je pouvais le leur dire et ils étaient d'accord pour travailler dessus. Mais je n'ai pas voulu non plus qu'ils aillent dans le sens du travail d'Ido ou d'Elie qui sont dans un certain état que très souvent les gens décrivent comme « platélien ». Laisser entrer ces autres manières d'être sur scène c'était très important pour moi.[...] De le voir comme une forme de justesse. C'était un exercice pour moi de m'exercer à le considérer comme étant juste. Ce travail-là ouvre le champ des possibles, beaucoup de choses peuvent se présenter à moi. Donc cette remarque m'a encore davantage déterminé à ne pas me fermer dans un certain regard, mais à rester au contraire dans une ouverture à des manières d'être sur scène, sans considérer une seule et unique voie. Parfois, le fait de permettre que cela rentre dans le jeu aussi me semble extrêmement important. Récemment je suis allé voir une pièce de Frank Van Laecke, qui fait vraiment du music-hall ou des choses comme ça (quand on ne travaille pas ensemble). Je lui ai dit que c'était vraiment une manière de jouer que je ne chercherai jamais à travailler, pourtant, quand j'y étais, j'étais ému. Il est très facile de s'enfermer dans une manière de penser le « comment on doit être sur scène ». Alors que pour ces gens-là, jouer ce jeu-là, à ce moment-là, dans ce contexte-là, est très juste en fait⁴¹³.

On touche ici à la revendication première de Platel : n'être pas un chorégraphe — Raphaëlle Delaunay dira d'ailleurs de lui qu'il est un « accoucheur d'acteurs ». Néanmoins, il travaille avec des danseur·euse·s, et dès lors, la tentation de fondre ensemble les idiosyncrasies développées par les interprètes qui ont beaucoup travaillé avec lui au point de devenir iconiques de son travail (je pense à Elie Tass, Romeu Runa, Bérengère Bodin, Lisi Estaras ou Ido Batash) avec une esthétique que l'on étiquette comme étant « platélienne » est forte, le témoignage de Platel à cet égard en étant un exemple. Cela pose aussi la question de l'imitation d'un style par les nouveaux venus dans la compagnie, qui à l'instar de David Le Borgne ont grandi et ont construit leur désir de danse en étant imprégné de ces façons de bouger.

La définition esthétique et indicielle de l'état, qu'elle relève de l'identification de qualités dynamiques spécifiques (yeux défocalisés, gestuelle périphérique) ou d'une sensation plus diffuse

⁴¹² Russell Tshiehua et Boule Mpanya ont rencontré Alain Platel sur la création du spectacle *Coup Fatal* (2014), suite à quoi il leur a proposé de rejoindre la distribution de *nicht schlafen* en tant que chanteurs.

⁴¹³ Entretien #2 avec Alain Platel, ent. cité, volume d'annexes, p. 221.

touchant aux manières d'être en scène (*être* et non *paraître*, acte de « communication » supposément plus profond) entre en tension avec le discours de Platel, qui en refuse la systématisation. Ce refus s'inscrit paradoxalement comme l'aboutissement de la logique intrinsèque du travail de l'état dans la définition qu'en donne Platel, soit le développement d'une idiosyncrasie propre à chaque interprète, du moins, à l'heure de *nicht schlafen*, c'est en tous cas ce qui prime sur l'idée d'une esthétique du geste « platélienne » dans le discours du gantois.

Néanmoins, il est indéniable que la recherche menée par Platel avec ses interprètes depuis la fin des années 2000 et le début des années 2010 est marquée par l'exploration de gestuelles et d'états des corps qui ont fini par faire style : se retrouvent dans *vsprs*, *C(H)ŒURS*, *Out of context - For Pina*, *tauberbach* et dans une certaine mesure *nicht schlafen* des qualités dynamiques communes que les propos de de Vuyst synthétisent. Platel lors d'une conférence au Théâtre de Chaillot en 2015 souligne que c'est à cette époque qu'il commence en début de processus de création à montrer à ses danseur·euse·s les films réalisés par Fernand Deligny⁴¹⁴. C'est encore le cas pour *nicht schlafen*, ainsi que Samir M'Kirech me l'a confirmé. Cette influence sous-jacente, dénominateur commun aux pièces de danse que le gantois met en scène par-delà leurs spécificités thématiques, est sans nul doute une des sources de l'élaboration du travail sur ce que les équipes des ballets appellent *l'état*. La *compréhension* au sens premier du terme de gestuelles typiques de personnes considérées comme malades psychologiquement a nécessairement contribué à l'élaboration d'un fond gestuel commun, dont l'exécution induit en retour une qualité de jeu particulière. Kéline Gotman propose le terme d'« alterkinésie » pour qualifier ce vocabulaire gestuel qui s'inspire de la dyskinésie (soient les mouvements non-fonctionnels des personnes atteintes de troubles moteurs), mais qui est réinvesti dans le cadre d'une construction chorégraphique ou scénique⁴¹⁵. Guy Cools souligne d'ailleurs que c'est précisément pour aller plus loin dans cette recherche d'une « alter-kinésie » qu'il est nécessaire pour Platel de s'entourer de « virtuoses du mouvement qui sont capables d'embrasser totalement ce langage sans en être blessés physiquement et sans s'y perdre émotionnellement⁴¹⁶ », soulignant le développement d'un être en jeu particulier, servant la performance de ce vocabulaire.

⁴¹⁴ Je rappelle que l'importance de cette influence est sensible dans le choix des interprètes des ballets de faire d'une citation de Deligny (« À quoi se fier quand il fait défaut, le langage ? ») le sous-titre de l'édition 2018 des Ateliers C de la B.

⁴¹⁵ Kéline Gotman, « Choreic gesture : virtuosic angularity, alterkinetic dance in Platel's *Out of Context - For Pina* » in Christel Stalpaert, Guy Cools et Hildegard de Vuyst (eds.), *The Choreopolitics of Alain Platel's les ballets C de la B. Emotions, gestures, politics*, op. cit., pp. 155-177.

⁴¹⁶ Guy Cools, « A dramaturgy of stuttering », in Christel Stalpaert, Guy Cools et Hildegard de Vuyst (eds.) *The Choreopolitics of Alain Platel's les ballets C de la B. Emotions, Gestures, Politics*, op. cit. p. 26.

nicht schlafen s'inscrit non en rupture mais dans une dérive par rapport à ce fond gestuel, réintégrant d'autres modes de présences et d'autres gestuelles dans le spectre déployé dans le spectacle, les faisant co-exister sans qu'un absolu sanctionne une manière d'être en scène comme étant plus juste que l'autre. De l'aveu de Platel lui-même, c'est un exercice de regard qui lui demande d'élargir son champ de perception. Il semble qu'il en aille de même pour ceux·elles des spectateur·rice·s qui, habitué·e·s à son travail, se trouvent heurté·e·s dans leur horizon d'attente. La notion d'état aux ballets C de la B relie ainsi indissociablement qualité d'interprétation *et* éléments gestuels caractéristiques, et dans un cas comme dans l'autre renvoie à une articulation particulière entre l'éprouvé et l'exprimé. La pluralité des définitions et des usages du terme permet de mettre en lumière la dialectique entre collectif et individu dans les modes de travail impulsés par Platel. La culture commune patiemment élaborée pendant la période de création d'une pièce voire au-delà (l'influence des films de Deligny) est toujours à apercevoir dans ses résonances avec l'histoire personnelle et intime des danseur·euse·s, soit leur rapport subjectif à la façon dont ils sont *émus* et *affectés*. À cela s'ajoute la construction d'un horizon de l'être en scène caractérisé par le primat de l'être sur le paraître, du ressentir sur le jouer. Cet horizon commun s'incarne cependant dans les outils et supports singuliers que chacun·e convoque pour élaborer sa sous-partition.

Toute autre est l'articulation entre répétitions et représentations dans les modes de travail du tg STAN, où moins que la notion d'état, c'est sans doute la notion de *présence*, dans sa dimension *paradoxale*, qui fonctionne comme un support du jeu, un horizon commun du sentir et du partage des affects.

2. PAYSAGE #2 — Tg STAN : jouer en présence des paradoxes

Les manières d'être en scène des membres du tg STAN sont devenues en l'espace de trente ans un « style de jeu » à part entière⁴¹⁷. La notion de *présence* apparaît de façon récurrente dans les descriptions et analyses de leurs spectacles. Le terme est aussi courant que polysémique dans le champ des arts de la scène, je me contenterai de dire ici que la récurrence de son usage suggère que la « façon de vivre sur un plateau⁴¹⁸ » des membres de STAN est *remarquable*, au sens où elle est perçue comme se distinguant d'autres modalités de jeu⁴¹⁹. Dans le discours des STAN sur leur

⁴¹⁷ J'ai commencé à l'évoquer dans le paysage consacré à Damiaan De Schrijver en première partie, cf. *supra*, pp. 81-95.

⁴¹⁸ Keti Irubetagoiena, entretien avec Frank Verduyssen (2 juin 2013), *Peut-on enseigner la présence scénique ?*, *op. cit.*, Volume d'annexe, p. 280.

⁴¹⁹ Je renvoie à la bibliographie pour une recension des articles consacrés à la particularité du jeu et de la présence scénique des membres du tg STAN, cf. *infra*, p. 516-517. Il faut également souligner que la démarche de Keti Irubetagoiena était de s'entretenir avec des comédien·ne·s dont la présence scénique particulière était un fait reconnu et souligné par la réception critique : le fait que Frank Verduyssen soit au corpus de ces comédien·ne·s n'est pas anodin.

propre travail, la notion de présence s’articule à celle de *paradoxes* (le pluriel est important) : la présence de l’acteur·rice chez les STAN ne peut être dissociée des contradictions qui fondent le fait de jouer mais aussi la singularité de la personne qui joue. J’entrerai donc dans l’analyse par la notion de présence, cherchant à comprendre comment cette pensée des paradoxes détermine des façons de se mettre en jeu, à l’échelle du collectif comme à l’échelle de l’interprète.

Je commencerai par une analyse du discours et du jeu de Frank Verduyssen, qui mettra l’accent sur la définition de la présence comme coexistence d’intentions paradoxales. Je m’attacherai ensuite à comprendre ce que signifie l’« engagement dans la distance », formule avancée par Damiaan De Schrijver, en prenant appui sur l’analyse de sa partition dans le spectacle *Quoi/Maintenant*. J’adopterai une autre perspective d’analyse dans mon troisième développement, en juxtaposant quatre fragments de descriptions du jeu de Jolente De Keersmaeker, posant l’hypothèse d’un effet de présence construit et creusé par le choix successif de ses rôles. Il faut ici mentionner que je n’ai pu m’entretenir longuement qu’avec Damiaan De Schrijver et Frank Verduyssen. Je me suis également référée à l’entretien avec Frank Verduyssen mené par Keti Irubetagoiena pour sa recherche autour de la présence scénique de l’acteur. Relativement à Jolente De Keersmaeker, un entretien pour la revue *Agôn* m’a permis de pallier en partie à mon manque de données.

a) *Paradoxes — les mains de Frank Verduyssen*

Lorsque Keti Irubetagoiena demande à Frank Verduyssen ce que le terme « présence » évoque pour lui, il répond la chose suivante :

Parmi les piliers de notre approche du théâtre, il y a d’abord cette idée que le comédien, en tant qu’être humain et en tant que personne qui agit - un *acteur*, donc -, a les moyens d’être présent sur le plateau de façon plus ou moins ostensible. Ce serait le premier pilier. [...] En simplifiant beaucoup, je pourrais dire que la quintessence de notre présence sur le plateau réside dans le fait que nous ne nous cachons pas derrière l’illusion de pouvoir créer de l’illusion⁴²⁰.

Le comédien rattache d’abord la notion de présence à celle d’ostension de la fabrique théâtrale, selon l’équation suivante : moins le comédien est ostensiblement présent, plus les conditions de l’illusion sont assurées, reposant sur le principe de la suspension consentie de l’incrédulité⁴²¹. Le·a spectateur·rice accepte, et c’est là une des sources de son plaisir, la convention

⁴²⁰ Keti Irubetagoiena, entretien avec Frank Verduyssen (2 juin 2013), ent. cité, p. 280.

⁴²¹ Pour reprendre la formule célèbre du dramaturge Samuel Taylor Coleridge « *suspension of disbelief* » pour décrire le pacte du lecteur de fiction. Samuel Coleridge, *Biographia Literaria*, Palala Press, 2016 (1817). Frank Verduyssen utilise lui-même cette formulation au cours de notre entretien, Entretien avec Frank Verduyssen, le 5 mai 2020. Entretien réalisé, transcrit et édité par Claire Besuelle, *Défaire le jeu*, volume d’annexes, p. 178.

que le·a comédien·e n'est pas celui ou celle qu'il·elle prétend être pendant le temps de la représentation. En revanche, si l'on suit l'équation posée par Vercruyssen, plus l'acteur·rice en tant qu'acteur·rice est présent·e sur le plateau, plus la fabrique de l'illusion théâtrale est visible. L'expérience proposée au spectateur est alors celle d'allers-retours constants entre la fiction qui fonde la théâtralité et l'exposition voire le commentaire des processus permettant de créer cette fiction.

Il poursuit plus loin en énonçant ce qu'on peut considérer comme un premier positionnement découlant de cette conception de la présence : « Nous parlions de technique du comédien, je peux dire que moi, je ne joue jamais un personnage. Ceci dit, parfois, je permets au public de voir un personnage s'il en a envie⁴²² ». Alors que je reviens sur cette formule au cours de l'entretien qu'il m'accorde, il souligne qu'elle fonctionne comme un grand principe (« une grande chose ») qui nomme un parti-pris global du collectif :

Je ne joue pas de *personnage*, je joue mon *texte*. Et parfois je vais jouer le jeu, je vais faire semblant que c'est vrai. Parce que c'est la stratégie, que c'est efficace. [...] Je ne vais pas jouer un médecin, chercher un personnage avec des tics de médecin ou des choses comme ça, ça ce sont des paramètres ou des outils qui n'arrivent pas dans notre tête. C'est juste absent dans notre réalité. Donc il y a une approche de jeu globale qui caractérise tous nos spectacles, et à l'intérieur de cela, c'est plus ou moins adressé au public. [...] Par exemple, avec Platonov je vais moins montrer que je suis en train de jouer un personnage qu'avec le Diderot de Damiaan [De Schrijver], qui ne parle que de ça⁴²³.

Un premier paradoxe est nommé ici, dans le maintien de tous les possibles ouverts entre distanciation et incarnation, sans dogmatisme et au service d'un objectif très clair : donner à entendre le texte aux spectateur·rice·s de la meilleure façon possible (c'est la « stratégie »). Vercruyssen néanmoins ne va *jamais* composer une corporéité spécifique qui correspondrait au personnage joué (la référence aux tics du médecin dit bien cela). Sa *présence* est dès lors déterminée par d'autres paramètres. Une analyse gestuelle du jeu de Vercruyssen permet de comprendre comment se traduit concrètement cette pensée de la présence. Dans mes carnets de terrain consacrés à la série de représentations du spectacle *Quoi / Maintenant* au théâtre de la Bastille, je constate que je ne cesse de revenir aux mains dans les observations que je consacre à Vercruyssen. Je reprends alors l'analyse sur support vidéo pour creuser cette piste de recherche. Le texte qui suit juxtapose ainsi trois instantanés de description du parcours de Vercruyssen dans ce

⁴²² Ketí Irubetagoiena, Entretien avec Frank Vercruyssen (2 juin 2013), ent. cité, p. 280, je souligne.

⁴²³ Entretien avec Frank Vercruyssen, ent. cité, volume d'annexes, p. 178. Sauf mention contraire, toutes les citations de Frank Vercruyssen sont extraites de cet entretien, pp. 174-188.

spectacle, qui je le rappelle monte ensemble deux textes : *Dors, mon petit enfant* de Jon Fosse et *Pièce en plastique* de Marius Von Mayenburg⁴²⁴.

[Carnet de terrain - janvier 2018⁴²⁵]

Lors des représentations de *Quoi / Maintenant* au théâtre de la Bastille, Vercruyssen est toujours le premier à entrer au plateau pour attendre, alors que le public entre dans la salle et se place⁴²⁶. Je remarque déjà ses mains. Leur constante activité, leur tenue. Non pas agitées, juste vivantes. Il repositionne une bouteille de vin sur la table à jardin. Échange un signe du bout des doigts avec Els Dottermans, sa partenaire au plateau. Glisse les unes sur les autres les pulpes de ses phalanges. Alors que les joueurs se jettent dans le texte de la pièce de Jon Fosse qui inaugure le spectacle, ses mains sont glissées dans les poches de son pantalon de costume sombre. Elles en déforment le tombé, tendent et plissent le tissu à mesure que la situation prend en envergure et que le dialogue progresse.

Dors, mon petit enfant, est une méditation poétique et métaphysique sur ce qu'on peut appeler un lieu. Des figures sans

nom ni caractérisation se retrouvent dans un espace guère mieux défini, sans l'avoir cherché et questionnant sa teneur, voire sa tangibilité. Les répliques y sont courtes, la langue simple, les répétitions fréquentes. Loin de tout onirisme, De Keersmaeker, Vercruyssen et De Schrijver (Els Dottermans est présente mais reste muette) font entendre les questions abyssales portées par le texte avec la plus concrète des adresses. Tous debout, déambulant doucement sur le plateau, pris dans une oscillation commune, très proches du premier rang du public, ils s'appuient sur les questions du texte, « Où sommes-nous ? », « Tu es déjà venu ici⁴²⁷ ? » ; pour asseoir le dialogue dans la situation de la représentation, soit une salle de théâtre aux gradins remplis et à la scène occupée par la scénographie d'une pièce à venir mais qui pour l'heure ne joue pas encore.

Du poing fermé replié dans la poche du pantalon, la main droite de Vercruyssen se

⁴²⁴ Cette approche métonymique de l'analyse m'est inspirée par le travail de Maëva Lamolière au sujet de Carlotta Ikeda, dans son mémoire de master « "UTT" de Carlotta Ikeda et Kô Murobushi : solo d'une sorcière trouble et décalée », sous la direction de Sylviane Pagès et Isabelle Launay, Département Danse de l'université Paris 8, 2016, pp. 64-74. Cité d'après sa version en ligne : http://www.danse.univ-paris8.fr/diplome.php?di_id=2 (consulté le 29.01.2021).

⁴²⁵ La description qui suit est composée à partir des notes prises lors de la série de représentations de *Quoi/Maintenant* au théâtre de la Bastille, en janvier 2018. J'y ai vu le spectacle à trois reprises. J'ai ensuite complété mon analyse avec le support vidéo de la captation de la pièce, mis à disposition par la compagnie.

⁴²⁶ Pour les pièces *Infidèles* et *Trahisons*, c'est la même chose, il est l'un des premiers à investir l'aire de jeu. À profiter de ce temps suspendu où rien n'a commencé encore. Sur les conséquences dramaturgiques et esthétiques de la présence de cet acteur « déjà-là », voir l'article d'Anne Pellois, « L'acteur déjà-là du tg STAN », art. cité, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2432> (consulté le 7.08.2019).

⁴²⁷ Le texte de Jon Fosse ne comprend pas de ponctuation, je la transcris ici pour rendre le choix d'interprétation des comédiens. Voir le texte de la pièce dans le volume de Jon Fosse *Trois Pièces*, Paris, L'Arche, 2000, p. 163.

déplie et se dégage soudain, les doigts viennent caresser la barbe, gratter l'arrière de l'oreille, la peau du haut du crâne. La main gauche la rejoint pour ajuster la ceinture du pantalon et tendre le tissu du pull par-dessus. Elles se trouvent l'une l'autre, doigts entrelacés, derrière le dos. Puis devant le ventre. Les poings à demi-fermé se calent sur sa taille, soutiennent l'écoute de Vercruyssen. Attentif, aux aguets. Le répertoire gestuel est quotidien au sens où le dessin des gestes exécutés n'est pas ni stylisé ni codifié. Ils ne sont pas intensifiés non plus par un investissement énergétique exacerbé. Ils pourraient même être dits « parasites », nés d'une agitation malvenue⁴²⁸... or c'est l'effet inverse qui se produit. La vie de ces mains témoigne d'une forme d'alacrité. Quand Vercruyssen prend part aux échanges, elles soutiennent le discours, ponctuant çà et là ses répliques. Leur tension presque imperceptible supporte la rythmique singulière du texte de Fosse. Plus rarement, vives, précises et fluides, elles matérialisent dans l'espace l'abstraction d'une pensée qui se formule. Fréquemment, elles reviennent à leur position totem, calées dans les poches ou sur la taille. Toute la posture de Vercruyssen est contenue dans ses mains, entre puissance et simplicité, voire nonchalance de l'ancrage ; et légèreté fluide du geste.

L'impondérable de la langue de Fosse laisse la place aux pointes acerbes de celle de Marius Von Mayenburg. Vercruyssen joue

Michael, médecin quarante ou cinquantenaire dont le couple est l'archétype d'une bourgeoisie qui aime à se penser progressiste tout en reproduisant les mécanismes d'une domination de classe d'autant plus violente que glacée par le vernis de la bien-pensance. Le nœud de la pièce, proche du boulevard dans sa structure, est le suivant : Ulrike (jouée par Els Dottermans) et Michael engagent Jessica (Jolente De Keersmaeker) pour faire le ménage et s'occuper de leur fils, adolescent pré-pubère et tourmenté (Damiaan De Schrijver, qui joue aussi le plasticien Haulupa, employeur d'Ulrike et révélateur des contradictions internes du couple autant que des siennes propres).

Au bout de quelques jours de service, Ulrike se trouve incommodée par l'odeur de Jessica, qui selon elle transpire de façon excessive lorsqu'elle fait le ménage. Michael refuse de renvoyer Jessica sans lui expliquer les raisons de ce licenciement. Ulrike se défile, et c'est à Michael qu'il incombe de faire comprendre à Jessica le problème. Le dialogue qui s'ensuit repose tout entier sur la double énonciation, puisque le public sait la teneur de la mission qui incombe à Michael. C'est moins le contenu de ce qui sera dit que la manière dont il va réussir à aborder ce sujet pour le moins délicat qui est au centre de l'échange entre les deux joueurs-personnages.

« Je ne comprends pas ce que vous voulez dire ». C'est la première phrase de

⁴²⁸ « Que fais-tu de tes mains ? » entend-t-on souvent en atelier de théâtre, la nervosité d'un acteur non encore aguerrri à l'exposition des regards le menant souvent à accumuler des gestes inutiles qui peuvent brouiller la compréhension de la situation jouée.

l'échange et l'on comprend qu'on prend la conversation en cours de route (les enchaînements entre les scènes dans la pièce de Mayenburg procèdent uniquement par glissements abrupts d'une situation à l'autre). Un moment de pause. Vercruyssen dégage ses bras vers l'avant, paumes vers le sol. Se gratte la joue. Frotte ses mains l'une contre l'autre. Se prépare à la joute. Ce geste des mains fonctionne doublement, comme expression d'un malaise (du personnage ?) et manifestation d'une forme d'excitation, voire de jubilation (du comédien ?). Tout l'échange se déroule dans un espace relativement restreint, le joueur et la joueuse debout, face à face, devant le rideau translucide qui sépare la scène en deux. Ils ne se déplacent que peu, par contre la densité de l'espace entre eux deux évolue au gré des répliques. Ici encore, Vercruyssen s'appuie sur ses mains. La palette gestuelle reste la même, le retour des mains à la taille ou croisées devant le ventre comme à un point d'ancrage est récurrent, dans les moments de flottement ou de récupération. Le texte est construit sur le principe du quiproquo : Michael commence d'abord par un exposé très docte (il est médecin) sur les différents types de transpiration, sur quoi il enchaîne par des considérations sur les conditions d'accès à l'hygiène, sous-entendant que chacun, même aujourd'hui, n'a pas toujours le luxe d'avoir une salle de bains. « Nous, nous savons », précise-t-il, mains croisées l'une sur l'autre au niveau du sternum. Mais Jessica a une douche. Michael change de

stratégie et s'enferme dans un débat sur les bienfaits du déodorant, qui va l'amener à disserter sur le rôle des poils dans la production des odeurs, du « point de vue de la biologie du développement ». On pourrait dire que l'usage qu'il fait de ses mains, dans toute cette première partie, tend à expliciter avec le plus de clarté possible son discours, soulignant la dimension extrêmement condescendante du texte. Au fur et à mesure, la gestuelle mesurée de l'explication prend néanmoins une autre dimension : de plus en plus plus emphatique, elle soutient la parole tout en soulignant la dimension bouffonne du discours. Les bras, les mains, les doigts brassent l'air entre Vercruyssen et De Keersmaeker, qui reste immobile, comme interdite, comprenant sans comprendre. *Non, le problème n'est pas — comme De Keersmaeker-Jessica le déduit des explications embrouillées de Vercruyssen-Michael sur l'origine bactériologique des odeurs corporelles —, le fait qu'elle ait oublié de nettoyer certains poils pubiens dans la salle de bain.*

Les deux paumes vibrent près des deux joues. Vercruyssen fait osciller très rapidement ses poignets et ses doigts près de ses oreilles, yeux plissés et bouche demi-ouverte dans une grimace fugace, tandis qu'une petite plainte suraiguë s'échappe de sa bouche. Il plaque ensuite ses paumes contre ses yeux, lissant à plusieurs reprises son visage du plat de ses mains, repassant ses traits pour reprendre l'échange à zéro. « Nous sommes des adultes, nous pouvons parler de tout en toute

franchise » rigole-t-il alors, mains enfoncées dans les poches, fondant sur lui-même dans son impuissance absurde.

« Ma femme voudrait que vous preniez une douche avant de commencer le travail ». Vercruyssen prend deux grandes inspirations, appuyées d'un geste des mains ample, vers l'avant, deux tentatives avortées pour dire la phrase, ou plutôt la poser entre lui et De Keersmaecker-Jessica. Acculé par la seule question que peut lui retourner la jeune femme (« je pue ? »), il se retranche derrière l'argument d'une obsession hystérique d'Ulrike quant à l'hygiène. Dos au mur, il invente une justification à l'humiliation, dessine dans l'air le fantasme qu'il attribue à sa femme : Jessica, le matin, passerait dans la rue (une main brosse rapidement les lignes d'un plan de quartier), puis par le métro, ses cheveux (la même main palpe la masse compacte d'une longue chevelure) pourraient être en contact avec le dossier d'un siège (dessin d'une fine ligne entre le pouce et l'index, puis les mains reviennent se croiser devant le ventre), où aurait pu s'asseoir auparavant (les deux mains se séparent et d'un geste de la tranche signalent l'antériorité, avant de revenir se croiser l'une l'autre), une personne malade (geste des mains vers

l'extérieur, puis retour au croisement), ivre (idem), toxicomane (idem, le geste prenant en ampleur), sale, pauvre (le geste se répète à chaque adjectif, les mains reviennent se croiser devant le ventre). Il ne regarde pas une seule fois Jessica dans les yeux, laisse à ses mains le soin d'argumenter à sa place.

Le cynisme absurde de la situation est concentré dans la répétition grotesque d'un geste qui devient frénétique. Plus le personnage de Michael s'embourbe, plus le joueur Vercruyssen prend appui sur les gestes de ses mains pour construire la pensée qu'il cherche à exprimer. Il va jusqu'à s'appuyer sur des gestes pantomimiques qui sortent d'un comportement que l'on assumerait quotidien, comme lorsqu'il mime le fait de se savonner, assurant à Jessica qu'elle pourra leur emprunter tous les produits d'hygiène nécessaires, ou encore lorsqu'il creuse entre eux deux une tranchée pour lui garantir qu'elle pourra fermer la porte à clé et n'aura rien à craindre pour son intimité. Cette gestualité aux accents burlesques par sa précision spatiale et rythmique accentue la maladresse hypocrite et la condescendance du discours de Michael tout en soulignant le travail de Vercruyssen en train de prendre à sa charge cette parole.

Cette analyse de la place des mains chez Vercruyssen vaudrait pour métonymie de son jeu. Certains des motifs décrits caractérisent sa posture jusqu'à devenir signature. On touche ici à la continuité d'un mode de présence propre à l'acteur au-delà des textes qu'il est en train de prendre en charge, qui devient une idiosyncrasie et constitue un élément du « fond » de ses gestes, pour reprendre à Hubert Godard sa distinction entre le fond tonique de la posture globale et le dessin du

geste dans l'agencement particulier des segments corporels⁴²⁹. De ce fond du geste, on peut dire qu'il ne cherche pas à gommer l'ordinaire voire qu'il en fait une donnée de son état de présence au plateau. C'est l'un des ressorts de l'effet d'évidence tranquille de son être-là, par sa continuité avec des schémas de comportement quotidiens — c'est en tous cas l'effet que cela produit sur moi. Les biais de mon regard provoquent en effet une sidération voire une fascination quant à l'impression d'absence totale de construction qui en résulte.

Néanmoins, il faut souligner la dimension technique de cette mobilité très fine des extrémités. « La main traduira l'intention d'un mouvement si tous les systèmes sont en accord pour la réalisation de cette intention⁴³⁰ », note l'analyste du mouvement Odile Rouquet. De fait, la mobilité des mains chez Vercruyssen révèle une maîtrise certaine du rapport entre centre et périphérie dans l'organisation du geste, modulant en fonction des variations dynamiques et rythmiques portées par la parole. Pour Eugenio Barba,

Nos mains et surtout nos doigts, tout comme nos yeux, changent continuellement de tension et de position ; lorsque nous parlons - gesticulation - mais aussi quand nous agissons et réagissons pour prendre, pousser, nous appuyer, caresser. Dans le cas d'une action ou d'une réaction, la position et les tensions des doigts varient dès que l'œil a transmis l'information : qu'il s'agisse par exemple de ramasser un éclat de verre coupant ou une miette de pain, qu'il s'agisse de saisir un gros dictionnaire ou un ballon de baudruche. L'asymétrie de nos doigts est un signe de "crédibilité" : elle se manifeste à travers les tensions des muscles de manipulation prêts à agir en fonction du poids, de la fragilité, de la chaleur, du volume, de la valeur de l'objet vers lequel nous tendons la main, mais aussi à travers l'émotion que l'objet suscite en nous. La main donc agit, et en agissant, elle parle.⁴³¹

Les mains de Vercruyssen sont agissantes au sens de la définition de Barba : elles sont l'indice d'une corporéité toute entière mise au service du dire. Leur motricité fine marque l'adéquation de tous les systèmes corporels en une intention précise et soutien l'acte de communication par la parole. Ainsi, le détour par ce focus sur la mobilité des mains permet d'envisager l'aisance apparente de Vercruyssen sur le plateau sous l'angle de la technicité et d'aller au-delà du constat premier du quotidien et de la facilité.

Souhaitant approfondir cette piste d'analyse, je l'interroge sur sa conception de la place du corps dans le jeu :

Le but ce n'est pas d'être un modèle [*un mannequin, un top model*]. Le but c'est la comédie, faire rire [*nous évoquons alors la scène entre Michael et Jessica*]. Et tu es « beau » dans ce sens-là. [...]

⁴²⁹ Hubert Godard, « Le geste et sa perception », art. cité, pp. 224-229.

⁴³⁰ Odile Rouquet, « Avoir le cœur sur la main », *La Tête aux pieds*, Paris, Recherche en mouvement, p. 119.

⁴³¹ Eugenio Barba, « Mains », dans Eugenio Barba et Nicolas Savarese (dir.), *L'Énergie qui danse, op. cit.*, p. 134.

là, je suis plutôt sûr de moi-même, je sais bien dessiner [*nous faisons alors référence à la dimension presque pantomimique de sa gestuelle*], donc être beau. Mais ça vient d'un chemin que je connais, et que je défends. C'est une autre beauté que la beauté plastique ou conventionnelle. [...] Et tu parlais d'un corps pas travaillé, pas technique, c'est vrai mais c'est aussi *pas vrai*. Il y a beaucoup, beaucoup, beaucoup de travail technique dans ce que tu me vois faire et utiliser.

La première réaction de Vercruyssen est de bien distinguer entre une dimension plastique et conventionnelle de la beauté et celle qui peut émaner du corps vivant dans le jeu. Le corps en jeu devient « beau » lorsqu'il est entièrement mobilisé au service du texte, ou plus précisément de l'intention de faire entendre ce texte le mieux possible. Un affect de joie est inhérent à cette perception du corps en jeu, qui n'a rien à voir avec ce que Vercruyssen appelle « hédonisme », mais qui provient de l'adéquation entre les moyens (la mobilisation du corps pour jouer) et les fins (faire parvenir ce texte au public). Je souligne que disant cela, il bat en brèche une certaine tendance d'un comédien « trop normal » (au sens de trop quotidien) qu'il identifie sur les plateaux et dans les écoles flamandes⁴³². C'est un autre des paradoxes qui fonde la présence du comédien : s'appuyer sur des opérations techniques qui ne s'exhibent pas comme telles (l'écueil étant un jeu qualifié de « chiant »), mais qui sont au *service* de la mission de l'acteur : faire entendre un texte. Il est à cet égard révélateur que Vercruyssen nomme trois opérations techniques ayant toutes trait au dire : la projection du texte jusqu'au dernier rang, la diction et l'intelligibilité du texte, et l'adaptation de l'adresse en fonction des réactions du public. Cette adresse *implique* une mobilisation de la corporéité toute entière, et la présence du comédien en scène est complètement subordonnée au texte.

Dès lors on comprend mieux l'importance de la première opération du jeu dans les modes de travail du tg STAN, à savoir celle du *choix* de ce texte, déterminant pour comprendre ce qui se passe ensuite :

Le choix, c'est une énergie primordiale et ça a beaucoup de conséquences. Le fait que tu assumes un choix, ça garantit une sorte de passion sur le plateau par rapport au texte. Personne ne nous oblige à monter tel ou tel texte, pas sur un niveau hiérarchique. On peut se laisser convaincre par la pièce. Ça sonne un tout petit peu zen, mais ce que je veux dire, c'est qu'en fait, la pièce te dit oui. Et tu confirmes ou tu ne confirmes pas. Mais tu es en liberté totale de dire oui ou non à cette

⁴³² S'il était nécessaire pour les membres du tg STAN et d'autres dans les années 80 de s'inscrire en faux contre une conception de l'acteur « bien foutu », ayant développé un « *training* » conséquent et qu'ils ont construit une part de leur ethos de comédien·ne·s sur ce refus, l'écueil du « je m'en foutisme » sensible dans les générations qui ont suivi est tout aussi néfaste pour le théâtre : « Quand tu vois qu'il y a des comédiens qui s'en foutent du contenu, qui s'en foutent de leur diction, qui s'en foutent de tout, qui n'arrivent pas à communiquer, qui créent juste une impression d'arrogance en fait, alors tu dis putain, montes un peu le plateau' ». Je reviendrai sur ces considérations au troisième chapitre de cette partie, cf. *infra*, p. 341-347. Entretien avec Frank Vercruyssen, ent. cité, volume d'annexes, p. 187.

question : « joue-moi ». C'est le seul paramètre qui existe et qui fait que le répertoire est le répertoire.

Le groupe d'acteur·rice·s qu'est le tg STAN travaille sans metteur en scène, et l'une des raisons et conséquences de ce choix est que la décision du texte monté ne dépend *que* des membres du collectif. Ce moment d'élection est décrit en termes énergétiques et dynamiques par la fiction d'une question adressée *par* la pièce à l'acteur, qui par la suite *s'engage* s'il répond par l'affirmative à faire exister ce texte dans un certain contexte. Dans la suite de l'entretien, Vercruyssen souligne que le « viscéral » se joue à cet endroit, qu'en aucun cas il ne s'agit d'une démarche rationnelle :

Le début est viscéral, le début c'est les tripes. Tu lis un poème de Paul Éluard, tu fonds, tu te déchires, tu pleures, et tu te dis « je veux que les gens entendent ça ». Ça c'est le début. Et ça ça n'a rien à voir avec la technique. Sinon ça devient contrôlé, ça devient capitaliste si tu veux, libéral. « Oh, oui qu'est-ce que les gens veulent voir... ». Non, la genèse est viscérale. La sueur, l'humain, l'amour, la rage.

Un nœud affectif est à l'œuvre dans le *choix* du texte, qui constitue ensuite ce que Vercruyssen appelle une « énergie primordiale » ou une « passion », le moteur principal qui le fait monter sur scène, non pour rejouer l'émotion qu'il a pu ressentir au moment du choix, mais pour faire entendre ce texte aux spectateur·rice·s. Pour préciser cette idée, Vercruyssen emprunte une métaphore à un ami comédien, disant que l'acteur est un « livreur de pizza », et que ce que veut le public, c'est la pizza. Cette posture implique de mettre *l'ego* de l'acteur (sa volonté de se montrer, d'être aimé) de côté, l'important étant la pizza, et non le livreur. Mais là émane un troisième paradoxe : la vérité de l'acteur se situerait non pas dans l'effacement total du livreur derrière la pizza, mais dans un scénario où sa présence en tant que livreur serait érotisée, à la manière d'un scénario basique de film X. L'image peut faire sourire, mais la référence érotique n'est pas anodine et révèle au contraire une dimension charnelle de l'expérience du plateau qui n'est pas à édulcorer car elle est constitutive de l'expérience du jeu :

On ne baise pas bien sûr mais on crée peut-être aussi ce truc érogène [...] C'est un des paradoxes : la pute et l'intègre. Il faut vraiment avoir les deux extrêmes présents dans ta réalité : intégrité, et émotionnalité, donc vouloir montrer comment Paul Éluard ou Tchekhov ou je sais pas quoi est sublime... Et de l'autre côté regarde-moi, comment je joue. Quand on a que ça, c'est un peu nul parce que c'est un peu du clown gratuit. Mais quand on a que l'autre bon... ça va quoi, c'est nombriliste aussi !

Pour résumer, le double mouvement de l'acteur·rice vers le texte et du texte vers l'acteur·rice scelle un pacte qui agit comme une force motrice. L'image (idéalisée) d'un·e acteur·rice *transparent·e* au service du texte est pourtant tout de suite nuancée, précisément parce

que pour que le texte parvienne au spectateur, il est nécessaire que l'acteur·rice ait un désir de *se montrer* disant ce texte, même s'il·elle doit veiller à ne jamais « passer devant la pizza ».

Pour autant, il n'est pas question de sacraliser le texte ou son auteur, l'objectif étant de toujours considérer ce texte comme une « chose vivante » et non comme une chose « morte ou sainte » (cela expliquant que le collectif se permette dans la phase de traduction et d'adaptation du texte original quelques modifications à la marge, pour en renforcer la propension à toucher son public contemporain⁴³³). Le respect du texte est plutôt à comprendre comme une règle selon laquelle ce texte est le seul vecteur par lequel l'adresse au public se fait : « On “parle” toujours avec le public, ça, c'est vrai, mais on lui parle rarement *avec du texte* » précise Vercruyssen, l'objectif de la représentation restant de « créer un spectacle pour *ces* cent-cinquante personnes-là⁴³⁴ ». L'horizon est d'inventer sur le moment une représentation pour *un* espace-temps donné et à chaque fois différent.

Pourtant, là encore, il s'agit d'une fiction dont Vercruyssen souligne la dimension illusoire :

[...] adapter ton spectacle à ce que tu entends, c'est donner l'impression au gens que tu ne joues que pour eux. Je dis l'impression parce que c'est vrai mais aussi pas vrai, parce que tu es bien sûr préparé [...] Mais en même temps c'est vrai : le public a vraiment l'impression que tu joues pour eux, et pas pour celui d'hier ou de demain. Bien sûr les exemples simplistes sont là : quelqu'un éternue et tu dis « santé » ou quelqu'un quitte la salle et tu dis « vous revenez ? » Donc là les gens sentent immédiatement que c'est unique, ce soir. Mais ils doivent sentir la même chose quand tu es en train de dire ton texte.

Dans l'entretien avec Keti Irubetagoiena, Vercruyssen parle en termes de *contrat* et de *lecture* de ce rapport au public :

Nous avons l'intime conviction que, si le public ne vous permet pas de gâcher, de rater, de vous tromper, il ne vous permet pas non plus de briller en vous condamnant à une forme beaucoup plus préparée donc beaucoup plus fermée et beaucoup moins vivante. Telle est notre croyance et c'est comme ça qu'on vit sur un plateau parce qu'on aime ça [...] c'est ce qui fait aussi que la présence du comédien sur le moment est primordiale pour nous⁴³⁵.

S'exprime ici l'idée d'un engagement réciproque (et par conséquent d'une confiance réciproque) entre comédien·ne et spectateur·rice, qui a pour conséquence de libérer les premiers d'une injonction à *réussir*. Vercruyssen demande au public de lui donner l'espace possible de l'erreur, et cette demande implicite agit sur la posture du comédien, qui s'attache moins à projeter (à

⁴³³ Voir l'entretien complet, ent. cité, volume d'annexes, p. 174-175.

⁴³⁴ Entretien avec Keti Irubetagoiena, ent. cité, p. 282.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 281.

donner à voir) une image pré-conçue qu'à inviter l'autre à construire cette image avec lui, *en présence*. La *lecture* de ses réactions, à l'instant T de la représentation, consiste dès lors à sentir l'état d'attention et de réception de la salle pour être en mesure d'adapter ou de moduler son jeu en fonction de ce que *cette* assemblée émet, voire des événements qui s'y produisent : dans l'entretien qu'il m'accorde, Vercruyssen évoque ainsi le fait de « garder ouverts ses pores [*il se touche le bras*] pour écouter le moment et agir ». Cette lecture est à la fois individuelle et collective, les modulations du jeu ne pouvant s'envisager que dans une dimension globale, où chacun·e travaille à *lire* le public et à moduler son jeu non seulement en fonction de ce qu'il sent mais aussi en fonction des adaptations proposées par ses partenaires. Un horizon de jeu, là encore, paradoxal :

Moi je peux prétendre et te raconter tout ça en théorie, mais sur le plateau, allez, on pêche contre tout ça ! cent vingt fois par soir ! Les défauts à nouveau. Une très belle théorie que j'écoute les gens, que les gens et mon partenaire me donnent mon texte en fait... Parce que quand lui hurle et moi je n'ai pas entendu, je vais mal réagir, non je vais m'adapter... Bon ça c'est la théorie, mais pendant le spectacle tu peux aussi bien être en train de penser à ce que tu vas manger ! Ou juste être en train de prétendre d'être en train d'écouter alors que je suis juste en train de penser à ce que je vais dire. Et je pense « putain arrête, écoute-le ! ». Tu penses tout ça ! C'est au moment où j'ai réalisé que ce n'était pas grave, que c'était ok d'avoir toutes ces pensées, que ce n'était pas une preuve qu'on est un mauvais comédien que je me suis senti mieux. [...] C'est un peu comme — bon, c'est un peu con à dire mais, c'est un peu comme la méditation généreuse, qui dit que toutes les pensées sont bienvenues. C'est ok si tu t'échappes ! Et si tu penses à autre chose, bon ben tu reviens doucement à la situation, mais sans juger... C'est juste la même chose ! Juste la même chose, dans le jeu du comédien. Encore une fois ces paradoxes sont indispensables.

J'ai énoncé quatre paradoxes dont la coexistence des termes fonde la présence scénique du comédien qu'est Frank Vercruyssen : la coexistence de la fiction et de l'ostension ; la coexistence de la technique et de son effacement ; la coexistence du désir de se montrer et du désir de s'effacer derrière le texte ; la coexistence d'une adaptation constante de son jeu à chaque instant de la représentation et l'impossibilité même d'y parvenir. Ces quatre paradoxes s'inscrivent dans la *méthode* STAN de ne travailler qu'à la table jusqu'à la date de la première. Vercruyssen insiste sur la dimension fortuite et circonstancielle de l'adoption de cette méthode, qui s'est développée à partir des qualités et des défauts des membres de STAN :

Moi je ne vais jamais pouvoir te dire pour de vrai « je t'aime » si c'est mon texte si les gens ne sont pas là, je suis juste incapable de le faire, je suis trop timide. Tandis que quand les gens sont là... il y a une sorte de légitimation qui fait qu'on peut y aller. Donc je me cache jusqu'à la première, c'est clair. Donc la nécessité de mon tempérament a fait qu'on a choisi de travailler comme ça, et les autres bien sûr aussi. Pour moi le métier c'est un truc comme un petit sac à côté de toi et tu te demandes qu'est-ce que je dois mettre dedans pour être beau et heureux et libre sur un plateau. Et chaque personne a ses réponses. Et parfois pas mal de réponses sont communes et

ça veut dire qu'on peut facilement travailler ensemble. Si dans ton petit sac il y a « je dois faire semblant pendant six semaines pour de vrai avant de pouvoir monter sur le plateau », alors nos sacs ne sont pas très compatibles. [...] Un jeu du comédien c'est toujours un mariage entre les qualités et les défauts de cette personne. Moi je suis trop timide pour jouer pour de vrai, donc j'ai développé une méthode en fait [*rires*].

Il souligne également qu'une deuxième raison, toute pragmatique, s'ajoute à celle-ci, puisque la compagnie n'a pas de lieu à elle, ce qui implique qu'elle n'a accès aux théâtres que quelques jours avant la première. S'exprime ici l'importance pour le comédien d'être *en regard* pour être en mesure de s'engager vraiment dans l'acte de faire semblant qu'il est en train d'inventer ce qu'il est en train de dire, qui détermine toute une manière de travailler sans qu'à aucun moment elle ne devienne un dogme ou une vérité absolue. Là serait peut-être un ultime paradoxe fondant la présence du comédien selon Vercruyssen, dans le geste d'affirmer tout en doutant toujours de ce que l'on propose, ou du moins en laissant ouverte la possibilité qu'il en soit autrement. On rejoint ici la notion centrale d'humilité, par une appréhension de la scène qui passe toujours par le fait de savoir qu'il n'y a aucune évidence à jouer et que sa présence et sa place en tant que comédien est toujours à remettre en question. Ainsi, pour Vercruyssen, la présence sur scène est par nature *paradoxe*, et la récurrence du terme dans son discours permet de mieux saisir cette circulation des affects et des intentions inhérentes à la situation du jeu, définie d'abord comme désir de partager un texte.

Le prochain développement sera consacré à la façon dont Damiaan De Schrijver verbalise à sa manière le rapport aux affects et aux émotions dans le jeu, soutenu par une analyse de sa partition dans *Quoi / Maintenant*.

b) « L'engagement de distance »

À la question « Quel rapport entretiens-tu avec tes émotions quand tu joues ? » ; De Schrijver répond : « Quand tu joues, la question c'est : qu'est-ce qui marche ? ». Il envisage ainsi d'abord l'expression de l'émotion en termes de stratégie à adopter selon l'objectif déterminé par la relation au texte, ce qui fait écho aux propos de Vercruyssen. « Ça dépend des textes et d'où tu veux atterrir, de ce à quoi tu veux aboutir. C'est toujours un exercice d'équilibre : est-ce qu'on illustre ou pas⁴³⁶ ? ». Le rapport entre la situation déterminée par le texte et ce que l'acteur exprime physiquement en disant ce texte dépend de l'élection du texte et des choix dramaturgiques faits *pour* jouer cette écriture, individuellement et collectivement, dans le temps de travail à la table.

⁴³⁶ Entretien avec Damiaan De Schrijver, ent. cité, volume d'annexes, p. 84. Toutes les citations de Damiaan De Schrijver sont extraites de cet entretien, pp. 77-91.

C'est pour préciser cet endroit de travail chez STAN qu'il utilise l'expression « engagement de distance » :

On est dans la chose mais avec une distance. On ne va pas chercher la concordance entre le texte et la façon de le dire. Chez Discordia ils disaient toujours le texte avec une diction très "neutre". Nous on parlait de "l'engagement de distance". Nous ne sommes pas des hollandais, on est flamands, on a quand même envie de montrer un peu plus. Un peu plus. Mais notre école, les gens qui nous ont appris le plus, montraient toujours le moins possible. On a ajouté un peu. Et ça dépend des spectacles, parfois on a fait des spectacles où on a ajouté beaucoup.

« L'engagement de distance », formule paradoxale là encore, signale d'abord un entre-deux : le tg STAN se démarque de ses maîtres de Discordia, dont le jeu était caractérisé par une rigueur formelle affichée, soit une « neutralité » du jeu au sens où ce qu'exprimait le texte, seul le texte l'exprimait, et non l'engagement du comédien dans son geste (dans sa façon de dire et de se mouvoir). STAN se situe à un autre endroit, souhaitant « montrer plus », mais sans pour autant aller jusqu'à « l'illustration » complète, soit la fusion entre l'émotion exprimée par le geste et celle exprimée par le texte. Il est nécessaire ici de distinguer entre deux interprétations possibles de ces propos. L'idée exprimée par De Schrijver de non-illustration peut en effet se comprendre dans l'optique de la composition d'un personnage dont l'interprète s'emploie à complexifier la psychologie en construisant un sous-texte qui contraste avec ce qui est exprimé par le texte (pour m'en tenir à un exemple de mon corpus, Elsie de Brauw en fait état dans son entretien⁴³⁷). Néanmoins, ce que De Schrijver décrit se superpose plutôt à ce que Vercruyssen formule comme le paradoxe entre incarnation (jouer le jeu pour de vrai) et distanciation (montrer que je suis en train de jouer un personnage). La dialectique entre présence du comédien en tant que comédien et monstration du personnage est verbalisée par De Schrijver comme une gradation dans l'expression d'un état émotionnel : « montrer plus » ou « montrer moins », voire « ne pas montrer du tout ». La question de l'émotion est d'abord considérée dans sa dimension expressive, et comme résultante d'un choix esthétique corrélée à un travail dramaturgique, qui n'implique en aucun moment son épreuve dans le jeu. La relation aux affects est *d'abord* dramaturgique, et si ce travail repose bien entendu sur de l'éprouvé, c'est-à-dire les émotions provoquées par le texte et dont font état les discussions autour du projet en cours, il ne passe pas par l'épreuve ou l'expérience de ces états émotionnels, mais par la discussion et l'expression d'un point de vue sur le texte et la trajectoire des personnages. Ainsi, le mode de travail de STAN et la triple fonction que tou-te-s assument de dramaturge-metteur-euse en scène-acteur-riche induit de fait une réflexivité particulière entre

⁴³⁷ Entretien avec Elsie de Brauw, ent. cité, volume d'annexes, pp. 70-71.

épreuve et expression des émotions contenues (exprimées explicitement ou non) par le texte monté, qui est à prendre en considération dans l'analyse des ressorts de leur qualité de présence.

Si l'on saisit mieux la notion de « distance » et les opérations sur lesquelles elle repose, je voudrais maintenant chercher à comprendre où se situe et comment se travaille ce que De Schrijver nomme « engagement ». Un premier extrait d'entretien permet d'entrer dans l'analyse :

C'est un investissement personnel mais ce n'est pas un investissement extérieur, il est plutôt intérieur. Jouer quelque chose, c'est parler avec des mots qui ne sont pas les tiens mais tu fais semblant que ce sont les tiens. Ce ne sont pas tes mots. Ce n'est pas ton chagrin, ça devient ton chagrin parce que c'est toi qui à cet instant passe par là !

On peut noter la récurrence de l'importance donnée au *dire* dans la définition du jeu, qui rejoint les propos de Vercruyssen. La notion d'investissement est directement reliée au fait de *parler*, geste vocal dont l'émergence est à trouver dans l'intime et l'intériorité de l'acteur. Pour le dire autrement, le moteur de la parole est à chercher dans l'articulation entre le texte et une « raison de le dire » qui reste de l'ordre du secret :

Bien sûr il faut avoir une raison de le dire. Une écoute. Il faut construire quelque chose ensemble. Et quand je passe de Vincent à Haulupa beaucoup de choses changent. C'est ma tête. C'est moi, qui ait quelque chose à dire avec telle ou telle scène. Ça c'est le mystère, ça c'est moi, c'est mon combat.

Il est intéressant de constater que le discours de De Schrijver ici rejoint toute une tradition de jeu qui ne met pas tant l'accent sur la composition d'un personnage que sur la précision du rapport aux dynamiques (rythmes, phrasé, musicalité) inhérentes à un texte, couplée à un travail intérieur du comédien qui échafaude (De Schrijver emploie l'expression « construire ensemble ») un réseau d'appuis lui permettant de motiver sa prise de parole. C'est là que la personnalité du comédien, au sens de sensibilité et d'histoire vécue, entre en ligne de compte, dans la recherche de l'intention de raconter quelque chose de précis avec chaque scène ou réplique. De Schrijver qualifie cette opération de combat et de mystère, exprimant à la fois l'intensité et la difficulté de l'investissement demandé par ce travail et sa dimension insaisissable ou ineffable. C'est en tous cas là qu'il œuvre à ce « faire semblant » de parler avec des mots qui ne sont pas les siens qui serait pour lui la définition essentielle du jeu.

La même logique de rencontre ou d'articulation, se retrouve pour évoquer le rapport aux émotions qui découle de ce travail sur la parole. Il souligne ainsi que ce n'est en aucun cas le chagrin *du* comédien qui s'exprime, mais bien que le chagrin *devient* le sien, aléatoirement et provisoirement, parce qu'il *passé* par ces mots-là, agencés comme tels. Le travail du comédien

devient alors de connaître et de savoir reconnaître les qualités dynamiques des émotions pour être en mesure de les laisser affleurer dans la diction du texte :

[...] on reconnaît la souffrance, on en connaît les sons, la musicalité, la fragilité. Ceux du chagrin, ceux de la fureur, de quand on est ivre, ou maltraité. Toutes ces émotions qu'on peut cataloguer. On les connaît ces émotions, on sait comment on agit. On est l'encyclopédie de ses émotions. Mais il ne faut pas comme un psychiatre ou un psychanalyste essayer de revivre ça au moment de jouer une petite scène ! Les américains dans la *Method* ont essayé de faire croire que le comédien doit revivre, et ça continue, ça continue... Peut-être qu'il y a des gens qui sont aidés par cette méthode, mais aussi d'autres qui sont libérés de ne plus devoir faire ça ! Ce n'est pas le comédien qui doit avoir du chagrin, c'est le public. Tout ce que je dis c'est le *Paradoxe du comédien*. Le comédien est sur scène, et il y a des perles qui sont tombées et qui coûtent beaucoup d'argent. Il est là, il joue sa scène mais il sait que les perles sont tombées et il fait en sorte de les rabattre dans la coulisse ! Et en même temps il continue de jouer. C'est ça, et rien d'autre. Entrer dans l'émotion c'est un grand mensonge à mon avis. Un très grand mensonge. Au cinéma encore plus. On n'a pas le temps, c'est pas possible. Si quelqu'un doit pleurer et que ça ne marche pas on [met des gouttes] dans les yeux et ça coule comme ça ! Hop. Avec de la menthe, hop, et tu pleures ! Il y a aussi des comédiens qui pleurent comme ça [*il claque des doigts*]. Quand je joue Vincent je peux pleurer comme ça. Mais ça n'a rien à voir avec une émotion. C'est une émotion qu'on a déjà vécue, qu'on connaît et qu'on mobilise. Et c'est ce que les gens font dans la vraie vie aussi. Ça c'est un tabou : les gens jouent. Les gens sont de meilleurs comédiens dans leur vie que beaucoup de comédiens sur scène. Tout le monde manipule les émotions. Le rire, la colère, la tristesse, tout est manipulé. Dans les grandes scènes de couple... Allez : tu ajoutes un peu, tu diminues un peu... Si tu te perds pas complètement, et si tu te perds complètement c'est la catastrophe !

De Schrijver se réfère ici explicitement aux théories de Diderot quant au travail du comédien — je rappelle que l'une des polycoproductions entre STAN, de KOE et Discordia s'intitule *Du serment de l'écrivain du roi et de Diderot* (2003), et est construite à partir d'extraits du *Paradoxe*, il s'agit donc d'un texte que De Schrijver connaît très bien. Ce support théorique est couplé au rejet des théories stanislavskiennes autour du ressenti, ou plutôt, là encore, à leur ré-interprétation américaine⁴³⁸ (soit dit en passant, les interprétations de l'héritage stanislavskien sur les modes de jeu des STAN divergent entre Vercruyssen et De Schrijver⁴³⁹). Quoiqu'il en soit, l'idée principale exprimée ici est double. Le premier volet est que le comédien ne cherche pas à revivre

⁴³⁸ Voir notamment l'introduction de Marie-Christine Autant-Mathieu à son ouvrage *La Ligne des actions physiques* (*op. cit.*) sur l'importance de la traduction dans la compréhension francophone des théories de Stanislavski sur le jeu, les premières publications des textes du metteur en scène en français ne s'étant opérées que depuis la traduction fragmentaire de ses écrits du russe vers l'américain.

⁴³⁹ Lorsqu'il évoque la possibilité de « jouer le jeu pour de vrai » : « Ça n'a par contre rien à foutre avec "je me perds dans mon personnage". C'est juste une stratégie : vraiment faire semblant que tu as INVENTER le texte que tu es en train de dire. En ce sens on est des enfants, c'est vraiment la base de tout, comme étudiants et après, on est des enfants de Stanislavski. Mais aussi de Brecht. Pas d'un Brecht qui exclut que tu tombes ensemble avec ton personnage et que tu sens vraiment des trucs. Ce n'est pas défendu de ne pas être épique, tu vois ce que je veux dire ? Donc ça c'est vraiment notre école de pensée aussi. » Entretien avec Frank Vercruyssen, ent. cité, volume d'annexes, p. 178.

une émotion brute (au premier degré) dans le temps de la représentation. Il se doit de se connaître, d'avoir observé les états émotionnels en lui-même et chez les autres pour être en mesure de les identifier avec toutes les nuances possibles, avec curiosité, voire avidité de savoir. Devenir « l'encyclopédie » de ses émotions résume bien cette notion, référant au corps de l'acteur comme à une réserve de mémoires d'expressions affectives mises à distance, labellisées et classées pour ainsi dire. Il y a une dimension très rationnelle ou cérébrale dans le champ lexical choisi pour parler de ce travail, qui n'est pas sans faire écho avec l'extrait cité plus haut, dans lequel De Schrijver dit « c'est ma tête » pour évoquer le lieu de l'opération de tissage entre le texte et ses motivations personnelles. Il se réfère ainsi à une hiérarchisation implicite et culturelle des organes qui fait du cerveau le siège de la pensée et de l'organisation⁴⁴⁰. On peut souligner également que le comédien se situe plutôt dans une logique psychologique de l'émotion, cherchant à circonscrire un faisceau particulier de sensations et de manifestations physiologiques sous un nom, qui relève bien sûr de la convention. La justification apportée à cette approche du travail des émotions est la nécessaire maîtrise du comédien (qui se doit de pouvoir gérer l'imprévu, ainsi que l'anecdote diderotienne des « perles » est là pour le rappeler⁴⁴¹) ainsi que le rappel d'un des objectifs majeurs du théâtre tel que De Schrijver le pense : c'est le public qui se doit d'être ému⁴⁴². Si le travail de l'interprète est bien d'exprimer des émotions de manière à toucher le public, il n'est pas nécessaire pour lui de les ressentir pour les bien montrer.

Néanmoins, et c'est là le deuxième volet de l'idée exprimée par De Schrijver, cela ne signifie pas que l'acteur ne ressent pas. Il s'agit simplement d'un affect qui, selon l'acteur n'a « rien à voir avec une émotion » mais qui est la mémoire de l'éprouvé d'une émotion, repérée et « mobilisée » dans le temps de la représentation de manière à exprimer un état, sans qu'il y ait coïncidence exacte entre l'éprouvé et l'exprimé. Il souligne également que selon lui, cette distinction n'est pas seulement valable pour le comédien, mais que la plupart des émotions exprimées dans le contexte d'interactions sociales sont sujettes aux mêmes mécanismes, allant jusqu'à dire que « les gens sont de meilleurs comédiens dans leur vie que beaucoup de comédiens

⁴⁴⁰ Basile Doganis revient sur l'importance d'une « anatomie symbolique et axiologique » du corps accordant certaines valeurs à certains organes dans le chapitre « Centre du corps. Ventre, bassin, cerveau », *Pensées du corps, op. cit.*, pp. 55-61.

⁴⁴¹ Il se réfère par là au passage du *Paradoxe* où Diderot évoque le sang-froid de Le Kain-Ninias, qui alors qu'il est en train de jouer une scène des plus horribles (descendre au tombeau de son père et y égorger sa mère), conserve assez de présence d'esprit pour pousser du pied dans la coulisse une « pendeloque de diamants » qui s'est détachée de l'oreille d'une actrice. Cela devient l'anecdote des perles dans la bouche de De Schrijver : renvoi à l'entretien. Voir : Denis Diderot, *Le Paradoxe sur le comédien*, Paris, Garnier Flammarion, 1967 (autour de 1173) p. 152.

⁴⁴² Un aphorisme que l'on rencontre souvent dans les discours sur le travail des émotions au théâtre, signalant également une part de méfiance quant à la nature de ce travail. Je développerai cette idée dans le troisième chapitre de cette partie (et je remercie Emma Pasquer de l'avoir souligné à cet endroit).

sur scène⁴⁴³ ». En ce sens, « montrer comment un personnage fonctionne » c'est manipuler et montrer la manipulation de l'expression de ces émotions, selon les différents contextes qu'il traverse. À ce parcours se superpose celui du comédien, attaché à faire en sorte que les mots du personnage passent par lui *au plus intime*, mais qui à aucun moment n'oublie le contexte de la représentation, soit qu'il est en train de montrer la manipulation de l'expression d'émotions d'une entité fictive qu'il n'est pas mais qui « passe par lui ».

« L'engagement de distance » est donc à comprendre dans une triple dimension : un questionnement global et continu sur les ressorts de l'épreuve et de l'expression des émotions (devenir l'encyclopédie de ses émotions) ; un questionnement ponctuel sur les qualités dynamiques contenues dans un texte et la façon dont on va choisir de le faire entendre au public (le travail de dramaturgie) ; et la construction pour ce faire d'un réseau de supports de jeu qui permette de motiver la parole (que De Schrijver nomme le « mystère » ou le « combat »). Je proposerai, pour clore cette analyse, de revenir à la description de la partition de De Schrijver dans *Quoi/Maintenant*, dont je reproduis partiellement l'analyse proposée en première partie, lui adjoignant deux autres fragments, pour mettre en perspective description esthétique et formulation par le comédien de certains appuis fondateurs pour sa sous-partition.

[Carnet de terrain - janvier 2018⁴⁴⁴]

« C'est notre fils, il a douze ans » indique Frank Verduyssen-Michael. De Schrijver est face public, une combinaison semblable à un bleu de travail sur le dos, lunettes ôtées et barbe toute dehors. Aucune composition de la posture ou du geste ne soutient l'assertion, renforçant le contraste produit entre la corporéité de géant de De Schrijver et l'image que l'on se fait d'un jeune adolescent de cet âge-là. « Ce sont *nos* serviettes ! ». De Schrijver-Vincent reprend le

cours du dialogue, répondant à Verduyssen son père, qui lui intimait l'ordre d'aller chercher de quoi s'éponger pour De Keersmaecker-Jessica, femme de ménage à l'essai trempée, en train d'inonder le salon.

Dans un grain de la voix qui n'est altéré par aucun placement qui chercherait à imiter le fausset adolescent résonnent pourtant les harmoniques insolentes d'un enfant réfractaire au changement.

⁴⁴³ Posture qui se rapproche des positions de sociologues comme Ervin Goffman, et à sa suite nombreux théoriciens des *performance studies* au premier rang desquels Richard Schechner ou Michael Kirby.

⁴⁴⁴ La description qui suit se base sur des notes récoltées lors des représentations de la pièce *Quoi/Maintenant* au théâtre de la Bastille en janvier 2018, reprises et approfondies par une analyse de la captation vidéo de la pièce (mise à disposition par la compagnie).

On rit, et ce rire naît de l'implacable vérité de l'enfance qui coexiste soudain avec l'adulte.

[...]

« Je suis Serge Haulupa, c'est moi qui produis de l'art ici ». De Schrijver a juste enfilé une veste beige sur sa combinaison bleue. Il tient une paire de lunettes noires à cordon rouge dans ses mains, ne cessant d'en manipuler les branches ou d'en regarder les carreaux.

L'adresse est directe au public [l'écriture de Mayenburg contient en elle cette méta-théâtralité]. De Schrijver-Haulupa raconte son burn-out. Sur le ton de la blague cynique, toujours. « Faire une dépression... Pas cool. Alors j'ai fait un burn-out, ça, c'est coooooool. » Massive fragilité soudain, enveloppe charnelle creusée d'un homme qui n'en peut plus, qui a poussé jusqu'au bout les limites de son corps.

Il regarde sa paire de lunettes. Regarde le public. Regarde sa paire de lunettes. Ce par quoi il regarde lui-même, porte son regard sur le monde.

Ses yeux sans prothèses fouillent dans le public. Nichés dans les sourcils et la barbe, ils interrogent silencieusement. « Vous avez sûrement entendu parler de moi ! » oui, Haulupa est cynique et narcissique, insupportable figure de l'artiste bien-pensant.

Sous le vernis de l'impudeur affichée, la fragilité pourtant. « J'ai confondu l'art et la vie ». Cela tient à la micro-seconde d'un regard en coin sur le carreau d'une paire de lunettes, d'une inspiration un peu plus sonore et profonde. De Schrijver-Haulupa déballe et se dévoile, dans son bain, fœtus suspendu, perdu d'avoir conscience de n'être rien.

[...]

Haulupa fait la démonstration de la « machine de merde » qu'il a construite pour répandre de la saleté⁴⁴⁵. Là où la didascalie et la situation dans la pièce porteraient à imaginer un ventilateur distribuant en ronronnant allègrement poussière et crasse aux quatre coins de la pièce, De Schrijver se transforme lui-même en agent distributeur de déchets, puisqu'il se ceint d'une large bande de tissu noir qui lui recouvre tout l'abdomen et à laquelle sont reliées par de longs filins des petites poches de plastiques remplies d'une matière brunâtre. Après avoir élégamment présenté un récipient rempli de cette matière au public, il en macule le long rideau de plastique qui scinde l'espace comme une cloison, avant de prendre le centre du plateau au rythme d'un morceau de samba. Il tourne alors sur lui-même en un déhanchement chaloupé, les petites poches à merde virevoltent dans l'espace aseptisé de l'appartement d'Ulrike et Mikael. Si elles ne répandent rien, il suffit des

⁴⁴⁵ Je rappelle que « machine de merde » est le nom que lui donne Damiaan De Schrijver, l'expression dans la traduction du texte de Mayenburg par Mathilde Sobottke étant « Engin à cracher de la saleté ».

traces maculant le rideau en fond de scène pour se figurer le carnage. La transposition amenée par De Schrijver avec la construction de cette machine est extrêmement forte. Le débordement des conventions achève la destruction des illusions progressistes du ménage bourgeois par l'image suggérée de la destruction de leur refuge ultime, celui qui les protégeait des « malades », des alcooliques, des addicts mal lavés « ou des pauvres ». À cela se sur-imprime l'image de la ceinture d'explosifs des kamikazes et du fantasme de l'invasion migratoire. La légèreté de la musique et la nonchalance quasi-sensuelle avec laquelle De Schrijver danse entouré de ses poches de merde achève la complexité des associations suggérées par ce tableau et en démultiplie la force.

[...]

Dernière scène. D'abord De Schrijver-Haulupa est à table avec Dottermans-Ulrike et Vercruyssen-Michael. Il charrie.

« Comment s'appelle-t-il déjà ? C'est un garçon ou une fille ? ». Évidemment, Vincent n'est pas à table et De Schrijver-Haulupa se délecte de la situation.

Dottermans-Ulrike arrive avec la bouillabaisse. Appelle Vincent à jardin, à grands cris. De Schrijver-Haulupa se lève, crie « j'arrive » d'une voix un peu lointaine [Un spectateur sort. Il s'arrête une fraction de

seconde : « Ah, il y a quelqu'un qui part, j'ai dit ce qu'il ne fallait pas ? ».] et se dégage de la table à manger pour rejoindre De Keersmaecker-Jessica.

S'ensuit un petit ballet comique, où De Schrijver se dépouille de la veste d'Haulupa et de sa combinaison bleue tout en continuant d'échanger avec le couple en train de dîner sur la puissance que recèlent les enfants de mettre les adultes face à leurs propres contradictions.

Il se dépêtre enfin de ses chaussettes et De Keersmaecker-Jessica lui passe une robe bleu nuit autour de la tête.

Elle fait tomber le tissu autour du corps de De Schrijver-Vincent puis commence à appliquer un bâton de rouge sur ses lèvres en soulevant les poils hirsutes de la moustache.

Vercruyssen-Michael est le premier à voir son fils, bientôt suivi de Dottermans-Ulrike. L'agressivité du couple envers l'enfant contraste avec la délicatesse et l'application dont témoignent les gestes de De Keersmaecker-Jessica.

De Schrijver-Vincent semble être nimbé de cette douceur, qui lui permet, tout à coup de se révéler tel qu'il veut être vu : troisième et ultime costume que cette robe soyeuse dans laquelle il finit par s'endormir, empoisonné par la bouillabaisse, dans un ultime stratagème... d'Haulupa lui-même.

Ces quelques fragments de description permettent de prendre la mesure des effets produits par ce tissage du rôle de Vincent et du rôle d'Haulupa dans une même partition de jeu. Le comédien donne le récit suivant de son propre parcours :

Claire Besuelle : Comment tu perçois ton parcours dans cette pièce-là ?

Damiaan De Schrijver : Je dois suivre les étapes du texte. D'abord, il faut que les gens me trouvent sympathique au début, parce que sinon je ne peux pas vendre ce que je vais dire. Je vais insulter les gens, je vais les brusquer... Alors il faut d'abord par ce *burn out* qu'il a fait les attendrir — en fait c'est un nul, c'est un raté ! Est-ce qu'il a été invité à la Documenta ? Non, à mon avis non, il n'a pas été invité, c'est ma petite histoire à moi...

C.B. : Donc, avec Haulupa, d'abord acquérir un « capital sympathie »...

D.D.S. : Pour moi ce n'était pas facile de... J'ai beaucoup d'amis artistes et il y a quelque chose de prétentieux que je reconnais chez Haulupa. Je connais bien Victor [...] ⁴⁴⁶, le peintre, et j'ai beaucoup pensé à lui en étudiant le texte. Ou à Jan Fabre. C'est une prétention enfantine, et c'est aussi pour ça que j'aime bien que l'enfant et l'artiste soient ensemble.

Ce qui ressort ici c'est le tissage entre la ligne de jeu d'Haulupa et celle de Vincent. Il commence par évoquer celle d'Haulupa, mentionnant les inspirations qui ont été les siennes, trouvant chez eux une forme de prétention enfantine du personnage, qui le rapprochait *in fine* de celui de Vincent. Le montage entre les deux rôles se fait ainsi *via* un pont, une continuité là où la différence pouvait sembler primer :

L'enfant et l'artiste n'ont rien à voir et en même temps c'est la même chose. C'est ma façon de pouvoir me débrouiller. Haulupa c'est le premier qui demande le prénom de Jessica, avant le couple. Il peut bien insulter, mais il pose aussi des questions qui sont assez... *accurate* [précises]. Est-ce que toi tu fais une différence entre la vie et le travail ? Ce sont les artistes qui peuvent se permettre de ne pas faire la différence. C'est aussi pour ça parfois que les artistes sont plus... fragiles parce qu'il n'y a pas de temps pour récupérer. Tout est en fonction de « l'art », entre guillemets. Il n'y a pas de séparation. Quand je suis dans une terrasse, j'observe les gens et tout se mélange avec mes observations pour le théâtre. Tu n'es plus libre dans ta tête, tout est ton travail, tu es ton travail. Là où je suis il y a l'art. L'art est public. Et toi, raté que tu es, ton travail est resté coincé dans la médiocrité. C'est ça qu'il dit, c'est ça sa grande ligne. Et le grand point où je le trouve sympathique c'est qu'il croit que tout le monde a droit au luxe, au même luxe que lui. Ça c'est pour moi le point final.

Il évoque ici, et la structure de son discours est passionnante à étudier à cet égard, ce qui est pour lui le cœur du personnage d'Haulupa, soit le fait qu'il ait fusionné avec son activité artistique, réalisant pourtant qu'il n'a rien réalisé qui ne soit médiocre. De Schrijver part de la description de cette dimension du personnage de l'artiste, opère un parallèle avec sa propre expérience du métier

⁴⁴⁶ L'enregistrement étant défectueux à cet endroit, je n'arrive plus à identifier le nom de famille du peintre ici cité.

de comédien (« quand je suis à une terrasse... ») pour revenir *in fine* à la description de la ligne de jeu d'Haulupa, en employant de façon indéfinie le « je », le « tu », puis le « il ». S'exprime ici au détour d'un souffle la connexion entre la ligne du personnage et le moteur intime qu'a convoqué De Schrijver pour « vendre » son personnage, lui donner consistance, motiver sa parole et son comportement tout au long de la pièce.

C'est ça la ligne pour moi de Haulupa. La ligne pour l'enfant... C'est clair qu'au début il est négligé, il n'est pas bien dans son corps, il veut changer de genre, de sexe. Et les parents ne le voient pas. Tout ça c'est très explicite, enfin je veux dire il faut être con pour ne pas suivre la pièce. Il n'y a pas beaucoup de mystère... C'est pour ça que je trouvais au début que c'était trop clair. Mais en jouant, on a décortiqué. Parce qu'on peut aussi jouer la pièce d'une manière très banale et alors vraiment je crois que c'est nul, cette pièce. [...] Il faut vraiment essayer de ne pas juger ni Mickaël, ni Ulrike, ni Haulupa. Parce que sinon on ne peut pas le vendre. Il faut toujours avoir la possibilité de sympathiser, même avec Ulrike, même avec Michael. Il faut les comprendre parce qu'ils nous ressemblent absolument. Il y a beaucoup de choses qui sont dites où on peut se dire : « oui, ça m'a échappé déjà, je l'ai senti, je connais... ». La plupart des choses qui sont dites, qui sont si banales ou si cruelles, on les a pensées, dites, vécues... C'est pour ça que c'est une pièce assez cruelle, parce que ça parle de choses que tu vis dans ta propre vie. Et donc si ça devient banal, on perd tout.

Je souligne également l'insistance avec laquelle De Schrijver parle de la sympathie dans le rapport aux personnages dans cette pièce. C'est la première chose qu'il évoque quant au parcours d'Haulupa, puis il y revient concernant l'ensemble des personnages de la pièce. L'idée de sympathie s'exprime d'abord comme un objectif, c'est-à-dire faire en sorte que le public trouve le personnage sympathique ; puis ensuite comme un impératif de jeu, c'est-à-dire ne pas juger les personnages de la pièce de façon à ne pas tomber dans la banalité. Cette réciprocité est cruciale dans le dialogue affectif qui se tisse entre la salle et les comédiens qui s'adressent à cette salle *par* les mots de ce texte, donc de ces instances-là. En cela l'utilisation du verbe « vendre » pour qualifier la nature de la relation entre De Schrijver, le personnage et le public est significative. Vendre le personnage au public, c'est en proposer un fonctionnement crédible, lui donner crédit. La dimension transactionnelle du mot renforce l'idée de contrat passé entre le comédien et le public, l'objet de ce contrat étant précisément les situations et les personnages que font émerger le texte. Pour réussir cette transaction, il est nécessaire de défendre la cohérence de ce texte, *quand bien même* on échappe à l'identification. « En jouant, on a décortiqué », dit De Schrijver, signalant aussi que c'est par l'expérience de la mise en jeu du texte que se sont révélées certaines complexités et subtilités qu'il n'avait pas forcément perçues de prime abord. Puisque le jeu chez STAN ne s'entend qu'en

présence du public, c'est la triple rencontre entre lui en tant que comédien, les étapes du texte et l'adresse au public qui lui a permis d'éprouver la complexité sous-jacente de cette parole.

Je terminerai en commentant un dernier extrait d'entretien, dans lequel De Schrijver donne sa définition de l'état de jeu :

C'est une schizophrénie. Le comédien sait que la scène va finir et c'est coupé. L'émotion est là, mais ça coupe parce qu'il faut une autre émotion après. On ne peut pas rester dans l'émotion. Le plus fort c'est de changer très vite, comme quand on conduit (et j'ai pas le permis mais j'ai essayé...) [*rires*]. C'est passer instantanément du chagrin, à la joie, à la haine, à la rage... Pour ça il faut savoir quoi faire pour avoir l'effet. Et ça devient physique. Je crois que les mots, les phrases, parce que tu les dis, deviennent physiques. La parole est devenue chair, comme dans la Bible. Le comédien c'est ce qu'il fait. Mais les hommes dans la rue ou moi à la maison je le fais aussi. Quand on dit un mot ça devient physique en fait. Ce n'est plus pensé, ça devient... incorporé.

Se retrouvent ici différents éléments qui permettent de définir ce que De Schrijver nomme « l'engagement de distance » : une capacité à exprimer des émotions certes, mais toujours en fonction d'une qualité de relation au public qui ne cherche pas à créer l'illusion de l'incarnation d'une entité psycho-physique autre, mais à laisser voir la rencontre entre les dimensions de la parole portée par un texte et la corporéité d'un comédien.

Je conclurai cette enquête sur les circulations affectives des STAN à partir du terme de présence en envisageant la continuité du parcours de Jolente De Keersmaeker à travers quatre pièces différentes, pour apercevoir une dernière dimension du terme, à savoir celle du creusement d'une qualité de jeu au fil de l'interprétation de différents rôles.

c) *Nostalgies — Jolente De Keersmaeker*

Quand je convoque la figure de Jolente De Keersmaeker, quatre moments de théâtre se détachent clairement : une petite fille jouant avec un bâton (*Infidèles*, d'après Bergman, 11 septembre 2018 à la Bastille). Une extatique aristocrate russe revenue dans la maison de son enfance (*La Cerisaie*, Tchekhov, février 2016 à la Colline). Le désir d'Emma, fou et grand, pathétique (*Trahisons*, Pinter, 2015 au théâtre de la Bastille). Le silence calme de Jessica Schmidt (*Quoi/Maintenant*, Théâtre de la Bastille, février 2018). Ces superpositions de traces dans la mémoire évoquent toutes au moment où j'écris une forme de nostalgie. Nostalgie de l'enfance ; nostalgie de l'histoire ; nostalgie de l'amour ; nostalgie d'un avant ou d'un après les mots, les classes et les étiquettes. Peut-être serait-ce là l'expression d'une tendance à se reconnaître, à chérir des parcours, des partitions qui convoquent cet état émotionnel particulier, et ce d'autant plus que

les pièces évoquées ont été montées dans un laps de temps relativement resserré ? Cela reste à l'état d'hypothèse aujourd'hui, au sens où je n'ai pu poser la question à la comédienne. Néanmoins, je prendrai cette impression de spectatrice comme fil rouge à la description, de façon à questionner depuis une autre perspective la notion de *présence* des comédien-ne-s de STAN.

On retrouve chez De Keersmaeker des éléments notables et notés chez Vercruyssen et De Schrijver : par exemple une mobilité des mains, non pas identique évidemment, mais proche dans ses éléments fondamentaux. Une adresse au public également, qui ne passe que très rarement voire jamais par le « parler hors texte » mais qui se cristallise dans le regard et l'ouverture de la posture (notamment de toute la zone des épaules et du sternum). Ce n'est pas ici ce que je souhaite commenter, l'ayant déjà souligné plus haut. Ce qui attire mon attention ici, c'est la façon dont le choix de certains textes et de ses parcours dans ces textes, choix qui, est-il besoin de le rappeler, est de son fait, révèle une propension à l'exploration d'une palette affective particulière, qui devient petit à petit — pour moi, et dans ma mémoire — constitutive d'une présence, d'un être-là. Je donnerai là encore quelques éléments de description de chacun de ces souvenirs, m'aidant pour ce faire de supports vidéo de manière à entrer dans une analyse plus détaillée du geste. Ces analyses plus détaillées découleront de la transcription brute de mes carnets de terrain, traces de l'impression première.

[Carnets de terrain - 2015 // 2018⁴⁴⁷]

[*Infidèles*] Elle est renversée sur un canapé, jambes sur le dossier, dos sur l'assise, tête ballante qui regarde à l'envers. Sa paire de tennis comme une étrange paire de boucles d'oreilles : lacets noués entre eux et déposés sur le menton, à la naissance de la gorge, le talon de chaque chaussure encadre son visage retourné. Sa bouche est crispée en une petite moue inquiète. Ses yeux grand ouverts et terriblement lucides. Autour d'elle, dans le salon, une conversation d'apéritif entre ses

parents et celui qui deviendra l'amant de sa mère. Elle est radicalement seule.

[...]

Baskets aux pieds cette fois. Un bâton dans la main, petite branche de bois clair. Elle parle, seule. Invente une histoire, un combat, fait voyager ce bout de bois dans l'espace en des lignes sinueuses puis tout à coup se sert de la baguette pour désigner très précisément un objet invisible dans l'espace. Elle jette des sorts. Elle sautille d'un pied sur l'autre, imprécise, presque maladroite, de cette

⁴⁴⁷ Ainsi que mentionné plus haut, ces descriptions sont le fruit de notes de travail glanées au gré des différents spectacles du tg STAN auxquels j'ai pu assister, et dont je me suis remémoré la teneur *via* les captations vidéo (mises à disposition par la compagnie).

maladresse naïve des enfants grandis sans qu'on les regarde.

[*La Cerisaie*] Elle s'extasie sur chacune des pièces. Crie trop fort. Se rue sur ses filles pour les couvrir de baisers qu'on imagine mouillés (*réticence dans la nuque, tympan de l'oreille agacé par le bruit vide de succion des lèvres répété, odeur de rouge à lèvres et de fond de teint mal étalé*). Extatique, elle en fait trop : montrer qu'on est touchée [on a peur de ne pas l'être assez]. Qu'il est juste, ce trop.

[...]

C'est la fête : tout le monde danse. Lopakhine le marchand (Vercruyssen) et Lioubov la propriétaire (De Keersmaeker) à l'écart du tumulte. Lopakhine annonce qu'il a acheté la Cerisaie. De Keersmaeker-Lioubov se détourne vers le public. Offre son regard, perçant, anéanti. Se retourne brièvement vers Lopakhine-Vercruyssen, sourcils froncés, comme pour attester de la réalité de ce qui vient d'être annoncé. Se détourne à nouveau vers le public. Et tombe à la renverse de toute sa longueur, rattrapée in extremis par Pichtchik.

[*Trahisons*] « Je suis désolée ». Elle est assise face au public. Regarde délicatement vers Robert (Vercruyssen), assis lui aussi face aux regards. Suspension de la nuque, travelling sur le côté. Dans ce regard fluide et indirect il y a la tendresse de l'inéluctable. Elle est désolée,

oui. Pas de ce qu'elle a fait, mais de n'avoir pas pu faire autrement. Sa voix est comme à côté de son corps, doux étonnement qu'elle ait dit ça, qu'elle soit parvenue finalement à articuler ces quelques mots d'excuses qui n'en sont pas. « Je suis désolée ». Constat plutôt, d'un territoire dévasté qui pourtant se tient là, assis, calme, présent mais pourtant pour jamais absent.

[*Quoi/Maintenant*] C'est le soir, la nuit. Personne ne peut dormir dans la maison bourgeoise. Vercruyssen-Michael angoisse quant à son départ pour rejoindre Médecins sans frontières. Il demande à De Keersmaeker-Jessica de l'écouter. Tous demandent à Jessica de les écouter. Jessica écoute. N'attend pas : elle est là, elle recueille, elle absorbe. Traverse les humiliations sans colère ni soumission. Elle accepte sans cautionner. « Je ne pense rien » dit-elle à Michael. Tout semble glisser sur elle comme l'eau de cette pluie qui la détrempe sans qu'elle ne demande jamais de quoi s'éponger. De Keersmaeker-Jessica est poreuse aux autres sans projeter jamais sur eux son propre désir. Elle n'indique jamais, ne colore pas son phrasé. Cette suspension de la pensée, la raréfaction de ses mots finit par lui conférer une aura particulière. Une sensualité peu commune, pas au sens érotique du terme. Un retour volontaire et fatigué au flux des sensations.

On a pu voir que le travail collectif de dramaturgie faisait préséance chez STAN, et j'ai

montré combien il était sensible dans les propos de De Schrijver que le temps passé à la table déterminait à la fois un choix quant à l'expression qualitative de l'émotion (dans quel état émotionnel est le personnage sur telle puis telle réplique, dans telle ou telle scène) et quant à l'esthétique de jeu adoptée pour *jouer* le texte (dans un continuum entre « montrer » beaucoup ou peu). L'affect, s'il entre en jeu, opère d'abord au niveau du *choix* du texte et a fortiori du *rôle* dans ce texte. Une hypothèse serait ainsi que les choix de jeu de De Keersmaecker révèlent un élan vers une qualité qu'elle a perçue et qui l'a touchée à travers ces différents personnages, tous féminins mais pourtant bien distincts les uns des autres. Une hypothèse inverse serait que c'est la façon de se mettre en jeu de De Keersmaecker, la façon dont elle s'agence en relation avec le texte et le public, qui crée cette impression de continuité dans mon regard, peut-être aussi plus perméable à la reconnaissance de cette couleur émotionnelle-là. Une dernière hypothèse serait liée à la temporalité du travail. Je l'ai évoqué, la mise en scène de ces quatre pièces est proche dans le temps, et elles ont également été en tournée simultanément. La porosité entre ces différentes expériences de plateau (sans remettre aucunement en question la capacité de l'actrice chevronnée qu'est De Keersmaecker de passer de l'une à l'autre partition) peut influencer la proximité dans leur réception. Quoiqu'il en soit, il y a dans mon regard un phénomène de creusement de la présence de De Keersmaecker à travers ces rôles et plus précisément à travers cet état émotionnel traversant ces rôles qui construit mon souvenir de sa présence d'actrice tout autant que l'adresse et certains éléments posturaux et gestuels qui se retrouvent chez l'ensemble des STAN.

Vercruyssen inscrit la conception du tg STAN de ce qu'est la présence du comédien dans un champ de possibles, sans lui attribuer aucune préséance :

Nous sommes de petits comédiens qui représentons notre travail, qui en sommes fiers et qui espérons que les gens apprécieront cette démarche au sein de laquelle la présence est, en effet, l'un des aspects les plus importants. Mais est-ce que notre présence est plus présente que la présence de comédiens au sein d'un bon spectacle de théâtre classique ? Je ne peux pas le dire⁴⁴⁸.

Disant cela, il échappe au paradigme de l'intensité qui tendrait à hiérarchiser des modalités de présence selon une échelle verticale, pour évoquer un champ horizontal où coexistent différentes manières de concevoir le fait d'être présent⁴⁴⁹. Trois éléments me semblent cruciaux à dégager

⁴⁴⁸ Ketj Irubetagoiena, Entretien avec Frank Vercruyssen, ent. cité, p. 281.

⁴⁴⁹ Pour un commentaire théorique de ces enjeux, voir l'article « La Restauration du comportement » de Richard Shechner dans *Performance: expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, textes traduits, réunis et édités par Christian Biet, Anne Cuisset et Marie Pecorari, Montreuil, Les Éditions Théâtrales, 2008 (1985). Voir également l'ouvrage de Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre: au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011. Tout particulièrement le chapitre « La théâtralité : à la recherche de la spécificité du langage théâtral », pp. 79-106.

depuis les analyses proposées ici. Le premier porte sur des éléments d'ordre posturaux et gestuels. Aucune des comédien·ne·s de STAN ne revendiquent un travail technique approfondi, entendant en cela un travail du corps ou de la voix particulier. Les trois descriptions font en effet état d'un vocabulaire gestuel quotidien non stylisé, propre à chacun, et que l'on retrouve comme constantes à travers les différentes partitions jouées — même si on peut noter un goût pour des propositions moins quotidiennes voire chorégraphiées chez Jolente De Keersmaeker. Néanmoins, j'ai montré combien cet effet d'aisance et de quotidienneté dans le geste peut (et doit à mon sens) être considéré sous l'angle de la technique. Pour prolonger, Vercruyssen dit à cet égard :

Il serait aberrant de dire que tout le monde peut être comédien. Tout le monde ment tout le temps « honnêtement » à ses parents, à ses proches, à ses amis, en société... Jouer est aussi primordial que manger, boire et dormir donc tout le monde est comédien dans ce sens-là. Mais est-ce que tout le monde peut être comédien sur un plateau ? Bien sûr que non. Est-ce qu'on peut enseigner l'art du comédien ? Bien sûr que oui. Est-ce qu'on peut l'enseigner à tout le monde ? Bien sûr que non⁴⁵⁰.

Ces propos font écho à ceux de De Schrijver sur la nature de l'émotion. Ils permettent également de poser une distinction fondamentale entre le jouer comme agir social et le jouer comme acte de création. Le jouer du comédien nécessite ainsi un rapport particulier à l'épreuve des émotions et à leur expression.

Deuxième élément à relever, le fait que cette posture découle d'habitudes de plateau qui sont elles-mêmes induites par les modes de travail historiques du collectif. La dimension tonique et affective du travail de l'acteur est en grande partie ramassée dans l'étude dramaturgique du texte qui sera à jouer : ce sont ces lignes de force qui détermineront l'horizon de la justesse du jeu. S'ajouterait à cela l'histoire de chacun·e au travers des rôles et des textes qu'il a portés au plateau, comme autant de mémoires affectives qui parfois se croisent, agissent comme des réminiscences.

Je reviendrai pour conclure à l'allusion de De Schrijver quant aux emplois ou types que chacun·e des membres du tg STAN ont fini par se forger au fil des années : « moi je suis le grand et gros, l'autre c'est le sérieux, l'autre... ». La boutade permet de rappeler que ce ne sont pas Vercruyssen ou De Schrijver ou De Keersmaeker en tant que personnes qui permettent l'apparition du personnage. C'est en tant que comédien·ne·s, soit dans leur fonction et statut au sein de l'espace-temps de la représentation qu'ils apparaissent en scène. Cela permet de souligner encore s'il en était besoin que la notion de présence chez STAN n'est pas à comprendre comme l'expression de ce qui serait l'essence d'un être, mais bien comme un effet d'adresse lié à une conscience accrue de l'enchâssement de différents contextes. Une conception ou pensée du corps est bien à l'œuvre ici, exposant les relations équivoques entre corporéité et identité sociale. S'il n'est pas question de dire

⁴⁵⁰ Ketj Irubetagoiena, entretien avec Frank Vercruyssen, ent. cité, p. 286.

que tout le monde peut être comédien·ne, il est tout de même répété que tout le monde *joue*. La mise à nu de l'illusion théâtrale dans le cadre de la séance fonctionne alors comme une métonymie, où l'aisance caractéristique des comédien·ne·s me renvoie paradoxalement à l'incertitude fondamentale de ma propre identité.

Les membres du FC Bergman font eux aussi un certain usage du terme « présence » pour décrire leur rapport au jeu, mais dans une dynamique assez différente, dont j'exposerai les mécanismes en un troisième et dernier paysage.

3. PAYSAGE #3 — « Acting is quite small » : jouer avec les dispositifs du FC Bergman

Au cours de l'entretien que le FC Bergman m'accorde, Thomas Verstraeten insiste sur l'influence de sa formation en arts plastiques qui imprègne le travail de tout le collectif :

En ce qui me concerne, c'était très important d'aller aux Beaux-Arts, parce que ça m'a apporté quelque chose d'autre, quelque chose de plus conceptuel, une ouverture en quelque sorte dans le rapport à l'œuvre. Je pense qu'au théâtre, on est encore habitués à prendre le spectateur par la main : l'histoire porte sur tel et tel thème, etc. Là-bas, j'ai compris qu'une création pouvait être plus ouverte.

C.B. : En se débarrassant de la narration ?

T.V. : Oui, mais aussi en se débarrassant de la question : « De quoi cela parle ? » ou « Quel est le sens ? », questions qui sont encore prégnantes au théâtre, du moins dans le théâtre le plus classique. Ces débats agitaient déjà les années soixante, mais je crois qu'ils n'ont vraiment imprégné la scène flamande que dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix⁴⁵¹.

L'influence des arts plastiques sur Verstraeten se traduit d'abord par une conception plus abstraite de ce que peut et doit être un spectacle. Il insiste ainsi sur l'injonction à produire des significations, qui caractériserait un théâtre dit « classique », et l'oppose à l'ouverture permise par une approche plastique du concept d'œuvre. S'exprime ici un premier indice quant à la qualité de la relation au public visée par les spectacles du FC Bergman : ne pas chercher à assigner un sens au spectacle, mais laisser aux spectateur·rice·s l'espace de le créer. Le postulat est loin d'être nouveau — il pourrait même être considéré comme une doxa dans toute une part de la création scénique contemporaine. Verstraeten inclut d'ailleurs la démarche du FC Bergman dans une histoire des arts de la scène en Flandre, depuis l'émergence plutôt confidentielle de ces façons d'envisager le spectacle vivant dans les années 60 à leur épanouissement dans les années 80 et 90 (années où émergent les artistes de la première vague flamande). Les premières créations du collectif, à la fin des années 2000, se caractérisent par l'importance cruciale du *milieu*, que ce soit par l'élaboration

⁴⁵¹ Entretien avec le FC Bergman, ent. cité, volume d'annexes, p. 28. Sauf mention, toutes les citations sont extraites de cet entretien, pp. 27-34.

des scénographies particulièrement imposantes (*300 el x 50 el x 30 el* en 2011) ou par la délocalisation de la scène théâtrale hors des boîtes noires conventionnelles (*Se promener aux Champs-Élysées avec une tortue pour mieux observer le monde, mais il est ardu de boire du thé sur un iceberg quand tout le monde est ivre* en 2009 ; *Terminator Trilogie* en 2012). En outre, le travail sur le texte est la plupart du temps absent dans l'élaboration de ces productions— ou pour le moins secondaire, quand bien même les descriptions de ces pièces jouent du vocabulaire théâtral : par exemple, *Terminator Trilogie* est un « monologue sans paroles ». Ce choix est loin d'être anodin, dans la mesure où il signale dans la transposition (l'absence de parole) une forme de continuité qui n'exclut pas la théâtralité au sens d'une mise en récit adressé à une assemblée de spectateur·rice·s.

Verstraeten souligne ensuite que cette façon visuelle d'envisager le théâtre nécessite une adaptation des manières de jouer :

Je pense que ça a une grosse influence, parce que nos scénographies sont souvent assez imposantes, épiques si l'on peut dire. Et on a remarqué que cela demandait une forme de subtilité dans la façon de jouer, parce que sinon, ça devient vite *trop*.

L'adjectif « subtil » signifie la sensibilité d'un être « qui sent très bien les distinctions, les nuances les plus fines » et, dans un sens plus littéraire, l'adresse et la dextérité⁴⁵². Il renvoie aussi aux éléments les plus « ténus, légers et mobiles » d'un environnement donné. Ainsi, développer « une forme de subtilité dans la manière de jouer » impliquerait une habileté particulière, celle de sentir le plus finement possible les modulations qui constituent le lieu, soit, pour le dire autrement d'être en mesure de se laisser affecter par le lieu. En ce sens, le caractère « épique » des scénographies du FC Bergman n'est pas à comprendre seulement dans le sens du gigantisme, mais aussi dans celui du récit, d'une narration (« story ») inscrite à même le lieu. Les propos de Verstraeten permettent alors de dégager une première piste d'analyse pour comprendre la conception du jeu propre au FC Bergman, la subtilité du jeu renvoyant aux façons dont l'interprète s'agencera avec et en fonction de ce lieu. Stef Aerts formule différemment une idée similaire, disant que le dénominateur commun à toutes les créations du collectif sur le plan des modes de jeu serait à chercher du côté d'un jeu « petit » et au service du dispositif : « *acting is quite small, serving* ». Les conditions de ma recherche de terrain ne m'ont malheureusement pas permis de profiter de temps d'entretien conséquents et individuels avec chacun·e des membres du FC Bergman, qui auraient permis de confronter chez chacun·e la façon dont cette conception du jeu se formule et s'incarne en menant l'enquête sur les opérations propres à chacun·e pour construire cet état de subtilité.

⁴⁵² <https://www.cnrtl.fr/definition/subtil> (consulté le 10 avril 2020).

Cependant, il m'est apparu que la discussion collective que nous avons eue était dans sa forme-même révélatrice des modes de fonctionnement du collectif et par conséquent de la façon dont le jeu y est considéré et travaillé. J'évoquais en première partie le fait que les membres du FC Bergman se présentent comme des acteurs/créateurs/artistes, cette juxtaposition des termes mettant sur le même plan les différentes fonctions assumées par chacun·e au sein du collectif (autre manière de s'inscrire dans la continuité de modes de travail historiques de la vague flamande des années 80 dans son volet le plus théâtral). Je considérerai donc ici le fait que m'ait été proposée une réunion en groupe, puis que dans l'échange le récit de la genèse des deux pièces de mon corpus ait pris une dimension si importante, comme des indices pour comprendre les manières dont se pense et se fait l'articulation entre éprouver et exprimer dans les modes de travail du collectif, éclairant le sens donné à l'expression « jeu petit » et « subtil ». Pour ce faire, je prendrai donc appui sur le récit de la création du spectacle *Le Pays de Nod* par ses auteur·rice·s⁴⁵³, puis sur celui de la pièce *JR*, en continuant à mettre en perspective l'enquête de terrain et l'analyse du jeu.

a) *Le Pays de Nod : l'espace comme personnage principal*

Initialement, *Le Pays de Nod* aurait dû avoir lieu dans la salle Rubens du musée royal des beaux-arts d'Anvers, un lieu particulièrement marquant pour les membres du collectif :

Ce musée est construit autour d'une salle extrêmement importante, qui en constitue véritablement le cœur : la salle dédiée à Peter Paul Rubens. [...] En janvier 2015, nous avons visité la salle en chantier : les toiles avaient été déplacées dans des réserves au sous-sol et la salle était véritablement démolie, en ruine. Cette visite a produit en nous une sensation très étrange. Nous entretenons en effet – comme la plupart des Anversois – une relation très intime avec le musée et avec la salle Rubens. Cette salle est le symbole de la permanence et de la résistance face au temps et aux épreuves. Cela nous a beaucoup inspirés. Nous avons imaginé le musée comme un être humain, avec sa vie propre, connaissant des périodes florissantes, mais aussi confronté au processus de vieillissement et à la mort. L'espace nous est apparu comme un corps blessé, fragilisé⁴⁵⁴.

On décèle dans ces propos un attachement symbolique au lieu et à sa dimension patrimoniale qui fait état d'une sensibilité à vivre une ville et à s'inscrire dans son histoire. Mais plus encore, l'analogie entre le musée et un corps blessé révèle une perception du lieu qui place sur

⁴⁵³ Je m'appuierai ici sur l'entretien que j'ai réalisé avec le FC Bergman, mais aussi sur les propos exprimés lors du Festival d'Avignon 2017 lors des rencontres « Foi et culture » à la chapelle de l'Oratoire (notes personnelles), propos repris pour partie dans l'entretien paru dans le dossier de presse du spectacle pour le Festival, réalisé par Renan Benyamina. Il est intéressant de noter que dans cet entretien, les réponses sont créditées comme étant celles du « FC Bergman », sans qu'il soit fait mention de qui les porte, indice qui va dans le sens de l'hypothèse d'une pensée d'abord collective de la création.

⁴⁵⁴ Renan Benyamina, « Entretien avec le FC Bergman », 2016, disponible en ligne : <https://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2016/het-land-nod> (consulté le 10 avril 2020).

le même plan humain et espace⁴⁵⁵. La figure de style exprime un « mode d'identification » qui sort des schèmes de pensée occidentaux traditionnels, et il me semble que s'exprime ici l'un des éléments fondateurs pour l'élaboration du spectacle, ou pour le dire autrement une croyance partagée qui deviendra émulation. Considérer en y adhérant (en y croyant) que la salle du musée est vivante déterminera en effet l'ensemble des actions-relations qui pourront se déployer et s'y ancrer.

Néanmoins, la performance ne pourra pas avoir lieu dans la salle du musée, pour des raisons de sécurité. Deux mois avant la date de la première, le collectif décide donc de re-construire à l'identique, dans ses exactes proportions, la salle Rubens :

Cette idée folle née d'une impossibilité s'est révélée une aubaine, une véritable opportunité. La copie permet en effet une distance propice pour réfléchir à l'original. Cela nous a également offert des possibilités techniques impensables au sein du musée. Nous avons recréé cette salle comme une arche, en bois, dont il suffit de franchir le seuil pour pénétrer dans le musée. On s'y trouve comme dans un refuge, une boîte à 360°, de douze mètres de hauteur et de largeur sur 24 mètres de longueur⁴⁵⁶.

Un nouveau rapport au lieu se construit dans le processus de reconstruction, parallèle à la l'élaboration de la dramaturgie du spectacle. Reconstruire (quand bien même la reconstruction n'est pas assurée par les membres du collectif) renforce en effet l'assimilation de la salle du musée à un lieu-refuge, une « arche » où le temps pourrait s'arrêter et offrir protection et réconfort aux êtres qui la traversent. À l'image d'un lieu *vivant* s'adjoint donc celle d'un lieu *sacré*. La dimension religieuse de la métaphore s'ancre dans une culture commune aux membres du FC Bergman : « nous ne sommes pas des personnes religieuses mais la religion est partout en nous, dans la société et dans les arts⁴⁵⁷ » — le titre de la pièce, *Le Pays de Nod*, est par ailleurs une référence à l'exil de Caïn en une terre d'errance sans limites. Deuxième image agissante, l'arche propose de considérer un lieu de culture comme ultime refuge de l'humanité, mais sans l'isoler du reste du monde pour autant : « le refuge est impossible car le monde finit toujours par rentrer. [...] La vie se réinvite toujours et on ne peut pas rester à l'écart du monde éternellement⁴⁵⁸ ». De ces deux éléments de

⁴⁵⁵ Je renvoie à la définition de l'animisme par Philippe Descola, qui n'est pas sans faire écho, du moins en partie : « L'animisme peut être défini comme un « mode d'identification », c'est-à-dire une façon de concevoir la relation entre soi et l'autre. Je m'explique : dans le sens commun occidental moderne, on admet que l'homme partage le même monde physique que le reste des êtres qui peuplent l'univers. En revanche, nous (les humains) estimons être différents des animaux ou des plantes par le fait que nous sommes des sujets, possédant une intériorité, des représentations, des intentions qui nous sont propres. C'est ce que j'appelle le « naturalisme ». L'animisme procède autrement. Il attribue à tous les êtres humains et non humains le même genre d'intériorité, de subjectivité, d'intentionnalité. Il place la différence du côté des propriétés et manifestations physiques : apparence, forme du corps, manières d'agir, comportements. » Philippe Descola, « L'animisme est-il une religion ? », propos recueillis par Nicolas Journet, Grand dossier « L'origine des religions », n°5, *Sciences Humaines*, décembre 2006-janvier 2007.

⁴⁵⁶ Renan Benyamina, art. cité.

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ *Ibid.*

récit, on comprend déjà qu'une relation intime *et* collective à la fois active la création de la pièce, reliant chacun·e au lieu à travers deux images puissantes. En outre, le processus de réplication permet une distance par rapport au vrai lieu réel qui génère d'autres possibilités d'action, techniques et symboliques, qui permettront précisément de matérialiser ces fictions.

Une fois le choix fait de reconstruire l'espace, les membres du collectif travaillent d'abord par séries d'improvisations, dans un espace de répétition classique. Les lignes directrices de ces improvisations sont données par le trio Stef Aerts, Marie Vinck et Thomas Verstraeten, qui dirigent Matteo Simoni et Joé Agemans dans le test de petites saynètes. Des différentes sources que j'ai pu croiser, ressortent deux axes de travail principaux : une recherche documentaire sur l'histoire du musée (notamment pendant les bombardements de la Seconde Guerre mondiale), et une réflexion plus globale sur les lieux de culture et nos façons de nous en emparer — ainsi la scène iconique du film *Bande à part* de Godard, dans laquelle les personnages de Franz, Odile et Arthur courent à toute vitesse dans les couloirs du musée du Louvre sera littéralement *citée* dans le spectacle en une course cyclique chorégraphiée et exécutée par Marie Vinck, Joé Agemans et Matteo Simoni. Je proposerai dans la description qui suit de rendre compte de la façon dont ce deuxième axe a pu se concrétiser dans le spectacle, reproduisant en partie la description de la partition de Joé Agemans et en y ajoutant trois autres brèves analyses.

[Carnet de terrain - juillet 2016/avril 2018⁴⁵⁹]

Alors que la salle a été provisoirement désertée (un gardien s'est tout de même posté à son entrée pour la surveiller), un homme, grand et grand encore par son long pardessus noir, entre dans le musée. Ses vêtements trempés, il semble rentré là par hasard, pour se protéger de l'averse. Il n'adresse pas même un regard au tableau, qui reste seul à orner les murs de la salle vide. Son regard ne se pose pas plus sur le gardien, et non plus sur le public. Il marche dans la salle du musée, ses pas y résonnent, il

donne la sensation d'être absolument seul, absorbé en lui-même. Arrivé à proximité du mur droit de la salle, à peu près à la hauteur du tableau (auquel il n'accorde toujours aucune attention), il cherche une seconde dans la poche de son pantalon, gris, y attrape un paquet de cigarettes, en sort une, la met à sa bouche, cherche un briquet, l'allume. Siffle *Summertime*, dont la version lyrique emplissait tout à l'heure l'espace du musée, y offrant un écho fluet. Tire une autre bouffée.

Il semble qu'il prend alors seulement conscience d'être trempé. Prenant garde à ne

⁴⁵⁹ Ces descriptions s'appuient sur l'expérience du spectacle *Le Pays de Nod* à Avignon en juillet 2016 puis à la Grande Halle de la Villette en avril 2018. J'ai complété et approfondi certaines pistes d'analyse en visionnant la captation du spectacle (mise à disposition par la compagnie).

pas éteindre sa cigarette, il enlève son pardessus et laisse le lourd tissu imbibé tomber sur le parquet. Tire une autre bouffée de cigarette. Laisse passer un certain temps. Regarde son pull, lui aussi rouge sang de s'être gorgé d'eau. Le pull rejoint le manteau sur le parquet, puis l'homme, cigarette à la bouche, se penche pour défaire ses lacets, enlever chaussures et chaussettes, pantalon, et finalement jusqu'à son caleçon blanc.

Le gardien, de plus en plus outré mais terriblement emprunté, a entamé vers lui une longue traversée en crabe de cette salle immense, cherchant à produire le son, le geste, le mot, qui pourrait atteindre cet homme, l'avertir de l'inconvenance — évidente — de son comportement. Il arrive à proximité de l'homme à la cigarette au moment où celui-ci achève de retirer son pantalon. Le gardien produit alors un son indistinct, sorte de « Euh » mi-réprobateur, mi-interrogatif. L'homme à la cigarette se retourne alors vers lui, profite de sa présence pour lui donner son pantalon au lieu de le laisser tomber au sol, enlève son caleçon dans la foulée et fait un petit tas de ses vêtements, qu'il dépose tranquillement dans les mains du gardien ébahi, comme à un employé de pressing, avant de se détourner de lui pour continuer à fumer sa cigarette, totalement nu.

Sans avoir pu trouver une répartition adéquate, le gardien repart, les bras pleins des vêtements dont l'homme s'est dépouillé. Celui-ci regarde alors pour la première fois le tableau

qui lui fait face. Il inspire la fumée, considère le corps presque nu lui aussi, qui lui fait face, et s'avance en direction de la toile, comme pour mieux la regarder. C'est à ce moment que Marie Vinck entre à son tour dans la salle du musée. Complètement absorbée par la contemplation du tableau, elle ne semble pas même noter la nudité de l'homme qui regarde la toile à quelques dizaines de centimètres d'elle. Ils restent ainsi un temps, avant que l'homme nu ne rebrousse chemin vers l'autre mur de la salle, où il s'assoit sur un rebord en bois, s'adossant contre le mur, finissant tranquillement sa cigarette.

[...]

Le conservateur du musée [Stef Aerts] entreprend de mesurer les dimensions du cadre de la toile de Rubens. Il entre dans la pièce, déséquilibré par le poids d'une immense échelle qu'il pose et assure contre le mur, à côté du Christ en croix. Il sort ensuite de sa poche l'un de ces mètres rigides qui se rangent en accordéon, et le déploie méthodiquement. Il grimpe ensuite à mi-hauteur de l'échelle, laisse pendre le mètre et marque du doigt l'endroit où la réglette s'arrête, appliqué et minutieux. Laisant son doigt à la marque faite, il fait remonter le mètre vers le haut du cadre du tableau. La réglette de bois se tord, manque de se replier sur elle-même. Rien n'arrête pourtant la détermination du conservateur, qui grimpe un à un les barreaux de l'échelle, précis, direct,

concentré. Il arrivera en haut du cadre et luttera encore une fois pour étendre le mètre de façon à mesurer la toile dans sa largeur (ce que, bien sûr, il aurait pu faire d'en bas). C'est là qu'il coince sa manche dans une poutre du bâtiment, et finit suspendu dans les airs. Il grogne, et on rit. Il essaie de rejoindre l'échelle, en vain, pédalant dans le vide. Il gémit, légèrement inquiet. Agemans, toujours nu, assis contre le mur d'en face, ne marque aucune réaction. Une radio diffuse « All by myself » au lointain. Le conservateur entreprend alors de se défaire de sa blouse. Une manche après l'autre, il s'en dégage, et s'y agrippe alors qu'elle reste fermement accrochée à la poutre. Un petit son angoissé se laisse entendre. L'acrobatie, car c'en est une, est maîtrisée, mais ne se laisse pas voir comme telle, et on rit d'autant plus. À ce moment précis, deux visiteuses entrent dans la pièce. Aerts est cramponné à sa blouse et se fige un temps, visage caché dans l'étoffe comme s'il pouvait disparaître en se cachant les yeux. Il pend, juste devant la figure christique du tableau. Les deux femmes ne portent pourtant aucun regard ni sur Agemans ni sur Aerts. Elles se prennent tour à tour en photo devant la toile de Rubens, avant de finir par un *selfie* à deux, et de quitter la salle en regardant les photos qu'elles ont prises d'un air extasié. Aerts reprend alors sa périlleuse descente, enlevant d'abord ses chaussures, puis son pantalon (laissant visible un long caleçon blanc des plus désuets), entreprend de nouer le

pantalon à la manche de la blouse pour pouvoir descendre plus bas. Il effleure le tableau, et lui dit immédiatement « sorry » (s'adresse-t-il à Jésus ou à la toile ?!) avant de finalement trouver son chemin vers le sol. C'est là, en bras de chemises et caleçon long, que le trouvera un gardien abasourdi [Bart Hollanders].

[...]

Quelques scènes plus tard, c'est ce même gardien qui, s'assurant de sa solitude, à l'affut de son talkie-walkie, défait précipitamment les lacets de sa chaussure gauche, libérant son pied de la semelle en cuir, puis de sa chaussette, pour en effleurer délicatement le parquet. Agrippé de ses deux mains au rebord du petit banc de bois formé par la plainte, il se raidit à l'approche du contact, puis soupire d'aise. Il reste là quelques instants suspendus, avant de répéter l'opération avec son pied droit. Les deux pieds nus sur le parquet, on dirait qu'il marche pour la première fois. Il prend une petite course en ellipse, bras étendus sur les côtés, comme un enfant fait l'avion. Se laisse porter par son élan jusqu'à grimper d'un léger bond sur la plinthe du mur d'en face. De là, jetant un coup d'œil à la porte pour s'assurer que personne ne vient, il écarte à nouveau les bras et se laisse chuter doucement vers l'avant, traverse la salle dans sa largeur, monte sur la plinthe opposée. Il commence alors à danser-patiner sur le parquet, se laissant aller à l'ivresse de petits pas glissés-croisés sur le bois, en arrière, en avant, l'avant-bras replié

dans le dos, l'autre faisant contrepoids. Ce sont bientôt des pirouettes en l'air, suivies d'un grand plié, d'un entrechat et d'un grand jeté...

Le gardien est coupé dans son élan par l'irruption de Vinck, Agemans et Simoni dans la salle du musée, rejouant la scène de *Bande à part*, dont la bande-son « *Franz avait lu dans France Soir qu'un américain avait mis 9 minutes quartante-cinq secondes pour visiter le musée du Louvre. Ils décidèrent de faire mieux.* » se superpose d'ailleurs à l'introduction des *Quatre Saisons* de Vivaldi version Max Richter. Hollanders essaie de leur couper la route, mais par trois fois le trio s'échappe par la porte du fond, puis revient par l'avant de la salle, avant de commencer à dessiner un

parcours à chaque fois identique dans l'espace défini par les quatre murs de la salle. Alors qu'ils courent, sautent et traversent l'espace, la lumière se fait plus claire. Un homme en costume trois pièces, cocktail à la main et lunettes de soleil, entre, marche jusqu'au centre de la pièce et y dépose un peu de sable contenu dans sa chaussure. Le trio continue son inlassable ronde, ponctuant ses rebonds sur les murs de la salle de cris. Ils semblent compter le nombre d'incantations invisibles tracées dans l'air, avant que soudain, les parois de la salle ne cèdent sous leur poids et qu'ils ne se retrouvent engloutis par la salle elle-même, mettant abruptement fin à la musique.

Chaque situation décrite ci-dessus contient une série d'actions qui échappent aux comportements dictés par la bienséance, et qui exposent autant de relations affectives à l'espace du musée qu'on ne laisse pas être, dont on supprime la possibilité dans les imaginaires⁴⁶⁰. Réinvestir ces possibles, c'est ainsi donner vie au lieu *autrement*, en proposant une autre écologie des affects. Cette réinvention a néanmoins ses limites, et nécessite de se faire en dialogue avec le lieu lui-même, en est témoin cette ultime étape du récit de la création :

T.V. : Quand on était en train de créer *Le Pays de Nod*, on a dû répéter longtemps en studio, parce que ça a pris beaucoup de temps de construire la scénographie. Quand on a pu enfin travailler dans le décor, on a dû jeter quasiment la moitié du matériel qu'on avait créé. L'espace était trop déterminant. C'était devenu le personnage principal de la pièce [...]

Et on a quand même eu des bouts avant la première, par exemple le parquet et les murs, on les a eus deux ou trois semaines avant la première je crois... Et ça nous a d'ailleurs permis de nous rendre compte que nous avions beaucoup de scènes sur lesquelles nous avons travaillé qui ne fonctionnaient pas du tout dans l'espace. Donc on a tout changé, jusqu'à deux jours avant la première on était encore en train de changer des choses. C'est fou que ce qui est devenu le cœur de la pièce ait été créé en deux jours !

⁴⁶⁰ Je renvoie à l'analyse de la partition de Joé Agemans en première partie pour une analyse plus précise et détaillée de son geste et de la façon dont sa présence décale le regard porté sur le lieu, cf. *supra*, pp. 163-166.

C.B. : Sauriez-vous dire pourquoi ces scènes ne fonctionnaient pas ?

J.A. : Elles étaient...

M.V. : On s'est simplement rendu compte que... Quand on voit cet espace, on se rend compte qu'il a des règles. On ne pouvait pas juste faire ce qu'on voulait à l'intérieur, ça n'aurait plus eu de sens. On devait respecter le sens de cette salle, de cet espace en tant que musée... Pour pouvoir s'appuyer dessus. On aurait pu aller contre, mais ç'aurait été un autre spectacle. Nous n'avions pas réalisé que l'espace serait aussi déterminant. Donc un bon nombre de scènes ont juste perdu leur raison d'être une fois dans l'espace du musée...

Joé Agemans dit quelque chose en flamand

M.V. : Ah oui, nous avons ces costumes d'animaux, en plastique... C'était une très belle image, fantastique mais quand nous l'avons testée dans l'espace, c'était mauvais, ça ne fonctionnait pas du tout.

J.A. : C'était trop étrange ! Dans *Le Pays de Nod*, la salle était le personnage principal et tout devait faire sens par rapport à cette salle. On devait respecter les règles qu'elle imposait.

La création est totalement bouleversée par la durée du chantier de construction, qui ne sera terminé dans ses ultimes détails que quelques instants avant le début de la première (certaines des scènes et actions potentiellement dangereuses car acrobatiques ne furent ainsi jamais testées avant la présence du public). Le geste le plus révélateur dans ce récit est le sacrifice d'une importante part de ce qui avait été pensé et testé en studio au lieu lui-même. Thomas Verstraeten et Joé Agemans le disent avec la même métaphore : la pièce est le « personnage » principal de la pièce. L'usage du vocabulaire théâtral prolonge l'analogie entre la salle et le corps vivant (le personnage en tant qu'entité psycho-physique demandant à être incarnée), et donne également à l'espace re-créé le statut d'un *texte* à respecter. Le choix est alors de ne pas « aller contre » les lois inhérentes à l'espace de jeu mais de les respecter.

Pour ce faire, il est nécessaire pour les interprètes de cultiver une attention toute particulière, qui se traduit dans la verbalisation de Joé Agemans et Marie Vinck par l'utilisation des verbes « *to rely on* » et « *to be related to* ». Le premier peut signifier « compter sur » autant que « être dépendant de », le deuxième renvoie à l'idée « d'être lié » ou « relié »⁴⁶¹. Dans les deux cas, s'exprime l'idée d'une trame de relations dont dépend non seulement la nature de l'action accomplie (le « quoi ») mais aussi sa qualité (le « comment »). Stef Aerts décrit cette qualité de co-dépendance en évoquant le fait que la charge émotionnelle de la pièce ne repose pas sur ses acteur·rices :

⁴⁶¹<https://www.wordreference.com/enfr/to%20rely> et <https://www.wordreference.com/enfr/related> (consultés le 10 avril 2020).

Stef Aerts : C'est souvent quelque chose que l'on doit rappeler aux acteurs qui travaillent avec nous : ils n'ont pas à prendre en charge la dimension émotionnelle du spectacle. L'émotion vient de la scénographie et du décor. C'est quelque chose qui n'est pas si facile à concevoir, parce que la plupart du temps les acteurs sont habitués, lorsqu'ils viennent d'une formation traditionnelle, à prendre entièrement en charge l'émotion dans la pièce. Mais avec nous ce n'est pas du tout le cas. Au contraire, si les acteurs font ça, alors ça devient redondant : ils expriment ce que le décor dit déjà. D'ailleurs, c'est pour ça qu'on aime aussi travailler avec des acteurs qui viennent du cinéma, comme dans *JR*. Dans *Le Pays de Nod*, ce n'était que nous, mais c'est la même dynamique : un jeu assez petit, au service...

Joé Agemans : Ils doivent jouer *avec* la scénographie.

Aerts définit les opérations nécessaires à atteindre cette qualité de présence par la négative : ce sur quoi ce type de jeu ne repose pas, ce sont les opérations dites « classiques » du jeu théâtral, soit l'identification au personnage, à sa dimension psychologique, et l'expression d'un état émotionnel qui soutienne son comportement et ses actes. Laisser la place à la scénographie, c'est pour l'acteur·rice accepter que ce qui sera exprimé dépend davantage de sa capacité à être le réceptacle des résonances produites en lui *par* le lieu que de son élaboration active d'une ligne de jeu et d'une volonté d'exprimer tel ou tel état émotionnel⁴⁶² :

C.B. : Ce que j'entends, c'est que votre travail demande un jeu presque passif, qui s'appuie sur la scénographie, le lieu ?

Marie Vinck : Dans les grandes lignes, c'est ça.

T.V. : Peut-être aussi une façon de jouer plus proche de la performance. La présence est un élément important : la présence de l'acteur, plus que sa façon de se comporter.

C.B. : La présence en opposition au jeu ?

T.V. : En opposition à l'acte de jouer.

Il faut noter que la précision de la formulation de Verstraeten n'oppose pas présence au *jeu*, mais bien présence à *l'acte de jouer*. La distinction est importante, et j'en passerai encore une fois par la description pour l'explicitier.

[Carnet de terrain - juillet 2016/avril 2018⁴⁶³]

Un homme [Matteo Simoni] entre dans le musée, un audioguide à la main. Il se place

⁴⁶² Ce qui n'est pas sans faire écho aux propos des danseur·euse·s de Platel analysés dans le premier paysage de ce chapitre, cf. *supra*, pp. 239-261.

⁴⁶³ Ces descriptions s'appuient sur l'expérience du spectacle *Le Pays de Nod* à Avignon en juillet 2016 puis à la Grande Halle de la Villette en avril 2018. J'ai complété et approfondi certaines pistes d'analyse en visionnant la captation du spectacle (mise à disposition par la compagnie).

devant le tableau, et commence par le regarder à distance tout en écoutant sa description-explication, qui est donnée à entendre au public également. Le réalisme de la situation ne dure pas. Simoni finit par s'approcher du tableau et le toucher du doigt dans le bas. Audioguide plastique dans la main droite, il se retrouve l'index gauche maculé de peinture noire, comme si le tableau venait d'être fraîchement terminé, comme si le tableau était encore malléable et vivant. Considérant quelques instants avec stupeur et étonnement le tableau, il regarde vers le haut alors que l'audioguide continue de commenter les choix de composition de Rubens. Simoni s'approche à nouveau de la toile, la touche de l'index à nouveau... Puis il dépose l'audioguide qui continue de déverser son discours à qui veut encore l'écouter, se détourne du tableau et,

étalant la peinture sur la pulpe de son pouce et de son index, finit par s'en faire une moustache. Il applique alors à plat sa main droite sur le bas du tableau et se fait un masque noir autour des yeux et du front. Ce rudimentaire déguisement appliqué à sa bouche et à ses yeux, il se tourne vers Agemans (toujours assis nu sur le mur faisant face au tableau) et sans sommation dégainé un pistolet imaginaire et lui tire dessus. Agemans s'écroule à terre dans un cri. Simoni récupère l'audioguide, et, masque de Zorro peint sur les yeux, reprend le cours de sa visite, le temps qu'Agemans rassemble ses forces, se dirige calmement sur lui, avant de l'agripper par la veste et de le jeter à terre, initiant une bagarre féroce que le gardien [Bart Hollander] cherchera en vain à apaiser.

La description de cet extrait met en exergue la coexistence de plusieurs lignes dans le jeu de Simoni. Sa partition d'actions relève du quotidien vraisemblable (en adéquation avec l'horizon d'attente créé par le musée), notamment *via* l'écoute de l'audio guide qui accompagne l'observation du tableau ; mais aussi du fantastique, avec cette interaction avec la matière-même de la toile (sa peinture) venant le transformer en justicier masqué. On a ici l'exemple de la façon dont se traduit très concrètement l'image agissante d'un lieu considéré comme vivant. La métaphore est concrétisée par la technique (permise par la reproduction de la salle), qui transforme la reproduction hyper-réaliste du tableau de Rubens en un organisme capable de changer d'état par lui-même, de se mettre à générer sa propre matière. Je perçois alors une action dont je sais qu'elle est impossible dans la physique quotidienne qui régit mon rapport aux êtres et aux objets (je sais que la peinture sèche). Simultanément, la perception de cette action rend concret une part d'ordinaire intangible de ma perception, en l'occurrence la façon dont une œuvre m'affecte et peut transformer mon imaginaire, ma perception du monde.

Ainsi, le jeu au sens d'attitude ludique ou de croyance n'est pas évacué du travail du comédien, bien au contraire. Il sert même de support à l'écriture de situations, qui engendreront une façon de penser l'espace qui permettront de matérialiser ce rapport ludique à l'espace. On peut ainsi comprendre qu'une fois la situation écrite et l'espace reconfiguré par cette possible relation, le travail de l'acteur·rice nécessite un retrait, de façon à ne pas souligner ce qui est déjà contenu dans le *texte* qu'est devenu l'espace. Par conséquent, dans le temps de la représentation prime la précision rythmique de l'enchaînement des actions et des situations, fonctionnant comme des constructions-déconstructions successives d'images. Les figures sont là, identifiables, reconnaissables, mais n'existent que dans leur rapport au lieu. Le texte est quasiment absent, la vocalisation est réduite au pulsionnel : cris de peur ou de joie, gémissements de douleur. Le langage verbal est systématiquement détourné (brouillage des talkies-walkies) ou délégué à un hors-champ (audioguide, bande-son du film de Godard).

Ce premier exemple permet de comprendre la subtilité du jeu requise par le dispositif comme un dialogue entre le lieu reconstitué et les interprètes. Ce dialogue est de plusieurs ordres : les mémoires du lieu réel ou premier, sa charge symbolique et affective à l'échelle intime et collective ; les mémoires des improvisations et matériaux collectés tout au long du processus d'écriture de la dramaturgie ; et l'écoute sensible et active des demandes adressées aux acteur·rice·s par l'espace une fois reconstruit. Je prolongerai maintenant la réflexion avec l'étude d'un dispositif tout à fait différent : celui de la pièce-film *JR* créée en 2018, et que Marie Vinck qualifie de pièce pour « vrais acteurs ».

b) « A player's play »

Joé Agemans, lorsqu'il décrit les sessions de répétitions pour *Le Pays de Nod*, mentionne qu'il improvisait avec Matteo Simoni, qui, contrairement à lui, était un « *player player* », entendez un acteur de composition. La répétition du terme résonne avec l'expression de Marie Vinck lorsqu'elle qualifie *JR* de « *players' play* », et me laisse à penser que c'est une manière que le collectif a de situer et décrire différents modes de jeu. Agemans poursuit à propos de Simoni : « Mais lui, c'est vraiment un acteur de composition, d'ailleurs ça se voit, avec tous ces petits rôles qu'il tient dans *JR*... ». En effet, le comédien passe les quatre heures de performance à passer d'un costume à l'autre avec une capacité à la métamorphose telle qu'il est d'abord difficile de le reconnaître. Groom, facteur, flic ou badaud, il disparaît sous les attributs caractéristiques de ces rôles, aussi essentiels pour l'avancée de l'intrigue que vite effacés du fleuve d'impressions laissées

par le film-spectacle. Un acteur-acteur dans une pièce à acteur-ric-e-s : caméléon qui se fond dans le décor, jouissant des métamorphoses constantes demandées par sa partition.

Le parti-pris du collectif pour *JR*, je le rappelle, est de raconter l'histoire dans un dispositif particulier qui joue encore sur le rapport au lieu : le spectacle se passe dans un espace quadrifrontal, chaque gradin étant disposé face à l'un des côtés d'une tour de quatre étages. Chacun de ces étages est ouvert, de façon à ce que l'on puisse voir les espaces qui le composent et les actions qui s'y jouent. Le deuxième ou le troisième étage sont alternativement fermés par un store qui permet la projection du film qui est réalisé en direct. La tour évoque ainsi le building américain autant que le studio de cinéma, ses espaces ne cessant de se recomposer en fonction des nécessités du scénario et de l'espace convoqué par la scène en train de se tourner. L'esthétique dans son ensemble joue sur l'hyper-réalisme, des détails du décor à la minutie de la reconstitution des accessoires⁴⁶⁴. Là encore, le parti-pris formel va avoir une influence radicale sur les modes de jeu des interprètes, et c'est une deuxième influence majeure des membres du collectif qui est à l'honneur : le cinéma. Thomas Verstraeten précise en effet que si les arts plastiques ont eu un impact évident sur la façon de penser le théâtre du FC Bergman (comme des « fabricants d'images »), le cinéma comme pratique a également imprégné les façons de faire de deux de leurs membres (le nom du collectif lui-même n'est pas sans le laisser deviner) :

Je pense aussi que Stef [Aerts] et Marie [Vinck], qui ont fait beaucoup de cinéma après l'école, se sont vraiment formés en tournant, à un cinéma très classique. Donc, si je résume : le conservatoire ; les beaux-arts ; et le cinéma. Je pense vraiment que nous créons nos spectacles depuis l'entrelacs de ces trois disciplines.

Il me semble qu'une des clés pour comprendre pleinement l'expression de Marie Vinck « a player's play » réside dans cette influence par la pratique du jeu cinématographique, où l'adresse de l'acteur-ric-e est d'abord à la caméra. Mais d'abord, comprenons pourquoi *JR* fait rupture dans l'histoire du FC Bergman.

Joé Agemans, Stef Aerts et Thomas Verstraeten soulignent en effet la radicalité du tournant que la pièce représente par rapport aux habitudes de création du collectif tout jeune qu'il soit :

J.A. : C'est la première fois qu'on fait quelque chose comme ça.

S.A. : La première fois que l'on repart d'un texte, qui dit des choses urgentes à dire...

T.V. : On a dû réinventer nos façons de travailler à nouveau. Malgré cela la scénographie est restée centrale dans notre réflexion sur l'adaptation et la mise en scène du texte.

⁴⁶⁴ Renvoi au premier paysage pour plus de détails.

Le point de départ est crucial : *JR* repart d'un texte, soit d'un rapport à l'écrit et à la narration, ce qui va à l'encontre des façons de créer habituelles du collectif et demande à « retourner » leurs façons de faire, revenant à une chronologie de travail sur la dramaturgie plus classique, ou proche de ce qu'ils ont pu expérimenter en école. Stef Aerts insiste sur la dimension « urgente » qu'il y avait pour eux à revenir à un travail depuis le texte, ce qui peut s'entendre à l'endroit du choix du texte lui-même mais aussi à l'endroit du choix de ce retour aux sources sur le plan dramaturgique. Néanmoins, si le texte redevient premier, ce n'est pas d'une pièce de théâtre qu'il s'agit mais d'un roman, et qui plus est un roman-fleuve. La première étape dans l'écriture du spectacle *JR* a donc été la lecture et l'adaptation :

C.B. : Combien de temps avez-vous passé à travailler sur le roman ?

M.V. : D'abord je l'ai résumé entièrement, c'était très long, presque un mois.

J.A. : Et tu l'as fait toute seule, hein ?

M.V. : Je l'ai fait toute seule. Je crois que j'étais la plus enthousiaste parce que j'ai été la première à lire le roman. J'étais celle qui est arrivée en disant : « Vous devez le lire, et on doit le monter ». Mais tout le monde était plutôt d'accord. C'est comme ça que le processus s'est enclenché. J'étais enceinte, et je n'avais pas de travail à l'époque, donc j'avais vraiment le temps de me plonger dans le livre. Et ensuite, quand le résumé a été fini, nous nous sommes rassemblés et nous avons passé trois mois sur l'adaptation et un mois sur la traduction. Nous trois, et un dramaturge, mais qui n'étais quasiment jamais là... Donc nous trois, et aussi un traducteur qui nous a aidés sur la moitié de la traduction. On était donc quatre. C'était un gros travail en fait, mais maintenant que j'y repense ça s'est fait assez vite. J'ai vraiment aimé faire ce travail, peut-être plus encore que les répétitions. Ce n'était pas facile, parce qu'il y avait tant de si bonnes intrigues que nous devons mettre de côté... Il y avait matière à faire quatre films en fait.

Pour situer brièvement le propos, *JR* est un roman de l'auteur américain William Gaddis, publié en 1975, qui s'étend sur plus de mille pages. Il entrelace les destins de plusieurs personnages qui fonctionnent comme des archétypes, purs produits d'une société hyper-capitaliste qui n'a de lois que celles de la finance et de la croissance. Protagoniste en creux, incroyable et insaisissable, JR est un garçon de onze ans, qui suite à une sortie scolaire à la bourse de Manhattan décide de devenir un maître de la finance... Et y parvient. La cruauté toute juvénile dont il fait alors preuve dans la gestion de ses affaires ne fait que mettre en lumière l'absurdité intrinsèque d'un système basé sur l'exploitation et la domination.

C'est donc Marie Vinck qui impulse l'idée d'adapter ce roman après la lecture qu'elle en fait. Ses propos traduisent l'enthousiasme et la sensation d'évidence qui la portent alors à proposer le roman comme point de départ d'un nouveau projet du FC Bergman. Une fois l'équipe conquise à

l'idée, la première étape du travail consiste à établir un résumé du roman, travail que Vinck assume seule et qui lui prend environ quatre mois⁴⁶⁵. Ensuite, trois mois supplémentaires sont consacrés au travail sur le texte, cette fois en trio : Stef Aerts et Thomas Verstraeten rejoignent Vinck pour adapter le roman. C'est le moment où s'opèrent des choix déterminants : même si le spectacle dure quatre heures au final, le roman contenait suffisamment de matière pour en tenir seize, selon les dires de Vinck. On comprend que ces choix consistent à sélectionner certaines intrigues (« *story lines* ») sur lesquelles le spectacle se concentrera et à en éliminer d'autres. Vinck mentionne également l'aide fantomatique d'un dramaturge qui brille par son absence, et l'on comprend que c'est le trio Vinck, Aert et Verstraeten qui a véritablement mené tout le travail sur l'adaptation du roman. Cette première phase de travail sur le texte se termine par la traduction vers le flamand de l'adaptation retenue, qui elle-même dure un mois.

On retrouve dans ce rapport direct et sans intermédiaire au texte et à l'élaboration d'une adaptation qui servira à la scène une façon de travailler proche de celle du tg STAN, au sens où les membres du FC Bergman sont *en premier lieu* dramaturges, et s'accordent sur les effets de sens produits par leurs opérations de sélection dans le texte au niveau de la conduction des intrigues et de la narration globale. L'analogie avec STAN s'arrête pourtant ici, puisque, loin de s'en tenir à un travail à la table qu'il s'agit de mettre « en présence » dans la rencontre avec le public, s'ensuit de ce premier travail sur le texte une période de répétition longue et extrêmement méticuleuse :

C.B. : Et donc ensuite, une fois ce travail fait, vous êtes entrés en répétition ?

M.V. : Oui, nous avons rassemblé tout le monde, il y a d'abord eu cette première lecture, et ensuite, chacun avait une semaine pour apprendre le texte ! Et ensuite nous avons commencé à répéter.

J.A. : Avec les caméras, mais sans décor, juste des marques au sol. On a beaucoup discuté des cadrages des deux caméras, et de la façon dont nous allions filmer le script.

M.V. : Oui, il y avait l'étape du découpage ! Avant de commencer à répéter une scène, nous travaillions ensemble au découpage : à choisir où la caméra serait sur quelle réplique.

J.A. : Donc à réfléchir à comment l'histoire serait racontée par le film.

C.B. : Donc tout ce travail était fait en amont...

⁴⁶⁵ Ce n'est pas l'objet de mes recherches, je me contenterai donc d'en faire une note, mais on ne peut pas ne pas noter la superposition — sans doute inconsciente — dans les propos de Vinck entre le fait d'être enceinte et de ne pas avoir de travail *en tant que comédienne* (elle ne dit pas s'il s'agit d'un choix), ce qui lui laisse le *loisir* de « plonger dans le livre » et d'accomplir cette charge de travail pourtant essentielle au futur spectacle. C'est d'autant plus remarquable que la question d'Agemans vient mettre en lumière ce travail accompli par Vinck seule, ce dont elle semble pourtant se dédouaner en donnant une justification (c'est d'elle que venait l'idée, donc il était normal que ce soit elle qui y consacre son temps) et un contexte propice.

M.V. : Oui, mais le planning était si serré que très vite on était derrière. Au début, ça allait, mais à la fin on ne pouvait plus préparer en amont, donc on prenait des décisions sur le moment. Ce qui était complètement dingue. Ce n'était pas très agréable, parce que quand on sait qu'on a une heure et demie en tout et pour tout pour monter une scène entière c'est... beaucoup de pression sur le timing.

C'est à ce moment du processus que l'équipe et les fonctions en son sein évoluent. D'une part, avec l'arrivée de l'ensemble des dizaines de « *guests actors* » qui rejoignent le navire pour cette production. D'autre part, parce qu'au sein même des membres du FC Bergman, les rôles se répartissent différemment : Marie Vinck sera la seule à jouer, incarnant Amy, l'un des personnages principaux de l'adaptation ; Stef Aerts prendra une fonction de supervision des choix de mise en scène et de mise en film (qu'il continue à assurer en live pendant les représentations) ; Thomas Verstraeten et Joé Agemans seront aux postes-clé de cameramen. Le travail des scènes induit dès lors de travailler non seulement les enjeux de la scène au sens le plus classique du terme mais aussi de prévoir le découpage, c'est-à-dire la façon dont s'agencera la chorégraphie entre cameramen et acteur·rice·s de façon à construire le film. Un travail exigeant et précis, qui se pense à la phrase près, quand bien même le resserrement du temps à la fin de la période de répétitions oblige à tout décider simultanément plutôt que de d'abord penser le découpage, puis ensuite répéter la scène comme l'équipe le privilégiait au début du travail. Ce temps est nécessaire pour régler le dialogue entre cameramen et acteur·rice·s :

C.B. : D'ailleurs, Thomas et Joé, comment avez-vous choisi de filmer ?

M.V. : Ce n'était pas un choix [*rires*].

J.A. : Le choix était déjà fait !

T.V. : Je l'avais fait avant, donc pour moi c'était assez logique de le refaire. D'approfondir cette relation entre le théâtre et le cinéma. C'était surtout un désir de le faire nous-mêmes. Ça fait sens parce qu'on sait vraiment ce qui est important, le cœur du propos qu'on veut porter. Évidemment, nous ne sommes pas les meilleurs techniciens en ce qui concerne le maniement de la caméra, nous restons des amateurs...

S.A. : Je ne suis pas d'accord.

T.V. : Tu n'es pas d'accord ?

S.A. : Non, je comprends que ça puisse être frustrant, de ne pas gérer la mise au point de façon optimale... Mais les cameramen professionnels ne le font pas non plus [*rires*]. La première fois que nous avons mobilisé la caméra, nous avons engagé des cameramen professionnels, et puis il y a eu toutes sortes de problèmes d'emplois du temps, et nous nous sommes dit : « ok, essayons de le faire nous-mêmes ». Thomas l'a fait pour la première fois et nous avons réalisé que ça apportait

une strate supplémentaire, parce qu'alors ça devenait une méta-histoire. Du fait que le caméraman n'était pas seulement un technicien, mais surtout un membre du FC Bergman qui à son endroit était pleinement en train d'essayer de...

M.V. : ...raconter l'histoire...

S.A. : ...de capturer le mouvement pour raconter l'histoire. Ça devient une action physique, et ça demande un vrai engagement. Surtout dans cette pièce, parce que c'est vraiment sans arrêt.

T.V. : Ça devient presque une performance à part entière.

S.A. : Oui, et pour moi, ce sont les deux personnages principaux du spectacle. Parce qu'ils sont les seuls à être absolument partout : dans chaque scène. Cela en fait des personnages très puissants et très vulnérables à la fois..

Je ne reviendrai pas ici sur le travail du cameraman dans *JR* (je renvoie à l'analyse consacrée à Joé Agemans en première partie). Néanmoins, il est tout particulièrement intéressant de noter que Stef Aerts parle ici de la présence des cameramen de la même façon qu'était évoquée la salle Rubens du musée royal d'Anvers dans *Le Pays de Nod* : comme des personnages principaux. Là encore, le travail de composition de l'acteur n'est pas le cœur du spectacle, quand bien même, et c'est là la différence, la teneur de son jeu, du fait du rapport au texte et à l'intrigue, passe par la composition et pose le code de l'identification entre acteur et personnage. La distance n'est pas produite par la façon des comédien·ne·s de se mettre en jeu mais par le dispositif dans et avec lequel ils jouent. Leur présence en tant que comédien·ne·s est ostensible, non du fait d'une adresse particulière au public, mais du fait du dédoublement de leur présence à l'écran et dans la tour, lieu triplement référencé, à la fois scène, studio de tournage, et lieu de la fiction (d'autant plus que la minutie des décors et des accessoires permet une plongée complète dans l'univers des États-Unis dans les années 70). Je propose ici une description par flashes qui permettra de goûter aux effets produits par le dispositif choisi, ainsi que du dialogue entre les modes de jeu des comédien·ne·s et le dispositif lui-même.

[Carnets de terrain - avril 2019⁴⁶⁶]

À l'étage 0, rez-de-chaussée, je vois en coupe les étals d'une supérette de quartier. Les paquets de chips, cartons de lait et magazines rangés et ordonnés sous la caisse. Mon regard

glisse vers la droite. C'est un sauna : deux banquettes de bois clair, de la fumée, une femme et un homme assis, serviettes nouées autour de la taille ou du buste, cheveux enturbannés, le temps semble les avoir laissés

⁴⁶⁶ Les descriptions qui suivent sont composées d'après les notes prises lors des représentations de *JR* à la Grande Halle de la Villette les 12 et 15 avril 2019, approfondies par le visionnage de certains passages sur les captations du spectacle transmises par la compagnie.

là. Mon regard glisse à droite. C'est une petite chambre avec un lit deux places. Amy [Marie Vinck] retape les oreillers et détend le drap, avant de s'asseoir sur le lit, pensive. Mon regard monte d'un étage. Sur l'écran, Jack Gibbs, écrivain raté [Jan Bijvoet] est visiblement ivre. Eigen, autre écrivain raté [Rashif El Kaoui] tente désespérément de lui reboutonner sa chemise tandis que Bast, compositeur raté [Oscar Von Rompay] essaie d'en savoir plus sur ce qui s'est passé. Le fantasque Gibbs agite sa chaussure dans les airs et continue à raconter, raconter, raconter. Il disparaît de l'écran, le téléphone sonne et Bast va répondre. « This is a men's world » retentit alors. Changement de plan sur l'écran. Amy serre contre elle son petit garçon. Elle n'est plus dans la chambre, je ne l'ai pas vue sortir, dans le sauna à gauche, un des deux hommes a disparu lui aussi. Mon regard remonte. Elle serre son petit garçon contre elle puis s'en détache à regret, sous la demande de son père, avec qui il doit justement partir. L'enfant rechigne, puis sort du cadre, laissant Amy seule à l'écran, adossée contre le chambranle de la porte, adressant un dernier baiser à distance au petit garçon parti. Dans l'épicerie en bas, un homme est en train de passer, je ne vois que son dos. Sur l'écran, le plan a changé, Eigen porte Gibbs sur ses épaules, le dernier grimace de rire et ne cesse de parler.

[...]

Le lit a glissé hors de la pièce. Il est hors-tour. Sous les draps, Gibbs et Amy. Thomas Verstraeten sort en courant doucement de la tour, fait le tour du lit et installe la caméra juste sous le drap. À l'écran apparaît alors le visage d'Amy déposé sur le torse de Jack Gibbs. Toutes les lumières se sont éteintes : je n'ai accès qu'à l'îlot de lumière projeté sur le lit, hors-champ, et à cette image douce, sombre, feutrée comme le son des voix d'Amy et de Gibbs.

[...]

L'écran est au quatrième et dernier étage de la tour. Au troisième, des stores verticaux donnent un accès partiel à l'appartement-squat. Rhoda [Anne-Laure Vandeputte] a pris trop de drogue, du sang coule de son nez, sur sa chemise beige ouverte, sous sa coiffe de plume de cheffe indienne. Mon regard passe du macro au micro, les dynamiques de l'espace au troisième, le détail des visages au quatrième. Bast est assis à côté d'elle. Un flash de lumière, sombre, puis clair à nouveau. Il s'est endormi sur son épaule, on se demande si elle respire encore. Hors-champ on entend la voix de Gibbs, qui entre dans l'appartement avec un vélo dans les bras. Rhoda sursaute, désorientée, elle se lève, ôte sa chemise (mais pas sa coiffe d'indienne) et, nue comme un vers, marche droit devant elle et s'immerge dans la baignoire.

[...]

Elle est maintenant vêtue d'une robe à strass où brille le *stars and stripes*. Gibbs est là, dans l'appartement en ruine. Les lunettes sur le front, défait, son baril de lessive entre les mains, il délire. Des vidéos de zèbre sont projetées sur le mur. Elle, sur le canapé, se fait un rail de cocaïne. Son mascara a coulé sous ses yeux. Elle est avachie sur le canapé, invective dans le vide, grands gestes. Gibbs se relève soudain. Il se dirige vers elle, lentement, tombant sur ses pieds, buste en avant, langue passant et repassant sur ses lèvres. Elle semble chercher à se fondre avec le tissu du canapé. Il arrive jusqu'à elle, répète une question, lui saisit le menton et la bouche, puis l'amène à se

lever, la saisit par les bras et la pousse à demi au-dessus de la rambarde. Elle hurle de peur, puis bientôt rigole, alors qu'ils répètent l'opération à chaque fenêtre — de chaque côté de la tour. Elle agrippe le bouquet de ballons gonflés à l'hélium qui étaient suspendus. Patti Smith résonne. Il détruit le mur, passe à travers. C'est un cauchemar halluciné, un bad trip. Elle respire difficilement, s'étrangle et hurle, son corps convulse, se tord devant la caméra, elle enlève sa robe, se plonge dans la baignoire à nouveau, passe du rire aux larmes, du rire aux larmes, avant un ultime soubresaut qui la laisse inanimée, la tête renversée sur son épaule.

On pourrait démultiplier à l'envi les descriptions des effets contenus par le dispositif et les voyages du regard auxquels ils invitent. Ce qui me semble important à souligner pour mon propos, c'est d'abord la continuité des existences et des espaces dans le hors-champ : même lorsqu'un espace n'est pas filmé, il continue à assumer sa fonction dans la fiction, et à être peuplé par les êtres de fiction que sont les personnages. Il n'y a pas de zone de non-jeu à vue du public : le dispositif radicalise l'identification entre acteur et personnage en offrant une fiction dans la fiction, à savoir l'illusion que même hors de la scène constituée par le fait d'être sous le regard de la caméra, le personnage continue à exister. Cela coexiste avec la transformation des espaces à vue lorsqu'ils ont besoin d'être transformés (un bar se transforme en sauna, un appartement en salle de cinéma...), et la conscience nécessaire de la discontinuité des partitions des comédien·ne·s due aux effets de montage du film tourné en direct. Trois régimes d'attention coexistent ainsi : celui porté au film, à la narration de ses intrigues, aux focus qu'il permet sur certains personnages ; celui porté aux vies parallèles qui se tissent hors de l'espace du film ; et enfin celui porté aux modalités du *faire* du film en direct.

Il faut souligner que l'équipe est moins liée par un travail dramaturgique commun que sur les précédentes créations du collectif. Ce qui fonde l'être ensemble de la distribution, c'est davantage une expérience du jeu cinéma. Les informations que j'ai pu recueillir vont toutes dans le

sens d'une concentration sur l'intrigue et le parcours de leur personnage, interrompue puis relancée au gré du montage des différentes scènes, la présence du public n'étant que peu voire pas du tout prise en considération dans l'adresse (ainsi que Marie Vinck le confie lors d'une discussion plus informelle). Les comédien·ne·s jouent pour la caméra, sans jamais souligner la double énonciation que le dispositif produit. Ainsi, Frank Focketyn me confie qu'une fois qu'il est « monté dans la tour », le jeu commence et qu'il n'en sort plus jusqu'à la fin de route de son personnage. De son rôle en tant que cameraman, Joé Agemans souligne d'ailleurs l'intensité de la concentration des acteur·rice·s, qui souvent le happe. La dimension technique est extrêmement prégnante pour les quarante comédien·ne·s et figurant·e·s, les deux cameramen et l'équipe de technicien·ne·s qui assure les changements de décors et la régulation de la circulation des accessoires, et des personnes. C'est une course de fond qui demande une attention constamment renouvelée pour que le tournage en direct se passe au mieux, non seulement dans le temps des scènes, pour lesquelles il est nécessaire de respecter un marquage extrêmement précis, mais aussi dans les transitions, l'exiguïté de l'espace de la tour demandant une économie de déplacements donc une anticipation et une conscience constante de ce qui est à venir pour être au bon endroit, au bon moment. C'est une *performance* au sens d'exploit technique que l'aboutissement de ce film réalisé en direct, qui demande à chaque comédien·ne de convoquer les justes supports pour chaque nouvelle scène ou situation, exactement à l'instar de ce qui lui serait demandé sur un tournage. La préparation de chacun·e à cette performance est personnelle. Les comédien·ne·s dînent tôt (vers 16h30) puis se préparent selon leurs routines personnelles, pour ce que j'ai pu observer. L'emphase est surtout mise sur les italiennes du texte (extrêmement conséquent pour la dizaine de rôles principaux, et caractérisé par un débit très rapide qui mime le rythme de l'écriture de Gaddis). Marie Vinck dit seulement « s'entraîner la bouche » une heure avant le spectacle, de façon à ne pas fourcher. J'ai noté que l'ensemble de la distribution était prête environ une heure avant le début du spectacle, ce qui est relativement tôt. Costumé·e·s et maquillé·e·s en conséquence, les acteur·rice·s circulent alors dans la tour, s'assurent des mises, profitent d'un temps pour regarder la tour depuis les gradins. La préparation se clôt sur un rituel, grande réunion de tou·te·s en cercle, mains dans les mains. Stef Aerts dit quelques mots, un cri de ralliement résonne, et c'est le signal pour que chacune prenne son poste pour le début de la première moitié du spectacle.

L'expression de Stef Aerts « jouer petit » est donc ici à comprendre dans le rapport à la caméra. La diminution n'est pourtant pas à entendre au sens d'intensité ou d'investissement dans l'action de jouer (en sont témoins les scènes d'éclat dans *JR*). C'est dans le phénomène d'adresse

que la diminution est à l'œuvre : les interprètes ne travaillent pas à communiquer directement avec le public, mais avec la caméra.

Ce qu'exprime l'interprète passe ainsi par la médiation du lieu dans *Le Pays de Nod* et de la caméra dans *JR*. Les ressorts techniques de ce jeu, l'articulation entre épreuve et expression de l'affect sont très peu explorés et questionnés *en tant que tels* par le collectif, et il m'a été difficile d'obtenir des informations plus précises que celles que j'ai développées en amont. Le constat est néanmoins intéressant en lui-même, en ce qu'il témoigne d'une hiérarchisation de l'attention qui finit par faire esthétique. L'attention des « acteurs/créateurs/artistes » du FC Bergman est d'abord portée sur la constitution d'un récit par l'image, et l'activité même de ce montage est donnée à voir dans le temps de la représentation, faisant des cameramen les personnages principaux de la pièce, une fois encore au sens où ce sont eux qui permettent la mise en récit. Dès lors, l'acteur·rice peut travailler dans une forme de retrait, qui n'est pas synonyme de désengagement mais plutôt d'une attention d'abord portée au dialogue avec les éléments qui eux sont porteurs du récit global. S'ensuit une adresse en creux, les comédien·ne·s déléguant au dispositif une partie du récit et de sa charge émotionnelle. C'est en cela que l'insistance mise par le collectif sur l'élaboration de cette instance porteuse du récit (la reconstruction du lieu et l'élaboration du scénario) me semble révélatrice d'une conception du jeu, du corps et de sa relation aux affects qui s'incarne ensuite dans des façons de se mettre en jeu dépendant des outils propres à chacun.

L'hypothèse qui réunissait ces trois paysages stipulait que partir du langage utilisé pour décrire un horizon de jeu pouvait permettre d'identifier certaines pensées de la relation aux affects qui soutiennent le développement d'une façon d'être en scène. J'ai ainsi tenté de circonscrire le champ de la notion d'état telle qu'elle imprègne les modes de présence des danseur·euse·s des ballets C de la B, ce qui m'a permis de mettre en lumière le nœud entre épreuve des affects en studio (dans une dimension exploratoire) et élaboration de cadres, de stratégies personnelles permettant de retrouver les qualités des gestes gardés puis montés ensemble dans l'agencement final du spectacle. L'émotion y est *d'abord* conçue comme une force qui traverse les corporéités et les met en mouvement, demandant un engagement des plus intimes. À l'inverse, l'étude de la notion de présence à l'aune de la définition qu'en donne le tg STAN met en exergue le fait que les

comédien·ne·s du collectif ne cherchent pas à *éprouver* avant que d'être en présence du public : tout le travail affectif de l'interprète est centré sur le désir de partager un texte, qui garantit une *passion* de l'acteur·rice à le *défendre*. Une fois en scène, la présence des comédien·ne·s est traversée d'intentions nécessairement paradoxales, qu'il s'agit de laisser coexister plutôt que de chercher à les gommer. Enfin, l'analyse de la démarche du FC Bergman à travers l'expression « jouer petit » a permis de révéler combien la relation aux affects passait d'abord par l'élaboration d'un dispositif, soit d'un milieu, premier vecteur du récit porté par les spectacles du collectif, dans lesquels l'interprète se trouve de fait déchargé d'une partie de sa responsabilité à exprimer, l'adresse se faisant *à travers* la façon de chacun de se relier à l'espace.

Ces études permettent de souligner l'importance de l'articulation entre le travail préparatoire (conception) et le temps du « refaire » dans la représentation (action) pour saisir *comment* l'interprète cherche à agencer le réseau de ses *affections* pendant le jeu : c'est là que s'élaborent et s'activent les conceptions qui vont déterminer une façon vivre et de se comporter en scène, générant un certain état de réception. Les indices qui permettent de l'étudier et de l'analyser résident dans l'expression de ce sur quoi l'interprète porte son attention, selon quel canal sensoriel prédominant, et selon quel objectif, implicite ou explicite, c'est-à-dire la façon dont il·elle cherche à se mettre en relation avec les spectateur·rice·s. De ces investigations, on peut faire saillir trois contextes qui déterminent l'expérience du jeu. D'abord, l'exposition aux regards est déterminante car elle induit une adresse et une dépense. Estaras parle d'une logique de *don* et de *contre-don*, soulignant l'intensité de l'échange ; Vercruyssen évoque la « légitimité » à jouer « pour de vrai » *permise* par la présence du public ; pour en revenir au premier chapitre, Labath transforme ces présences en *appui* de jeu. On pourrait multiplier les exemples, et quelle que soit la manière choisie pour décrire cette relation aux regards des spectateur·rice·s, s'y devine toujours en creux une part de *plaisir* lié au *partage*. La nature de ce partage est elle déterminée sur deux plans principaux : le statut de l'émotion / affect pendant le processus de création et l'horizon d'une *justesse* de l'être en scène. L'étude des dispositifs de travail fut révélatrice de la façon dont chaque communauté réunie en vue d'une création élabore une circulation des affects particulière, dans laquelle coexistent partis-pris poïétiques et esthétiques mais aussi la teneur des relations entre les différents membres de l'équipe (relations de pouvoir et agentivités). Au cœur même de ce travail s'élabore un horizon commun du jeu, d'une justesse dans la façon d'être en scène dont on a vu qu'elle est toujours à penser dans l'articulation entre le singulier et le pluriel, dans l'accommodation entre un idéal théorique et la réalité de l'instant.

Je terminerais par évoquer l'importance des notions d'état et de présence dans le vocabulaire plus général sur l'interprétation. Il était clair que je ne me suis attachée ici qu'à en élucider le sens dans les contextes précis de mon corpus — j'élargirai la réflexion en troisième et dernière partie de cette étude. L'on pourrait dire ici que l'état (des ballets C de la B) met l'accent sur la façon de reconvoquer des qualités dynamiques donc affectives, donnant d'abord à voir cet état d'être ; alors que la présence (du tg STAN) insiste sur la co-construction de l'adresse en présence du public. S'y adjoindraient une troisième attitude de la délégation de l'adresse à une autre instance prenant en charge le récit ; et si l'on revient au premier chapitre consacré à Voetvolk, une quatrième attitude qui serait la « sortie de la stase », la transe ou l'extase. Ce sont déjà là des généralités, au sens où, on l'a vu, l'usage d'un terme n'est jamais univoque, même au sein d'une même famille artistique. Cela permet de souligner que jamais la définition ou l'usage d'une terminologie n'est à prendre dans l'absolu, mais toujours à remettre en perspective en se penchant sur une analyse des pratiques. Néanmoins, des polarités émergent de ce paysage qui permettront de construire une carte mobile des termes du jeu qui constituera la troisième partie de cette étude. Avant cela, je consacrerai un troisième et dernier chapitre à la question de la gestion des émotions dans le travail du jeu plus synthétique et transversal, de manière à me ressaisir d'hypothèses émergées au cours des différents paysages quant aux habitudes et aux croyances relatives à la « question des affects » dans l'apprentissage et l'exercice du jeu.

III. CHAPITRE TROIS : CONVERGENCES ET PAS DE CÔTÉ

Cette « clinique des affects » fut dans ses deux premiers chapitres consacrée à une enquête approfondie des manières dont un·e interprète *sent* et *ressent* lorsqu'il est au plateau, ce dans toutes les dimensions de son activité : sensorielle, perceptive et motrice, et surtout affective et émotionnelle. En introduction, je parlais du principe que cette dernière dimension faisait l'objet d'un *travail* et d'une *maîtrise*, reposant sur des opérations concrètes qui elles-mêmes émanent de représentations du corps tout à la fois individuelles et collectives. J'avais également dégagé trois dimensions de l'affect / émotion : sa dimension *motrice* (une force qui meut), sa dimension *psychologique* (l'identification et la distinction conventionnelle entre différentes émotions et manières de les exprimer), et sa dimension d'état *d'arrière-plan* (pris dans une durée). *Via* l'étude des modes de composition de Gruwez au sein de Voetvolk ; l'investigation du terme « état » chez les danseur·euse·s des ballets C de la B ; des paradoxes de la « présence » de l'acteur·rice chez les tg STAN ; et d'une manière de jouer « petit » ou « au service » du dispositif chez les FC Bergman,

j'ai déplié *des* façons de se penser en jeu dépendant de positionnements singuliers et collectifs quant à l'agencement et la combinaison de la vie affective en scène.

À la lumière de ces analyses, que j'ai souhaitées le plus détaillées et précises possibles, je dirais que ressaisir ce qui affecte l'interprète en jeu dans une écologie globale demande de considérer sa relation à l'exposition aux regards inhérente à la scène (son adresse, sa relation au public) ; la façon dont les mémoires liées au processus de création affleurent en lui ou en elle au moment du jeu (ou plus précisément la manière dont il-elle se représente ces affleurements : surgissement, convocation, appui du costume ou de la scénographie, techniques de mémorisation etc.) ; et enfin la façon dont il-elle recherche une justesse relativement à la partition. Ces trois portes d'entrée se recoupent et se contiennent, l'horizon de la justesse du jeu étant déterminé par un type d'adresse aux spectateur·rice·s, lui-même construit pendant le processus de création et reposant en partie sur les mémoires enchâssées des expériences vécues alors. Néanmoins, les distinguer permet de proposer une façon d'étudier la dialectique entre éprouver et exprimer de façon plus générique, dans la perspective d'une enquête sur un corpus d'interprètes plus vaste que celle que j'ai pu proposer ici⁴⁶⁷.

Cet ultime chapitre reviendra sur la spécificité de mon corpus quant la question des émotions, en procédant de façon plus transversale. Cela me conduira à proposer des pistes de réflexion, suggérées à la fois par les analyses qui précèdent et des recoupements inspirés par mes entretiens. Je développerai ainsi trois propositions. La première s'appuie sur le hasard d'une récurrence : celle de la métaphore des chevaux et du cavalier comme description du travail de l'interprète relativement à la conduite des affects. Au-delà ou en-deçà des différences liées à un bagage de formation ou à la défense d'une esthétique, il m'est apparu que le surgissement spontané de cette image pouvait dire quelque chose d'un commun dans le *travail avec* les affects. En déplier le sens et les représentations du corps sous-jacentes sera riche d'enseignements. Cela me mènera à développer une deuxième hypothèse, que j'ai nommée « pas de côté » disciplinaire, pour synthétiser le fait que de façon réitérée dans mes entretiens le travail des émotions soit toujours considéré comme relevant du champ de compétence d'une autre discipline, ou d'une autre *école de pensée* à l'intérieur du même champ disciplinaire. Ces positionnements ne sont pas sans révéler des phénomènes de méfiance et/ou de fascination à l'endroit du travail avec les affects. Or il me semble qu'ici se cristallise aussi un certain regard (français ?) sur les modes de jeu des interprètes dans les

⁴⁶⁷ L'on pourrait faire le parallèle entre la modélisation en trois niveaux d'organisation proposée par l'anthropologie théâtrale (cf. *supra*, p. 53), néanmoins mon propos ici se concentre sur la dimension affective de son activité (ce que l'anthropologie théâtrale ne fait pas frontalement).

créations flamandes, hypothèse que je développerai dans un troisième et dernier développement. Ces deux derniers développements demanderaient à être étayées par une analyse plus poussée des partis-pris pédagogiques des institutions de formation en danse et en théâtre en Flandre depuis les années 80, doublée d'une enquête historique approfondie de l'influence des avant-gardes américaines et européennes sur le paysage scénique flamand. Ce n'était pas le projet de cette recherche que d'ouvrir exhaustivement ces chantiers, manquant non seulement de temps mais surtout d'outils méthodologiques adéquats pour le faire. Néanmoins, il me semblait important de souligner que la perspective que j'ai adoptée ici permettait de poser des hypothèses, qu'il appartiendra à d'autres recherches de prolonger.

1. Travailler avec ses affects : réverbérations et connaissance de « soi »

a) Être chevaux, char et cavalier

Je commencerai, une fois n'est pas coutume, par une référence extérieure à mon corpus. Dans son ouvrage intitulé *L'Acteur et la cible*, le metteur en scène et pédagogue Declan Donnellan propose de suivre le chemin d'une élève actrice, nommée Irina, vers la maîtrise du jeu à travers la formulation des problèmes successifs qui se présentent à elle. Le chapitre consacré à la question des émotions est ainsi intitulé « Je ne sais pas ce que je ressens ». La déroute d'Irina est d'abord liée au fait de ne pas *savoir* (soit connaître et par extension maîtriser) ce qu'elle *ressent* (le terme renvoyant indistinctement à la sensation physique et au sentiment). Je précise que la pédagogie de Donnellan place au premier plan du travail de l'acteur-riche l'interprétation du texte. Pour Irina, ne pas maîtriser ce qu'elle ressent est d'abord à comprendre comme une impuissance à agir sur ses affects dans l'optique de l'interprétation d'un personnage (l'exemple récurrent est celui de Juliette dans la célèbre pièce de Shakespeare). Le passage qui m'intéresse est une parabole intitulée « Le Char de Phaéon », et qui propose l'analogie suivante :

Voilà une autre image sur laquelle Irina peut méditer afin d'explorer la *relation pratique* entre ce que nous faisons et ce que nous ressentons. Phaéon a pris les rênes du char de son père et a perdu le contrôle des chevaux. Pour l'acteur, *les chevaux incontrôlés sont nos sentiments, et le fait de les diriger est notre action*. Plus les enjeux s'élèvent, plus nous tirons sur les rênes. Irina sait pertinemment que bien qu'elle ne puisse pas fabriquer ce que ressent Juliette, *elle peut faire ce que fait Juliette*. Par conséquent, même si Irina ne peut pas *créer* les chevaux, elle peut tirer sur les rênes. [...] Irina peut *voir* l'action des chevaux et en réaction, essayer de la changer. Tirer sur les

rênes ne fait pas bouger les chevaux. Tirer sur les rênes change ce que les chevaux sont en train de faire⁴⁶⁸.

La métaphore est donnée comme un sujet de méditation à l'apprentie comédienne et propose une manière de se représenter le corps en jeu dans le but d'une appropriation pragmatique des chemins complexes entre action et émotion (la relation *pratique* entre ce que nous faisons et ce que nous ressentons). L'image élaborée par le pédagogue se veut agissante, permettant de conquérir maîtrise et clarté à l'endroit de ce qui semble *a priori* hors de contrôle.

Au cours de mon enquête, plusieurs interprètes ont témoigné de cet état de maîtrise paradoxale⁴⁶⁹. Un danseur et une danseuse ont notamment utilisé une métaphore sinon exactement semblable, du moins très proche. Ainsi, Romain Guion confie :

Si tu te laisses dominer par tes émotions je crois que tu te perds, et ça arrive. Parfois, par exemple, juste après la *bataille*, avant de commencer les *phrases*, j'ai eu envie de pleurer, sans savoir d'où ça venait : ça monte⁴⁷⁰. J'essaie toujours de rester en contrôle car c'est aussi un danger dans cette pièce : il faut arriver à *dissocier* pour se protéger. J'ai travaillé à Barcelone avec un chorégraphe - même si je trouve que c'est plus un maître - qui avait une théorie très intéressante. Il comparait la danse à un chariot grec, et disait toujours : les chevaux sont les émotions, le chariot c'est le corps, et celui qui conduit le chariot c'est l'état mental. Il faut toujours que les trois travaillent ensemble pour pouvoir trouver une harmonie. Si tu te laisses dominer par cette émotion et que les chevaux s'emballent, c'est l'accident assuré. Si tu n'as pas cette *vigilance mentale* tu ne vas nulle part parce que celui qui conduit le chariot *indique* le chemin à suivre. Je trouve que c'est une belle image que j'essaie de ne pas oublier : garder les trois en balance, en équilibre⁴⁷¹.

Déplions l'analogie telle qu'elle est racontée par Donnellan et Guion. Dans les deux versions du récit, les émotions sont assimilées aux chevaux, c'est-à-dire à une force qui meut (sans eux, le char reste en place) et qui pré-existe à toute action : l'interprète ne peut ni créer, ni même faire bouger les chevaux, il peut seulement orienter leur course une fois qu'ils sont en mouvement (mouvement qui *est* le jeu, ou la danse). Par ailleurs, ces chevaux sont plusieurs alors que le cavalier est seul. Si cela peut sembler idiot à souligner, le caractère saisissant de l'image tient à cette multiplicité qui dénote la puissance (d'autant qu'ils sont particulièrement sauvages et ne se laissent pas facilement diriger). Dans la version de Donnellan, la parabole renvoie spécifiquement à l'épisode de Phaéon dans la mythologie grecque (les propos de Romain Guion évoquent le

⁴⁶⁸ Declan Donnellan, *L'Acteur et la cible*, Saussan, L'Entretemps, 2004, p. 192. Je souligne.

⁴⁶⁹ Que j'ai d'ailleurs commencé à analyser dans le premier chapitre de cette « clinique des affects », cf. *supra*, p. 207.

⁴⁷⁰ Il évoque le moment de transition entre la semi-improvisation de la scène de bagarre (voire chapitre II, paysage #1, pp. 245-251) et l'unisson.

⁴⁷¹ Entretien avec Romain Guion, ent. cité, volume d'annexes, p. 95.

« chariot grec », sans être aussi précis). Pour rappel, à force de supplications, Phaéon obtient de conduire le char de son père (Hélios, ou Phoëbus, dieu du soleil). Ne sachant pas maîtriser la puissance de ces chevaux divins, responsables de la course de l'astre solaire dans le ciel, Phaéon sort de piste, embrase la terre et fini noyé, éjecté du char. S'exprime ici l'idée d'un péril des émotions, dû à leur caractère incontrôlable, mais pourtant nécessaire à toute mise en mouvement. Guion a recours au même champ lexical pour exprimer l'ambiguïté de cette *montée* de larmes qui survient parfois après la scène de la bagarre. Si cette réaction participe à la recherche d'un état d'intensité émotionnelle souhaité (voire l'analyse de ce passage au chapitre 2), il est néanmoins primordial pour le danseur de ne pas se perdre dans cette émotion, c'est-à-dire de ne pas se laisser submerger ni fasciner par elle. Il lui faut rester en *contrôle*, et pour y parvenir se dissocier de l'affect qui monte en lui : non pas l'empêcher mais être en mesure de l'observer. C'est là que Guion convoque la métaphore du chariot grec, image qui agit comme une mémoire dans sa quête d'harmonisation entre des forces et des facultés qui loin de s'opposer ou de se court-circuiter seraient complémentaires.

Poursuivons dans l'analyse de la représentation du corps proposée par l'analogie. Dans l'exploitation de la métaphore par Donellan sont mentionnées deux instances : la conscience vigile (le cavalier), qui regarde et peut agir sur ce que les chevaux sont en train de faire ; et les chevaux (les émotions). L'interprétation du *maître*⁴⁷² espagnol de qui Romain Guion tient la métaphore est plus détaillée, puisqu'une troisième instance est à l'œuvre, le corps physique (le chariot lui-même) s'ajoutant aux deux premières. Le conducteur (l'état mental) voit la façon dont courent les chevaux, leur allure, leur dynamique, et les répercussions *sur* et *dans* le char lui-même, et c'est à partir de ces deux observations simultanées qu'il agit *via* les rênes sur le chemin suivi par les chevaux. Cette entité supplémentaire est peut-être à mettre au compte d'une plus grande importance de la plasticité de la corporéité dans une pratique chorégraphique, non pas forcément absente du discours de Donellan mais plutôt implicite. Quoiqu'il en soit, l'analogie dit la nécessité de travailler *avec* les affects, c'est-à-dire de les *sentir*, de les *accueillir* sans pour autant les laisser *dominer* en leur déléguant tout pouvoir sur la corporéité. C'est là qu'intervient la dimension pleinement créatrice du travail de l'interprète travaillant non pas *sur* mais *avec* lui-même, en tirant sur les rênes. Cette dernière dimension est flagrante dans les propos de Lisbeth Gruwez, lorsqu'elle précise à ma demande ce que signifie pour elle « être un athlète des émotions » :

⁴⁷² La distinction est ici intéressante à commenter : la personne à qui il fait référence n'est non pas *seulement* chorégraphe ou pédagogue mais *maître*. L'utilisation de ce terme marque un surplus dans l'acte de transmission et une forme de respect pour la valeur des principes partagés, dont Guion acte la dimension marquante en soulignant que l'image transmise est devenue un réel support pour la pratique de son métier.

C'est être le capitaine de tes couleurs. Comment tu les étales ? C'est comme un peintre : où est-ce que tu appliques cette couleur, comment tu vas chercher celle-là... C'est pour ça que tu dois être en total contrôle. C'est contradictoire... Tout dans l'émotion, ça ne va pas, c'est impossible. Il faut doser, conduire, comme on guide un cheval. « Allez maintenant tu peux y aller, là je te retiens, maintenant c'est comme ça... » Il faut se connaître tout à fait quand on est sur scène⁴⁷³.

Au cavalier se superpose la figure du peintre-capitaine, saisi dans l'acte de composer sur sa toile avec différentes nuances. La corporéité en mouvement (le geste) serait la toile qu'une part de l'activité consciente serait en mesure de *colorer* de différentes nuances affectives. Cette seconde image met en valeur la dimension pleinement créatrice de la maîtrise de soi nécessaire à *conduire* ses affects dans le temps du jeu. Deux opérations distinctes sont identifiées dans ce travail : celle d'étaler ou d'appliquer une ou des couleurs en un espace et un temps précis, ce qui présuppose d'être en mesure de *trouver* cette ou ces teintes. « *Comment tu vas la chercher* » dit Gruwez, soulignant bien (et ceci fait écho aux propos de Donnellan) qu'il n'est pas question de fabriquer la couleur : celle-ci préexiste, il n'est question que de savoir où la trouver puis comment l'appliquer. La métaphore du cheval et du cavalier revient alors dans le discours de la danseuse, qui par elle exprime les idées de guidance et de *conduite*, traduites par un fragment de monologue intérieur, ou plutôt de dialogue interne entre mental et affects.

b) Réverbérations : l'état du jeu comme régime d'activité du corps

Je m'arrêterai ici pour commenter un aspect prédominant dans les trois formules de la même métaphore, à savoir un aspect particulier du sens de la *vue*. Le cavalier *regarde* les chevaux et les oriente en fonction du chemin à prendre, s'orientant pour cela dans une sorte de géographie interne ; le peintre *agence* ses couleurs sur la toile en fonction de l'image en train d'advenir. La maîtrise dépend de cette vigilance reposant toute entière sur l'observation. Néanmoins, il me semble que le type de regard convoqué ici ne l'est pas en son sens le plus courant d'appréhension à distance d'un objet ou d'un événement, mais plutôt au sens où Jean-François Billeter le conçoit dans l'ultime stade de ce qu'il appelle *l'intégration* d'un geste. Dans l'extrait qui suit, il prend l'exemple d'un violoniste travaillant d'abord sur les différentes coordinations qui lui permettent de tenir archet et violon de manière à en tirer un son juste, et poursuit :

Quand le geste apparaît et qu'il devient naturel, elle [*la conscience, définie comme part de notre activité qui se perçoit elle-même*] s'étend peu à peu aux ressources plus amples qui doivent soutenir son jeu. Elle s'étend vers le bas, éclairant des régions plus reculées de l'activité du corps.

⁴⁷³ Une expression qu'elle utilise spontanément dans le cours d'un entretien, sans référence explicite à Antonin Artaud, voir Entretien avec Lisbeth Gruwez, ent. cité, volume d'annexes, p. 118.

Le musicien devient progressivement *spectateur* de sa propre activité. Il la *voit* de mieux en mieux. Il la voit par l'effet d'une dissociation interne. Cette vision interne est un phénomène que nous pouvons observer dans nos gestes les plus simples. Nous avons de la peine à concevoir ce phénomène parce que « voir » signifie dans notre esprit « appréhender un objet du dehors, à distance ». Or ici, la dissociation n'est pas l'effet d'une séparation dans l'espace. Elle résulte d'une *réverbération* qui se fait au sein de notre activité *et par laquelle notre activité, ou plus exactement une partie de cette activité, devient sensible à elle-même*. Chacun peut le constater en plongeant en lui-même. Il faut qu'il ferme les yeux pour voir ainsi, car la lumière du jour éblouit⁴⁷⁴.

Le terme de dissociation revient sous la plume de Billeter, pour caractériser ce qui advient au terme de l'intégration de n'importe quel geste : ce moment où je peux *faire* tout en *sentant* que je fais. La notion de réverbération est alors avancée par le philosophe pour éviter de considérer cette dissociation comme la perception d'un phénomène séparé et distinct, mais au contraire l'appréhender comme une faculté de sentir une part de plus en plus étendue de *ce qui advient dans le corps*⁴⁷⁵. Dans le début de la citation, Billeter évoque le fait que plus l'intégration du geste est avancée (moins la conscience a besoin de se focaliser sur les ajustements nécessaires à son exécution), plus cette réverbération de l'activité du corps s'étend *vers le bas*, permettant de mobiliser des *ressources* plus amples, et tout aussi nécessaires au jeu du musicien. Un deuxième extrait permet de mieux comprendre ce qu'il entend par là :

Comme c'est toujours le cas, ce travail d'intégration a progressé d'un niveau au niveau supérieur. Le violoniste n'a pu aborder le niveau supérieur que lorsque le geste du niveau inférieur était acquis ou en passe de l'être. [...] Cette progression vers le haut est allée de pair avec une ouverture grandissante vers le bas. À partir d'un certain moment, dans les profondeurs du corps s'est formée l'émotion. Elle est montée dans le geste et l'a rendu émouvant. Quand le musicien accède à ces ressources-là, il acquiert aussi le pouvoir de parachever l'intégration de son jeu en donnant une unité vivante à une œuvre entière. Achèvement ultime : l'apparition du style, qui est la synthèse des ressources de l'artiste dans ce qu'elles ont de particulier⁴⁷⁶.

Il est particulièrement intéressant de trouver dans ce passage la même articulation entre le fait d'être en mesure de s'observer soi-même en train de faire et la capacité à laisser l'émotion *monter* dans le geste (l'on retrouve l'idée d'un mouvement ascendant). Dans l'exemple pris par Billeter, la coordination complexe de gestes qui permet au violoniste de jouer s'intègre petit à petit à la corporéité du musicien, devenant *naturelle*. Moins la conscience, cette part d'activité qui se

⁴⁷⁴ Jean-François Billeter, *Un Paradigme, op. cit.*, p. 20, je souligne.

⁴⁷⁵ Je rappelle ici que Jean-François Billeter dans cet ouvrage propose de définir le corps^o comme « toute l'activité non consciente qui porte mon activité consciente et d'où surgit le mot manquant ou l'idée nouvelle. Lorsque j'agirai, j'appellerai "corps"^o l'ensemble des énergies qui nourriront et soutiendront mon action ». *Ibid.*, p. 12.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 19.

perçoit elle-même, a besoin de s'attacher mouvement par mouvement à l'exécution du geste, plus elle a le loisir de « regarder » (c'est-à-dire de sentir) une dimension de l'activité du corps sinon laissée dans l'ombre : l'émotion. Aussi peut-elle pleinement laisser monter cette émotion dans le geste, en modifiant sa *qualité*, le rendant émouvant pour celui qui le reçoit — en l'occurrence qui l'écoute — *entier* et *vivant*. C'est là que selon Billeter se joue la singularité (le style) d'un interprète parvenu à la pleine *maîtrise* des ressources techniques *et* affectives qui constituent sa corporéité.

Il me semble que la modélisation holistique de Billeter éclaire ce qui est à l'œuvre dans les représentations du corps sous-jacentes dans les métaphores de Donnellan, Guion et Gruwez. Celles-ci fonctionnent selon une bipartition (ou tripartition) *pragmatique* mais qui, si l'on déploie le sens des analogies qu'elles supposent, dévoilent une fois encore la complexité de relations entre formes de conscience, émotions et actions qui se résolvent dès lors que l'on change de perspective, ou précisément de paradigme. L'éclairage par Billeter de la métaphore du cheval et du cavalier permet ainsi d'envisager l'être en scène comme un *régime d'activité* spécifique qui suppose toujours *dans une certaine mesure* la réverbération des forces affectives et émotionnelles du corps (conçu comme activité) de l'interprète à sa conscience (conçue comme perception d'une partie de cette activité). Ce changement de paradigme permet également de corrélérer maîtrise d'un geste (son intégration aux possibles perceptifs et moteurs d'un individu) et ouverture à la montée de l'émotion dans ce geste. Plus l'intégration d'un geste sera élevée, plus il sera facile pour celle ou celui qui l'a intégré de l'investir et de le nuancer. On peut dès lors supposer une corrélation inverse : le travail *dit* technique d'intégration de nouvelles possibilités gestuelles (virtuoses ou non) est *aussi* et *déjà* un biais pour développer une capacité à laisser se réverbérer les affects et les moduler dans le jeu (pour peu que cela ne soit pas « interdit » : j'y reviendrai⁴⁷⁷).

c) Connaissances de « soi »

Cela me permet d'aborder un dernier point. Lisbeth Gruwez mentionne dans la suite de cet entretien que les opérations de composition des affects qui la traversent dépendent d'une « connaissance de soi » la plus complète possible. Cette connaissance de soi vise à la fois la maîtrise de ce qui *advient* sur scène dans le temps de la performance (l'harmonie et l'équilibre entre les trois instances du char dont parlait Romain Guion) ; et l'élargissement de la palette affective de l'interprète. C'est sur ce deuxième point que je centrerai maintenant le propos :

Il faut se connaître tout à fait quand on est sur scène, tu ne peux pas être sur scène sans connaître tes défauts. C'est pour ça que je fais faire des exercices mentaux. Quand Osho décrit le but des

⁴⁷⁷ Voir la seconde hypothèse de ce chapitre, cf. *infra*, p. 327.

exercices, il dit que c'est pour revenir à ta source la plus pure⁴⁷⁸. Contrôler tes pensées et te connaître à un tel point que tu sais que les « *thoughts* » [pensées] ne sont que des nuages qui passent et s'en vont... Beaucoup de gens font du yoga, de la méditation mais n'entraînent pas leurs esprits ! Qui je suis, où je suis ? À quoi je dois travailler, quels sont mes talents, quel est mon élément, feu, eau, terre, vent ? Il faut être un athlète de tout ça pour pouvoir les montrer quand on en a besoin. Quand on ne les connaît pas on ne peut pas les gérer. Tu restes cantonné à n'être que feu, eau ou air... Pour être interprète il faut les quatre, ou les cinq même... Avec l'âge ça vient plus facilement aussi, au début je n'étais que feu. Maintenant les autres éléments viennent... Ça s'équilibre⁴⁷⁹...

Non seulement un interprète doit être en mesure de *gérer* ses affects dans le temps de la représentation, mais il doit aussi avoir suffisamment travaillé pour être en mesure de convoquer différentes *couleurs affectives*. Pour ce faire, Gruwez recourt à ce qu'elle appelle des « exercices mentaux » (ici les méditations en mouvement d'Osho), insistant sur la nécessité d'un « entraînement de l'esprit » qui selon elle fait défaut à beaucoup d'interprètes, et ce quand bien même ils feraient appel aux mêmes techniques ou pratiques qu'elle-même met en œuvre à cette fin. Il y a là un point important à souligner : ce n'est pas *une* pratique *per se* qui permettrait de façon quelque peu miraculeuse le développement de ce savoir sur soi, ou de soi pointé par Gruwez. On peut très bien *faire* de la méditation ou du yoga en passant totalement à côté de cette dimension de la pratique. Néanmoins, toujours suivant les propos de la chorégraphe, ce type d'exercice permettrait à *qui les fait en conscience* de développer une connaissance de soi accrue⁴⁸⁰. Ce que Gruwez nomme entraînement de l'esprit est à mon sens comparable à « l'ouverture vers le bas » nommée par Billeter dans sa description des étapes de l'intégration d'un geste. Entraîner son esprit serait dès lors synonyme de « s'entraîner à la réverbération » pour parler en termes billeteriens : s'entraîner à sentir les fluctuations des affects au sein de l'activité du corps, les accueillant sans s'y confondre. En outre, plus on travaille sur ces phénomènes de réverbération, plus on serait en mesure de les moduler et d'élargir leur spectre. En cela, le temps est facteur important dans l'entreprise,

⁴⁷⁸ Osho est une figure contemporaine de la méditation. Installé à Pune, en Inde, il a développé plusieurs approches et façons de considérer l'acte méditatif et sa mise en œuvre, notamment *via* ce qu'il nomme « méditations actives » ou en mouvement (que privilégie notamment Gruwez), dont les protocoles sont partagés et accessibles par tou-te-s. Voir : <https://www.osho.com/fr> (consulté le 29.01.2021).

⁴⁷⁹ Entretien avec Lisbeth Gruwez, ent. cité, volume d'annexes, p. 118. Un certain nombre de croyances et de valeurs sont à l'œuvre dans le discours de Gruwez et semblent imprégnées des principes védiques, du moins dans leur version séculaire : ainsi la mention de la source pure de l'être (point culminant de l'exercice où la conscience de soi du méditant se font avec celle du principe actif qui sous-tend toute chose dans l'univers) ; et la référence aux quatre éléments et leur prédominance dans la définition d'un caractère ou d'une personnalité (en Ayurveda *vata*, *pitta*, et *kapha*).

⁴⁸⁰ Ce qui permet de dé-corréler l'apprentissage de cette maîtrise d'une seule et unique technique mais de l'envisager plutôt comme le fruit d'une attitude vis-à-vis de cette technique. On peut proposer un écho dans le fait que Yoshi Oida fasse lui aussi état de cette nécessité pour l'acteur de s'entraîner toujours, même dans l'exercice le plus simple, en engageant son imagination dans le mouvement, comme s'il était en présence d'un public, ce qui double l'exercice physique d'un entraînement à l'imagination. Yoshi Oida et Lorna Marshall, *L'Acteur invisible*, Paris, Actes Sud, pp. 39-40.

Gruwez soulignant que seul un travail au long cours lui a permis de développer sa propre gamme, en construisant un arsenal de techniques qui lui conviennent pour y parvenir⁴⁸¹.

La comédienne Elsie de Brauw évoque elle aussi cette connaissance de *soi*, cette fois comme un bagage de sa formation de comédienne, et sur un mode plutôt humoristique voire désabusé : « A l'école, j'ai eu droit à ma dose de travail psychologique comme on dit, à explorer qui je suis et *blablabla*. » Il y a une forme de désaveu dans la formule qui tient peut-être à la corrélation entre exploration de soi et apprentissage d'un style de jeu *psychologique* qu'elle remettra en question par la suite. Il faut aussi souligner que dans le discours de la comédienne, l'exploration n'est reliée à aucun panel d'exercices spécifiques, ce qui donne la sensation d'un flou sur les conditions-mêmes de ces explorations⁴⁸². Pourtant, il est clair dans la suite de l'entretien que cette connaissance de sa propre réactivité aux affects est active à tous les niveaux de son travail d'interprétation, et j'en prendrai pour exemple cet extrait plus conséquent de notre entretien :

C.B. : Tu viens de dire qu'« il fallait être naturel, mais on ne pouvait pas s'exprimer de manière naturelle. » Peux-tu développer cette idée, et cette distinction que tu commences à établir entre « être naturel » et « faire les choses de manière naturelle » ?

E.D.B. : Je pense qu'il y a un malentendu si l'on pense que l'on est naturel que dans un contexte de parole semblable à celui qu'on vit en ce moment précis. On peut parler de tant de façons différentes, et il y a aussi des façons très artificielles d'être « naturel ». Je crois que l'on peut dire des choses beaucoup plus personnelles, beaucoup plus intimes, précisément quand on ne joue pas à être « naturel » au sens de « décontracté ». Quand on introduit de l'abstraction à son propos ou à ses gestes, on peut exprimer beaucoup plus de choses « naturelles », au sens de « personnelles » ou « intimes ». Dans la vie de tous les jours, nous sommes beaucoup plus artificiels que ce que l'acception du terme « naturel », dans un contexte performatif, sous-entend. On parle, et on est tous en mode [*elle parle en grommelo, avec force variations de rythme, de ton ou de timbre*]. Et c'est la même chose avec nos corps. Mais sur scène, soudain, les gens deviennent très ternes.

C.B. : Et très sages ?

E.D.B. : Ah oui, totalement [*rires*]. Je vois les choses ainsi : être naturel est davantage lié au fait d'écouter son cœur et ce que l'on ressent vraiment au plus profond de soi, plutôt que de jouer de telle ou telle façon. L'accent est porté sur le ressenti, en soi, conformément à l'état dans lequel tu es physiquement, pas d'un point de vue psychologisant. Hollandia a été une étape très importante pour moi, car c'est là que je me suis créé ma propre base, à partir de laquelle j'opère encore aujourd'hui⁴⁸³.

⁴⁸¹ Jan Steen fait également le pont entre l'exercice de la méditation et la relation entre interprète et affects dans le moment du jeu dans la conversation qu'il consacre à l'émotion, Jan Steen, *Being in playing, op. cit.*, p. 173.

⁴⁸² Ce flou étant peut-être aussi l'une des causes du reniement ?

⁴⁸³ Entretien avec Elsie de Brauw, ent. cité, volume d'annexes, p. 69. Les citations suivantes sont extraites de cet entretien, pp. 69-76.

La définition d'un horizon dit *naturel* du geste n'est pas défini par la comédienne en termes de forme mais bien par la capacité à l'investir d'une émotion (être au plus proche de ce que l'on sent « dans son cœur », siège symbolique de la vie affective dans les représentations occidentales du corps). Là encore, la pensée de Billeter permet de commenter plus précisément le lexique employé par la comédienne. On a vu que selon lui, la capacité à *faire monter* l'émotion dans le geste était l'étape ultime de l'intégration d'un geste ou d'un processus, or cette opération d'intégration est définie plus largement par le philosophe comme une faculté du corps à « rendre naturel ce qui a d'abord été artificiel⁴⁸⁴ » :

Dans l'activité que le violoniste déploie quand il est maître de son art, il n'y a plus d'opposition entre nature et culture. La "culture" de la musique ne serait rien sans la "nature" du corps^o qui la porte et l'anime, ni la "nature" du corps^o sans la "culture" de la musique qui l'unifie et l'exprime. Il n'y a plus alors qu'une activité supérieurement intégrée⁴⁸⁵.

Le principe même d'une activité supérieurement intégrée (dans laquelle l'émotion peut *monter*) est de dissoudre la distinction entre nature et culture, puisque dans le *présent* de l'action, ce qui est de l'ordre de la culture (l'acquisition d'un geste, quel qu'il soit) et ce qui est de l'ordre de la nature (l'activité sensible et affective du corps qui a intégré ce geste) se complètent et co-dépendent l'un de l'autre. C'est ce qui permet la « vivance⁴⁸⁶ » d'un geste ou d'une action, sa dimension *naturelle* n'ayant rien à voir avec sa quotidienneté ou son réalisme mais bien avec la convergence des forces au sein du corps (de l'activité) qui le porte⁴⁸⁷. La conquête de ce degré d'intégration du geste demande et permet (dans un processus cyclique dans lequel il est nécessaire de *faire* pour *apprendre*) une connaissance de *soi*, ou plutôt une connaissance de la singularité de sa propre *personne*. On comprend ainsi la nécessité pour de Brauw de distinguer la forme (quotidienne, réaliste ou abstraite) d'un geste de sa dimension naturelle, conçue comme qualité de maîtrise et d'engagement dans ce geste. Un exemple de la façon dont elle met en œuvre ce processus peut permettre d'en prendre mieux la mesure :

Je veux dire que lorsque tu commences, les mots peuvent sortir de mille millions de façons différentes, et chaque soir tu peux les dire de mille millions de façons différentes. Mais l'état dans lequel tu te trouves : c'est de cela que vas devoir parler. C'est de là que tu parles. Es-tu anxieuse,

⁴⁸⁴ Jean-François Billeter, *Un Paradigme*, op. cit., p. 17.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, pp. 21-22.

⁴⁸⁶ Je rappelle que ce néologisme est un terme souvent employé par la pédagogue Delphine Eliet.

⁴⁸⁷ Basile Doganis revient lui aussi sur cette question du « naturel » dans un chapitre intitulé : « Immédiateté et médiations. Donné et acquis », voire plus précisément le passage consacré à la « sophistication du naturel ». Basile Doganis, *Pensées du corps*, op. cit., pp. 95-138.

es-tu libre, es-tu détendue... Détendue mais aussi affamée... [rires]. C'est de l'état que viennent les mots. L'état ne change pas, alors que les mots et les gestes, oui.

C.B. : Si je comprends bien, tu travailles d'abord à partir de cette strate qu'est l'état, et puis tu adaptes ton comportement au moment, à la représentation ?

E.D.B. : Oui.

C.B. : Et dirais-tu que ces états sont à la fois physiques et psychologiques?

E.D.B. : Mmmmmmm. Oui, parce que je crois que tu peux être heureux, bien que mourant de faim, ou anxieux et en proie à une migraine... [rires]. Cela donne beaucoup de richesse aux mots. Autrement tu n'as que les mots. Pour pouvoir t'élever jusqu'aux mots, tu dois permettre aux mots de se heurter à ton état, à l'état dans lequel tu te trouves.

C.B. : Pour atteindre la complexité dont tu parlais...

E.D.B. : Oui ! Dans la vie de tous les jours, on fait la même chose, non ? On essaie toujours d'y échapper, d'avoir l'air aussi normal que possible, comme si on ne ressentait aucune anxiété, comme si on n'avait pas faim [rires]. Mais sur scène, on doit donner du sens à tout ça, parce qu'on doit jouer un tout petit peu plus mal que dans la vraie vie. Il faut montrer. C'est là que le corps entre en jeu, parce que l'on peut introduire de l'abstrait pour montrer quelque chose de l'état dans lequel on se trouve. Je me souviens, quand on a joué *Les Perses* dans ce grand cimetière de voitures. Il y avait un cratère dans ce cimetière, par terre, un trou vraiment immense, et sale, rempli d'eau et d'huile de vidange. J'étais une vieille reine qui avait tout perdu, son pays, ses enfants, son mari, tout quoi. J'avais un costume en papier noir, vraiment magnifique, on aurait dit de la soie. Il y a une scène où un messager vient lui annoncer que son pays est perdu. A l'annonce du messager, je sautais dans cette énorme flaque noire. Genre, c'est un désastre total, la fin de tout, il n'y a plus qu'à se tuer, et sauter dans le fleuve, par exemple. Puis, quand je me relevais, tout mon beau costume était trempé, il n'y avait plus que de petits lambeaux noirs accrochés à mes sous-vêtements blancs. C'était là le signe vraiment abstrait de l'état dans lequel je me trouvais. Je me souviens que juste avant, tandis que le messager me parlait, j'effleurais du bout des doigts un long mur, un de ces vieux murs dégueulasses et délabrés qu'il y avait là-bas. Johan m'avait dit « quand tu marches à côté de ce mur, avec ta main droite, touche-le un petit peu, comme si tu devais sentir la présence du mur pour pouvoir rester debout. » Cela avait ajouté quelque chose, cela m'avait donné, à moi, mais au public aussi, cette impression d'instabilité. Ces petits signes physiques sont vraiment incroyablement importants selon moi.

C.B. : Si je comprends bien, le simple fait de sentir le mur dans ton parcours physique t'a aidée à trouver cet état d'instabilité ?

E.D.B. : Oui. Quand on n'est pas solide dans sa façon de marcher, et qu'on ressent ce petit « euh », cette incertitude, c'est la raison pour laquelle on doit chercher à l'atteindre avec la main. Ça raconte une tout autre histoire. Et bien que le public puisse ne même pas le remarquer, ils le sentent à une autre strate...

On comprend mieux à la lecture de ces lignes la distinction opérée par la comédienne entre un chemin physique et un chemin psychologique. Ses propos témoignent de l'importance de travailler depuis un *état* qui passe d'abord par l'identification d'un contexte affectif et ensuite par le

travail sur des actions physiques qui lui permet de « se hisser jusqu'aux mots », c'est-à-dire de leur donner sens et consistance (on voit que le terme est utilisé dans un sens autre que celui que nous avons analysé dans le contexte des ballets C de la B). L'on retrouve ici le mouvement ascendant de l'émotion, nécessaire selon la comédienne à l'acte de parole, puisque c'est précisément là que se fera la jonction entre ce qu'elle *sent* et la façon dont ce qu'elle sent *colore* ce qu'elle dit ou fait. Elle nomme *état* le travail sur cette couche (*layer* en anglais) depuis laquelle il s'agit d'agir, et dont elle donne des exemples divers : la faim, la joie, l'anxiété... qui peuvent évidemment se complexifier en se mêlant, un mal de tête pouvant s'ajouter à l'anxiété. Ces embrayeurs émanent d'un travail sur le texte et la situation, et la comédienne va s'en servir pour élaborer une partition d'actions qui *traduisent* et *initient* un état du corps. Elle prend pour exemple ce toucher délicat de la main sur le mur dans la mise en scène des *Perses* par Johan Simons, qui lui donne et donne au public la sensation du déséquilibre dans lequel son personnage se trouve. Ce geste de s'appuyer sur le mur modifie son rapport à la verticalité et l'équilibre des centres de gravité de son corps. Une fois *intégré*, ce micro-bouleversement de sa posture lui permet de *sentir* ou de *laisser se réverbérer* un état émotionnel relié à l'incertitude. Ce jeu est tout entier kinesthésique dans la façon dont il s'adresse au public : il n'est pas question de lui *signifier* l'incertitude du personnage mais de lui en laisser percevoir les manifestations toniques : physiques et affectives.

Si la comédienne raille à demi-mots l'idée d'une exploration de soi au sens de celle qu'elle a pu traverser dans sa formation initiale, il est néanmoins évident que tout son travail de composition repose sur un savoir-sentir qui fait d'elle une *athlète* de ses émotions, pour reprendre l'expression artaudienne de Gruwez. Ce qui ressort de son discours, c'est qu'elle n'a eu la sensation de véritablement *construire* cette habileté que dans la rencontre avec la compagnie Hollandia et une approche plus directement physique du jeu : un chemin qui, *pour elle*, a fonctionné de façon plus évidente et lui a permis de développer « une base » *depuis* laquelle elle continue à travailler. Je terminerai sur une dernière remarque quant à cet extrait d'entretien : de Brauw revient sur l'idée que pour jouer, il faut *montrer*, c'est-à-dire aller à l'inverse de ce que les conventions culturelles et sociales enjoignent à faire. La dissimulation de nos réactions émotives serait plutôt la norme dans les interactions sociales et familiales, alors que le jeu demande de les laisser voir, de leur donner de la place, au contraire. Pour être en mesure de le faire, il est néanmoins nécessaire de s'y être *entraîné*⁴⁸⁸. Il faut le redire : on ne peut s'abstraire d'une pensée culturelle et d'un statut social des

⁴⁸⁸ Sur cette nécessité de s'entraîner à accepter d'être altéré, voir les recoupements historiques effectués par Keti Irubetagoiena dans son analyse de la TCIC de Delphine Ellet : « Jouer avec ses émotions », *La Présence scénique peut-elle s'apprendre ?*, *op. cit.*, pp. 151-159. Je renvoie également à l'ouvrage de Jan Steen *Being in playing*, et plus précisément la conversation sur la présence (« On presence ») et sur les émotions dans le jeu (« on e-motion »). Jan Steen, *Being in playing*, *op. cit.*, pp. 41-72 et pp. 157-196.

émotions / affects lorsque l'on aborde la question de leur appréhension dans le jeu. On pourrait citer en écho au témoignage de De Brauw les propos de De Schrijver, qui formule à sa manière la nécessité d'une connaissance de soi en soulignant la nécessité de devenir « l'encyclopédie de ses émotions ». Cette façon de formuler les choses s'inscrit dans une conception plus globale des émotions toujours d'ores et déjà prises dans la *performance* d'une réaction adéquate à toute situation sociale. Dès lors, il est moins question de *laisser exister* avec un surcroît d'intensité que de *montrer l'artificialité* de tout comportement.

La métaphore des chevaux et du cavalier est apparue comme un lieu commun dans la description de l'état de jeu. Elle peut s'ajouter à mon sens à d'autres métaphores servant à dire l'endroit de maîtrise paradoxale requise pour jouer, qui reste un phénomène incontournable du discours sur l'éprouvé du jeu (je renvoie à la transcription complète des entretiens en annexe), récurrent dans mes entretiens mais aussi dans mes lectures : j'ai par exemple évoqué l'image de la « tour de contrôle et la digue qui cède » avancée par Matthieu Mével ou encore la formule du *ri-ken-no-ken* (se regarder depuis l'arrière) de Yoshi Oida. Ma démarche ici était de réinvestir ce lieu commun des discours pour en donner une lecture qui tendrait non à unifier la pluralité des expériences mais à apercevoir ce qu'elles peuvent avoir de similaire *sur le plan de la gestion des affects*. En cela, il m'a semblé que la notion de réverbération proposée est vraiment riche pour saisir le surplomb particulier qui s'exprime dans l'ensemble de ces images qui décrivent un éprouvé du jeu. La notion permet également de considérer la dimension *créatrice* du travail de l'interprète travaillant *avec* ses affects (quelle que soit la façon dont il s'envisage dans ce travail : flirtant avec la déprise et laissant agir le viscéral ; restant plus à distance, comme animal de *sang froid* ; voire passant de l'un à l'autre). C'est en ce sens que *se connaître*, non comme une entreprise d'introspection nombriliste mais comme une curiosité renouvelée pour les façons dont s'agencent les forces *en* et *hors* de soi, est nécessaire pour atteindre à une dimension pleinement maîtrisée du jeu et de ses effets (une activité supérieurement intégrée). Cette connaissance passe par une culture, héritée, et acquise autant qu'inventée par un sujet au gré de ses affinités, de ses croyances et ses désirs : à grands traits, Gruwez entretient un rapport au *soi* empreint de culture védique, alors que de Schrijver se situerait plutôt du côté de l'école de sociologie de Chicago. Ces représentations du moi dont découlent représentations du corps et des affects construisent un rapport à la scène qui font *aussi* esthétique. Les formations initiales et continues des interprètes jouent évidemment un rôle dans la construction de ces représentations, en tant qu'espaces-temps où l'on apprend à *intégrer*

(je prends ici le verbe au sens où l'entend Billeter), selon certains désirs et certaines représentations qui sont rarement explicités par l'institution en question (la première partie de cette étude et plus précisément le chapitre consacré au biographique a permis d'en prendre la mesure, l'extrait d'entretien avec Elsie de Brauw le souligne également). À cet égard, une constante paradoxale est remarquable à l'échelle de mon corpus : le travail des affects est toujours conçu comme étant celui de *l'autre* discipline.

2. La compétence de l'autre

a) Chassés-croisés

Les parcours d'Anne-Charlotte Bisoux et de Wannes Labath⁴⁸⁹ sont exemplaires de cette dynamique. La comédienne de formation (Bisoux) se déplace d'abord *géographiquement* (de la Wallonie à la Flandre) puis *disciplinairement* (du théâtre à la danse), pour cultiver une façon de se mettre en jeu qui passe *d'abord* par le corps, soit par une conscience des affects traversant sa corporéité⁴⁹⁰. Labath, lui, place ses outils de travail sur la dimension émotionnelle de l'interprétation du côté des pratiques somatiques et des techniques de l'acteur, soulignant que sa formation en danse n'aborde pas ces aspects-là du métier. Quelle que soit leur formation initiale, les deux interprètes témoignent du besoin de chercher *ailleurs* des outils *manquants* pour asseoir un travail avec les affects, outils nécessaires car permettant l'accès à une dimension du jeu qu'ils souhaitaient développer pour eux-mêmes. Pour rappel, Anne-Charlotte Bisoux est élève au Conservatoire d'art dramatique de Bruxelles dans les années 2000 et Wannes Labath finit tout juste sa formation à la SNDO (School for New Dance Development) de l'académie de théâtre et de danse d'Amsterdam⁴⁹¹ lorsque nous échangeons en 2018. Alors qu'ils sont en train de construire leurs identités professionnelles respectives, ils conçoivent une forme de frustration quant aux contours de leurs métiers tels qu'ils sont transmis par les institutions auxquelles ils sont rattachés : Bisoux fait le constat rétrospectif d'une approche trop « cérébrale » du théâtre tel qu'elle l'a pratiqué au Conservatoire de Bruxelles et dans laquelle elle ne se reconnaît pas ; Labath s'inscrit en faux contre une conception du danseur *d'abord* virtuose mais qui ne travaille pas sur sa capacité à *communiquer*

⁴⁸⁹ Pour rappel, elle est danseuse sur *AH/HA*, lui sur *Okay*, voir le chapitre I de cette deuxième partie, cf. *supra*, pp. 209-238.

⁴⁹⁰ Je renvoie au paysage qui lui est consacré dans le premier chapitre de cette deuxième partie pour l'analyse détaillée de son jeu, qui m'a menée à poser cette synthèse, cf. *supra*, pp. 220-238.

⁴⁹¹ <https://www.atd.ahk.nl/en/dance-programmes/sndo/> (consulté le 29.05.2020).

quelque chose de lui par le mouvement. Chacun·e trouve alors dans le champ disciplinaire initial de l'autre matière à combler cette lacune.

Il n'est pas vraiment étonnant de retrouver ces deux interprètes dans la compagnie Voetvolk. Chez Gruwez, on l'a vu, le travail *avec* l'émotion est central, non seulement dans les thématiques des pièces mais aussi dans la façon dont elle dirige ses danseur·euse·s vers un endroit d'interprétation particulier (je renvoie au premier chapitre de la deuxième partie pour une analyse plus détaillée de ces processus). Or, cette recherche lui vient d'un héritage qu'elle-même qualifie de *théâtral*, et qu'elle oppose au travail *en danse*. J'ai proposé une analyse de son parcours et de ses « héritages » disciplinaires dans la première partie de mon étude, je reproduirai ici un extrait d'entretien qui l'explique directement :

Lisbeth Gruwez : [...] La concentration sur scène... C'est un travail de... [*elle fait un geste vers évoquant l'élasticité d'un lien invisible mais présent entre nous deux*]

Claire Besuelle : De porosité ?

L.G. : Oui c'est ça de porosité. Tu es ta propre éponge, avec tes émotions qui absorbent et qui ressortent le sentiment de ce que tu veux danser, ou dire⁴⁹².

C.B. : Saurais-tu dire d'où te vient cette recherche ? Est-ce quelque chose que tu as appris, ou dirais-tu que tu l'as développé par toi-même ?

L.G. : Je dirais que ça s'est plutôt développé avec le temps.

M.V.C. : Mais tu as toujours eu besoin de beaucoup d'infos toi, même quand tu dansais avec d'autres. Tu avais toujours besoin de contenu pour te nourrir, parce que tu te connais et que tu sais que si tu ne sais pas pourquoi tu fais un geste ou une action, tu ne peux pas le faire bien. Donc c'était toujours un peu là chez toi je pense. Et dans notre travail ça s'est encore développé [*Lisbeth hoche la tête en disant : « ça s'est aggravé oui ! »*], jusqu'à devenir quelque chose de central.

L.G. : C'est vrai que je me suis fait virer de plein de compagnies à cause de toutes ces questions ! [*rires*] Ils finissaient par être énervés, et comme j'étais assez têtue, quand je ne savais pas pourquoi je devais faire quelque chose je ne le faisais pas.

C.B. : Ce questionnement sur le contenu et l'intention me renvoie pour ma part directement au travail de dramaturgie que fait un comédien ou une comédienne quand il ou elle travaille sur une scène ou une situation particulière...

L.G. : Mais c'est le théâtral ! Et je crois qu'on a eu ce microbe par Jan Fabre, cette théâtralité qui colore le travail... On travaillait beaucoup l'improvisation, avec des suggestions très claires qui mettaient en mouvement. C'était un travail sur une énergie très brute. « Sois un tigre, sois un lion ! » [*elle rugit*].

⁴⁹² La syntaxe n'est pas correcte en français mais je conserve cette métaphore en l'état car elle me semble parlante pour analyser la façon dont Lisbeth Gruwez envisage le travail de l'interprète sur ses émotions.

M.V.C. : Mais chez nous c'est beaucoup plus...

L.G. : Plus fin, je crois. Les premières pièces étaient encore teintées de cette énergie brute mais c'est devenu beaucoup plus fin, détaillé. Je suis vraiment une esthète, j'attache une grande importance aux détails⁴⁹³.

Dans cet extrait d'entretien, Gruwez cherche à formuler la qualité de la connexion particulière qu'elle recherche avec le public, d'abord par un geste, qui me fait lui suggérer le terme de porosité. Arrive alors une autre métaphore, celle du corps-éponge, renvoyant à un état de la matière-corps (« tu es ta propre éponge ») propre à être traversée par le flux et reflux des émotions. L'accès à cet état du corps est corrélé à un travail sur le *sens* du geste et ses motivations, soit à une dramaturgie interne dont elle a besoin pour accéder à un investissement juste dans le geste. Elle relie ce travail au « microbe » de la théâtralité qu'elle aurait contracté chez Fabre, expression intéressante en ce qu'elle sous-entend l'infection d'un organisme par un autre, comme si un corps *strictement* dansant (pur, essentiel et homogène) avait été colonisé et ainsi déplacé, dé-territorialisé par la rencontre avec un geste lui aussi par essence étranger. Ses propos font ensuite état d'une forme de marginalisation (sans aller jusqu'à la figure de la pestiférée), qu'elle infère à son exigence de sens dans d'autres contextes de travail au sein du milieu chorégraphique. Si la demande de sens qu'elle formulait ne rencontrait pas de réponse, elle était dans l'incapacité d'investir son geste, incapacité conduisant à une incompréhension qui signe l'arrêt de la collaboration par le renvoi (« je me suis fait virer de plein de compagnies à cause de ces questions »). Ce n'est pas tant la véracité des faits du scénario raconté qui est intéressante, mais bien les représentations actives qu'on peut lire à travers ces propos. La figure de l'interprète-danseuse qui s'y dessine est finalement mise à l'écart parce qu'elle ne peut s'adapter à des conditions de création où on lui demande d'exécuter plutôt que de travailler à investir un geste. Un certain romantisme de la posture de Gruwez est possiblement à l'œuvre dans ce récit et doit être pris en considération. Néanmoins, il fait état d'un conflit latent entre deux conceptions du travail de l'interprète en danse, qui imbrique deux éléments : l'investissement affectif dans le geste et la dimension pleinement créatrice et autonome de l'interprète. Plus tard dans l'entretien, Maarten van Cauwenberghe et Gruwez feront état de la difficulté des danseur·euse·s qui travaillent avec eux pour la première fois d'accéder à cette qualité d'un geste *investi*. L'horizon du *théâtral* est alors invoqué comme pas de côté, pour nommer non seulement une qualité du mouvement (« la théâtralité qui colore le travail ») mais aussi une attitude et une conception du statut d'un interprète pleinement créateur car travaillant au sens de son geste, et par conséquent aux modulations affectives qui président à son exécution.

⁴⁹³ Entretien avec Lisbeth Gruwez et Maarten Van Cauwenberghe, ent. cité, volume d'annexes, p. 105.

b) Culture de l'abstraction versus culture de l'engagement ?

Les propos de Gruwez permettent, à l'échelle du travail sur le geste, de souligner encore les liens entre imagination, sens et émotion⁴⁹⁴. Mais cela met aussi l'accent sur la dimension esthétique et politique d'une culture de travail *en danse* reposant sur l'entraînement à une dissociation entre geste et affects. En ce sens, les témoignages de Gruwez et Labath se posent comme échos trans-frontaliers et pour l'un directement contemporain, aux propos d'Isabelle Ginot dans un article de 2004 intitulé « Danse : l'en-dehors et l'au dedans de la discipline » reposant sur une enquête auprès d'interprètes français au début des années 2000⁴⁹⁵. Un détour par l'analyse des thèses sur lesquelles repose cet article et des conclusions auxquelles arrive son autrice permettra de mettre en perspective les propos de Gruwez et Labath, et éclairera également la trajectoire inverse, personnifiée par Anne-Charlotte Bisoux (qui, on le verra, n'est pas la seule à faire état de ce constat).

Isabelle Ginot fait référence à plusieurs endroits de son texte à la « culture de l'abstraction et de l'impassibilité » du danseur contemporain. Cette culture de l'abstraction repose en partie sur une habileté qui serait intrinsèque au « travail de la danse ». Isabelle Ginot reprend ici en partie la thèse d'Hubert Godard qui dans son article « Le Geste et sa perception » note que :

[La] maîtrise de l'organisation gravitaire et de ses modulations, propre au travail de la danse, permet aux danseurs de Pina Bausch de dissocier radicalement deux niveaux d'expression : par exemple, de pouvoir proférer un texte, tout en développant une gestuelle qui porte une charge significative opposée à ce qui est dit. Cette distorsion entre l'expressivité vocale et celle du geste serait très difficile à obtenir pour des acteurs, dont la maîtrise recherche au contraire la transparence entre le propos (le texte) et l'attitude corporelle⁴⁹⁶.

S'il est hâtif de postuler que l'acteur recherche toujours la transparence entre propos et attitude corporelle, les propos de Godard supposent une corrélation entre le « travail de la danse » défini comme la maîtrise des modulations de l'organisation gravitaire et la capacité de dissocier geste et affect. Par « organisation gravitaire », Godard entend « la façon dont le sujet organise sa posture pour se tenir debout et répondre à la loi de pesanteur dans cette position ». Il renvoie aux

⁴⁹⁴ Je renvoie au premier chapitre de la deuxième partie, au développement intitulé « état et sens du geste » pour une analyse de cette question dans la pratique chorégraphique de Gruwez, cf. *supra*, p. 204-208. L'on peut également rappeler ici le travail de Christine Roquet dans *Vu du geste* qui met en exergue cette intrication constante entre les quatre structures de la corporéité identifiées par Hubert Godard (somatique, coordinatrice, perceptive et symbolique). *op. cit.*, Pantin, CND, 2019.

⁴⁹⁵ Isabelle Ginot, art. cité. On pourrait également citer les propos de Lisi Estaras, qui dans son entretien faisait écho à une tradition de l'interprétation *en danse* qui aurait tendance à couper l'interprète de ses affects, soulignant que la spécificité du travail aux ballets C de la B résidait précisément dans cette possibilité pour l'interprète d'investir son geste (sans pour autant nommer l'horizon du théâtral ou des techniques de jeu de l'acteur comme possible palliatif à ce manque) ; mais aussi en une certaine mesure ceux de David Le Borgne, de Romain Guion et de Bérengère Bodin, qui tou-te-s font, en des formulations différentes, des constats similaires quant à leurs formations. Voir les entretiens complets, volume d'annexes.

⁴⁹⁶ Hubert Godard, « Le geste et sa perception », art. cité, p. 238.

muscles posturaux, dont l'action échappe pour la plupart à la conscience vigile, et qui assurent notre posture, enregistrant *aussi* nos « changements d'état affectif et émotionnel. Ainsi, toute modification de notre posture aura une incidence sur notre état émotionnel, et réciproquement tout changement affectif entraînera une modification, même imperceptible, de notre posture⁴⁹⁷ ». L'intégration de coordinations et de qualités gestuelles spécifiques et spécialisées demande au danseur de conquérir une maîtrise des fluctuations d'affects liées aux modulations de la posture demandées par l'exécution du geste. Je retrouve ici la corrélation posée par Jean-François Billeter entre paliers d'intégration d'un geste et capacité d'observation (de réverbération) des ressources affectives et profondes du corps. En cela, le travail dit *technique* du geste ne serait pas à dé-corréler d'un travail des affects : il serait une *manière* de l'aborder, qui rendrait l'interprète en danse capable de dissocier *ou* d'investir un geste de la charge affective qui lui est liée.

Ce qui s'exprime dans l'article de Godard comme une positivité (une maîtrise propre) est plutôt *vécu* comme un impératif voire une entrave dans les témoignages que j'ai pu récolter, et dans une certaine mesure dans ceux sur lesquels s'appuie Isabelle Ginot dans son article⁴⁹⁸. Le schéma narratif de la *révélation* ou de la *libération* par la rencontre avec une autre façon d'aborder la danse (ou plutôt le mouvement), souvent présent dans les récits, en témoigne fortement. Ainsi la « culture de l'abstraction » du geste en danse ne serait pas seulement tributaire des compétences acquises par un profond travail de maîtrise du mouvement, mais aussi d'une idéologie disciplinaire et institutionnelle sous-jacente dans les façons de transmettre *la* danse, construite sur un « geste interdit de l'émotion »⁴⁹⁹. Isabelle Ginot fait référence dans son article à la notion d'atrophie gestuelle que comporte toute spécialisation du geste, par exemple, la difficulté de l'accès à la sensation du poids pour un danseur classique⁵⁰⁰. Elle souligne que ce phénomène doit s'entendre dans une globalité :

Ce potentiel de gestes ne s'entend pas seulement en termes techniques : il inclut l'ensemble de la sphère du geste telle que l'entend Hubert Godard. Le "devenir danseur" se fait autant par l'acquisition disciplinaire de compétences gestuelles, que par la constitution d'un ensemble

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 236.

⁴⁹⁸ Elle reprend les témoignages recueillis par Isabelle Launay et Hubert Godard dans leur enquête intitulée « Le Don du geste » agrémentés de neuf autres entretiens menés spécifiquement pour l'article.

⁴⁹⁹ Marie Glon convoque cette expression pour évoquer son expérience de spectatrice du solo *La Mère* d'Isadora Duncan, soulignant l'étonnement de son regard de spectatrice contemporaine devant la qualité d'une danse inédite dans le paysage chorégraphique des années 2000 et 2010. Marie Glon « Se souvenir de *La Mère* - Récit d'une spectatrice », communication lors de la journée d'étude « Le Jeu du danseur : penser, danser ensemble *La Mère* d'Isadora Duncan », 18 mars 2016, Université de Lille (notes personnelles).

⁵⁰⁰ Noé Soulier fait état de cette « atrophie » le point de départ de sa réflexion dans l'ouvrage *Actions, mouvements et gestes*, Pantin, CND, 2016. Le danseur y décrit son incapacité à entrer dans la gestuelle caractéristique des pièces de Trisha Brown depuis sa formation de danseur classique.

d'interdits, ou du moins d'absences (comme celle de l'accès au discours). La sphère des possibles ou potentiel de geste du danseur a pour corollaire une sphère d'impossibles ou de gestes interdits⁵⁰¹.

Investir son geste d'une charge affective serait l'un de ces *interdits*, créant des « gestes manquants » : non seulement l'absence d'outils concrets pour le faire et s'y entraîner, mais une *impossibilité* physique et psychique due au sentiment de contrevenir à son *identité* de danseur si on s'y essayait :

La culture du danseur contemporain est avant tout abstraite ; l'ensemble de sa formation l'entraîne à une impassibilité et à une dissociation entre geste et affects qui est aux antipodes de la formation classique de l'acteur (même si nombre de conduites individuelles échappent à cette norme), et que les comédiens envient parfois. À l'inverse, lier le geste ou la voix à une charge affective intense serait, pour nombre de danseurs, une transgression de leur identité.

Ce n'est pas tant la nature de l'action en soi (parler ou bouger) qui serait en question dans le partage disciplinaire, mais bien la façon dont l'interprète s'y engage. Une figure générique du de la comédien·ne se dessine alors en creux, comme celui ou celle qui aurait précisément cultivé un engagement affectif dans le geste (vocal ou physique) :

L'interdisciplinarité, sur un plateau, trace ainsi des frontières invisibles, masquées par des frontières apparentes ; ce n'est pas l'usage du texte qui fait le comédien, du geste le danseur, du chant le musicien, mais la façon dont ces différents registres sont investis⁵⁰².

La conception de partages disciplinaires se focalise alors davantage sur la façon dont l'interprète gère la circulation de ses affects que sur les actions de sa partition (vocabulaire gestuel, accès à la parole, etc.)⁵⁰³. Il est intéressant de souligner que cette expertise à l'endroit des affects que les comédien·ne·s seraient amené·e·s à développer au cours de leur formation va de pair avec l'idée selon laquelle leur apprentissage passe aussi par un bagage théorique et critique, consistant en une prise de recul sur l'histoire des formes esthétiques et politiques du théâtre, favorisant également l'accès au discours et à la pensée⁵⁰⁴. Culture de l'abstraction et docilité nécessaire au façonnage d'un corps strictement dansant d'une part ; culture de l'engagement affectif d'une *personne* interprète autonome et créatrice d'autre part, tels semblent être les termes de deux continuums qui

⁵⁰¹ Isabelle Ginot, « Danse : l'en-dehors et l'au dedans de la discipline », art. cité, p. 185.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 188.

⁵⁰³ Cette question recoupe alors, sans s'y superposer tout à fait, la corrélation entre affect, sens et statut de *sujet* du danseur ou de la danseuse, évoquée en filigranes par Lisbeth Gruwez : la capacité d'investir un geste (son sens et la charge affective qu'on y met, qu'on y projette) est aussi un acte d'*autonomie* de l'interprète par rapport au chorégraphe et au discours disciplinaire « local » qui lui a été transmis par des instances de pouvoir.

⁵⁰⁴ Ce constat est partiellement vrai mais serait à nuancer, Emma Pasquer aborde ce sujet par la bande dans sa thèse *L'interdisciplinarité dans la formation de l'acteur*, op. cit., 2017.

se superposent ici, tels qu'ils sont construits et façonnés par des catégories disciplinaires artificielles et toujours dépassées par l'expérience (ainsi que le souligne Ginot). On comprend ainsi la démarche du « pas de côté » consistant à aller chercher ailleurs un endroit où cultiver ce geste manquant ou interdit : Gruwez en multipliant les collaborations avec des chorégraphes qui basent leur recherche sur des techniques historiques de jeu théâtral ; Labath en allant travailler chez Gruwez, et en continuant pour asseoir son jeu une exploration des pratiques somatiques et des techniques du jeu d'acteur ; mais aussi Bodin, allant travailler avec Platel « pour l'émotion ».

c) Cérébralité des mots versus primitivité du mouvement ?

Néanmoins, tout autant que le corps dansant pur et homogène est une fiction produite par certaines institutions, l'acteur·rice formé·e à la maîtrise de ses affects en est une autre, et l'idée selon laquelle sa *compétence première* s'exerce à cet endroit est pour le moins mise en question par maintes trajectoires individuelles. J'en prendrai comme exemple une expérience vécue par Romain Guion. Autre danseur aux ballets C de la B, il fait des affects un champ d'investigation chorégraphique :

J'ai une théorie, je ne sais pas si elle fonctionne ou pas, mais je l'essaie toujours dans les stages que je donne, parce que ces questions m'intriguent énormément. C'est l'idée que le corps est un vaisseau, un récipient. Ce récipient peut prendre différentes formes, ou être fait de différents matériaux et bien sûr tu peux le remplir de différentes choses. Le contenu serait l'état mental et le récipient serait l'état physique. Cette recherche vient aussi du travail avec Koen Augustijnen : il faisait faire cet exercice du « carré émotionnel ». C'est tout bête, tu divises l'espace en quatre et chaque carré représente une émotion : tristesse, joie, colère... Donc l'exercice consiste à trouver, à essayer vraiment de trouver une manifestation physique de cet état pour pouvoir l'exprimer. [...] Mais après cette première étape, maintenant, je cherche la possibilité de dissocier. Faut-il avoir un corps triste pour être triste ? Ou est-ce que tu peux avoir un corps joyeux et un état mental triste ? Est-ce que cette dichotomie est possible ? Je pense qu'il faut parvenir à un état de conscience énorme pour parvenir à dissocier les deux. Je n'ai pas encore réussi à trouver la solution [rires].

On sent dans ces propos un intérêt très vif pour le rapport entre épreuve et expression des affects, et la formulation de questions ou d'hypothèses à ce sujet le mènent à inventer ou réinvestir des outils pour y travailler. Après être revenu, *via* la métaphore du corps-récipient ou vaisseau, sur la complexité des relations entre « état mental » et « état physique », Guion décrit en effet un protocole d'improvisation expérimenté chez Koen Augustijnen (qui est d'abord passé par un certain

nombre de stages de théâtre avant d'entrer aux ballets C de la B⁵⁰⁵). Le dispositif spatialise certains affects, attribuant à une zone de l'espace une certaine couleur émotionnelle. La contrainte, ludique, consiste ainsi à s'adapter à la dominante attribuée à chaque coin de l'espace pour chercher à en manifester au mieux les caractéristiques physiques (il est à noter que ce travail des émotions par une série de contraintes uniquement spatiales dé-psychologise le travail des émotions en laissant l'interprète libre de laisser agir la suggestion — en haut, à droite, c'est un espace de tristesse — comme il l'entend). Guion précise ensuite qu'une part de sa recherche personnelle consiste à travailler sur une possible discordance entre manifestation physique d'un affect (expression d'une émotion) par la posture et éprouvé de cet affect, soulignant le travail de maîtrise et de présence à soi que cela demanderait (non pas juste se dissocier de ses affects, mais jouer assez finement sur son organisation gravitaire pour *éprouver* un affect qui serait le *négatif* de ce que la posture exprimerait *a priori*). Il poursuit alors en soulignant que cette recherche lui a donné l'envie de travailler avec des acteur·rice·s, précisément pour approfondir ces questionnements avec des interprètes dont le champ premier de compétences serait le travail des affects. Pourtant, c'est à une toute autre réalité qu'il est alors confronté :

Romain Guion : [...] quand j'ai rencontré cette metteuse-en-scène [Juliette Navis], qui a pris un stage avec moi, elle m'a dit que le travail sur les émotions en France, c'est un truc qui ne se fait plus du tout. C'est un peu ringard.

Claire Besuelle : Ringard oui, ou dangereux ?

J.N. : Oui, dangereux, c'est exactement le mot qu'elle a utilisé. Quand on a commencé à travailler ensemble, je lui ai dit que je voulais faire ce genre d'exercices avec les comédiens, elle m'a dit de foncer. C'est intéressant parce que c'est quelque chose qu'ils ne se permettent plus en fait. Ils ont adoré⁵⁰⁶.

Juliette Navis⁵⁰⁷ fait ainsi, au contraire, le constat d'un point aveugle dans les formations et habitudes de jeu des comédien·ne·s (français·e·s, du moins) *précisément* à l'endroit du travail émotionnel, considéré non seulement comme « ringard », mais aussi « dangereux ». Dans un intéressant renversement, c'est alors le travail proposé par Romain Guion aux comédien·ne·s qui

⁵⁰⁵ Koen Augustijnen est un danseur et chorégraphe flamand, qui commence sa carrière d'interprète aux ballets C de la B avec Alain Platel dans les années 90. Il commence à produire son propre travail en tant que chorégraphe en 1997, aux ballets et dans d'autres structures. Il collaborera notamment avec le tg STAN en 2011 sur la pièce *Oogst (Récolte)*. Romain Guion ne précise pas dans quel cadre ce partage de dispositif a eu lieu, mais il a assisté Koen Augustijnen sur la création des pièces *Sehnsucht, limited edition* (2013-2014) and *Dancing Bach* (2014-2015) (sources : <https://www.lesballetscdela.be/fr/biographies/koen-augustijnen/biography/> et <https://hjs.amsterdam/dance/romain-guion/> [consultés le 25.05.2020]).

⁵⁰⁶ Entretien avec Romain Guion, volume d'annexes, pp. 94-95.

⁵⁰⁷ Juliette Navis est une comédienne, réalisatrice et metteuse en scène de théâtre. Elle est diplômée du Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris (promotion 2006). Elle fait partie du collectif La Vie Brève, et tourne au cinéma pour Cédric Klapisch ou Étienne Chatiliez (source : <http://www.theatredelacite.com/residences/juliette-navis> (consulté le 13.12.2019)).

leur permet de découvrir une dimension de leur corporéité qu'ils-elles n'auraient jusqu'alors que peu explorée, ou du moins pas selon ces modalités-là⁵⁰⁸.

Ce « geste interdit de l'émotion » ne serait pas l'apanage de la formation *en danse*, ni de la formation *française* à l'art dramatique, puisque l'on retrouve cette sensation d'un geste manquant dans le parcours d'Anne-Charlotte Bisoux, évoqué au début de ce développement : elle fustige un enseignement bruxellois du jeu trop centré sur la réflexion (qu'elle appelle la « cérébralité ») pour aller chercher du côté de la Flandre une approche plus corporelle (par conséquent, à ses dires, plus centrée sur les émotions) du métier d'acteur·rice. Elle opère ensuite un deuxième déplacement, disciplinaire cette fois, l'approche de la danse de Gruwez lui apparaissant comme endroit privilégié pour prolonger la recherche qu'elle avait entamée au KASK de Gand alors que ses premières expériences en tant qu'interprète dans le milieu théâtral ne lui permettent pas de développer cette approche-là de son métier. Les catégories disciplinaires traditionnelles sont excédées de façon exemplaire par le parcours de la jeune comédienne, or les effets de convergence ou de divergence qui s'y jouent ont tout à voir avec des régimes d'investissement affectif dans le geste corrélés à l'idée que l'interprète est *auteur·rice* et *créateur·rice*.

Les expériences transdisciplinaires des comédiennes Elsie de Brauw et Els Dottermans, l'une *via* la création de *tauberbach* avec Alain Platel et l'autre *via* celle de *Close* avec Koen Augustijnen, vont également dans ce sens. Là encore, la sensation la plus radicale d'une différence entre leur expérience de comédienne et le travail en danse passe par la notion d'émotion. Els Dottermans dit ainsi :

Après des années passées à faire du théâtre, la danse constitue un tout nouveau défi pour un comédien. Les mots parlent à l'intellect tandis que les mouvements font davantage appel aux émotions primaires⁵⁰⁹.

Elsie de Brauw évoque également une stupéfaction quant à la capacité des danseur·euse·s des ballets C de la B à l'improvisation, leur enviant leur autonomie et leur liberté de création alors qu'elle se sent *dépendante* d'un texte et d'un récit, incapable de composer en même temps qu'elle exécute. Au continuum entre abstraction et engagement s'en ajoute un second, entre la cérébralité qui serait induite par la fréquentation du langage et la primitivité d'un rapport aux affects qui serait induite par l'expérience du mouvement. Dès lors, l'expérience *immédiate* des affects dans

⁵⁰⁸ Voir à ce propos la thèse d'Emma Pasquer, *L'interdisciplinarité dans la formation de l'acteur*, op. cit., 2017.

⁵⁰⁹ Il s'agit de la création *Close* avec le NT Gent, <https://www.lesballetscdela.be/fr/projects/in-collaboration-with/close/info/> (consulté le 29.05.2020).

l'expérience du geste est vécue comme une transgression libératoire au prisme d'une expérience de l'être en scène gouvernée par la dimension rationnelle du langage et la dépendance aux *mots*.

d) Des points aveugles

M'appuyant sur ces exemples multiples de trajectoires en chassés-croisés, je souhaite maintenant dégager quelques constats et pistes de réflexion. Premièrement, il est clair que certain·e·s des interprètes de mon corpus font état, selon leur sensibilité, d'un point aveugle ou d'une *lacune* dans la manière dont leur a été transmis leur métier à l'endroit de la maîtrise des affects⁵¹⁰. Dans la plupart des trajectoires décrites ici, ils et elles ont comblé ce manque par la suite, au détour d'un geste *transdisciplinaire*, qu'il se situe à l'intérieur d'un même champ (autre école de pensée, autre approche d'un même métier) ou à l'extérieur de ce champ (autres disciplines ou pratiques) ; dans le cadre d'une formation ou d'une collaboration professionnelle. Se dessine ici un chiasme, puisque *depuis* la danse, la compétence première de l'acteur·rice est vue comme l'investissement du geste par une charge affective ; alors que *depuis* le théâtre, la danse est vue comme l'endroit d'une libération (affective) d'une cérébralité intrinsèque au travail du texte.

Je voudrais revenir d'abord sur cette dimension libératoire que constitue la rencontre avec une autre approche des émotions dans le travail d'interprétation. Billeter souligne que « [...] l'émotion [lui] apparaît comme un phénomène d'intégration qui libère le corps° d'un conflit qui le paralysait et lui rend la vie⁵¹¹ ». Cette rencontre avec un geste *autre*, qui demande une autre mobilisation de ses ressources propres que celles auxquelles on a pu s'habituer serait de nature à *compléter* un potentiel de gestes en comblant les atrophies liées à l'apprentissage premier. En cela, on peut dire avec Isabelle Ginot que le discours disciplinaire est *toujours* local, et non *universel*, et que la sensation de libération à l'occasion de la rencontre avec une autre discipline est aussi à relier à cette prise de conscience des limites inhérentes à son premier bagage de formation.

D'où un premier constat, celui de la mise en défaut des catégories disciplinaires telles qu'elles sont pensées dans des logiques institutionnelles et idéologiques (de formation et de production), produisant identités et catégories toujours dépassées par l'expérience. L'usage du singulier (*la* danse, *le* théâtre) est délibéré dans les propos qui précèdent, et il mime les perceptions de soi et de l'autre actives dans les discours des interprètes, perceptions toujours fantasmatiques, surtout à l'endroit de ce qui relèverait de ses compétences et de ses savoir-faire. La corporéité est

⁵¹⁰ Il est à relever qu'à l'échelle de ce corpus, le constat est plus fréquent chez les interprètes dont la formation initiale s'est faite en danse qu'en théâtre, et que la remarque arrive plus vite et de façon plus nette chez les femmes que chez les hommes.

⁵¹¹ Jean-François Billeter, *Un Paradigme*, op. cit., p. 70

par essence transdisciplinaire, rappelle Isabelle Ginot d'après Michel Bernard (c'est en cela, je le rappelle, que j'ai fait le choix d'utiliser le terme *jeu* comme un commun transversal aux pratiques d'interprétation, quelles qu'elles soient, de manière à réfléchir aux *manières* de jouer non plus *seulement* depuis la perspective disciplinaire mais depuis une analyse fine de la manière dont l'interprète *construit* son geste).

Toutefois, en croisant les discours et les points de vue, se révèle aussi l'absence d'un travail approfondi (structuré et pragmatique) sur les affects dans les formations (quel que soit le champ disciplinaire), qui s'accompagne souvent d'un discours de méfiance et de disqualification de cette dimension du travail. Ainsi Juliette Navis confie-t-elle à Romain Guion que ce travail est perçu comme étant « ringard » et « dangereux ». Éléments par nature instables, les affects seraient à éliminer du travail de composition et de création de l'acteur·rice. Ils seraient en outre l'apanage d'un·e comédien·ne davantage préoccupé de ce qu'il éprouve que de ce qu'il exprime (on retrouve là l'opposition fondamentale du *Paradoxe* de Diderot, utilisé pour soutenir l'adage selon lequel « le public doit être ému, pas l'acteur »). Il me semble que se noue ici un amalgame entre esthétique (le jeu « bien senti » ou « psychologique », le geste « expressionniste ») et outils nécessaires à construire *en conscience* son interprétation, sachant que *quoi qu'il en soit* et quels que soient les choix esthétiques établis pendant le processus de création, l'interprète mettra en œuvre une certaine circulation des affects. Il me semble également qu'en cela, le mythe de la dangerosité des émotions s'inscrit dans un contexte social et culturel plus vaste, où le rationalisme cartésien les exclut en même temps que le corps de la sphère de la pensée. Cela expliquerait combien toute pédagogie mettant au cœur du travail de l'interprète un travail affectif peut vite être considéré avec suspicion voire méfiance. Un travail approfondi sur les émotions touche à une dimension profonde de l'être qu'est l'élève, à son histoire et à sa personne, le mettant possiblement en situation de vulnérabilité par rapport au pédagogue⁵¹². Au risque, l'article d'Isabelle Ginot le montre bien, de produire des manières d'exercer ce métier coupées des forces vives (des ressources profondes) de la *personne* et de ce qui fait sa singularité. L'autonomie ne passe pas que par la critique et la distance. Elle passe également par l'intégration de toutes les dimensions de l'être dans une action, permettant à celui ou celle qui la porte d'être pleinement créateur·rice, autonome et conscient·e des choix qui sont les siens.

⁵¹² Je renvoie encore une fois ici aux analyses de Keti Irubetagoiena et Emma Pasquer, citées précédemment, pour des considérations approfondies sur le travail de l'interprète dans le cours de sa formation, ainsi que pour des pistes de réflexions sur la méfiance relative au travail des émotions dans le champ pédagogique français. Emma Pasquer en vient notamment à avancer l'hypothèse qu'un travail avec les émotions dans le cadre institutionnel est peut-être, par définition, culturellement impossible en France.

Il faut également noter à cet égard que les trajectoires ici commentées font état de désirs particuliers appartenant aux interprètes que j'ai interrogé·e·s et choisi d'observer car je rencontrais (sans doute) en leur façon de se mettre en jeu quelque chose de mes propres désirs d'interprète. Dans ces trajectoires, on a commencé à l'apercevoir, se joue un autre chiasme, non plus disciplinaire mais géographique, qu'il s'agit maintenant d'analyser plus en profondeur. En quoi et pourquoi la Flandre serait pays de cocagne pour des performeurs en quête de *viscéralité* ?

3. Du « viscéral » flamand

a) L'acteur·rice flamand·e au prisme de l'acteur·rice français·e

Si l'on revient à l'expérience relatée par Romain Guion, les propos de Juliette Navis traduisent une forme de distance vis-à-vis du travail des émotions liée non seulement à sa discipline, mais aussi au fait qu'elle y ait été formée *en France*, et de surcroît dans l'établissement d'enseignement supérieur par excellence : le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, dont elle sort diplômée en 2006. La précision laisse entendre que l'approche (de la formation et du métier) d'acteur·rice *en Flandre* serait potentiellement différente, *a fortiori* quant au travail des affects (ce qui, à l'échelle de mon corpus, est à la fois corroboré et infirmé par le parcours d'Anne-Charlotte Bisoux). Pour schématiser, il y aurait d'un côté la pensée d'un jeu « à la française » où les affects ne seraient pas considérés comme un sujet du travail, considérés comme « ringard » et « dangereux » ; de l'autre la représentation d'un jeu « flamand » qui ferait part belle à une dimension *viscérale* (liée aux réactions instinctives et premières des « tripes », soit du centre symbolique des émotions dans une axiologie du corps occidentale) de l'acte d'interprétation, et ce en danse comme en théâtre⁵¹³. Ainsi, deux perceptions d'une exception se font face. La récurrence du champ lexical de l'authenticité pour qualifier les manières d'être en scène des performeurs flamands (récurrente sous les plumes françaises) trouverait sans doute ici matière à explicitation, corroborant l'hypothèse défendue par Karel Vanaesbrouck, selon laquelle la perception d'une uniformité des productions de la dite vague flamande du côté français serait due à un « phénomène d'exotisation » devant beaucoup à *une* vision du jeu et de la présence physique des comédien·ne·s, celle de la « position d'exception du théâtre français⁵¹⁴ ».

⁵¹³ Je choisis cet adjectif car il est récurrent dans les discours critiques, mais également employé *à la fois* par Bérengère Bodin et Frank Vercruyssen.

⁵¹⁴ Il souligne néanmoins la généralisation à l'œuvre dans cette affirmation. Voir : Karel Vanhaesebrouck, « L'exception flamande : mythe ou réalité », art. cité, p. 6, ainsi que l'introduction pour une analyse de la rhétorique des discours concernant les « performeurs flamands », cf. *supra*, p. 43-48.

Ce n'est pas le focus de mon étude, mais il me semble intéressant de dire quelques mots de ce lieu commun d'une conception franco-française du jeu. Je m'appuierai pour ce faire sur la synthèse élaborée par Emma Pasquer dans sa thèse consacrée à l'interdisciplinarité dans la formation de l'acteur·rice en France. Elle y dresse un portrait de « l'acteur français » en posant des jalons historiques pour mettre en perspective « l'histoire d'une exception » et ainsi comprendre comment un certain rapport au jeu, historiquement et culturellement construit, reste actif dans les cursus des institutions publiques de formation⁵¹⁵. Trois éléments saillants polarisent sa réflexion : la primauté du texte, la question de l'intériorité, et le paradigme du talent. Je commenterai les deux premiers, le troisième étant moins directement relié à ce que je cherche à mettre à jour ici. Du premier, je dirai rapidement que s'y dessine la figure d'un·e acteur·rice subordonné·e à l'auteur·rice, d'abord conçu·e comme « passeur d'une écriture⁵¹⁶ ». L'approche corporelle du jeu y est significativement secondaire (malgré des discours persistants qui témoignent d'une volonté de changement), et l'apprentissage du jeu est d'abord (et souvent seulement) entraîné à l'interprétation transitive d'un texte, l'écriture étant conçue comme élément préalable et extérieur à l'acteur·rice. Deuxième élément d'importance : la persistance paradoxale d'un « tabou de l'intériorité⁵¹⁷ » qui pèserait sur la formation des acteur·rices. Emma Pasquer développe :

Il est admis que le comédien joue de son intériorité, il lui faut donc la cultiver et apprendre à la solliciter sur le plateau : « le jeu théâtral, au plus loin d'être une soustraction à soi, est excès sur soi », suggère le philosophe Alain Badiou. Pour autant, ce sujet ne fait jamais l'objet d'une véritable transmission. C'est le paradoxe de la pédagogie à la française mis en exergue par Josette Féral : dans les institutions de formation qui nous intéressent, tout se passe comme si toucher à l'intériorité du comédien par le biais d'un travail (technique, explicitable) semblait malvenu sinon impossible et qu'en même temps, celle-ci était toujours, au cœur du travail du jeu et de son apprentissage⁵¹⁸.

Revenant sur la dimension historique de ce rejet d'un jeu empreint de *sensiblerie* et à l'importance d'une certaine interprétation des thèses diderotiennes dans cette construction, elle constate la persistance d'une telle vision, par exemple dans les propos d'un Philippe Delaigue, directeur des études à l'ENSATT et déclarant : « pour moi, les émotions, ce n'est pas un outil de travail [...] Je sais que des gens ont travaillé dessus, je sais que ça a existé. Je n'ai pas vu, j'ai de

⁵¹⁵ Emma Pasquer, *L'Interdisciplinarité dans la formation de l'acteur*, op. cit., pp. 78-115.

⁵¹⁶ Expression reprise à Christine Farenc dans *Penser l'acteur français contemporain (hypothèses pour une pédagogie)*, thèse de doctorat en arts de la scène, sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Université Paris 3, Ecole doctorale arts et médias, Institut de recherches en études théâtrales, 2012, p. 43.

⁵¹⁷ Expression là encore empruntée à Christine Farenc, *ibidem*.

⁵¹⁸ Emma Pasquer, *L'Interdisciplinarité dans la formation de l'acteur*, op. cit., p. 92.

grands doutes⁵¹⁹ ». Sans réduire l'ensemble du paysage pédagogique institutionnel français à cette seule citation, il faut dire combien elle fait écho aux propos de Juliette Navis sur sa propre formation au CNSAD.

Emma Pasquer note cependant qu'une évolution notable s'est opérée dans les conceptions du jeu, passant d'une « sensibilité décriée » à la notion de « justesse » du jeu comme engagement subtil et dosé de l'intériorité :

Aussi, à la méfiance vis-à-vis des émotions s'est substituée, dans certaines conceptions de l'art de l'acteur, une croyance selon laquelle, dans le jeu du comédien, c'est « l'état » intérieur qui est premier, qu'il soit simple état de disponibilité ou déjà couleur. Autrement dit, la « justesse » vient du dedans et si la précision et la liberté du corps et de la voix sont des atouts non négligeables, l'acteur qui sait prendre contact avec cet endroit intérieur pourra accéder, par ce biais, à ces qualités⁵²⁰.

Un des points majeurs de démonstration d'Emma Pasquer est que ce travail de l'intériorité passe majoritairement par la pratique des disciplines non-théâtrales, notamment des pratiques somatiques, sans jamais faire l'objet d'un sujet en soi dans les classes d'interprétation (l'on retrouve ici en creux une pratique du « pas de côté disciplinaire »). De manière significative, les outillages techniques émanant du champ théâtral et ayant abordé de front la question des émotions dans le jeu (je pense bien sûr à Stanislavski, mais aussi à Meyerhold ou Grotowski) sont rarement citées ou mobilisées, sinon carrément décriées. Bien sûr, il faut le rappeler, nombre de parcours individuels témoignent d'un autre rapport au jeu, et certains modes de création en compagnie développent des rapports aux affects et à la physicalité bien différentes⁵²¹. Néanmoins, force est de constater la persistance de certains habitus qui fondent une perception du métier d'acteur·rice spécifiquement *française*, entendons, à la suite d'Emma Pasquer et de Josette Féral, une conception du jeu et une attitude face au travail forgée par un habitus qui imprègne les institutions de formation nationales,

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 96.

⁵²¹ On ne peut évidemment toutes les recenser, pour en citer quelques unes : Sylvain Creuzevault (formé à l'école Jacques Lecoq) au sein de la compagnie Le Singe, qui fonde le jeu sur des techniques de composition en direct ; les Chiens de Navarre, troupe fondée par Jean-Christophe Meurisse en 2005 et dont l'écriture des spectacles repose également sur une capacité à l'improvisation à l'intérieur d'un canevas. Plus historiques, les aventures telles que celles du Théâtre du Soleil et les processus de création défendus par Ariane Mnouchkine, ou encore le Théâtre du Radeau dirigé par François Tanguy sont des exemples notoires de façons de travailler avec l'acteur qui se démarquent singulièrement de la conception transitive du jeu décrite plus haut (ce n'est pas un hasard si les venues d'Eugenio Barba et de l'Odin Teatret, en France sont toujours accueillies par la Cartoucherie, lieu investi par Mnouchkine depuis 1970 et qui accueille également l'ARTA, association de recherche sur les traditions de l'acteur, organisme de formation sous forme de stages et classes de maîtres qui ont pour caractéristique de se décentrer singulièrement d'une vision texto-centrée du travail de l'acteur·rice, voir : <https://artacartoucherie.com> (consulté le 7.07.2020)).

et par suite le vivier d'interprètes auquel les scènes du théâtre subventionné public fait majoritairement appel⁵²².

b) *Inventer une tradition de jeu : faire feu de tout bois*

Cette perception du jeu diffère singulièrement de la construction (tout aussi historique et culturelle) de celle d'un·e acteur·rice *flamand·e* telle qu'on a pu en effleurer les définitions au gré des témoignages des interprètes de mon corpus ayant suivi une formation en art dramatique en Flandre, soit : les membres du tg STAN ; ceux du FC Bergman (qui sont passé·e·s par le Conservatoire d'Anvers) ; et Anne-Charlotte Bisoux (passée, je le rappelle, par le KASK de Gand près avoir été formée au Conservatoire de Bruxelles). Je m'appuierai ici tout particulièrement sur les propos de Frank Verduyssen, témoignant de sa formation au Conservatoire National d'Anvers dans les années 80, mais parlant aussi depuis son expérience de pédagogue, pour proposer quelques pistes de réflexion qui demanderont à être développées.

« [...] c'est vraiment la base de tout, en tant qu'étudiants, mais aussi après : on est des enfants de Stanislavski » dit Frank Verduyssen, signalant l'importance des principes de travail du maître russe dans son bagage de formation, puis dans l'appréhension de son métier. Être « enfants de Stanislavski » se traduit par deux principes ou attitudes de jeu : travailler toujours à « inventer ce que tu es en train de dire » de façon à le *dire vraiment* ; et être en mesure de construire la ligne affective du rôle, même s'il ne s'agit pas de s'y confondre tout à fait :

Bon, disons que le cliché de Stanislavski, c'est que tu as l'évolution affective du personnage, et que le travail du comédien c'est de s'adapter à cette évolution, de l'incarner en détails. Dans notre philosophie, ou famille de pensée c'est plutôt : ok, tu as cette évolution affective du personnage, et tu la connais vraiment bien. Mais tu as aussi ton évolution à toi. Et parfois ça tombe ensemble, et parfois tu crées une distance. C'est cette liberté qui fait qu'il y a de l'oxygène. Si on aime cette façon d'aborder le plateau, c'est que si tout se passe bien les gens reçoivent deux cadeaux : le mythe, à travers ce qui est dit, mais aussi la vie du comédien, qui montre qu'il connaît son texte par cœur et qui par cet aveu garantit l'illusion encore plus. Un grand compliment que j'ai pu recevoir, c'était après *Scènes de la vie conjugale* : je dois boire du whisky, ou du cognac, mais toute une bouteille d'un seul coup. Après, je dis : « c'est du thé ». Tu vois ? Pendant la scène on y va à fond, et puis juste après on détruit l'illusion et on construit un autre truc, et c'est ce mariage des deux choses qui fait le jeu. Un soir quelqu'un m'a dit : « tu m'as dit que c'était du thé, mais quand même je croyais plus que c'était du cognac ! ». Et ça c'est... disons que c'est l'objectif⁵²³.

⁵²² Je signale ici que, témoignant peut-être de la volonté d'ouverture de l'institution du CNSAD sous la direction de Claire Lasne Darcueil, Frank Verduyssen a dirigé un atelier avec les élèves de troisième année du conservatoire sur l'année 2019-2020. En outre, David Le Borgne a également été sollicité pour donner un atelier sur la construction d'un personnage depuis le corps, deux années de suite.

⁵²³ Entretien avec Frank Verduyssen, ent. cité volume d'annexes, p. 179 (cette citation et les suivantes).

Les propos du comédien témoignent d'un savoir-faire acquis par la fréquentation d'une approche stanislavskienne du jeu : étudier le rôle en en déterminant d'abord l'évolution affective, puis être en mesure de *s'y adapter*, c'est-à-dire de composer ses actions de façon à *incarner* dans les moindres détails. Rappelons que dans la définition du jeu par Vercruyssen la notion d'engagement intime est centrale (c'est précisément cette part d'engagement affectif que les STAN refusent de répéter⁵²⁴). À cette maîtrise de la vie affective du rôle *coexiste* une autre modalité de présence en scène, celle de la monstration de la vie affective de l'acteur·rice en jeu, qui peut laisser exister certaines réactions qui concernent la joueuse ou le joueur en premier lieu. Cette marge de liberté ne peut cependant pas faire l'économie de la première, et dans cette coexistence est la saveur même du jeu des STAN.

Cette maîtrise permet également à l'acteur de moduler sa présence en fonction de la *stratégie* demandée par le texte⁵²⁵. Enfants de Stanislavski donc, et de Brecht *aussi*, mais « pas d'un Brecht qui exclut que tu tombes ensemble avec ton personnage, et que tu ressentis vraiment ce que tu es en train de dire. Ce n'est pas défendu de ne pas être épique [...] ». L'absence de dogmatisme dans le rapport aux traditions de jeu (en même temps qu'une culture et une connaissance approfondie de leurs techniques comme de leurs implications esthétiques et politiques) est marquante dans les propos du comédien, révélant un affranchissement de tutelles dans l'appropriation de principes de travail. Le rejet d'une esthétique de jeu supposant la fusion totale de l'interprète et du personnage a fondé le tg STAN, au nom d'un rapport plus égalitaire entre la salle et la scène, et de la prise en compte de la situation de représentation en tant que telle. Je l'ai dit, l'influence des hollandais de Discordia (grâce à l'ouverture de l'équipe pédagogique du conservatoire à ces membres de ce qui était alors une très jeune avant-garde) fut capitale dans ce parti-pris fondateur. Pour autant, « ce n'est pas défendu de ne pas être épique », souligne Vercruyssen, réaffirmant par ailleurs la nécessité de l'engagement de l'intériorité du comédien ou de la comédienne dans ce qu'elle·il est en train de dire :

[...] On s'est rebellés contre une certaine distance entre le plateau et la salle, l'acteur devenant une sorte d'autre être humain, ou... un dieu, un semi-dieu qui sort par l'entrée des artistes et ne se mélange pas avec les mortels... Une perception romantique du comédien. On était plus influencés par les discours du type : « le bois sous les pieds du public est le même bois sous les pieds des comédiens, il faut arrêter de "monter" sur un truc, mais plutôt être parmi eux ». Ce qui veut dire

⁵²⁴ Je renvoie au paysage consacré à Frank Vercruyssen dans le deuxième chapitre de la deuxième partie, cf. *supra*, pp. 265-275.

⁵²⁵ Je le rappelle, un texte de Tchekhov, travaillant de façon très fine sur « l'émotionnalité des personnages », demandera un jeu continu et incarné, sans distanciation (« là, je ne vais pas montrer que je suis en train de jouer mon personnage ») ; alors que l'adaptation du *Paradoxe* de Diderot demandera un jeu qui ne cessera de sortir de lui-même. Je renvoie au paysage consacré au tg STAN dans le deuxième chapitre de cette étude, cf. *supra*, pp. 264-290.

qu'on descend, qu'on est là. Notre jeu est énormément basé là-dessus. Mais quand tu vois qu'il y a des comédiens qui se foutent de leur contenu, de leur diction, de tout... Et qui n'arrivent pas à communiquer : qui créent juste une impression d'arrogance en fait... Alors tu dis : « monte un peu le plateau s'il te plaît ! ». Et ça c'est très présent dans la génération qui nous a suivi ! Qui a grandi avec nous en fait. « Ouais, ça va, n'importe quoi ». Non, pas n'importe quoi. Il y a une grande différence entre n'importe quoi et *n'importe quoi [il articule exagérément ces derniers mots]*. [rises]. Il y a vraiment une énorme différence. Et la technique est vraiment indispensable dans des choses comme ça.

Ainsi, même si les STAN jouent « de sang froid », comme aime à le souligner Vercruyssen, l'esthétique *a priori* désinvolte et quotidienne de leur mode de jeu ne fait pas l'économie d'un travail technique, dont le travail *avec* les émotions et les affects fait partie. C'est en ce sens-là que le comédien se dit « enfant de Stanislavski », héritier d'un travail toujours renouvelé sur une parole vivante et engagée⁵²⁶.

Autre élément d'importance, une liberté d'appropriation similaire est à l'œuvre dans le rapport aux auteurs·rices : si le tg STAN est un théâtre de répertoire, Vercruyssen souligne qu'il cultive une forme de légèreté dans la manière d'aborder le texte (corrélée à un immense respect) qui se retrouverait moins (ou plus difficilement) dans le paysage français : « votre rapport aux auteurs, c'est votre plus grand cadeau et votre plus grand fardeau », souligne-t-il. Si « l'acteur français » est d'abord un passeur d'écriture, il le serait de surcroît dans une sujétion à cette écriture, qui la sacrifierait au risque d'en faire un objet mortifère. À cette perception de l'exception française harnachée par son patrimoine, s'oppose ainsi en filigranes une « absence de traditions » qui aurait permis à la scène théâtrale (et chorégraphique, j'y reviendrai) émergeant à la fin des années 70 et au début des années 80 de se construire dans une « absence de pères à tuer », pour reprendre l'expression d'Alain Platel⁵²⁷. Les propos de Vercruyssen cités ci-dessus m'engagent à penser moins en termes d'absence de traditions que de rapport décomplexé à une histoire des arts de la scène et de ses pratiques, embrassée dans sa dimension internationale ; et dans une attitude pragmatique faite d'emprunts fragmentaires et peu soucieuse de la recherche d'une pureté disciplinaire ou identitaire. Il faut souligner à cet égard que les STAN font déjà partie de la

⁵²⁶ On peut à mon sens faire le même constat, à quelques dizaine d'années d'intervalle, pour les membres du collectif FC Bergman, qui soulignent la même polarité entre un enseignement très classique du théâtre par la fréquentation des textes et une approche plutôt psychologique et affective du personnage, et des modalités de création faisant la part belle à l'autonomie et à la collaboration. À mon sens, l'importance du jeu cinématographique dans le parcours de Marie Winck et Stef Aerts, que j'ai commentée dans le chapitre précédent, témoigne de l'intégration de ces principes au point qu'elle n'est plus questionnée en tant que telle, mais qu'elle sert néanmoins leur jeu. Voir l'entretien avec le FC Bergman, ent. cité, volume d'annexes, p. 28. Pour prolonger le débat sur la question, l'on peut se référer à la conversation sur l'acteur et le rôle dans l'ouvrage de Jan Steen *Being in playing*, dans laquelle il discute de la possible application des théories stanislavskiennes du jeu à une esthétique post-dramatique, *Being in playing, op. cit.*, p. 125.

⁵²⁷ Cité par Karel Vanhaesebrouck, « "L'exception flamande" : mythe ou réalité ? », art. cité, p. 7.

« deuxième vague » de la houle, influencés par une première génération de créateur·rice·s desquel·le·s ils reprennent un mode de travail collectif et sans metteur·euse en scène mais dont ils se démarquent précisément par le choix d'un théâtre de répertoire remettant le texte au centre de la représentation.

Or, ce choix du répertoire et le rapport à la parole et à la langue qu'il implique, n'est absolument pas anodin et cristallise au contraire un dernier élément d'importance dans la réflexion sur la double exception dont je cherche à dessiner les contours ici. Il demande à ce que nous nous placions dans une perspective plus globale, ainsi que ces propos en témoignent :

[...] le cliché c'est que les flamands parlent avec leurs tripes et les hollandais avec leur tête. Et quand on transpose ces clichés sur le plateau, c'est *très très très* souvent *très très* vrai. D'ailleurs c'est toute une école de pensée qu'on peut lier au protestantisme : ça ne vient pas de nulle part. C'est bien sûr cliché, et il y a, bien sûr, des contre-exemples ! [...] Mais on peut parler de ça. Et on *peut* dire que les flamands parlent avec leurs tripes. Et ils ne savent plus parler, aussi. La relation avec la langue est tellement compliquée en Flandre. Pour les Hollandais ou les Français, l'accès à la langue est tellement simple. Nous, notre premier ministre fait des fautes à la télé toutes les deux phrases ! C'est incroyable. Et c'est un Flamand qui parle flamand, donc imagine un Flamand qui parle français ou un Français qui parle flamand. [...] Ça mène à une forme d'auto-dérision, un manque de confiance en soi. On se méprise en fait ! C'est un auto-mépris. On est très fiers de se détester, de ne pas connaître notre hymne national. Tu connais l'anecdote de notre premier ministre il y a quelques années ? On lui a demandé de chanter l'hymne national, et il a commencé à chanter *La Marseillaise*, à la télé. [*rires*]. [...] Ça c'est très flamand et belge. L'avantage de ça c'est qu'on peut prendre un Racine, un Molière et ne pas se sentir écrasé. C'est l'humilité. Les suisses francophones ont ça aussi. Le grand frère qui les méprise est à côté... Ça fait quelque chose à une culture. Et nous, quand on reçoit des compliments de la part des Français, qui nous disent qu'on leur fait ré-écouter leur propre langue, c'est une belle chose pour nous [...] Si tu veux parler du théâtre dans cette bulle qu'est la Flandre, cette relation avec la langue, c'est évidemment une influence. C'est une relation qui vient des couilles, du sang, plutôt que de la communication. Et puis la mise en question de l'illusion qui est venue des années 60, et l'émergence des collectifs contre le metteur en scène après l'opération tomate à Amsterdam il y a cinquante ans⁵²⁸. Tout ça fait qu'on fait ce qu'on fait...

Du jeu des clichés identitaires et nationaux, Vercruyssen relève à la fois le caractère vain et le fond de vérité. D'abord, il évoque le poids d'un fond culturel catholique qui caractérise la

⁵²⁸ Vercruyssen fait référence aux mouvements de rébellion des artistes d'avant-garde dans le théâtre néerlandais dès la fin des années 60, dont l'opération tomate fut une des manifestations marquantes : « "L'Opération Tomate" provoqua une rupture encore mal cicatrisée aujourd'hui. Influencés par les actions des étudiants d'Amsterdam et de Paris et par celles des Provos, les étudiants de l'Ecole d'Art Dramatique d'Amsterdam se ruèrent sur le bastion de la génération précédente qu'ils jugeaient élitiste. A l'Amsterdamse Schouwburg, ils bombardèrent la scène de tomates après une représentation de *La Tempête* de Shakespeare, mise en scène par Bentz van den Berg, favori de cette génération. Ailleurs, des spectacles furent également troublés. La structure théâtrale néerlandaise en fut profondément ébranlée. », Digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren, https://www.dbnl.org/tekst/_sep001198901_01/_sep001198901_01_0048.php (consulté le 24.06.2020).

Flandre et la distingue des Pays-Bas, où le protestantisme fonde un autre rapport à la représentation. Je ne commenterai pas en profondeur cette assertion car cela m'emmènerait trop loin, néanmoins on peut observer que la construction identitaire est ici corrélée à une certaine perception du corps et des affects. Ce qui m'intéresse davantage dans les propos cités ci-dessus est la minorisation de la langue flamande comme autre élément fondateur de cette construction identitaire⁵²⁹. Entre la francophonie linguistique et culturelle dominante dans les arts du spectacle institutionnels wallons (rappelons que jusqu'en 1914, les sociétaires de la Comédie Française tenaient les premiers rôles de productions du théâtre de Bruxelles⁵³⁰) ; et le néerlandais standardisé par rapport auquel le flamand fera toujours office de patois (un parler conçu comme « juteux », « exotique », « baroque » et « bourguignon » du côté hollandais, ainsi que le souligne Erwin Jans dans son article « Le Drame après le drame ? ») ; l'expérience de la langue flamande telle que la décrit Vercruyssen est marquée par le déficit et finit par faire scission : « les flamands parlent avec leurs tripes et les hollandais parlent avec leur tête ». L'ancrage du geste même de parler dans le mouvement du corps et des « humeurs » est très fort. Il signe un usage de la parole qui serait davantage du côté de la nécessité à exprimer plus que du côté de l'articulation intellectuelle du contenu de ce qui serait à dire, mettant dès lors l'accent sur la matérialité du langage plus que sur le pré-conçu ou le pré-su contenu dans le mot.

Erwin Jans souligne le fait que nombreux metteurs en scène flamands qui plus tard viendront à la mise en scène de textes débutent leur carrière avec des propositions d'abord visuelles, où le langage n'a pas grand poids (Josse de Pauw, Ivo van Hove, Guy Cassiers), quand d'autres fondent leurs dramaturgies sur l'hybridation des langues et une réflexion sur la matérialité du langage (Jan Fabre, Jan Lauwers, Wim Vandekeybus). Il fait l'hypothèse d'une relation directe entre cet usage de la langue et le développement d'esthétiques dites post-dramatiques :

Les fondements de la dramaturgie classique - intrigue, conflit dramatique, personnages reconnaissables, évolution psychologique, causalité - sont ainsi remis en cause par ceux-là mêmes qui partent en quête de relations nouvelles entre les choses et les mots, la fiction et la réalité, l'acteur et le personnage, le texte et le spectacle. Le jeu de langage, l'ironie et la distanciation dominant leurs textes, tandis que cette relation problématique entre le langage et la réalité se double d'une autre relation tout aussi problématique, celle du flamand et du néerlandais⁵³¹.

⁵²⁹ Ainsi que Jean-Louis Besson me l'a mentionné, Christian Hecq, danseur puis comédien d'origine belge aujourd'hui sociétaire à la Comédie Française fait état du même constat.

⁵³⁰ Véronique Lemaire en faisait état dans sa communication « Les Danses contemporaines de Belgique, histoire d'une émancipation », lors du colloque international « Les danses contemporaines de Belgique », organisé par Amos Fergombé, Aurore Heidelberger et Anne Lempicki à l'Université d'Artois en partenariat avec le Tandem, scène nationale, jeudi 23 et vendredi 24 novembre 2017 (notes personnelles, transcription de l'enregistrement de la communication).

⁵³¹ Erwin Jans, « Le drame après le drame ? », *Théâtre/Public*, 211, janvier-mars 2014, *La Vague flamande : mythe ou réalité ?*, p. 21.

Faire l'expérience d'une langue minorée, dévalorisée, aurait eu pour conséquence une interrogation radicale parce que nécessaire sur la matérialité du langage et la représentation (accompagnée par la lecture des philosophies de la déconstruction post-moderne). Si « le parler (et donc l'écriture) doit être "redécouvert" à partir de l'expérience physique », selon la formule de Jans, alors de nouvelles modalités de relation au texte, au jeu et à la scène s'inventent en même temps qu'une langue « mineure » (Jans reprenant l'expression de Deleuze). L'article de Jans permet de corréler ce que Vercruyssen appelle « mise en question de l'illusion », qui s'inscrit dans un mouvement plus vaste de questionnement des esthétiques théâtrales occidentales, à l'expérience de la langue flamande. On peut relever à ce propos que beaucoup d'exemples cités par Hans Thies Lehman dans *Le Théâtre post-dramatique* sont issus du vivier flamand des années 80, corroborant la thèse selon laquelle un rapport particulier à la langue flamande aurait joué dans le développement plus radical et plus rapide d'esthétiques déconstruisant les notions traditionnelles sur lesquelles reposent la représentation (aux côtés d'autres facteurs sur lesquels je ne m'étendrai pas ici, renvoyant aux travaux de Josette Féral et à ses analyses quant à l'influence des conceptions notamment américaines du *performance art* sur les Flamands⁵³²).

Ce développement plus rapide a également vu l'intégration précoce des démarches d'avant-garde au sein des institutions de formation. Luk Van Den Dries souligne l'importance de la réactivité de ces « écoles de théâtre [qui] ont stimulé une pédagogie "émancipatoire" de l'acteur : un acteur autonome et créatif plutôt qu'un exécutant⁵³³ », et ce très tôt (dès le milieu des années 80). De fait, dans des processus de création décentrés du texte à représenter, l'interprète ne peut se contenter d'être assujéti aux éléments qui le précèdent mais doit devenir force de propositions. Si l'on suit cette hypothèse, une éthique de l'acteur·rice créateur·rice serait de fait plus active dans les institutions de formation flamandes. Cette hypothèse a été largement corroborée par les quelques témoignages recueillis à cet égard au sein du versant théâtral de mon corpus. Ainsi Anne-Charlotte Bisoux décrit des principes de travail centrés sur la maîtrise d'outils d'improvisation ou de composition en temps réel ; les STAN comme les membres du FC Bergman reviennent eux sur la responsabilisation provoquée par l'agencement de conditions de travail affranchie de toute supervision hiérarchique, donc de toute préfiguration d'un regard de metteur en scène qui viendrait légitimer a posteriori les décisions de l'acteur·rice. Si ce n'est pas la *seule* modalité du travail de

⁵³² Josette Féral, « Un théâtre performatif par essence », *Théâtre/Public*, 211, janvier-mars 2014, art. cité, pp. 23-28.

⁵³³ Luk van Den Dries, « Panorama de l'évolution des arts de la scène en Flandre. Un contexte, des artistes. », *Théâtre/Public*, 211, janvier-mars 2014, art. cité, p. 11.

l'acteur·rice abordée dans ces formations (je l'ai démontré plus haut), c'est néanmoins une force cruciale dans la construction d'une figure de l'acteur·rice flamand·e⁵³⁴.

Se croisent donc deux pistes d'explicitation quant à la construction d'une figure de l'acteur·rice flamand·e : d'une part des partis-pris de formation n'excluant pas *a priori* un travail des émotions, voire se basant sur des techniques historiquement connues pour les aborder de front. Ainsi, Jan Steen, acteur et pédagogue (contemporain) au KASK de Gand, prend-t-il résolument parti : « I do think that actors/dancers/musicians [...] can control their emotions voluntarily. Furthermore, I think that they need to have this capacity. Otherwise they become prey to their own emotions. As a performer and while performing you must at least have some control over it⁵³⁵. » Or, tout l'enseignement qu'il met en scène dans son texte est basé sur cette recherche d'une maîtrise par l'augmentation de la conscience de soi et de l'action. Ses références théoriques et pratiques (de Stanislavski à Barba, en passant par Grotowski et Artaud) inscrivent sa recherche dans une certaine histoire du jeu qui fait de la création d'une « dramaturgie de l'acteur·rice » (expression qu'il emprunte à Barba) le pivot central de sa pratique :

What is the work of an actor ? Theatre actors in the 21th Century play psychologically realistic characters as well as post-dramatic text material. They play in traditional settings as well as in multidisciplinary settings and outside the context of theater buildings. They write and devise their own plays and their own roles, but their roles can also be purely physical manifestations, without any form of verbal communication. They dance. They sing. Actors are no longer mere interpreters of a text or a character. They do not merely carry out the ideas of an author. They are not just *functional* material in the hands of a director. They are actually creating themselves. They are creators. Consequently, in my opinion, *the actor's dramaturgy* is the main and crucial aspect to study in current theater practices⁵³⁶.

Se confirme ici la corrélation entre le statut et l'autonomie donnés à l'interprète et la gestion de son engagement affectif dans ses propositions. Plus l'interprète est considéré·e en tant que

⁵³⁴ Il faut néanmoins nuancer et se garder de tout amalgame : par exemple, les futurs membres de STAN lors de leurs années au conservatoire d'Anvers se rebellent non seulement contre les garants d'une certaine tradition *mais aussi* contre l'un de ceux qui pourtant fait partie des avant-gardes : Ivo van Hove, précisément en ce qu'il perpétue des modes de travail verticaux (avec une figure de metteur en scène très forte), privilégiant des processus qui coupent l'acteur·rice d'une « continuité » dans la construction de son parcours nécessaire à son autonomie (voir l'entretien avec Frank Verduyssen, ent. cité, volume d'annexes, p. 184).

⁵³⁵ « Je pense que les acteurs/danseurs/musiciens [...] peuvent contrôler leurs émotions volontairement. Je pense même qu'ils ont besoin de savoir le faire. Sinon, ils deviennent la proie de leurs propres émotions. En tant que performeur et pendant que l'on performe, il est nécessaire de cultiver au moins un peu de contrôle sur elles » (je traduis), Jan Steen, *Being in playing*, *op. cit.*, p. 175.

⁵³⁶ « Quel est le travail d'un·e acteur·rice aujourd'hui ? Les acteur·rice·s de théâtre au 21^{ème} siècle jouent des personnages psychologiquement réalistes autant que des textes matériaux post-dramatiques. Ils et elles jouent dans des décors traditionnels autant que dans des installations multidisciplinaires et hors des théâtres. Ils écrivent et conçoivent leurs propres rôles et leurs propres pièces, rôles qui peuvent aussi n'être que purement physiques, sans aucune forme de communication verbale. Elles et ils ne sont pas simplement les porte-paroles d'un·e auteur·rice. Elles et ils ne sont pas juste des pantins dans les mains d'un·e metteur·euse en scène. Il·elle·s se créent. Il·elle·s sont des créateur·rice·s. Par conséquent, selon moi, la dramaturgie de l'acteur·rice est un élément crucial et le principal objet de recherche pour l'étude des pratiques de théâtre contemporaines » (je traduis), Jan Steen, *op. cit.*, p. 7.

créateur·rice, plus l'engagement qui lui est demandé le ou la concerne en tant que *sujet*, lui demandant une maîtrise de *soi* (et donc de ses affects) au sens large, et quelle que soit l'esthétique de jeu qu'il·elle développe par la suite⁵³⁷.

c) *Quelques éléments de réflexion sur l'invention d'une figure de l'interprète en danse dans le milieu chorégraphique flamand*

« Les metteurs en scène de théâtre ont conquis les Pays-Bas ; les chorégraphes (ou *dance makers*, soit « faiseurs de danse ») ont conquis les scènes internationales dès les années 80 », écrivent Christel Stalpaert, Guy Cools et Hildegard De Vuyst dans leur introduction à l'ouvrage *The Choreopolitics of Alain Platel's ballets C de la B*, marquant une distinction entre milieu chorégraphique et milieu théâtral quant à l'implantation géographique et à la diffusion des spectacles⁵³⁸. À l'échelle de mon corpus, je l'ai souligné, le tg STAN échappe à ce constat par le fait qu'ils aient choisi de traduire leurs spectacles de façon à pouvoir les jouer en français, gagnant en cela les publics francophones. Le FC Bergman, quant à lui, s'est d'abord inscrit dans une tradition de théâtre visuel faisant une place mineure au langage, ce qui a pu permettre qu'une pièce comme *JR*, pourtant très bavarde tourne au-delà des zones néerlandophones en profitant peut-être de la notoriété acquise du collectif⁵³⁹. Le retentissement international plus massif de la danse que du théâtre flamand est d'importance, car il permet de comprendre l'un des effets rétroactifs de cette notoriété, soit que la Belgique est devenue un pôle d'attraction pour danseur·euse·s et chorégraphes de tous horizons depuis plus d'une vingtaine d'années⁵⁴⁰. Le critique de danse Pieter T'Jonck souligne ainsi que

[...] la diversité des nouveaux et nouvelles chorégraphes prouvent que la dénomination de “danse flamande” a de moins en moins à voir avec la nationalité des chorégraphes et des danseur·euse·s mais de plus en plus, voire même exclusivement, avec le lieu où la danse a été créée⁵⁴¹.

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ Christel Stalpaert, Guy Cools et Hildegard de Vuyst, « Introduction », dans Christel Stalpaert, Guy Cools et Hildegard de Vuyst (eds.), *The Choreopolitics of Alain Platel's ballets C de la B*. *op. cit.*, p. 2.

⁵³⁹ Ajoutons aussi que le perfectionnement des systèmes de sur-titrage permet, pour des compagnies soutenues par des institutions capables d'en assumer les frais, de diffuser à l'étranger des spectacles en langue étrangère plus facilement aujourd'hui qu'il y a quarante ans.

⁵⁴⁰ Pour une analyse chiffrée et détaillée, je renvoie au rapport de Bart Magnus, Delphine Hesters, Joris Janssens et Wessel Carlier, « Counting Steps. Evolutions in “Flemish Dance” from an international perspective (1993-2011) », dans *Perspective : Dance*, Bruxelles, VTI Institute for the Performing Arts, 2013, pp. 31-48. Disponible en ligne : <https://www.yumpu.com/en/document/read/20801252/about-performing-arts-flanders-vti> (consulté le 15.07.2020).

⁵⁴¹ Pieter T'Jonck (2009), cité dans Christel Stalpaert, Guy Cools & Hildegard de Vuyst (eds.) *The Choreopolitics of Alain Platel's les ballets C de la B*, *op. cit.*, p. 2. (je traduis).

Mon corpus reflète cette réalité sur le plan des origines géographiques des distributions : aux ballets C de la B, sur les neufs danseur·euse·s de *nicht schalfen*, seul Elie Tass a grandi et s'est formé en Flandre — même si d'autres ont depuis fait de la ville de Gand une terre d'élection, à l'instar de Bérengère Bodin, d'Ido Batash ou encore de Russell Tshiebua. Dynamique semblable dans une moindre mesure, dans les équipes des spectacles de Voetvolk : Lucius Romeo Fromm est d'origine américaine, Vicente Arlandis d'origine espagnole. Si une figure du danseur ou de la danseuse flamand·e est à l'œuvre (à l'instar d'une figure de l'acteur·rice flamand·e), elle serait donc moins définie par son inscription dans un terreau culturel et une tradition de formation que par le contexte géographique et culturel dans lequel ces interprètes *travaillent*. Quelques éléments de réflexion sur la structuration du champ chorégraphique en Belgique peuvent permettre de prendre la mesure de ce contexte.

Dans l'introduction à l'une des premières sommes de réflexion sur le sujet, *Dance in Flanders*, paru en 1996, Marianne Van Kerkhoven écrit :

A new dance avant-garde was able to develop, with a stronger affinity with that was going on in avant-garde theater than with the longer-established ballet tradition. Its development was only possible, however, because of the groundwork carried out by ballet (the Stedelijk Instituut voor Ballet and the Koninklijk Ballet van Vlaanderen in Flanders and the Ballet du Vingtième Siècle et Mudra in Brussels). Two foreign « movements » enriched the dance avant-garde, either knowingly or otherwise - American modernism and post-modernism, which finally came to Belgium's attention some twenty years down the line, and Pina Bausch. Although the 1980's avant-garde in Flanders had forgotten about Flemish dance in the 1920's and the 1930's - the continuity had been broken too long - expressionist dance and the Central European school still exerted an influence on the new generation via the “détour” of Pina Bausch. Despite the absence of real links between the new avant-garde and the 20th century ballet tradition in Flanders, the latter nevertheless exerted its influence. In his choreographic works, for exemple, Jan Fabre has looked very much to the idiom of classical ballet⁵⁴².

Le développement de l'avant-garde chorégraphique dans les années 80 en Belgique est re-situé par Marianne Van Kerkhoven dans un creuset de quatre influences conjointes : la proximité avec le champ des expérimentations théâtrales d'avant-garde ; l'ambivalence par rapport aux

⁵⁴² « Une nouvelle avant-garde chorégraphique a pu se développer, plus influencée par ce qui se faisait sur les plateaux des avant-garde théâtrales que par la tradition du ballet, pourtant établie depuis plus longtemps. Le développement de cette avant-garde a néanmoins été facilitée par le travail de terrain de ceux·elles qui ont œuvré à implanter une tradition du ballet classique (L'institut pour le Ballet de Stedelijk, Le Ballet Royal de Flandre, Les Ballets du Vingtième Siècle et Mudra). Deux courants venus de l'étranger ont plus ou moins directement influencé cette avant-garde — la danse moderne et post-moderne américaine, qui est finalement arrivée en Belgique avec quelques vingt années de retard, et Pina Bausch. Même si l'avant-garde flamande des années 1980 a oublié ce qui s'était passé dans la danse flamande des années 20 et 30 (la continuité s'était brisée trop longtemps), la danse expressionniste et l'école d'Europe Centrale a continué à exercer une influence sur la nouvelle génération *via* le détour par Pina Bausch. Malgré l'absence de réels liens entre la nouvelle avant-garde et la tradition du ballet classique en Flandre, ce dernier a néanmoins aussi exercé une certaine influence. Dans ses œuvres chorégraphiques, par exemple, Jan Fabre a beaucoup utilisé le langage classique ». Marianne Van Kerkhoven, « Introduction », dans An-Marie Lambrechts, Marianne Van Kerkhoven & Katie Verstockt (dir.), *Dance in Flanders*, Brugge, Stichting Kunstboek, 1996, p. 17.

traditions du ballet (classique et néo-classiques) ; la découverte tardive de la danse moderne et post-moderne américaine ; et la résurgence d'un geste expressionniste (présent dans les années 20 et 30 mais oublié ou enfoui après la Seconde Guerre Mondiale) *via* la figure de Pina Bausch.

Je commencerai par donner quelques éléments de réflexion quant à l'ambivalence des héritages liés au ballet et au caractère tardif de l'influence de la danse post-moderne en Belgique. Rina Barbier, dans un article sur la tradition du classique en Belgique, souligne que la Belgique ne connaît pas de « tradition » de ballet : ce n'est qu'au milieu du XIX^e siècle que s'implantent troupes et écoles de tradition classique à Bruxelles puis à Gand. Cette apparition tardive conduit d'ailleurs à un décalage de la Belgique par rapport aux évolutions du champ chorégraphique européens dans les premières décennies du vingtième siècle : « The situation in Flanders contrasted sharply with the renaissance in ballet experienced elsewhere in Europe in the early twentieth century. From 1920 to 1960, Flemish theatrical dance was largely split between two poles⁵⁴³ ». Ces deux pôles sont les troupes d'opéra (à Gand, Anvers et Bruxelles) cantonnées aux divertissements (technique classique et répertoire) ; et les groupes privés fondés par quelques pionnières et pionniers, qui cherchaient à faire de la danse un art autonome dans des conditions matérielles très précaires, sans parler de la visibilité de leurs travaux. L'institution du ballet et avec elle la technique classique et néo-classique va néanmoins prendre une importance capitale après le tournant que sera la représentation du *Sacre du printemps* par Maurice Béjart en 1959. Trois pôles belges se constituent alors : les Ballets du Vingtième Siècle, dirigés par Maurice Béjart, à Bruxelles ; le Ballet de Wallonie, en 1966 ; et le Ballet Royal Flamand en 1969⁵⁴⁴. Par ce très succinct détour historique, je tiens à souligner que l'ancrage de la tradition classique en Belgique est de fait bien moindre qu'en France, et moins solidement implantée, ce qui contribuera très certainement à l'idée d'une absence de tradition, mais aussi à une attitude vis-à-vis de la forme de la technique classique moins cristallisée, que ce soit

⁵⁴³ « La situation en Flandre contrastait radicalement avec la renaissance du ballet partout ailleurs en Europe au début du vingtième siècle. De 1920 à 1960, la danse de scène flamande était coupée en deux pôles ». Rina Barbier, « A tireless offensive for Ballet », dans An-Marie Lambrechts, Marianne Van Kerkhoven & Katie Verstockt (dir.), *Dance in Flanders, op. cit.*, p. 28.

⁵⁴⁴ Institution à laquelle Jeanne Brabants œuvre après la Seconde Guerre Mondiale, défendant l'importance d'une maison qui regroupe une troupe et une école, et convaincue de la nécessité de ne pas se contenter de reprendre un répertoire déjà existant mais de composer de nouvelles pièces : ainsi, s'il s'agit bien d'une tradition classique voire néo-classique, le Ballet Royal Flamand ne s'inscrit pas dans un strict rapport à la tradition classique.

dans le rejet ou dans l'emprunt ; le détournement ou la citation de ce vocabulaire⁵⁴⁵. L'importance de Béjart et de ce paysage néo-classique et classique hégémonique dans les années 60 et 70 expliquerait également en partie une influence tardive (mais néanmoins active) de la danse moderne et post-moderne américaine sur le milieu chorégraphique belge⁵⁴⁶, contrastant là encore avec un paysage chorégraphique français où les figures de la danse américaine deviennent tutélaires bien plus tôt⁵⁴⁷.

Je reviendrai maintenant sur les deux autres champs d'influence cités par Marianne Van Kerkhoven, à savoir la résurgence d'un geste expressionniste *via* la figure de Pina Bausch et la porosité avec le milieu théâtral d'avant-garde des années 60 et 70. Elle parle bien de résurgence, car ainsi que la contribution d'An-Marie Lambrechts à l'ouvrage *Dance in Flanders* le démontre⁵⁴⁸, un vivier de pionnières toutes passées par un enseignement auprès de Kurt Jooss à Essen était actif dans le paysage chorégraphique belge des années 20 à 40 : Isa Vos, Elsa Darciel et Lea Daan, aux côtés desquelles on peut également citer Margarit Arcarin, dite « La Akarova » ou encore la « Isadora Duncan belge », danseuse, sculptrice et musicienne formée elle à la méthode Jacques Dalcroze. Lea Daan, fonde notamment une école à Anvers en 1931, dans laquelle elle enseignera jusqu'en 1994 selon les principes du système de l'Effort (école où Jooss et Laban eux-mêmes, ainsi qu'Albrecht Knust, viendront donner conférences et classes de maîtres). Marc Vanrunxt fera notamment ses classes dans cette école, et si son travail est moins reconnu internationalement, il n'en est pas moins le chorégraphe des premières productions de Jan Fabre (*C'est du théâtre comme il était à espérer et à prévoir*, 1982), et a exercé une influence non négligeable sur les générations émergentes (Jan Martens, fleuron d'une nouvelle génération de la houle flamande, a notamment co-

⁵⁴⁵ J'avance aussi cette hypothèse suite à un échange avec Loïc Touzé (danseur et chorégraphe français passé par l'école de l'Opéra de Paris) qui faisait état d'une incompréhension à la fois esthétique et éthique quant à la possibilité de citer du vocabulaire classique sans questionner l'histoire qu'il charrie de manière approfondie. J'évoquais alors les propositions d'Ido Batash et de Samir M'Kirech dans la « Deuxième Symphonie » de *nicht schlafen*, pendant laquelle ils réinvestissent un vocabulaire classique, ceci permettant à Batash, selon ses propres mots, d'atteindre une sensation particulière de libération et de joie dans le jaillissement du geste. Il me semble que cette impossibilité à concevoir le réinvestissement d'un geste classique à l'intérieur d'un dispositif plus vaste fait état non seulement d'une discordance esthétique qu'il n'est pas utile de commenter ici, mais aussi d'un rapport à l'éprouvé du geste classique inscrit dans une tradition de transmission, charriant avec lui une histoire et des relations de pouvoir qui s'inscrivent dans deux histoires de la danse bien différentes à cet endroit. J'en profite pour le remercier ici de nos échanges ouverts et bienveillants, qui m'ont permis de développer ces intuitions.

⁵⁴⁶ Un élément sur lesquels reviennent Philippe Guisgand et Véronique Lemaire dans leurs communications récentes sur la vague flamande. Philippe Guisgand, « La danse contemporaine flamande », conférence au CNDC d'Angers, octobre 2016, et Véronique Lemaire, « Les Danses contemporaines de Belgique, histoire d'une émancipation », communication citée, 2018.

⁵⁴⁷ Je renvoie aux ouvrages d'historiographie récents qui permettent de mettre au jour les forces à l'œuvre dans la construction du paysage chorégraphique français dans les années 70 et 80, notamment *Danser en mai 68. Premiers éléments*, sous la direction de Sylviane Pagès, Mélanie Papin et Guillaume Sintès, Paris, Micadances, Université Paris 8, 2014 ; mais aussi Isabelle Launay, *Poétiques et politiques des répertoires : les danses d'après, volume 1*, Pantin, CND, 2017

⁵⁴⁸ An-Marie Lambrechts avec Lieve De Min et Ana Torfs, « Outward movement as an expression of inward emotion », dans An-Marie Lambrechts, Marianne van Kerkhoven & Katie Verstockt (dir.), *Dance in Flanders, op. cit.*, pp. 24-49.

écrit avec lui le solo *Lost Movements* en 2019)⁵⁴⁹. Néanmoins, la tradition d'un geste expressionniste reste marginalisée, peu représentée sur les scènes institutionnelles, et peu visible, surtout après la Seconde Guerre Mondiale. La découverte du travail de Pina Bausch (elle aussi passée par Essen plus tardivement) est ainsi perçue par l'historienne comme la marque d'une résurgence, voire d'un renouement avec une tradition plus ou moins oubliée, voire volontairement reléguée aux marges du paysage chorégraphique⁵⁵⁰.

Le dernier élément sur lequel insiste Marianne Van Kerkhoven est l'importance de la porosité avec le milieu des avant-gardes théâtrales. J'ai évoqué plus haut l'importance d'un théâtre qui se développe en relation avec l'image et le visuel, et non le texte et le récit, à travers les analyses qu'en proposait Erwin Jans. Véronique Lemaire souligne elle aussi l'importance du développement d'un « théâtre du corps » et prend pour exemple notoire le Laboratoire Vicinal créé par Frédéric Ball, Frédéric Flamand et Nicole Golcha à Bruxelles (certes en Wallonie, mais dont on sait le statut ambigu dans la bipartition belge). Leur premier spectacle, *Sabou*, en 1970, attisera la curiosité de Brook et de Grotowski, ancrant leur recherche dans un courant esthétique marqué par une revalorisation du corps de l'acteur·rice comme langage à part entière, et non seulement support au texte. La trajectoire de Frédéric Flamand, à cet égard, est intéressante : poursuivant son chemin en solitaire, il se tournera vers des interprètes formé·e·s en danse pour poursuivre son travail, pour la disponibilité corporelle que ce bagage de formation leur offrait, correspondant mieux à ses envies de travail. On pourrait également citer la trajectoire de Pierre Droulers, formé à l'école Mudra, puis à Opole avec Grotowski lui-même, avant de danser pour Anne Teresa De Keersmaecker ou Michèle Anne De Mey.

J'ai commenté, dans le paysage consacré à Lisbeth Gruwez l'ancrage du développement d'un programme d'entraînement du performeur par Jan Fabre dans les grandes théories du jeu du vingtième siècle. Il semble qu'une histoire de gestes expressionnistes, à la croisée des expérimentations sur l'engagement du corps dans le jeu théâtral et de celles sur la recherche d'un autre rapport à l'espace, au temps et au geste, est à l'œuvre en Flandre, qui minorerait peut-être le mythe de l'émergence d'un geste spontané pour le ré-inscrire dans des histoires certes marginales

⁵⁴⁹ Pieter T'Jonck fait référence à cet héritage expressionniste de Vanrunxt dans son essai *Contemporary dance from Flanders (1980-2016). An Essay on thirty-five years of contemporary dance in Flanders, including Brussels*, Bruxelles, Flanders Art Institute, en ligne : <https://dossiers.kunsten.be/dance/contemporary-dance-flanders-1980-2016> (consulté le 15.07.2020).

⁵⁵⁰ Dans son ouvrage *Le Butô en France, malentendus et fascination*, Sylviane Pagès développe la thèse selon laquelle ce qu'elle appelle les « désirs » de butô dans la danse contemporaine seraient liés au retour d'un possible geste expressionniste : « [Le butô] redonne visibilité à des processus et des fonds de gestes encore présents dans le champ de la danse en France, mais portés et travaillés par cette danse moderne méconnue et occultée », Pantin, CND, 2016, pp. 229-228. L'on pourrait supposer qu'une dynamique semblable soit à l'œuvre ici : ce serait le terrain d'une investigation historique qu'il ne m'appartient pas de retracer ici.

mais néanmoins vivaces. Il manque bien sûr un travail approfondi d'archives (chantier auquel il faudrait consacrer une autre thèse), à la recherche de généalogies et de circulations de pratiques (dont font état les quelques programmes des festivals du début des années 80, espaces-temps non seulement de diffusion mais aussi d'ateliers, que j'ai pu consulter) qui permettraient de confirmer ou d'infirmer ces hypothèses. Néanmoins, il me semblait important de rappeler ce contexte, qui participe aussi à construire l'imaginaire rattaché à la figure du·de la danseur·euse flamand·e.

À cet égard, il faut également mentionner, et ce sera ma dernière remarque, que si Béjart et l'esthétique néo-classique des Ballets du Vingtième Siècle ont pu faire office de repoussoir esthétique, l'institution de formation que fut Mudra a sans nul doute imprégné toute une culture et une conception de l'interprète en danse en Belgique. L'interdisciplinarité de la formation et la transversalité des apprentissages y étaient cruciales. La parenté entre l'entreprise du Français expatrié et celle de l'une de ses plus éminentes élèves, Anne Teresa De Keersmaecker, qui fonde l'école P.A.R.T.S en 1995 pour soutenir le développement de la danse contemporaine telle qu'elle se dessinait depuis le début des années 80, est très claire et largement assumée⁵⁵¹. Il n'est d'ailleurs pas anecdotique que De Keersmaecker ait fait appel à Fernand Schirren, compositeur et musicien belge qui enseignait déjà à Mudra, pour intégrer l'équipe pédagogique de sa propre école, école qui concourra à faire de Bruxelles une nouvelle « Mecque » de la danse contemporaine occidentale. Fernand Schirren enseignait le rythme, matière rarement enseignée comme telle mais qui s'impose de façon récurrente comme point de convergence des facultés des interprètes en arts de la scène⁵⁵². La fondation de P.A.R.T.S. en 1995 peut être également vue comme un phénomène d'intégration (à l'instar de ce qu'avancait Luk Van Den Dries) d'un creuset d'influences conjointes : aussi y sont invités depuis l'origine de l'école des enseignant·e·s venu·e·s autant du Tanztheater de Wuppertal que de la compagnie Trisha Brown⁵⁵³. Néanmoins, il faut constater que, de mon corpus, aucun des interprètes danseur·euse·s n'a été formé dans l'institution fondée par de Keersmaecker (sauf Lisbeth Gruwez, qui y passe un an après sa formation au ballet royal d'Anvers). L'école en tant

⁵⁵¹ Voir : <https://www.parts.be/fr/about> (consulté le 07.07.2020). Dans la présentation de l'école : « Quand Anne Teresa De Keersmaecker est devenue chorégraphe en résidence dans l'opéra national de La Monnaie en 1992, une de ses ambitions était de donner une réponse à ce manque de possibilités d'éducation en danse contemporaine. Elle avait aussi été inspirée par l'école Mudra du chorégraphe Maurice Béjart, où elle avait été étudiante elle-même. Mudra avait disparu en 1987, quand Béjart est parti pour la Suisse ».

⁵⁵² Voir Fernand Schirren, *Le Rythme primordial et souverain*, préface d'Anne Teresa De Keersmaecker et Maguy Marin, Bruxelles, Contredanse, 2011. Isabelle Ginot évoque par ailleurs dans la conclusion de son article « Danse : l'en dehors et l'au-dedans de la discipline » le rythme comme élément transversal fondamental dans la formation de tout artiste de scène ; et l'on doit également citer la démarche d'Émile Jacques-Dalcroze au début du vingtième siècle comme pionnière à cet égard.

⁵⁵³ Je renvoie au chapitre consacré à P.A.R.T.S. dans l'ouvrage *Dance Techniques 2010* pour une description plus détaillée des pensées pédagogiques mises en œuvre dans l'école bruxelloise. Irmela Kästner, « P.A.R.T.S. - Contemporary positions. Teaching technique in contemporary dance training » dans Ingo Diehl, Friederike Lamperts (Eds), *Dance Techniques 2010*, Henschel, 2010.

qu'institution semble moins cause que symptômes de façons d'envisager le travail du danseur ou de la danseuse en germes dans les processus à l'œuvre depuis le début des années 80 chez les « *dance-makers* » flamands : lieu de leur perpétuation et de leur évolution, mais non conservatoire d'une quelconque tradition.

d) *Désirs de voyages, désirs de transgression*

À l'échelle de cette étude, il peut être intéressant de revenir dans une perspective plus synthétique sur les désirs des danseur·euse·s de mon corpus de travailler dans un contexte : celui des ballets C de la B ou de Voetvolk, qui seront conçus ici, d'après la remarque de Pieter T'Jonck, comme deux « lieux de travail de la danse » en Flandre. Bérengère Bodin, lors d'une communication intitulée « Encore une fois » dans laquelle elle revenait sur son expérience d'interprète avec Platel, retrace cette généalogie. La « Française qui danse en Belgique », ainsi qu'elle se nomme elle-même, rappelle qu'elle a commencé la danse tard avec un bassin « en dedans », caractéristique morphologique qui lui valut bien des batailles dans l'acquisition d'une « technique de danse dite contemporaine pourtant encore imprégnée des positions de Louis XIV » (je rappelle qu'elle a suivi sa formation au CNDC d'Angers, promotion 1998-2000, soit sous la direction de Joëlle Bouvier et Régis Obadia⁵⁵⁴). Elle arrive en Belgique en 2006 pour une création avec Isabella Soupart, et de ce franchissement de frontière, elle dit « ici personne ne me disait comment on devait bouger ». Sentiment de liberté donc, lié aussi à la possibilité ouverte d'utiliser la voix (*medium* que la danseuse ne cessera d'interroger et de mobiliser⁵⁵⁵). Elle ajoute plus tard que cette sensation de transgresser l'interdit convenu serait pour elle l'une des caractéristiques de la « belgitude », si tant est que l'on puisse la circonscrire. Alors que la danseuse naît en 1980 et ne commence sa carrière professionnelle qu'une vingtaine d'années plus tard (soit bien après l'émergence de ce qu'on a appelé la vague flamande), c'est dans son vécu le sentiment de liberté et de non-dogmatisme qui constitue l'attrait principal du travail de la danse en Belgique. Romain Guion fera état d'un constat relativement similaire, lui qui quitte le CNSMDP pour partir travailler à Charleroi.

⁵⁵⁴ Ainsi qu'on peut le voir dans l'extrait vidéo de l'atelier donné par Matthew Hawkins aux étudiant·e·s du CNDC alors que Bodin y est élève : <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/atelier-de-matthew-hawkins-aux-etudiants-du-cndc-1998?s> (consulté le 07.07.2020). Comme le note Gérard Mayen dans la description de la vidéo, « Ses cours et ateliers laissent transparaître une clarté de lignes très structurantes, toujours empreintes d'un esprit démonstratif classique, en même temps que dégagé de toute reconduction d'une codification rigoriste. »

⁵⁵⁵ Dimension du travail au cœur du stage « Entre sueur et salive » qu'elle donne lors de l'édition 2018 des Ateliers C de la B (voir le compte-rendu de l'atelier en volume d'annexes, pp. 288-308) ; et qui semble prégnante au vu des premières images de recherche sur sa prochaine création en solo, intitulée *Une Île* : <https://www.facebook.com/berengere.bodin.3/videos/10158174539330890/> (consulté le 07.07.2020).

Outre cette sensation enivrante de liberté brisant le carcan d'une technique, le désir de travailler aux ballets rejoint une question centrale et presque existentielle pour la danseuse, celle de la chair. « J'ai toujours été passionnée par le viscéral », affirme-t-elle, le déclinant ensuite ainsi : l'audace d'exposer la vulnérabilité de l'être ; l'impudeur d'aller jusqu'aux frontières de la peau ; la violence du retour à une animalité constitutive et l'érotisme du « misérablement charnel ». Alors que Platel recherche des circassien·ne·s pour l'équipe de ce qui sera *C(H)ŒURS*, la danseuse falsifie son CV pour accéder aux auditions, geste qui augurera d'une longue collaboration⁵⁵⁶. Cette recherche de la vulnérabilité dans le mouvement est corrélée à la notion d'authenticité, entendue au sens de « ce qui nous rassemble ». L'authenticité ou la sincérité (deux termes employés indifféremment ici) est corrélée non pas à la recherche de l'expression d'un soi essentiel mais plutôt à une enquête collective sur ce qui relie des êtres entre eux (point crucial, on l'a vu, dans les procédés de création de Platel). Une génération plus tard, c'est la même sensation de reconnaissance face aux spectacles des ballets qui poussent David Le Borgne et Wannes Labath, pourtant issus de formations très différentes, à entreprendre un parcours en danse puis à chercher à travailler dans ce contexte particulier. En somme, c'est bien *aussi* la possibilité d'explorer un *engagement* dans le geste bien particulier qui agit et détermine les choix de ces interprètes, horizon de possibles qui semble se réitérer et se rejouer différemment selon les générations sans pour autant s'amoindrir. Philippe Guisgand évoque comme possible trait commun aux esthétiques de gestes dansés des chorégraphes flamands des années 80 la mise en évidence de la vitalité quasi-réflexe des corps ainsi que de leur charge sensuelle⁵⁵⁷. À l'aune de mon corpus, il convient de remarquer que si dans les années 80 le développement de ces esthétiques dansées a pu aller de pair avec une forme de technicité « amoindrie » des interprètes en scène, ce n'est pas le cas ici. Le parcours de Gruwez témoigne de la construction d'autres virtuosités techniques (qu'elle transmet elle-même à ses interprètes) ; alors que les pièces de danse de Platel se caractérisent par leur distribution, constituée uniquement de professionnel·le·s du mouvement (a contrario des pièces de ses débuts, ou des collaborations qu'il continue à assumer par ailleurs).

⁵⁵⁶ Scénario qui se répétera lorsque Platel déclarera vouloir réunir une équipe d'interprètes masculins pour ce qui sera *nicht schlafen* : la danseuse lui enverra de façon récurrente des photos d'elle travestie. On retrouvera la même détermination chez un Romeu Runa, qui fera des pieds et des mains pour être en mesure de rencontrer le fondateur des ballets au moment de la constitution de la distribution d'*Out of context. For Pina*. Voir à ce propos l'entretien avec Romeu Runa en volume d'annexes, pp. 235-244.

⁵⁵⁷ Expression qui fait écho aux propos de Loïc Touzé parlant de « corps jouissants » et « d'humidité » de la performance à l'endroit de *nicht schlafen*. Laboratoire « Jouer / Improviser » du projet de recherche Les Opérations de l'acteur, projet dirigé par Anne Pellois, les 11, 12 et 13 juin 2020 à la Manufacture de Lausanne.

Ces quelques éléments de réflexion permettent de mesurer comment les figures de l'acteur·rice flamand·e et celles du·de la danseur·euse flamand·e se rejoignent autour de la notion de viscéralité en empruntant pourtant des chemins différents.

J'ai montré que cette perception exotique d'une singularité flamande se construisait *aussi* depuis la perception d'une figure de l'acteur·rice français·e particulière, subordonnée au texte, caractérisée par sa voix et dont la formation serait marquée par un tabou de l'intériorité. A contrario, les interprètes de mon corpus font état d'un autre rapport à la technicité du travail des affects dans leur bagage de formation, qui ne renie pas le travail des avant-gardes théâtrales du vingtième siècle et se distingue par une absence de dogmatisme dans l'appropriation des techniques et protocoles de travail. L'héritage dans ces lieux de formation d'un certain rapport à la langue « mineure » qu'est le flamand a pu également acter le développement d'un rapport au corps d'autant plus important que la parole est toujours d'ores et déjà questionnée, d'où l'insistance sur l'élaboration d'une dramaturgie en actes de l'acteur·rice, devenant ainsi créateur·rice à part entière d'une partition qui s'affranchit de la tutelle du texte comme de celle du regard du·de la metteur·euse en scène.

Du côté chorégraphique, l'on peut faire la même hypothèse. La « viscéralité » du danseur ou de la danseuse flamand·e ne saurait se comprendre que saisie par le prisme d'une perception (tout aussi fantasmatique) du·de la danseur·euse français·e marquée par une histoire de la tradition classique bien plus importante qu'en Belgique, et par une influence de la danse post-moderne (ou plus précisément une interprétation du courant post-moderne) plus précoce. L'influence de l'institution qu'a été Mudra sur les générations de danseur·euse·s et de chorégraphes est également non négligeable dans le développement d'une attitude de travail qui, là encore, met le corps de l'interprète (sa physicalité, ses réflexes, sa réactivité) comme force première, au centre de l'acte de création chorégraphique. Enfin, la *résurgence* d'une tradition expressionniste du geste est systématiquement relevée, laissant supposer l'empreinte d'une recherche moderne sur le geste peut-être plus vivace. À l'échelle de mon corpus, ces filiations sont moins évidentes à saisir, étant donné que peu des danseur·euse·s des spectacles étudiés ont effectivement suivi une formation en Flandre (hormis Lisbeth Gruwez, au Ballet Royal d'Anvers), ce qui confirme par contre l'attrait exercé par le milieu chorégraphique flamand à l'international. De fait, la scission entre Wallonie et Flandre est moins sensible à cette échelle du corpus (la question de la langue jouant un moindre rôle)⁵⁵⁸.

⁵⁵⁸ Elle a pu l'être sur le plan des politiques de subventions, favorisant dans les années 80 et 90 la région flamande (alors plus prospère). Néanmoins, cette tendance s'amointrit aujourd'hui, les coupes budgétaires dans le secteur culturel flamand étant drastiques depuis les années 2010, jusqu'à l'annonce d'une coupe budgétaire de 60% en novembre dernier qui a suscité inquiétude et mobilisation de tous les artistes et travailleur·euse·s du secteur culturel. Voir : <https://www.agirparlaculture.be/coupes-budgetaires-en-flandre-la-bataille-culturelle-fait-rage/> (consulté le 07.07.2020).

Il n'est pas de mon ressort de suivre la piste ouverte par Frank Verduyssen et de m'interroger sur les fondements culturels d'un rapport flamand au corps et aux affects. Néanmoins, pour rester dans les limites de mon sujet tout en tentant une réponse transversale, quels que soient les moyens ou protocoles employés, une constante des processus de création relevés dans cette étude est qu'ils mettent en place une attitude de responsabilité de l'interprète, créateur·rice engagée et s'engageant. L'on pourrait reprendre le jeu sur le terme anglais *responsability*, décliné en *response-ability* soit la capacité de répondre, au sens de proposer et de co-créer la pièce. De cette responsabilité d'une co-création découlerait la liberté de s'engager (affectivement : viscéralement ?) dans ses propositions et donc de se questionner sur la nécessité de son action, ses forces motrices, ses impulsions.

À la lumière de ces réflexions, et pour clore ce troisième et dernier chapitre, il semble que la question des affects condense plus qu'un débat esthétique. Le lieu commun d'exercice d'une maîtrise paradoxale des affects en et pour la scène (que j'ai analysé par le prisme de la métaphore des chevaux et du cavalier) signale l'endroit d'une convergence (trouver des techniques pour exercer une forme maîtrise sur ce qui par essence ne relève pas du *volontaire* ou de ce qui est dans l'expérience quotidienne perçu comme tel). La dimension paradoxale de cette recherche est culturelle, au sens où elle s'inscrit dans un paradigme de pensée dualiste dont découle une certaine conception de l'exercice de la volonté et de la force, qui rend complexe à penser et à décrire ce que l'expérience pose pourtant comme évidence, à savoir l'indissociabilité et la complémentarité des régimes d'activité du corps. Peut-être y a-t-il ici une source de l'impasse disciplinaire qui fait que le travail de l'engagement affectif dans le geste est toujours vu comme la compétence de *l'autre* ? Force est de constater qu'à l'échelle de mon corpus, le constat d'un *manque* d'outils concrets quant à cette dimension du travail est récurrent dans les discours sur les formations (et se reconduit pour partie dans le milieu professionnel). La rencontre avec l'autre discipline est alors racontée comme une libération, et se noue à la *possibilité* d'investir le geste une considération éthique sur le statut d'un·e interprète pleinement *créateur·rice* (auteur·rice de son geste). Cette *responsabilité* dans l'écriture peut être vue comme l'une des constantes de l'exercice du jeu par les acteur·rice·s et danseur·euse·s de mon corpus (avec une exception pour les acteur·rice·s « invité·e·s » de la pièce *JR* du FC Bergman), et j'ai tenté d'indiquer des éléments historiques permettant de comprendre

comment cette *figure* du jeu flamand a pu se construire en théâtre et en danse, cette figure devant se comprendre comme étant *aussi* le fruit d'une projection depuis une culture du jeu *française*.

La nature même de mon enquête, tant par son aspect disciplinaire que géographique, est ainsi traversée par la question *identitaire*. Aussi grande qu'ait pu être la tentation (théorique) d'en arriver à une critique globale du concept même d'identité et de la binarité de la pensée qu'elle induit, la confrontation à la réalité de mon terrain m'a obligée à plutôt considérer la notion dans toute son ambivalence, étant donné que ces catégories identitaires (esthétiques et géographiques) n'étaient jamais complètement ni évacuées ni dépassées. Je me heurtai alors à ce qu'Isabelle Ginot nomme « l'enjeu de toutes les différences » :

Il serait pourtant naïf d'imaginer que les notions de discipline et d'interdisciplinarité (tout comme les notions d'identité et d'altérité) peuvent être simplement effacées de nos modes de pensée sur les arts de la scène [...] L'enjeu est celui de toutes les différences (ou de tous les couples identité/altérité) : penser à partir des notions qu'il s'agit pourtant de dénoncer⁵⁵⁹.

Fruit d'une heureuse coïncidence de lectures et d'intérêts qui me semble néanmoins féconde, un détour par le discours féministe autonome et matérialiste de Silvia Federici pourrait ici être une ressource pour penser la notion d'identité dans sa *labilité*. S'inscrivant en faux contre les théories post-structuralistes qui postulent que corps et genres sont *seulement* performés et produits par des pratiques discursives, elle affirme au contraire la nécessité de continuer à s'emparer de la catégorie « politico-analytique » des « femmes », ne serait-ce que pour la transformer :

Il faut avoir à l'esprit que si l'on évacue "les femmes" comme catégorie politico-analytique, alors le féminisme disparaît aussi, car l'émergence de mouvements de lutte est inconcevable sans une expérience d'injustice et de violence partagée. [...] Que seraient ces luttes sans la reconnaissance des "femmes" comme sujet politique, comme identité contestée mais labile, une identité qui nous donne des outils pour construire une vision du monde accordée à nos luttes⁵⁶⁰.

Une recherche ancrée dans l'expérience ne peut faire abstraction des conditions matérielles et pragmatiques de production des identités à partir desquelles tout geste émerge, qu'il soit contestataire ou non. À l'échelle de cette étude, cela demande de penser les couples théâtre/danse ; français/flamand ; auteur/interprète ; dans une certaine mesure dualiste/holiste. L'on pourrait certainement y ajouter, en cette conclusion de ce développement sur les affects, le couple chaud/froid (ou investi/distancié). Les démarches individuelles comme les tendances collectives que j'ai pu analyser tendent toujours à questionner les contours de ces identités, n'en n'évitant jamais le

⁵⁵⁹ Isabelle Ginot, « Danse : l'en dehors et l'au-dedans de la discipline », in Anne-Marie Gourdon, *Les Nouvelles formations de l'interprète, op. cit.*, p. 192.

⁵⁶⁰ Silvia Federici, *Par-delà les frontières du corps*, Paris, Divergences, 2020, p. 25.

paradoxe, que je propose donc de concevoir comme une force dynamique, à même de retourner la négativité du concept d'identité en positivité, au sens où l'identité est toujours un point de départ qui permet d'aller vers la différence. « La différence n'est jamais une nature, elle est un destin et une tâche. Nous sommes obligé·e·s de devenir différent·e·s, nous sommes obligé·e·s de nous métamorphoser⁵⁶¹ » écrit Emanuele Coccia dans un récent ouvrage. À partir du moment où l'identité n'est plus pensée dans un cadre essentialiste mais bien comme succession d'évolutions permanentes (au sens des métamorphoses permanentes du vivant), elle offre les ressources nécessaires pour se penser *migrant*. Alors le geste du *voyage*, en un sens littéral et métaphorique de franchissement d'une frontière, devient geste d'intégration et d'accomplissement *par* le déplacement, ce dont maintes trajectoires individuelles analysées ici font état.

Cette clinique des affects s'est déclinée sous trois angles. D'abord, l'investigation approfondie de sous-partitions de jeu *via* l'étude des modes de composition des pièces de Voetvolk ; ensuite, l'analyse de la langue et du vocabulaire comme révélateurs de techniques de mise en jeu ; pour en venir enfin à une analyse plus globale des conditions de production de représentations identitaires (culturelles, disciplinaires, professionnelles et géographiques) qui conditionnent *les façons* dont l'interprète sent, ressent et agence son geste, et par suite sa réception.

Partant d'une enquête sur *ce qui fait la singularité* du jeu d'un·e interprète (soit la première partie de cette étude), il était nécessaire d'en passer par une investigation plus approfondie de cette dimension affective du jeu. La notion d'affect est ici prise comme force dynamique et impersonnelle, ou pré-personnelle, quand bien même l'investissement affectif dans le jeu est considéré comme une synthèse des ressources profondes de la personne en jeu. La conception tout à la fois esthétique, éthique et politique d'un·e interprète co-créateur·rice est en ce sens intrinsèquement reliée à la possibilité d'investir son geste d'un imaginaire *donc* d'une charge affective, ou pour le dire autrement d'un jeu avec les affects, qui lui est propre. J'ai également montré que le travail *avec* les affects était toujours (et pour chacun·e des interprètes de mon corpus à son endroit bien particulier) le fruit d'une *maîtrise*, quand bien même cela passe par l'emprunt de techniques *autres* que celles apportées par son bagage disciplinaire et/ou son ancrage culturel et géographique premier. En cela, il est clair que cette question joue un rôle pivot dans la construction

⁵⁶¹ Emanuele Coccia, *Métamorphoses*, Paris, Payot & Rivages, 2020, p. 30.

identitaire, disciplinaire et géographique, ainsi que je l'ai souligné en dernière analyse, ces constructions identitaires jouant bien sûr un rôle dans la constitution des potentiels de gestes accessibles, en en modifiant donc la teneur symbolique.

Au cœur des discours sur l'interprétation (d'où le flou et la récurrence paradoxale des adjectifs « authentique », « sincère », « vrai » ou encore « original » dans les discours sur le jeu flamand), il me semble ainsi que la notion d'affect gagne à être considérée sous l'angle d'une *praxis* plus que d'une *qualité essentielle* (au sens d'originelle, non d'indispensable). Ainsi, comprendre, connaître et agir sur « ce qui m'affecte », pour détourner l'expression d'Évelyne Grossman avec laquelle j'ouvrais ces considérations, peut devenir endroit d'exploration et d'investigation fructueux. Il me semble qu'à l'aune des analyses proposées ici, l'on peut distinguer alors différentes dimensions de ce travail, qui seraient : la connaissance « de soi », pour reprendre les termes de Gruwez mais aussi de de Brauw, à savoir la capacité à identifier sans s'y confondre les affects qui me traversent de manière à, premièrement, pouvoir les convoquer, deuxièmement, ne pas être cantonné à des réactions toujours identiques, autrement dit des couleurs émotionnelles toujours semblables. Cette connaissance de soi permet deux choses, d'une part la construction d'un état de disponibilité propédeutique au jeu (évoqué par Estaras comme une capacité à accueillir), d'autre part l'observation approfondie des réactions émotives au sens culturel et construit du terme permettant de *composer* selon les nécessités du rôle (être « l'encyclopédie de tes émotions » dit De Schrijver). Elle va de pair avec le gain d'une autonomie *créatrice*, la construction d'un espace de liberté *pour* s'engager dans le geste allant de pair avec une responsabilité de trouver en et pour soi cet endroit qui rend l'action *nécessaire*. « You don't have to *show* emotion, you don't have to *feel* emotion, you *communicate* your emotion. » C'est par ces mots que la conversation que Jan Steen consacre à l'émotion dans son ouvrage *Being in playing* est synthétisée par l'un de ses protagonistes⁵⁶². La formule dépasse le couple épreuve/expression de l'affect/émotion pour mettre l'acte de *communication* au cœur du jeu, détachant ainsi l'affect de tout contexte *privé* mais le re-situant comme *ce qui permet* l'adresse, ce sans quoi le jeu ne peut tout simplement pas se déployer. C'est à mon sens une piste pour comprendre ce qui serait déterminant dans l'affect de *joie* inhérent au jeu évoqué dans l'introduction à cette partie, lié à l'augmentation d'une puissance d'agir sous-jacente à toute expressivité particulière, liée à l'acte de *partage* inhérent à la situation de jeu.

En dernière instance, il est apparu que cette clinique des affects a révélé encore le besoin pour des outils de pensée holistiques, permettant d'outrepasser la séparation entre corps et esprit,

⁵⁶² « On n'a pas à montrer l'émotion, on n'a pas à ressentir l'émotion, on *communique* son émotion » (je traduis). Jan Steen, *Being in playing*, *op. cit.*, p. 195.

affects et pensées, de manière à envisager leur complémentarité dans toute sa complexité. Philip Zarilli, commentant l'adjectif « psychophysique » élaboré par Stanislavski, rappelle que le sens du terme grec *psyché* est bien plus vaste que celui auquel le pré-fixe « psycho » renvoie aujourd'hui :

Rather than beginning from a modernist understanding of “psycho” with reference to psychology of the self, I want to argue that conceptually and practically it is more useful for the contemporary actor to begin with a broader understanding of the “inner” territory marked by the original Greek term *psyche*. *Psyche* can also be translated as “the vital principle” [...] i.e. the enliven quality of the actor’s energy. This meaning of *psyche* is akin to the Greek *psychein* meaning “to breathe, to blow”⁵⁶³.

Dans cette perspective, on peut envisager le jeu comme le déploiement d'agencements successifs dans une durée, fait de naissances et de métamorphoses successives mais engageant toujours la *vie* (le souffle) de celle ou celui qui le donne à partager, selon des stratégies, des représentations et des circonstances à chaque fois singulières, partageant à différentes échelles convergences et divergences.

Je n'irai pas plus loin dans la synthèse, tant les réponses et stratégies développées par chacun·e des interprètes et compagnies de mon corpus sont singulièrement différents. C'est en cela, assumant la pluralité comme seule réponse possible à mes interrogations de départ, que je souhaite maintenant proposer une troisième partie à cette étude, sous la forme d'une cartographie. Il me semble en effet que le cheminement dont j'ai rendu compte ici ne peut se résoudre en une typologie linéaire, mais demande une modélisation des possibles définitions des grandes notions qui se sont imposées à moi au cours de ce travail, modélisation que j'ai souhaitée dynamique, labile et accessible dans son maniement.

⁵⁶³ « Plutôt que de commencer depuis une acception moderne du préfixe “psycho” en référence à la psychologie de l'individu, je veux souligner que conceptuellement et pragmatiquement il est plus pertinent pour l'acteur·rice contemporain·e de le prendre dans un sens plus large, celui du territoire de “l'interne” décrit par le mot grec “psyché”. Psyché peut être traduit par “principe vital” [...] c'est-à-dire la qualité vivante de l'énergie de l'acteur·rice. Ce sens du mot psyché est proche du terme *psychein* qui signifie “respirer, souffler”. » Philip Zarilli, *Psychophysical acting. An intercultural approach after Stanislavski*, New York, Routledge, 2009, p. 21.

TROISIÈME PARTIE — CARTOGRAPHIER DES PRATIQUES DU JEU

J'ai choisi pour cette troisième et dernière partie de sortir de la linéarité du texte pour proposer une réflexion sous forme de carte. Ma démarche au long des deux premières parties de cette étude a été d'ouvrir des *paysages*, chacun ayant pour vocation de donner à voir et à sentir un geste depuis l'aller-retour entre description et enquête sur les processus internes qui fondent cette manière de jouer. L'écriture de chacun de ces paysages était en outre l'occasion de développer hypothèses et intuitions (épistémologiques, historiques et méthodologiques) quant à l'objet de cette étude et les deux principales questions qui la traversent : l'appréhension de nuances entre geste d'acteur·rice et de danseur·euse ; et la perception de la spécificité d'un jeu dit *flamand*. Prolongeant cette démarche, j'ai souhaité dans cette troisième partie proposer une carte, ou plutôt une série de cartes, espaces possibles et malléables qui soient en mesure de mettre en relation les notions qui se sont révélées centrales au fur et à mesure de la recherche, au gré de ses pérégrinations.

Dans sa définition première, la carte propose l'appréhension d'un espace — jamais tout à fait objectif — et en donne une représentation, par la définition de repères linguistiques et iconographiques. Par dérivation, une carte « mentale », ou heuristique, propose la modélisation d'un réseau de pensées relatif à un objet d'étude, permettant de s'orienter dans cette pensée de façon non linéaire. La représentation cartographique permet ainsi la représentation d'une immanence, là où le texte linéaire reproduit toujours plus ou moins l'illusion d'une chronologie et/ou d'une hiérarchie. Le principe premier de cette série de cartes est donc de souligner la co-existence d'un ensemble de facteurs *au moment même* du jeu. Bien sûr, ces facteurs demandent à être définis, et par conséquent la carte propose des synthèses et des propositions de définitions des notions qu'elle met en relation, sans avoir néanmoins vocation à *classer* ces notions ni à les définir *essentiellement*. Ainsi, chaque notion sera définie assez succinctement dans l'espace de la carte, et renverra à une notice plus développée dans un glossaire (par classement alphabétique). C'était pour moi le moyen de laisser coexister des hétérogénéités, en montrant les résonances entre différents termes ou différentes notions, sans chercher à en donner une typologie qui serait toujours et pour tout identique.

Je reviendrai enfin sur ces mots de Michel de Certeau, pour qui « le système géographique a le pouvoir de métamorphoser l'agir en lisibilité⁵⁶⁴ ». Peut-être l'une des raisons d'être de cette série de cartes serait *aussi* qu'elle puisse à son tour se transformer en invitation à se mettre en jeu, selon un choix de circulation qui n'appartiendra qu'à celui·elle qui s'en emparera. Car sous la lisibilité

⁵⁶⁴ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, p. 48.

offerte par la carte, il y a toujours une manière d'être au monde singulière, un agencement de facultés qui ne dépend que de celui ou celle qui se met en jeu ; et du regard qui l'accueille.

PRÉCAUTIONS ET MODE D'EMPLOI POUR LA NAVIGATION DANS LA CARTE :

Cette troisième partie cartographiée prend ainsi deux formes : une version « papier » de la carte et une version « numérique ». L'objectif, à terme, serait de faire de cette version numérique un outil de type site internet, permettant plus de fluidité dans la navigation et une interface plus ludique que ce n'est le cas aujourd'hui. Néanmoins, j'ai pu grâce à un outil de création de cartes mentales numériques construire un prototype de ce que serait cet outil numérique, que je partage ainsi aujourd'hui. Cet outil fonctionne selon quatre strates en sont comme des déclinaisons.

La première, « Les Pôles » expose le fonctionnement du graphisme de la carte et les relations entre les différents éléments qui la structurent.

La deuxième, « Notions théoriques - Épistémologies du jeu » propose de rassembler autour des pôles certaines des notions théoriques qui me sont apparues cruciales pour une analyse du jeu.

La troisième, « Actions poïétiques - "Opérations" d'interprètes » propose de rassembler autour des quatre pôles la description d'actions centrales pour l'appréhension de ce qui se passe pendant le jeu.

La quatrième, « Notions flamandes », propose quant à elle de rassembler autour des quatre pôles des notions récurrentes à l'échelle flamande de mon corpus.

Pour la version papier :

On trouvera une impression de chaque strate de la carte à déplier, en grand format. Cette impression sera suivie d'un glossaire, qui renverra par un classement alphabétique aux entrées représentées sur la carte. Pour la troisième strate de la carte, ce glossaire sera divisé en deux : d'abord le glossaire des actions ; puis le glossaire des exemples.

Pour la version numérique :

Pour chaque notion présente sur la carte, un encadré propose une définition « condensée » du terme. Une icône avec une petite ancre située à droite de l'encadré donne accès à un lien vers un PDF : il suffit de cliquer sur ce lien pour que le développement correspondant à cette entrée s'ouvre dans une nouvelle fenêtre, donnant accès à une définition plus développée (reproduite dans les glossaires).

À partir de la deuxième strate de la carte, un petit bouton situé en-dessous de l'encadré, en son centre, permet de développer les sujets liés à une notion :

- une version condensée de sa définition (qui correspond, dans les glossaires et dans les PDF, à la portion de texte encadrée par des pointillées)
- quant il y a lieu, des renvois vers des exemples concrets

Certaines entrées sont accompagnées d'images, schémas, ou vidéos. Il est toujours possible de les agrandir ou de les ouvrir pour les lire en double-cliquant dessus.

À chaque strate de la carte, une flèche en bas à droite vous permet d'accéder à la strate suivante ; et une autre en haut à gauche vous permet de revenir à la strate précédente.

Une cinquième carte propose enfin la mise en commun de l'ensemble des entrées, toutes strates superposées.

Pour naviguer dans la carte :

Il suffit de maintenir enfoncé le bouton droit de la souris pour déplacer l'ensemble de la carte et avoir ainsi accès à différents espaces.

Une commande en bas à droite permet de zoomer et de dé-zoomer au besoin.

I. LES PÔLES

1. Carte et légende

Cette carte a pour vocation de donner des repères sur les processus à l'œuvre dans les pratiques du jeu, conçues comme jonction entre une écriture et une corporéité. Il n'y sera pas question de définir ce que serait une « expérience vivante du jeu⁵⁶⁵ » transversale et générique, mais de partir de l'enquête sur des expériences de jeu en danse et en théâtre pour proposer des notions, définitions et exemples concrets permettant de s'orienter dans ces expériences.

Les pratiques du jeu sont donc comprises ici comme des agencements de facultés ponctuels, pour reprendre les mots de Doganis : « Le corps à son tour pourrait être conçu comme l'agencement ponctuel d'une machine polyphonique dont les différentes facultés et les différents niveaux exprimeraient des êtres et des créatures connues et inconnues⁵⁶⁶. » Doganis emprunte la notion

⁵⁶⁵ Ce qui est le cœur de la démarche d'Anne Boissière dans son ouvrage *Le Mouvement à l'œuvre, entre jeu et art*, op. cit., 2018, p. 14.

⁵⁶⁶ Basile Doganis, *Pensées du corps*, op. cit., p. 180.

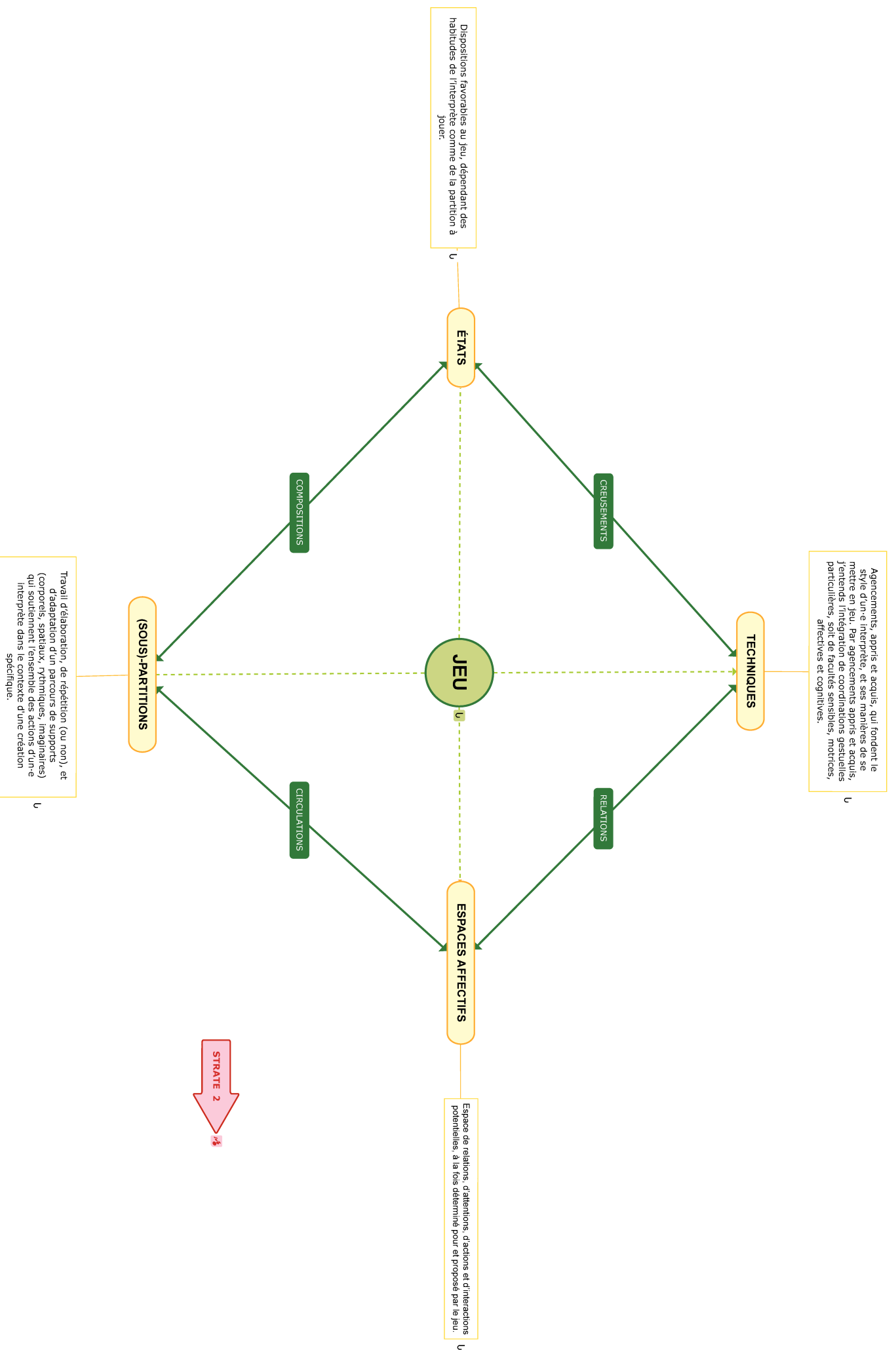
d'agencement à la pensée de Deleuze et Guattari, ce dernier définissant l'agencement comme un carrefour qui « sécrète [ses propres] coordonnées, [...] [qui] peut, certes, imposer des connexions, mais [qui] ne constitue pas une contrainte fixe⁵⁶⁷. »

Graphiquement, le terme de jeu est englobé *et* englobe les quatre principaux pôles de la carte : tous existent *en même temps* au moment du jeu. Aussi, il n'y a pas d'ordre pré-défini pour entrer dans la carte, chaque pôle cherchant à nommer une partie de ce qui advient lorsqu'un·e interprète, selon une partition (chorégraphique, verbale, hybride), agence selon des connexions particulières l'ensemble de ses facultés corporelles et sensibles. Ces pôles peuvent être vus comme les points cardinaux d'une boussole, permettant de se repérer sur la carte ; mais aussi dans le paysage ouvert par le jeu, que l'on en soit acteur·rice ou spectateur·rice.

Lien vers la première strate de la carte en ligne :

<https://www.mindomo.com/mindmap/19336e71ffda4c488bdea84bfcf0b41d>

⁵⁶⁷ Félix Guattari, *Cartographies schizoanalytiques*, Paris, Galilée, 1989, p. 36, cité par Erin Manning, *Le Geste mineur*, Dijon, Les Presses du réel, 2020, p. 17.



LÉGENDE :

Les quatre pôles sont les suivants :

- TECHNIQUES** : agencements, appris et acquis, qui fondent le style d'un·e interprète, et ses manières de se mettre en jeu. Par agencements appris et acquis, j'entends l'intégration de coordinations gestuelles particulières, soit de facultés sensibles, motrices, affectives et cognitives.
- ESPACES AFFECTIFS** : espace de relations, d'attentions, d'actions et d'interactions potentielles, à la fois déterminé pour et proposé par le jeu.
- (SOUS)-PARTITIONS** : travail d'élaboration, de répétition et d'adaptation d'un parcours de supports (corporels, spatiaux, rythmiques, imaginaires) qui soutiennent l'ensemble des actions d'un·e interprète dans le contexte d'une création spécifique.
- ÉTATS** : dispositions internes favorables au jeu, dépendant des habitudes de l'interprète comme de la partition à jouer.

Ces quatre pôles sont *reliés* les uns aux autres, de façon à souligner la dimension continue de l'expérience.

Ainsi, entre TECHNIQUES et ESPACES AFFECTIFS, j'ai proposé le terme de *relations* pour souligner la dimension d'interactions perpétuelles du jeu : relation à soi, à l'autre, et au monde ; à l'échelle intime comme à l'échelle sociale, culturelle ou politique.

Entre TECHNIQUES et ÉTATS, j'ai placé le terme de *creusements*, pour dire le travail plus spécifique et irréductiblement singulier de l'interprète sur l'assise tonique de son geste.

Entre ÉTATS et (SOUS)-PARTITIONS, j'ai choisi la notion de *composition* pour souligner l'intrication entre écriture à interpréter et l'élaboration de supports spécifique permettant à un·e interprète de la mettre en jeu.

Enfin, entre (SOUS)-PARTITIONS et ESPACES AFFECTIFS, j'ai avancé la notion de *circulations* pour dire le travail sur les résonances générées par le jeu.

En diagonales, deux autres continuums signalent davantage la co-dépendance des termes : les TECHNIQUES déterminent la façon dont un·e interprète va élaborer sa PARTITION ; mais cette PARTITION et la spécificité de son écriture amènera aussi l'interprète à ré-agencer ses propres TECHNIQUES. De façon similaire, les ÉTATS et l'éprouvé de l'interprète en jeu dépendront de l'ESPACE AFFECTIF à ouvrir ; qui dépend en retour des manières singulières de cet·te interprète de se mettre en jeu.

2. Glossaire

ESPACES AFFECTIFS

Espaces de relations, d'attentions, d'actions et d'interactions potentielles, à la fois déterminés pour et proposé par le jeu.

J'ai insisté plus tôt sur la nécessité de distinguer la dimension *psychologique* de l'affect (son identification et sa reconnaissance, impliquant sa codification) ; de la dimension *intensive* de l'affect (sa force et son impact à travers et sur une corporéité). Le psychologue Daniel Stern propose pour les distinguer les notions « d'affects catégoriels » et « d'affects de vitalité » :

Si l'affect catégoriel est ponctuel, distinct, discret au point de pouvoir être objectivé dans un signe d'identité (une expression faciale, par exemple), l'affect de vitalité est davantage de l'ordre d'un *mouvement de fond*, d'une force intensive qui apporte les actes, transporte les signaux, emporte les événements. Les affects de vitalité peuvent en effet être considérés comme le *substrat tonique* des émotions catégorielles, bien qu'ils ne leur soient pas toujours nécessairement liés⁵⁶⁸.

On retrouve ici formulée différemment la distinction opérée par Hubert Godard entre l'affect comme « décharge neuro-végétative » et les émotions comme constructions singulières (des séries d'« accordages affectifs ») dépendant du développement de l'individu, de son histoire psychosomatique, constructions bien sûr inscrites dans un contexte socio-culturel, esthétique et politique. Cette distinction est opératoire tant pour l'interprète que pour l'observateur-ice : tout jeu propose et est déterminé par une ou des adresse(s), qui créent un espace de relations, d'actions et d'interactions potentielles. Le jeu ne saurait ainsi se réduire à ce qui est *exprimé* intentionnellement, ceci ne prenant véritablement sens que dans l'assise tonique depuis laquelle le geste se produit (le travail de l'interprète sur cette assise tonique est développé dans le pôle États), qui détermine la façon dont l'interprète se met *en relation* avec les différents paramètres de l'espace (du milieu) dans lequel il évolue. C'est de ces relations et de la façon de les nommer dont il sera question ici.

Penser ainsi le jeu comme un espace de relations permet de penser la dimension affective du jeu en termes d'intensités, et non *seulement* de nature de l'affect ressenti. Je rappellerai à cet égard le mot de Jan Steen : « You don't have to *show* emotion, you don't have to *feel* emotion, you *communicate* your emotion⁵⁶⁹ ». Cela renvoie également à la dimension esthétique de la notion d'état de corps, définie par Philippe Guisand comme

⁵⁶⁸ Mathieu Bouvier, « Les affects primordiaux (une identité pré-narrative) », www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018 (consulté en ligne le 30/07/2020). Je souligne.

⁵⁶⁹ « Vous n'avez pas à *montrer* l'émotion, vous n'avez pas à *ressentir* l'émotion, vous *communiquez* l'émotion ». Jan Steen, *Being in playing*, op. cit., p. 195.

[...] l'ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement (état de corps dansant) et à partir duquel le spectateur peut reconstituer une généalogie des intensités présidant à l'élaboration, volontaire ou non, d'une forme corporelle ou d'un mouvement (état de corps dansé et observé)⁵⁷⁰.

Le jeu tel que je propose de le concevoir réside dans ces « formes modulables de relations au monde », qui transforment l'espace vécu et participent pleinement à l'élaboration des *sens* du jeu, dans ses dimensions toujours *à la fois* kinésique et cognitive, intime et collective, esthétique et politique.

ÉTATS

Dispositions favorables au jeu, dépendant des habitudes de l'interprète comme de la partition à jouer.

De ces dispositions dépendent les qualités de l'espace affectif ouvert dans le moment du jeu (les qualités de relations) ; l'inverse étant aussi vrai, puisque l'horizon à atteindre dessiné par ces qualités demandent une façon spécifique de se disposer à jouer.

État de jeu, état de danse, état créateur, état de corps, état d'esprit, état émotionnel, état de présence (...) : la liste des expressions composées avec le mot-valise *état* est longue dans les discours sur l'interprétation, en danse comme en théâtre. Or, comme le résume laconiquement le danseur Quan Bui Ngoc, « on est toujours dans un état ». La remarque permet de rappeler que la (ou les) disposition(s) favorable(s) au jeu, quelle que soit la définition qu'on en donne, gagne(nt) à être pensée(s) dans un *continuum*, comme une *dynamique* de passage d'une certaine disposition psychophysique à une autre (et qui parfois se doivent de varier et de s'adapter à l'intérieur d'une même partition).

Une première acception de l'état serait de le concevoir comme propédeutique à l'émergence d'un matériau inédit : un état « créateur » (Stanislavski), de *disponibilité* et *d'accueil* permettant à l'interprète de proposer, que ce soit dans le cadre confidentiel d'une répétition (matériau voué à être *monté* ensuite dans l'écriture d'une partition, comme chez Platel) ou dans le cadre spectaculaire (quand l'exposition de cette part aléatoire du travail de l'interprète est un parti-pris, quand bien même travaillé en amont, comme ce peut être le cas dans certains moments des pièces du tg STAN ou de Voetvolk). Lorsque Philippe Guisgand travaille à la définition de la notion d'état de corps dans le champ de la danse contemporaine, il souligne d'ailleurs que la notion émerge lorsque les danseur·euse·s commencent à élaborer eux-mêmes leurs propres rôles et trajectoires dans les pièces,

⁵⁷⁰ Philippe Guisgand, dossier thématique « États de corps », téléchargeable en ligne sur <https://www.numeridanse.tv/node/70692> (consulté le 13.08.2020), p. 11.

le cœur de leur travail se déplaçant alors de la virtuosité de l'exécution gestuelle à la sensibilité. La notion d'*état de corps* vient alors cristalliser (en partie du moins) la dimension créatrice du travail de l'interprète en danse⁵⁷¹.

De cette première acception en découle une deuxième, plus directement en lien avec la notion de sous-partition, puisque cela consiste dans l'élaboration d'une série de supports permettant à l'interprète de *refaire* le geste, c'est-à-dire non seulement en reproduire la figure mais être en mesure d'en reconstruire les impulsions. Le travail de l'état serait ainsi le travail sur la strate *depuis* laquelle le geste émerge : on rejoint la notion de fond tonique d'Hubert Godard, de *Forme* dans les études labaniennes sur le mouvement, et dans une certaine mesure de pré-expressivité, dans le vocabulaire de l'anthropologie théâtrale. Or, si l'on suit les analyses d'Hubert Godard, à qui la notion est empruntée, la toile de fond du geste ne peut être modifiée *volontairement*, puisqu'elle est commandée par une motricité « gamma », sous-corticale, autrement dit la musculature profonde, ou encore le « cerveau émotionnel », c'est-à-dire limbique. On entre ici dans la sphère du *pré-mouvement*, à savoir l'ensemble des ajustements posturaux la plupart du temps inconscients, qui précèdent le geste et lui donnent sa couleur, sa densité, son ambiance. Chaque *technique* de jeu élabore ses propres stratégies pour accéder à cette sphère du mouvement, créant autant d'espaces affectifs différents pour l'observateur-riche⁵⁷².

TECHNIQUES

Agencements, appris et acquis, qui fondent le style d'un-e interprète, et ses manières de se mettre en jeu. Par agencements appris et acquis, j'entends l'intégration de coordinations gestuelles particulières, soit de facultés sensibles, motrices, affectives et cognitives.

Cornélius Castoriadis rappelle que le terme grec *techné* renvoie d'abord à l'acte de fabriquer un instrument, et qu'il ne s'applique que progressivement, par dérivation du sens, à l'acte lui-même, signifiant alors une *manière de faire* et à l'ensemble des capacités acquises qui permettent cette maîtrise⁵⁷³. Il va sans dire que les techniques d'un-e interprète en jeu sont d'abord « techniques du corps », pour reprendre l'expression de Marcel Mauss, par laquelle il renvoie aux « façons dont les hommes, société par société [...] savent se servir de leurs corps⁵⁷⁴ ».

⁵⁷¹ Philippe Guisgand, *Ibid.*, p. 2.

⁵⁷² « Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard », www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018, (consulté en ligne le 04/09/2020).

⁵⁷³ Cornélius CASTORIADIS, « TECHNIQUE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/technique/> (consulté le 13 août 2020).

⁵⁷⁴ Marcel Mauss, « Les techniques du corps », *Journal de psychologie*, n°XXXII, mars-avril 1936, téléchargeable en ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/techniques_corps.pdf (consulté le 25 novembre 2015).

L'un des arguments majeurs de l'article de Mauss reste qu'il y suppose qu'il « [...] n'existe peut-être pas de façon naturelle chez l'homme », tout geste étant le produit d'un montage physio-psycho-sociologique dépendant d'un statut social et culturel.⁵⁷⁵ » Tout geste est *déjà* technique, fruit de l'intégration d'un certain nombre de savoir-faire, circonscrits et identifiés, dont l'apprentissage contribue à construire des *représentations* : de soi, du corps, du monde, de son identité professionnelle, etc.

Ce rappel est important pour le discours sur le jeu comme pratique d'interprétation, car il permet de penser la complexité de l'horizon *spontané, organique* ou encore *naturel* de l'expérience du geste, omniprésent dans les discours sur l'interprétation en danse comme en théâtre, et *a fortiori* sur certaines scènes contemporaines refusant l'ostension d'un savoir-faire technique souvent jugé élitiste⁵⁷⁶.

Les analyses de Basile Doganis sur l'acquisition de facultés sensorielles et motrices dans la pratique des arts gestuels japonais est extrêmement intéressante à cet égard⁵⁷⁷. Il part d'un constat similaire, à savoir une injonction quasi-constante à faire le geste le plus *naturellement* possible, et souligne que cette indication relève selon lui d'un double paradoxe puisque d'une part, ces mouvements demandent l'intégration de coordinations corporelles éminemment complexes ; d'autre part, le même *naturel* est convoqué pour qualifier des stratégies (toniques, pondérales) d'exécution du geste différentes, voire contraires, selon l'apprentissage concerné.

C'est que le *naturel* tel qu'il est conçu ici n'a rien à voir avec le *spontané* :

En réalité, il s'agit, à chaque instant, d'un naturel construit, reconstitué, « sophistiqué », d'une réappropriation des lois et propriétés naturelles en un sens original : une collection d'événements ordinaires composés en un ensemble qui n'a plus rien d'ordinaire, *un extraordinaire tissé exclusivement d'ordinaires*⁵⁷⁸.

⁵⁷⁵ La littérature sur les arts du geste et du mouvement s'est en maints endroits appuyée sur le texte de Mauss, notamment parce qu'il permet de sortir de l'illusion d'un corps « naturel » exempt de tout apprentissage, et qu'il permet aussi de poser un continuum entre techniques « quotidiennes » et « extra-quotidiennes ». La démarche de l'anthropologie théâtrale et de l'ethnoscénologie s'inscrit bien sûr dans cette conception de la notion de technique pour approcher les technicités propres aux « comportements extra-quotidiens ». L'historienne de la danse Laurence Louppe souligne ainsi que « Mauss voit ce que nous croyons être des fonctions du corps comme autant de "techniques", déjà porteuses de systèmes de représentation » (Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004, p. 77).

⁵⁷⁶ Je renvoie ici à ce que Margerita De Giorgi a très justement nommé « techniques anti-formelles », reprenant l'expression à Isabelle Ginot, dans sa thèse de doctorat *Figurations de la présence*, op. cit., p. 318.

⁵⁷⁷ Il faut rappeler que le corpus de techniques étudiées par Doganis s'inscrit dans un substrat idéologique et philosophique oriental, néanmoins, je postulerai ici que ses constats sont, dans une certaine mesure, extensible à toute technique qui travaille le mouvement et le geste (Hubert Godard en fait l'hypothèse dans la série d'entretiens avec Loïc Touzé et Matthieu Bouvier « Fond / Figure », Godard Hubert, « Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard », www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018 (consulté le 04/09/2020).

⁵⁷⁸ Basile Doganis, *Pensées du corps*, op. cit., p. 98.

La technicité du geste ainsi conçue outrepassa l'opposition classique entre « nature » et « culture », en posant le culturel (l'acquis) comme condition de « fructification » du naturel, pour reprendre les termes de Doganis :

L'apprentissage consiste [...] à se débarrasser et se dépouiller des mauvaises habitudes et mauvais réflexes qui entravent le fonctionnement optimal du corps, ce qui en veut pas dire que cet état « optimal » soit un don inné, qui aurait été délaissé, oublié et qu'il s'agirait simplement de le retrouver, comme s'il existait d'emblée de manière prédéterminée. On assiste en réalité à une construction des plus habiles, à une sorte de *montage*, au sens cinématographique du terme, de mouvements et d'attitudes plus ou moins spontanés et rectifiés, corrigés, qui constitueraient autant de plans cinématographiques : chacun de ces plans seraient « naturel », ordinaire, et c'est leur *montage* sophistiqué en un art martial complet qui rendrait possible, à partir de micro-séquences de spontané et de naturel, un fonctionnement optimal et extraordinaire des facultés humaines qui, lui, n'aurait plus grand-chose de spontané⁵⁷⁹.

Mais si la technique outrepassa la distinction culture / nature, pourquoi recourir au terme « naturel » pour qualifier l'horizon d'exécution du geste ? C'est bien l'intégration supérieure du geste par la corporéité qui est visée par l'utilisation de ce qualificatif. Le naturel est dès lors à envisager comme la cohérence de différents rapports, que Doganis rapproche de la notion de *machinique* chez Deleuze :

C'est l'agencement savant des facultés sensorielles, motrices, affectives et cognitives des praticiens, par le biais d'une « ligne abstraite » mais strictement immanente au corps humain, qui fait machine, et qui transforme l'individu du dedans en le rendant méconnaissable, comme s'il avait subi une véritable mutation⁵⁸⁰.

Dans la logique immanente de cette cartographie des pratiques du jeu, je proposerai de nommer *techniques* l'ensemble de ces agencements de facultés sensorielles, motrices, affectives et cognitives qui fondent les façons de jouer d'un·e interprète, et lui permettent de moduler sa relation au monde. J'y inclus bien sûr les apprentissages techniques au sens disciplinaire qu'il·elle aura traversés et qui auront construit certaines évidences gestuelles, de façon cependant non exclusive, considérant *aussi* comme technique toute relation qu'un être vivant entretient avec lui-même, à la suite d'Emanuele Coccia :

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 104. Dans la même ligne de pensée, De Giorgi parle de la technique comme d'un « dispositif prothétique du corps et des sens [...] où un savoir-faire pragmatique rencontre l'expérience, voire une maîtrise qui fait le complément imaginaire et épistémologique des gestes et des objets "du métier" ». Margherita De Giorgi, *Figurations de la présence*, *op. cit.*, p. 318.

La technique [...] est la forme que tout être vivant entretient avec soi-même et qui l'amène à modifier radicalement son corps et son identité. Toute relation à soi est donc de nature technique et vise à modifier sa propre forme⁵⁸¹.

(SOUS)-PARTITIONS

Travail d'élaboration, de répétition (ou non) et d'adaptation d'un parcours de supports (corporels, spatiaux, rythmiques, imaginaires...) qui soutiennent l'ensemble des actions d'un interprète dans le contexte d'une création spécifique.

Noëlle Renaude, citée par Julie Sermon, dit du texte de théâtre, considéré en l'occurrence comme *partition* : « La partition peut être comparée à une carte : sa mise en jeu donne lieu à un paysage⁵⁸² ». Outre la résonance avec le vocabulaire choisi tout au long de mon propre travail, la formule met l'accent sur l'articulation entre objet partitionnel et façon *singulière* de le mettre en jeu. Je ne proposerai pas ici un *historique* de la notion de partition ou de sous-partition dans les arts de la scène⁵⁸³, mais l'envisagerai pragmatiquement comme travail d'élaboration, de répétition et d'adaptation d'un parcours de supports corporels, spatiaux, rythmiques et imaginaires qui soutiennent l'ensemble des actions d'un·e interprète dans le contexte d'une création spécifique.

Julie Sermon, dans le chapitre qu'elle consacre spécifiquement à la partition de l'interprète, cite plusieurs images convoquées par des praticien·ne·s et théoricien·ne·s pour exprimer la nature du lien entre ce qui serait de l'ordre de la partition en tant que parcours « objectif », traçable et tangible ; et de la sous-partition conçue comme ensemble des supports qui soutiennent ces actions tangibles :

- L'articulation entre la *carte* et le *trajet* évoquée par Noëlle Renaude propose de concevoir le texte-partition comme une carte, soit une somme de repères permettant de s'orienter et de définir un chemin ; puis de l'arpenter, lui donnant ainsi consistance et éprouvé.
- Avec le couple *anatomie* et *physiologie*, avancé par Schloezer et Scriabine, on passe d'un imaginaire géographique à un imaginaire biologique, l'anatomie étant du côté de la description de la structure d'un corps dans ses rapports topographiques, et la physiologie du côté du fonctionnement (de la circulation, des flux) de l'organisme *vivant*⁵⁸⁴.

⁵⁸¹ Emanuele Coccia, *Métamorphoses*, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁸² Julie Sermon, « Conclusion. La partition invisible (ou la question de l'interprète) », dans Julie Sermon et Yvane Chapuis (dir.), *Partition(s)*, *op. cit.*, p. 209.

⁵⁸³ Je renvoie pour cela à la remarquable somme dirigée par Julie Sermon et Yvane Chapuis *Partition(s)*, *op. cit.*. Je ne proposerai pas ici de développement particulier ayant trait à la partition en cinématographie, mais renvoie à la reproduction en annexe d'une partition de la pièce *Worse* de Lisbeth Gruwez pour quelques réflexions sur l'objet partitionnel en cinématographie Laban, volume d'annexes, pp. 209-338.

⁵⁸⁴ Schloezer et Scriabine cités par Julie Sermon, *ibid.*, p. 209.

- Du côté des metteurs en scène et pédagogues, Stanislavski convoque l'image des *rails de chemin de fer* pour qualifier la partition, qu'il identifie non pas au texte mais à la ligne d'actions que l'acteur-riche va définir à partir de sa lecture du texte. La métaphore insiste ici sur la dimension matérielle d'une construction horizontale (les rails) permettant par sa solidité et son ancrage le passage et le mouvement (du train), en condensant son mouvement (lui donnant une cohérence et un but)⁵⁸⁵.
- Grotowski lui naturalise pour ainsi dire l'image du chemin de fer, en proposant celle de *l'écoulement du fleuve conduit par ses berges*. La partition est symbolisée par les berges du fleuve, et la sous-partition par la force vive du flux canalisé par lesdites berges.
- Acteur fétiche de Grotowski, Richard Cieslak, parlera lui *d'un vase de verre dans lequel brûle une bougie*, image empreinte de verticalité (liée à la recherche d'une transcendance peut-être ?) qui ancre encore davantage la relation entre un contenant « solide et immuable » et un contenu éphémère et volatil autant qu'intense.

Julie Sermon cite enfin une élève de La Manufacture, Lola Giouse, qui parlera elle d'une *piste de bobsleigh*, à mi-chemin entre le vertical et l'horizontal, soulignant une fois encore la nécessité de structures guidant un flux dont la nature même serait d'être incontrôlable par sa vitesse et son intensité.

Chacune de ces métaphores articule une sensation du *vivant* qui serait de l'ordre du mouvement, du flux, de l'écoulement, voire de la libération (du jaillissement, du surgissement), et une structure qui en condensant ce flux en permet la libération.

Julie Sermon propose d'emprunter l'expression de « structure générative » au philosophe Henri Maldiney pour synthétiser ces observations : une forme *en acte* qui se définit par sa perpétuelle genèse, ou pour reprendre les mots qu'elle emprunte à Schloezer et Scriabine, « un auto-mouvement qui s'engendre en se structurant⁵⁸⁶ ». Cette notion de *gestaltung* est tout particulièrement intéressante pour penser l'indivision de l'écriture et de l'expérience vivante du jeu. L'objet partitionnel (texte au sens le plus classique du terme, chorégraphie préalable transmise par mimétisme, consigne d'improvisation, partition chorégraphique déchiffrée puis interprétée, etc.) est toujours à considérer dans son *devenir* potentiel, actualisé continuellement par « l'autogenèse » de la rencontre entre une corporéité (son flux, son énergie, son mouvement), ce texte et un moment (des circonstances) particulières.

⁵⁸⁵ Je soulignerai que cette métaphore de la sous-partition vient nommer un outil de travail pour l'acteur lui permettant de réitérer son jeu de manière à toujours rester *vivant*, bien loin de ce que sous-entend l'expression « être sur des rails » qu'on peut parfois entendre de manière plutôt péjorative, venant qualifier un jeu mécanique...

⁵⁸⁶ Julie Sermon, *ibid.*, pp. 212-213 et 209. Je souligne qu'Anne Boissière consacre tout un chapitre de sa réflexion sur le jeu à la notion de *gestalt*-ung dans son ouvrage *Le Mouvement à l'œuvre. Entre jeu et art, op. cit.*, pp. 161-172.

Ainsi, pour Jan Steen, la notion de sous-partition est particulièrement pertinente pour penser le travail d'interprètes contemporains, dont les actions sur scène ne sont plus exclusivement prescrites par une discipline à laquelle ils auraient été formés, ni même par la nature du texte qu'ils ont à interpréter :

A subscore does not have to be related to the character or even to the play itself. It is something the actor creates for himself in order to give *life* to his actions, to his score. It stimulates his imagination and supports his inner life. [...] In fact it can be anything, anything that sets the actor in motion [...] A subscore gives the actor a reason to move⁵⁸⁷.

Il est entendu que la notion de raison ici n'est pas à ramener à la dimension strictement consciente ou rationnel d'un processus intellectuel. La sous-partition est donc *une* forme de technique, personnelle et appliquée à un contexte particulier, permettant l'organicité au sens d'évidence des actions et actes qui tissent le jeu dans ce contexte. Elle reste souvent invisible, même si des traces en sont consignées dans des notes de carnets, des façons de recopier son texte pour le mémoriser, des dessins accompagnant la recherche en studio. Elle reste aussi souvent implicite, fusionnée avec la partition en tant que telle, et il faut en chercher des indices dans la formulation employée pour faire état des chemins, conduites et trajets arpentés. La notion de partition s'articule ainsi directement à la notion d'acteur·rice / danseur·euse créateur·rice. À partir du moment où l'interprète est *responsable* de sa sous-partition (*a fortiori*, mais pas exclusivement lorsqu'il·elle en est partiellement l'auteur·rice), il·elle est considéré·e comme pleinement créateur·rice et auteur·rice de l'expérience particulière de son jeu. Sa corporéité est dépositaire des différentes mémoires du processus de création, et il·elle a charge de savoir les reconvoquer.

⁵⁸⁷ « Une sous-partition n'est pas nécessairement reliée au personnage ou à la pièce elle-même. C'est quelque chose que l'acteur crée pour lui-même dans le but de donner *vie* à ses actions, à sa partition. Ça stimule son imagination et supporte sa vie intérieure [...] En réalité, cela peut être tout et n'importe quoi, du moment que ça met l'acteur en mouvement [...] Une sous-partition donne à l'acteur une impulsion à se mouvoir ». Jan Steen, *Being in playing, op. cit.*, pp. 187-189.

II. NOTIONS THÉORIQUES — ÉPISTÉMOLOGIES DES PRATIQUES DU JEU

1. Carte et légende

Autour des quatre pôles s'ajoutent ici les notions théoriques que j'ai le plus fréquemment rencontrées dans les discours, scientifiques comme pragmatiques. Il me paraissait important de les situer dans la géographie proposée par cette carte, et d'en reprendre ou proposer une définition. Cette constellation de notions constitue ainsi une épistémologie possible des pratiques du jeu, offrant des perspectives différentes selon les postures de recherche depuis lesquelles elles ont été forgées. Se juxtaposent ainsi des notions très spécifiques et propres à un champ déjà en lien avec la recherche sur le travail d'interprétation (l'anthropologie théâtrale et l'analyse labanienne du mouvement notamment), et des notions empruntées à d'autres domaines de réflexion mais qui me sont apparues pertinentes pour analyser les pratiques que j'observais ainsi que les processus qui m'étaient décrits (la réverbération par exemple). Cette constellation ne fait état que des notions qui se sont révélées cruciales dans la méthodologie de recherche adoptée et dans les discours qui m'ont été rapportés. Elle n'est donc évidemment pas exhaustive, et ne demanderait qu'à être complétée par des savoirs et notions venus d'autres champs.

Lien vers la deuxième strate de la carte :

<https://www.mindomo.com/mindmap/a0979744c66222244d281ef6a2f0fe53>

2. Glossaire

Biographies techniques : intégrations et résistances [Pôle TECHNIQUES]

Histoires des relations qu'un·e interprète tisse entre l'apprentissage de différentes manières de faire (bouger, parler, danser, jouer, s'adresser, se porter, etc.) ; qui, explicitement (visiblement et consciemment) ou non, soutiennent et habitent son jeu.

[L'] aspect restrictif, limitatif dans l'action, qui caractérise l'apprentissage, s'observe [...] à chaque instant, dans toute décision. [...] répéter souvent la même action — ce qui constitue une base essentielle de tout entraînement et de tout apprentissage en général —, c'est symétriquement rejeter telles autres actions, ignorer telles autres possibilités, jusqu'à ce qu'elles cessent, du fait du frayage musculaire et neuronal, de constituer des possibilités mêmes⁵⁸⁸.

Basile Doganis résume ainsi le dilemme existant dans tout acte d'apprentissage, *a fortiori* dans l'apprentissage d'une technique de corps — même si l'on peut, bien sûr, travailler à développer des modalités d'apprentissage qui permettraient de moins inhiber d'autres potentiels de gestes⁵⁸⁹.

Tout travail artistique peut dès lors se situer dans la tension entre apprentissage et désapprentissage : c'est précisément cette tension que le prisme du « biographique » a permis de révéler à l'échelle de mon corpus. En ce sens, la technicité d'un·e interprète doit s'entendre à la fois comme fruits des apprentissages qu'il·elle a traversés *et* comme capacité de résistance à ces apprentissages : non seulement leur intégration-appropriation, mais aussi leur mise en question.

C'est en ce sens que la dimension technique d'une biographie d'interprète n'est pas à concevoir comme une liste, ou catalogue de capacités acquises (autant de manières de faire), mais comme une histoire des relations que cet·te interprète a tissées avec ces manières de faire et l'expérience du jeu qu'elles continuent de soutenir et d'habiter. Ainsi, on peut considérer que le jeu met en œuvre des manières de faire intégrées pendant l'apprentissage, provoquant une « mutation » de l'identité de l'interprète⁵⁹⁰ ; mais aussi envisager le jeu comme *relation avec* cette capacité acquise, du rejet ostensible à la citation humoristique. La question renvoie également à la problématique de l'assimilation entre maîtrise d'un savoir-faire technique et acquisition d'une identité professionnelle, sous-jacente à la question du disciplinaire.

⁵⁸⁸ Basile Doganis, *Pensées du corps*, *op. cit.*, p. 111.

⁵⁸⁹ Je citerai à cet égard les témoignages de Lisbeth Gruwez, Ido Batash, Wannes Labath ou encore Lisi Estaras à l'échelle de mon corpus. Par le biais d'Ido Batash, j'ai également pu m'initier à la démarche de la danseuse et chorégraphe Meytal Blanaru et de sa pratique nommée « Fathom High », qui vise à prendre conscience de ses propres habitudes de mouvement (de ses propres frayages) de manière à choisir d'aller « dans » ces habitudes *ou non*, ré-ouvrant ainsi des potentiels du geste peu explorés. Blanaru s'appuie sur la philosophie sous-jacente à la pratique du Feldenkrais (dont elle est praticienne).

⁵⁹⁰ Selon la conception de la technique proposée par Emanuele Coccia dans *Métamorphoses*, *op. cit.*, pp. 94-97.

La notion de *texte* renvoie ici à ce qui est établi comme préalable à la mise en jeu. La notion de composition renvoie elle aux opérations qui ont permis d’aboutir à l’établissement de ce texte.

J’y inclus le terme de chorégraphie, signifiant traditionnellement *l’écriture de la danse*, soit la *composition* d’un ensemble de pas et de figures dans l’espace subsumables à la notion de texte⁵⁹¹. Les combinaisons possibles quant à la part qu’a l’interprète dans la composition de ce texte est variable et dynamique, surtout à l’échelle de cette étude, que l’on pense à l’écriture des « alphabets gestuels » des danseur·euse·s de Voetvolk sur les pièces du triptyque du corps extatique ou à l’établissement par les membres du tg STAN d’un « texte de jeu » à *partir* de la pièce choisie, supposant un travail de traduction, d’adaptation et de mise en page particulier.

Ainsi, l’étude de la composition renvoie à l’analyse des procédés par lesquels les actions qui trament le spectacle ont été engendrées, proposées, puis agencées. Elle induit une réflexion sur les protocoles de travail adoptés (quels types d’expériences sont traversées, les imaginaires singuliers et collectifs qu’elles développent et selon quelles temporalités) et sur l’agentivité des interprètes et les hiérarchies (explicites comme implicites) à l’intérieur de l’équipe du spectacle. J’ai commenté les manières de faire d’Alain Platel à cet égard, créant des « circonstances » à partir desquelles les interprètes *proposent* des fragments d’actions, par la suite montées dans un agencement particulier à l’intérieur duquel chacun·e doit retrouver la cohérence de son parcours. C’est une toute autre teneur de relations entre les membres du collectif FC Bergman et les acteur·rice·s invité·e·s de *JR*, qui ne prennent pas personnellement part à l’élaboration de leur propre partition : ce sont bien Marie Vink, Stef Aerts, Thomas Verstraeten et Joe Agemans qui ont élaboré en amont, et à partir du roman adapté, le texte qu’ils auront à prendre en charge, et qu’ils reçoivent ainsi dans un rapport somme toute très classique ou traditionnel dans les modes de production théâtraux ou cinématographiques.

La question du texte (théâtral et/ou chorégraphique) et de ses modes de composition renvoie en ce sens à celles d’autorialité et d’œuvre : si l’on postule qu’il y a œuvre, où en est l’auteur·rice⁵⁹² ? Mon corpus, contemporain et flamand, se caractérise par l’implication et la relative autonomie des interprètes dans les étapes de composition, d’élaboration et d’interprétation de leurs partitions respectives (exception faite des acteur·rice·s *invité·e·s* par le FC Bergman, notamment dans *JR*, ainsi que je le soulignais). Dans les formes chorégraphiques étudiées ici, le texte support

⁵⁹¹ En cinématographie, on parle souvent de la partition comme du *texte*.

⁵⁹² Voir à ce sujet le travail de Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d’œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009 ; ainsi que l’article écrit à quatre mains par Emma Bigé et Chrysa Parkinson « L’expérience et ses autrices », *Recherches en danse* [En ligne], <https://journals.openedition.org/danse/2998> (consulté le 28.01.2021). Pour une perspective économique sur la question, voir le texte d’Aurore Vinant « Le danseur, interprète et/ou auteur ? », *Recherches en danse*, « Savoirs et métier : l’interprète en danse », n°2, 2014. En ligne : <https://journals.openedition.org/agon/1540> (consulté le 28.09.2020).

au jeu relève davantage d'opérations de montage à partir de fragments d'expérience induites par des pratiques sciemment sélectionnées. La fonction du chorégraphe est moins celle de l'écriture méticuleuse des chemins gestuels que de préparation puis de sélection (un « compositeur », pour reprendre le terme d'Hildegard De Vuyst à propos d'Alain Platel), ce qui ne veut pas dire pour autant que l'interprète est seul·e face aux choix d'interprétation qui s'offrent à lui·elle, ceux-ci étant toujours discutés, guidés, affinés dans le dialogue (collectivement et individuellement⁵⁹³). Dans le versant le plus théâtral de mon corpus, les pratiques du tg STAN, collectif « de répertoire » seraient peut-être celles qui se rapprocheraient le plus de ce rapport au texte et à la langue, bien qu'une série d'opération de reconfiguration du texte initial en vue du jeu soit de mise (la plus évidente étant peut-être la juxtaposition entre le texte de Jon Fosse et celui de Marius von Mayenburg dans *Quoi/Maintenant*, juxtaposant deux rapports à la parole très distincts). Les pièces du FC Bergman, on l'a vu, se situent soit dans un rapport à l'espace comme texte, cet espace et ses règles étant pensées et élaborées par les membres du collectif eux-mêmes.

Le contenant, la colle (la Forme) [Pôle ÉTATS]

La Forme, dans le vocabulaire de l'analyse labanienne du mouvement, peut renvoyer autant à la configuration des membres du corps entre eux, renvoyant à la posture ou à l'attitude ; qu'à l'activation du volume contenu dans cette forme, c'est-à-dire la façon dont le volume interne du corps va « modeler le vide de la forme⁵⁹⁴ ».

La Forme est ainsi envisagée par plusieurs successeurs de Laban comme la « colle » ou le « contenant » qui englobe et soutient la manifestation des Efforts : les deux concepts sont indissociablement liés.

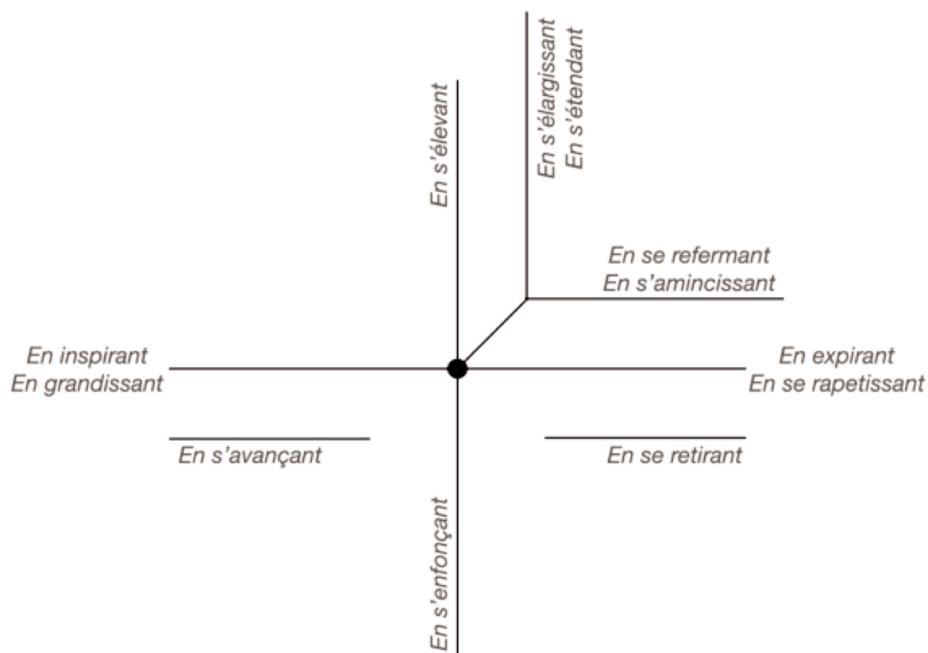
Le champ de la Forme met néanmoins davantage l'accent sur le *processus* que sur le *dessin* ou le résultat : si l'Effort est l'observation du *comment*, la Forme est l'observation du *pourquoi*, donc des intentions (conscientes et inconscientes) qui président à l'émergence du geste. Raphaël Cottin rappelle ainsi que mettre en relation Effort et Forme, c'est porter une double attention sur la « manière dont un individu distribue son énergie cinétique en termes d'espace, de force et de

⁵⁹³ Cet état de fait confirme une série mutation des procédés de composition qui n'est pas neuve, mais qui déplace de fait les enjeux du travail de jeu. Pour Wilfride Piollet par exemple, danseuse classique étoile à l'Opéra de Paris, le travail du chorégraphe est de construire le chemin gestuel qui induira l'état de jeu qu'il souhaite voir advenir : l'écriture d'un texte préalable a charge d'indices, les supports que l'interprète se devra de convoquer pour l'interpréter induiront un état particulier dont il ne sera pas *d'abord* responsable. Cette conception du travail du texte chorégraphique correspond peu ou prou à celle qui envisage le travail de l'acteur·rice comme une série d'opérations qui lui permettraient à partir d'un texte (de son vocabulaire, de sa syntaxe, de sa rythmique) de retrouver l'état d'esprit de l'auteur·rice au moment de l'écriture, sous le regard d'un·e metteur·euse en scène.

⁵⁹⁴ Sylvie Pinard, *L'invisible visible, transmission d'outils d'interprétation en danse*, Bibliothèque et archives nationale du Québec, Bibliothèque et archives du Canada, 2016, p. 111.

poids » (Effort) et « la forme du mouvement ou comment le corps bouge dans l'espace » » (Forme)⁵⁹⁵.

En cela, la Forme est un outil d'observation fécond à la fois pour l'analyste (que son objectif soit critique, pédagogique ou artistique) et pour l'interprète, qui par l'objectivation de facteurs sur lesquels il est possible de travailler, a accès à une pratique qui lui permet de moduler son fond tonique, voire de sortir de certains schémas caractéristiques de sa corporéité pour élargir sa palette expressive. Je reproduis ci-dessous ainsi que dans la carte elle-même le schéma de la Forme pour en donner une idée, on verra ainsi son articulation possible avec celui de l'Effort :



La grille de la Forme (selon la proposition de Raphaël Cottin)

⁵⁹⁵ Raphaël Cottin, « Réflexions sur le domaine de la Forme en Laban Movement Analysis et sur sa symbolisation », 2011, p. 4. En ligne : <http://www.lapoetiquedessignes.com/wp-content/documents/Reflexions%20sur%20la%20Forme%20en%20LMA%20-%20Raphael%20Cottin.pdf> (consulté le 31 août 2020). Les citations sont tirées de l'article de Bartenieff et Davis « Effort-Shape Analysis of Movement, the unity of Expression and Function ».

Ensemble des savoir-faire et savoir-sentir sur lequel repose une tradition de jeu, dont la maîtrise fonde (souvent) la reconnaissance d'un milieu (professionnel) et inscrit l'interprète dans une esthétique.

La notion de technique est directement liée à la notion de discipline et de catégories disciplinaires, en deux sens possibles : celui de discipline *artistique*, au sens où l'incorporation d'un certain nombre d'automatismes corporels conditionne et colore le mouvement par l'usage de coordinations spécifiques constituant d'un style de jeu particulier ; mais aussi au sens où Foucault envisage le corps comme site docile et malléable de l'inscription du pouvoir social, certaines habitudes de domination s'inscrivant dans un conditionnement physique⁵⁹⁶. L'on pourrait dire pour synthétiser qu'un contexte d'apprentissage génère une série de compétences et de savoir-faire qui construisent autant d'habitus, de comportements, de façons d'habiter (la scène), en deçà même de l'activité de création d'un rôle ou d'une partition.

A l'échelle de mon corpus (constat globalement corroboré par la littérature sur les arts de la scène occidentaux⁵⁹⁷), le poids de la *technique* est d'emblée plus sensible dans l'enseignement traditionnel de la danse que dans l'enseignement traditionnel de l'art dramatique⁵⁹⁸, où cette dimension de l'apprentissage est historiquement plus volontiers minorée au profit du paradigme du talent ou encore de la *singularité*.

Il faut rappeler ici que la conception du « corps^o » (de la corporéité) comme *activité* tend à réfuter la notion de *discipline*. Isabelle Ginot insiste ainsi sur le caractère fantasmatique d'un corps « pur » et « homogène », qui ne serait *que* dansant (l'inverse étant également valable).

La construction de ce corps dansant homogène passe par l'identification du « devenir danseur » avec celui de l'acquisition d'une compétence technique :

Au sein des écoles, le champ de la technique est largement confondu avec celui de la discipline : être danseur, c'est disposer d'une compétence gestuelle spécialisée ; acquérir cette compétence, c'est se former à la technique. Aussi peut-on parler de confusion entre maîtrise technique et identité de danseur. [...] Pourtant la technique, qui recouvre la majeure partie des enjeux du « devenir-danseur » dans les écoles, devient secondaire aux yeux des interprètes professionnels⁵⁹⁹.

⁵⁹⁶ Michel Foucault, « Discipline », *Surveiller et punir, Œuvres*, volume 2, Paris, Gallimard, 2015 (1975), pp. 399-511.

⁵⁹⁷ Je renvoie à la première section de la bibliographie, cf. *infra*, pp. 501-506.

⁵⁹⁸ Par traditionnel, j'entends une conception de l'enseignement encore majoritaire et surtout institutionnalisée.

⁵⁹⁹ Isabelle Ginot, « Danse : l'en-dehors et l'au dedans de la discipline », in Anne-Marie Gourdon, *Les Nouvelles formations de l'interprète, op. cit.*, p. 187.

Si je reviens sur ce débat (lieu de maints et maints commentaires), c'est que l'importance de la technique comme accès à un statut professionnel s'est retrouvée dans les récits des interprètes danseur·euse·s de mon corpus (Gruwez, Batash, M'Kirech, pour ne citer qu'eux·elles).

À l'opposé du spectre, on trouverait une forme de dévalorisation des aspects techniques de l'apprentissage de l'art dramatique. Matthieu Mével, dans son ouvrage sur l'art de l'acteur·rice, considère ainsi que le comédien n'est pas une somme de techniques (entendu au sens à mon avis réducteur de capacité ou compétence, sous-tendant l'étalage d'une virtuosité ostentatoire), mais un « devenir singulier », allant jusqu'à affirmer que « l'art de l'acteur est un artisanat sans technique⁶⁰⁰ ». Ainsi, articuler le texte et savoir se placer dans la lumière en offrant son visage deviennent sous la plume les seuls pré-requis nécessaires aux comédien·nes, qui hors ce mince bagage doivent surtout se préoccuper d'inventer leurs « corps-talents » : leur propre façon de se mettre en jeu, ni imitée, ni imitable. S'il me semble nécessaire de rappeler la nécessaire solitude d'un cheminement vers le jeu qui serait propre à chacun·e, et de fait irréductible au fait de *collectionner* certaines habiletés, je nuancerais néanmoins l'idée que puisque le devenir acteur·rice serait d'abord lié au creusement de l'humain, il ne saurait y avoir de technique pour accompagner ce processus.

L'articulation entre technique et disciplinaire se construirait *a priori* sur une double polarité : entre *rejet* et *nécessité*, ces deux polarités jouant celle d'un spectre traditionnel de construction d'identités professionnelles déterminant un être *danseur·euse* et un être *acteur·rice*. Cette articulation est bien plus complexe qu'il n'y paraît, néanmoins, et je pense que la tension entre rejet et nécessité de la technique est davantage de l'ordre d'un *paradoxe* inhérent au jeu, la technicité appelant toujours son propre dépassement, sa propre mutation dans la mise en jeu des facultés que son apprentissage a permis. Or, cette tension est, à l'échelle de ce corpus, sensible à la fois chez les interprètes danseur·euse·s et acteur·rice·s.

Je terminerai sur une dernière remarque : l'articulation entre technique et disciplinaire au sens foucauldien du terme pose aussi la question des modalités de la relation pédagogique dans l'apprentissage, soit que ces modalités présupposent (la plupart du temps implicitement), que les contours d'un métier soient identiques à ceux d'une compétence technique strictement délimitée ; qu'elle se défasse de toute capacité (et donc de toute responsabilité) à intervenir dans le champ du devenir personnel de l'interprète en devenant au prétexte de le laisser développer sa singularité ; ou encore qu'elle navigue ouvertement dans ces zones grises et parfois ambiguës, au risque de générer des phénomènes d'emprise.

⁶⁰⁰ Matthieu Mével, *L'Acteur singulier*, op. cit., p. 54.

Dramaturgie en actes, faculté à monter ensemble une série d'actions en leur conférant crédibilité et organicité. Le potentiel créateur de l'interprète se situe dans l'élaboration de cette dramaturgie souterraine.

L'expression renvoie à l'anthropologie théâtrale, et plus particulièrement à l'ouvrage de Julia Varley, actrice à l'Odin Teatret, dans lequel elle définit cette dramaturgie *en actes* comme faculté à *monter* ensemble une série d'actions en leur conférant crédibilité et organicité⁶⁰¹. Jan Steen la reprend à son compte pour élaborer son discours sur l'acteur·rice contemporain·e, et l'expression rejoint également ce qu'Anne-Marie Guilmaine nomme « dramaturgie sous-cutanée⁶⁰² » en danse : le réseau des images, supports et conduites qui construisent le fond tonique du geste : son substrat, son assise, son sens, son *style*. Les termes de partition et de sous-partition viennent nommer et rendre concret l'endroit de ce travail de création par lequel un·e interprète conçoit l'agencement qui va lui permettre de vivre selon la « ligne abstraite » de son jeu, ré-affirmant ainsi la part créatrice de l'acteur·rice et danseur·euse·s dans l'esthétique globale du spectacle.

Émotions [Pôle ESPACE AFFECTIFS]

Les études neuroscientifiques les plus récentes proposent de considérer l'émotion comme relation perpétuellement dynamique entre perception, réactions physiologiques et sentiments. L'espace affectif proposé par le jeu se construit dans la rencontre entre ces deux dynamiques circulaires, bien que l'une soit travaillée pour proposer une expérience particulière à la deuxième.

Dans les discours sur le jeu, la question des émotions renvoie à l'*impulsion* du geste : l'étymologie du terme renvoie, on le rappelle fréquemment dans les discours sur l'interprétation, à ce qui *met en mouvement*. Cette première définition tendrait à placer la question des émotions du côté du travail sur l'état plutôt que dans ce groupement de notions autour de l'espace affectif ouvert par le jeu, et il est certain qu'elle y a partie liée. Néanmoins, je choisis de la faire figurer autour du pôle « Espaces affectifs » car la question des émotions est toujours reliée à l'appréhension de ce qui est *exprimé* par le jeu, soit au débat sur l'expressivité du geste : faut-il ressentir pour exprimer⁶⁰³ ?

⁶⁰¹ Julia Varley, *Pierres d'eau, carnets d'une actrice*, op. cit., 2006. Voir aussi autour de cette notion et de sa définition par l'anthropologie théâtrale : Eugenio Barba, « Dramaturgie. Les actions au travail » in Eugenio Barba et Nicolas Savarese (dir.), *L'Énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, op. cit., 2007, pp. 54-57.

⁶⁰² Anne-Marie Guilmaine, « Etat de porosité », *Spirale : arts • lettres • sciences humaines*, n° 242, 2012, pp. 36-37. En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/67978ac> (consulté le 21.09.2020).

⁶⁰³ Je renvoie pour cela à l'introduction de la deuxième partie de cette thèse, cf. *supra*, pp. 189-194.

Dans un paradigme de pensée occidental, toute réflexion sur l'impulsion du geste renvoie inévitablement à celle de la dualité corps-esprit, ainsi que le souligne Jan Steen dans le chapitre qu'il consacre à la question. Il y revient sur les théories scientifiques historiques des émotions au long du vingtième siècle, selon trois principales modélisations : celle de Théodule Ribot (qui inspira Stanislavski), celle de James et de Lange, pour terminer sur une synthèse des plus récents travaux de la neurobiologie (Cannon et Bard)⁶⁰⁴. Ne m'inscrivant ni dans une perspective historique, ni dans une étude des relations entre recherche sur le jeu et neurosciences⁶⁰⁵, je me contenterai ici de citer ces derniers, qui proposent de considérer l'émotion comme *relation* perpétuellement dynamique entre perception (en tant qu'expérience sensible, ou « stimulus » pour le dire autrement), réactions physiologiques (par exemple : augmentation du rythme cardiaque, diminution de la température corporelle, etc.) et sentiments (entendus ici en tant que représentation cognitive de l'état corporel) :

I see the lion, my heart increases, I start to run, and because I am running, my heart increases even faster. The stimulus – in this exemple, the lion – is made stronger by the fear, so in my perception the lion is even more terrifying than it was at first. Therefore I start to sweat, I sweat because I am running, and...⁶⁰⁶

Cette modélisation *psychophysique* n'oppose ni ne hiérarchise des opérations mentales, physiques et physiologiques mais au contraire les conçoit dans une complémentarité circulaire. Ce qui m'amène à dire que l'espace affectif proposé par le jeu se construit dans la *rencontre* entre l'activité perceptive et attentionnelle de l'interprète et celle du/de la spectateur-riche, soit dans la rencontre entre ces deux dynamiques circulaires, bien que l'une soit *travaillée* pour *proposer* une expérience particulière à la deuxième.

En cela, une dernière distinction terminologique me semble importante à nommer pour comprendre la relation entre l'interprète et les espaces de résonances affectives qu'il déploie en jouant. Je l'emprunte à Antonio Damasio, qui distingue les *émotions* des *sentiments*, en proposant de considérer l'émotion comme manifestation *visible* et *publique*, alors que le sentiment reste de l'ordre du *privé*⁶⁰⁷. Cette distinction permet d'approfondir la distinction entre le champ de travail de

⁶⁰⁴ Jan Steen, *Being in playing*, *op. cit.*, p.161.

⁶⁰⁵ Je renvoie aux travaux de Gabriele Sofia pour un développement conséquent sur les ponts entre neurosciences et pratiques théâtrales tout au long du vingtième siècle. Voir notamment, en français : Gabriele Sofia, « Embodied Creativity. Formation de l'acteur et neurosciences de la créativité », in Isabelle Capron Puozzo (coord.), *La créativité en éducation et en formation. Perspectives théoriques et pratiques*, Bruxelles, Editions De Boeck, 2016, pp. 91-102 et « Vers une histoire des relations entre théâtre et neurosciences au 20e siècle », *P-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e*, 2, vol. 1, Automne 2015.

⁶⁰⁶ « Je vois le lion, mon cœur bat plus vite, je commence à courir, et parce que je cours, mon cœur bat encore plus vite. Le stimulus — dans cet exemple, le lion — est renforcé par la peur, et dans ma perception le lion est encore plus terrifiant qu'il ne l'était au départ. Par conséquent je commence à suer, je sue parce que je cours, et ainsi de suite » . Jan Steen, *Being in playing*, *op. cit.*, p. 145.

⁶⁰⁷ Antonio Damasio, *Le Sentiment même de soi*, Paris, Odile Jacob, pp. 43-44.

l'interprète sur le « mouvement interne » (l'assise tonique) qui va donner sens à son geste ; de l'ensemble de ses *sentiments* qui le traversent inévitablement au moment du jeu. Elle permet également de penser l'amplitude de la visibilité de cette assise tonique du geste, depuis la quasi-imperceptibilité (réduction) jusqu'à son expression pleine et entière dans le mouvement.

L'hypothèse du pré-expressif [Pôle ÉTATS]

Une « qualité extra-quotidienne de l'énergie » sous-jacente à toute technique de jeu scénique, et qui fonde la capacité d'un-e interprète à capter l'attention en-deçà de tout travail (esthétique) de composition.

Le terme de pré-expressif vient de l'anthropologie théâtrale. Barba fait l'hypothèse d'un terreau commun à toute technique d'interprétation, quelle que soit l'esthétique travaillée (par la formation comme par la partition). Poser l'existence d'un niveau pré-expressif « invariant » a pour but de rendre possible l'objectivation du *bios* scénique, espace fondamental de la relation entre acteurs et spectateurs envisagée d'abord sur le plan de la sensorialité, en tant que partage sensible. Un substrat commun à toute technique de jeu et/ou de danse, envisagées comme des « utilisations particulières de la présence scénique et du dynamisme de l'acteur », se situerait donc au plan des « moindres impulsions, [d]es réactions inconscientes, [de] la “vie” des tensions les plus microscopiques⁶⁰⁸ » de l'interprète en scène : ce que je propose de subsumer dans la notion d'état.

Il faut souligner que chez Barba, le pré-expressif vient nommer la « présence prête à représenter », découlant de l'incorporation d'un savoir-faire technique qui permet à l'interprète de développer une « qualité extra-quotidienne de l'énergie » qui fonde sa capacité à *solliciter* l'attention du spectateur en-deçà de tout travail de composition. On peut souligner que cette conception de la présence s'inscrit dans ce que Margherita De Giorgi appelle le paradigme moderne de la présence comme aura ou charisme, où l'effet de présence est provoqué par une intensification de la perception. À la suite de ses analyses, je peux constater que ce paradigme de la présence n'est pas ou peu partagé, voire rejeté par les interprètes de mon corpus. Néanmoins, l'hypothèse du pré-expressif, si on la dégage de l'intention de construire un effet de présence auratique, est un outil permettant d'articuler substrat tonique et geste, la notion de Forme en étant un autre.

⁶⁰⁸ Eugenio Barba, *Le Canoë de papier*, op. cit, p. 31.

Modes de présence [Pôle ÉTATS]

La présence est l'une des notions les plus fréquemment reliée à celle d'état, que ce soit pour souligner la dimension auratique de la présence d'un·e interprète (sa capacité à attirer l'attention) ou pour qualifier un mode de perception spécifique au jeu. Sans entrer dans un commentaire approfondi de la notion en arts de la scène⁶⁰⁹, je distinguerais trois usages pragmatiques du terme :

- « Être là », au sens d'être *au présent* : en capacité de réagir à ce qui advient au moment du jeu.
- Investir son geste et s'y *engager pleinement*, avec toute la singularité que cela implique.
- Conduire l'attention des spectateur·rice·s (sur soi, sur l'espace, sur le rôle etc.).

Ces trois usages recourent en partie la typologie proposée par Cormac Mc Powell dans son ouvrage sur la présence⁶¹⁰ :

- Le mode de présence dit *fictionnel* ou le fait de *construire* le présent (*conduire* l'attention des spectateur·rice·s).
- Le mode de présence dit *auratique* ou le fait d'*avoir* une certaine qualité de présence (investir son geste et le rendre *singulier*).
- Le mode de présence dit *littéral* ou le fait d'être présent·e (être *là*, en réaction avec un milieu).

Dès lors, ces régimes de présence s'inscrivent au croisement du technique et du partitionnel : s'est-on *entraîné* à investir son geste ou au contraire à rester distant de celui-ci ? Quelle(s) modalité(s) de présence est ou sont induite par la gestualité caractéristique des techniques auxquelles on s'est formés ? Quelle(s) modalité(s) de présence est ou sont induite(s) par la partition que l'on a à prendre en charge ?

Cela invite à concevoir la notion de présence comme un enjeu *gestuel* et *relationnel*, et ses effets comme des modulations constantes de tonicité, et non comme une qualité figée (ce qui n'empêche pas le travail d'une *singularité* à l'intérieur d'une partition)⁶¹¹.

⁶⁰⁹ Je renvoie pour cela au travail de Margherita De Giorgi et à sa recension des discours sur la présence en arts de la scène : *Figurations de la présence, op. cit.*, p. VIII et suiv. Voir également le chapitre « On presence » de l'ouvrage de Jan Steen, *Being in playing, op. cit.*, pp. 41-72, 2006.

⁶¹⁰ Cormac Powell, *Presence in play, A critique of theories of Presence in the Theatre*, New York, Editions Rodopi, 2008, p. 15. Je traduis.

⁶¹¹ C'est la proposition de Margherita De Giorgi dans sa thèse, dans laquelle je m'inscris complètement.

Le Singulier comme technique ? [Pôle TECHNIQUES]

Une doxa transdisciplinaire de l'interprète contemporain serait sans doute celle de la prédominance de la *singularité* de sa présence (son grain, son style kinésique irréductible) sur ses compétences techniques.

J'emploie ici le terme doxa au sens d'Anne Cauquelin : « [...] un discours-savoir évanescent, fluide, qui imprègne et surtout génère l'ensemble de nos actes, de nos perceptions et de nos discours⁶¹² ».

La technicité d'un·e interprète serait ainsi à concevoir *aussi* sous l'angle de cette force singulière permettant de transcender ce que Mével nomme la *faille* ou le *défaut*⁶¹³ : du bégaiement à l'en-dehors difficile, les embûches qui empêcheraient de devenir excellent·e *technicienn·e* seraient celles-là même qui permettraient au *désir* de jeu, soutenu par « l'intuition d'une intensité de vie » plus grande, de transcender l'incapacité de se conformer aux canons disciplinaires en trouvant pour ainsi dire d'autres façons de s'agencer, particulières et singulières.

Somatiques [Pôle TECHNIQUES]

Les pratiques somatiques tiennent une large place dans les pratiques des interprètes de mon corpus, selon des usages et des buts différents, que je résumerai ainsi :

- **La récupération, permettant l'ouverture à d'autres consciences du corps, et de maintenir un équilibre physique et psychique par rapport aux qualités demandées par une partition donnée.**
- **Un entraînement qui serait prétendument *neutre*, ou moins marqué stylistiquement que d'autres techniques corporelles.**
- **Un entraînement qui permet la construction d'une qualité d'attention et de mouvement spécifique sur une création donnée.**
- **Une préparation physique et mentale à l'acte de jouer (de monter sur scène).**

Il convient ici de rappeler que j'emploie le terme de pratiques somatiques au sens large, à la suite de Fédérica Fratagnoli⁶¹⁴, incluant non seulement le corpus de techniques « laïques » définies dans les années soixante-dix par Thomas Hanna (Feldenkrais, Alexander, Body-Mind Centering, Rolfing, etc.) mais aussi les techniques comme les différentes formes de yoga, pranayama, tai-chi et

⁶¹² Anne Cauquelin, citée par Isabelle Ginot, « Un lieu commun », *Repères* n°11, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, mars 2003, p. 6. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr, (consulté le 17.08.2020).

⁶¹³ Matthieu Mével, *L'Acteur singulier*, op. cit., p. 44.

⁶¹⁴ Fédérica Fratagnoli, « La danse contemporaine comme expérience enstatique », in Sébastien Baud (dir.), *Anthropologies du corps en transes*, op. cit., pp. 49-50.

qi-gong (pour me limiter aux techniques citées et pratiquées par les interprètes de mon corpus), pratiques inscrites dans un substrat spirituel mais partageant des caractéristiques communes avec les techniques susnommées⁶¹⁵.

Isabelle Ginot résume ainsi ces principes communs :

[...] une conception holistique du sujet (où corps, pensée, affects, émotions sont indissociables), un *instrumentarium* savant de techniques gestuelles, manuelles et tactiles, une place centrale accordée à l'expérience subjective *via* un travail approfondi sur la perception en général, et en particulier sur le sens kinesthésique (celui qui nous permet de savoir dans quelle position nous sommes, si nous sommes stables ou en train de bouger, quelle est la position de nos membres même si nous ne les voyons pas...) ⁶¹⁶.

Néanmoins, sous cette homogénéité de principe, il convient de souligner que ces techniques sont « multiples » et surtout qu'elles « inventent et diffusent des imaginaires du corps et du geste bien différents les uns des autres⁶¹⁷. »

Ainsi, une tension est inhérente à l'usage des pratiques somatiques, la recherche revendiquée d'une technique moins marquée esthétiquement (une technique « anti-formelle » pour reprendre l'expression d'Isabelle Ginot citée par Margherita De Giorgi) se heurtant forcément, a minima, au fait que toute technique de corps diffuse un imaginaire corporel qui *fait* esthétique d'une autre manière. L'exemple le plus flagrant de cette tension est sans doute celui de Lisbeth Gruwez, qui revendique à la fois l'outil des somatiques pour défaire le conditionnement technique des interprètes avec qui elle travaille, tout en construisant un entraînement à partir de ces pratiques dans l'optique de développer une qualité de geste et de jeu particulière à chacune des pièces du triptyque.

Au-delà du paradoxe, il convient de souligner néanmoins le besoin des interprètes d'approches corporelles holistiques permettant un autre rapport à la motricité et notamment un travail approfondi sur la perception des impulsions du geste (voir « États »).

⁶¹⁵ Bien qu'elles en soient fréquemment extraites dans les formes de leur pratique en Occident, il est à souligner que les interprètes de mon corpus montrent un intérêt voire un engagement dans l'étude de cette dimension spirituelle au-delà des bienfaits de la technique *per se*.

⁶¹⁶ Isabelle Ginot, « Introduction : penser avec Feldenkrais », in Isabelle Ginot (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais*, *op. cit.*, p. 10.

⁶¹⁷ *Ibid.*

La notion de tonus musculaire renvoie à l'action des muscles posturaux assurant l'équilibre et la cohérence de la posture en luttant contre la gravité. En tant que réponse à l'action gravitaire sur la corporéité, le tonus participe du *fond gestuel*, soit l'ensemble des mouvements la plupart du temps inconscients qui vont pourtant donner leur couleur au geste, à l'action, au mot (qu'on peut nommer, après Hubert Godard, le « pré-mouvement⁶¹⁸ »).

Le jeu compris comme corporéité en action demande d'aborder la notion de *tonus*. Si la notion de tonus musculaire renvoie à l'action des muscles posturaux assurant l'équilibre et la cohérence de la posture, par extension elle renvoie également au tonus psychique ou mental : il est alors intéressant de souligner que dans son utilisation figurée, le terme renvoie au dynamisme ou à la vitalité d'une personne.

La notion de tonus telle qu'elle est définie ici recoupe la notion d'énergie, souvent utilisée et peu définie dans les langues de travail. Si on analyse ces discours, le terme est utilisé la plupart du temps :

- pour nommer une circulation particulière du flux du mouvement dans le corps.
- pour nommer une qualité de connexion sensible à l'espace ou aux autres.
- pour nommer un seuil d'intensité de dépense physique (quel qu'il soit) permettant l'accès à un état de conscience modifié⁶¹⁹.

Je propose ainsi de faire figurer la notion d'énergie dans cette dimension du travail du jeu qui concerne la perception de soi en jeu et les modulations toniques qui l'accompagnent.

Personnage – Rôle [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]

Le terme de *personnage* est défini dans l'usage courant comme la « personne imaginaire représentée dans une œuvre de fiction⁶²⁰ ». L'inquiétude, la mise en question, si ce n'est la crise, du personnage dans les arts de la scène est historiquement littéraire *et* scénique : mise en crise du personnage comme entité psychologique unifiée dès le début du XX^{ème} siècle ; rejet de la sujétion de la danse à la narration d'un livret dès la modernité, puis de façon plus affirmée encore dans les courants post-modernes et contemporains. Cela s'accompagne d'une réflexion dans le champ théâtral comme dans le champ chorégraphique sur les modalités de la relation entre l'interprète et cette entité possiblement contenue dans la partition : du couple identification/incarnation qui définit

⁶¹⁸ Hubert Godard, « Le geste et sa perception », art. cité, pp. 236-237.

⁶¹⁹ Typologie élaborée lors du premier atelier du projet de recherche « L'Invisible en jeu », projet de recherche avec la pratique coordonné par Claire Besuelle, Martin Givors, Gabriele Sofia et Daria Lippi (notes personnelles).

⁶²⁰ *Le Petit Larousse illustré*, édition 2000, p. 769.

un régime de jeu traditionnel ; on passe notamment aux règles d'un jeu « figural », reposant sur des effets de rythmes et de fragmentation plus que sur la recherche d'une cohérence globale⁶²¹. En ce sens, l'usage de la notion de partition va souvent de pair avec une relégation de celle de personnage, cristallisant des habitudes d'écriture et les styles de jeu qui y seraient liés. En cela, le terme de *rôle* est plus transversal, renvoyant pragmatiquement à la fonction de l'interprète dans le spectacle, c'est-à-dire à ce qu'il y *fait* (l'ensemble de ses actions et de ses paroles) sans que cela ne suppose des éléments dramaturgiques liés à une esthétique spécifique.

Je ne me livrerai pas ici à une analyse historique de l'évolution de ces notions dans le champ des arts de la scène, mais me contenterai d'une analyse pragmatique des usages qu'ont pu en faire les interprètes de mon corpus, afin de réfléchir aux manières dont cette instance est *active* dans les façons de construire une sous-partition de jeu.

Ainsi, à l'échelle de mon corpus, on peut déjà souligner que la notion est employée indistinctement par des interprètes danseur·euse·s et acteur·rice·s. Ainsi, Samir M'Kirech, Damiaan De Schrijver, Lisbeth Gruwez, Anne-Charlotte Bisoux, Romain Guion et Frank Verduyssen s'appuient sur la notion de personnage dans leurs témoignages, selon des modalités bien distinctes dont je propose la modélisation suivante :

- le personnage comme construction littéraire, sans existence propre hors l'interprétation que l'on va en donner (De Schrijver).
- une série de caractéristiques qui se sont élaborées au fur et à mesure du processus de création, et qui servent *in fine* à nommer (et à objectiver) ses traits, peut-être aussi comme une manière de garder une certaine distance avec la partition, *a fortiori* lorsque les matériaux convoqués sont très proches de soi (M'Kirech, Guion, Bisoux)
- des stratégies d'écriture pendant le processus de création, mettant l'accent sur le fait de *composer* une personnalité singulière, et le comportement qui lui correspond (Gruwez lorsqu'elle narre le processus de création de *AH/HA*).

Quels que soient les bagages disciplinaires ou les préférences esthétiques des interprètes ici cités, le point intéressant est à mon sens que la notion de personnage intervient comme un jalon pour signaler le *jeu* et la *fiction* : l'espace en somme, qui existe entre l'interprète et ce qu'il vit et fait pendant le temps de la représentation. Le terme de *personnage* est donc à entendre ici comme un outil, un support partitionnel permettant à l'interprète de se donner du jeu, c'est-à-dire de se mettre en capacité d'aller vers ce qu'il a à interpréter, que les

⁶²¹ Je renvoie pour des analyses poussées sur la question aux ouvrages de Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Les Éditions théâtrales, 2006 ; et au numéro 26 de la *Revue Études théâtrales*, 2003, intitulé *L'Acteur entre personnage et performance* (textes réunis par Jean-Louis Besson).

modalités de cette interprétation soient de l'ordre de l'incarnation, de la monstration distanciée, ou de toutes nuances pouvant exister dans cette négociation constante avec le rôle.

J'adjoins à ce développement une série de récits délivrés par les interprètes de mon corpus, de manière à illustrer plus concrètement la manière dont elles et ils s'emparent de la notion.

[LA RELATION AU « PERSONNAGE » - RÉCITS]

Le personnage comme construction, le fonctionnement du personnage — Damiaan De Schrijver

On [les acteur·rice·s, en particulier au tg STAN] essaie de montrer comment un personnage peut fonctionner... C'est un investissement personnel mais ce n'est pas un investissement *extérieur*, il est plutôt intérieur. Jouer quelque chose, c'est parler avec des mots qui ne sont pas les tiens, mais tu fais semblant que ce sont les tiens. Ce ne sont pas tes mots. Ce n'est pas ton chagrin : ça devient ton chagrin parce que c'est toi qui à cet instant passe par là ! Mais il y a autant d'Hamlet que de comédiens ou de comédiennes qui ont joué Hamlet.

Je n'ai jamais compris Stanislavski et les *acting method* selon lesquelles il faudrait entrer dans la peau d'un personnage. C'est Diderot qui l'a dit : on ne peut pas devenir un personnage qui est le fantôme d'un écrivain. Les personnages sont des fantômes d'écrivains... Agrippine, Oncle Vania, Desdémone, n'ont pas existé ! Tu ne peux pas entrer dans la peau d'un personnage fictif. Tu peux décrypter tous les stratagèmes et les chemins qu'elle doit avaler dans la pièce, mais c'est tout. Et Desdémone, c'était un homme qui jouait Desdémone dans le temps ! Alors comment entrer dans la peau de Desdémone ? Ce sont des malentendus ! De grands malentendus !

Ce sont de grandes discussions... Tout le monde croit qu'un comédien va entrer dans la peau d'un autre mais non, non. Surtout dans le répertoire classique, c'est impossible ! On ne devient pas Richard III ! Certains collègues en Flandre, ou aux Pays-Bas, prétendent dans des magazines qu'il sont devenus Richard III. Ils sont bêtes, ils sont malades ! C'est fou, ils n'ont pas compris ! Tu peux faire croire aux gens que tu es devenu Richard III, alors tu tombes dans tous les clichés : il est laid, il a la bosse... Tout le monde l'a joué comme ça. Et on est devenu ça ? Non. On a fait une imitation d'un cliché d'une manière de jouer Richard III. Et on est libres de le faire mais il ne faut pas dire qu'on est devenu Richard III ! On est qu'un petit comédien qui répète les phrases que Shakespeare a écrit pour le type qui jouait Richard III. Et qui peut-être était un peu comme ça, ou pas⁶²².

De Schrijver explicite ici la clé de son rapport à la notion de personnage en tant que *construction* littéraire : un fantôme *et* un fantôme d'écrivain, qui n'a de réalité tangible que la somme de représentations que les comédien·ne·s qui seront « passé·e·s par » cette construction littéraire auront pu en donner. Il souligne ainsi que l'expression « entrer dans la peau » d'un personnage ne peut faire sens pour lui, en cela qu'il s'agit moins de *devenir* un autre que de *rencontrer* l'ensemble de mots et de gestes qui construisent la partition proposée par le texte. En ce sens, son travail tel qu'il le conçoit est de montrer comment ce personnage *fonctionne* : comment il est *agencé*, et ce que provoque *en lui* de passer par cet agencement particulier, à l'instant même du jeu.

⁶²² Entretien avec Damiaan De Schrijver, ent. cité, volume d'annexes, p. 82.

Je rassemblerai ici trois paroles d’interprètes sur des pièces chorégraphiques (*AH/HA* et *nicht schlafen*) afin de mettre en perspective l’usage qu’il-elle-s font respectivement de la notion de personnage dans leur façon de se relier à leur partition dans la pièce. Ce qui me semble tout particulièrement intéressant, c’est que ces trois interprètes se servent du terme pour objectiver dans un ensemble de traits plus ou moins stables un ensemble de gestes, d’attitudes voire d’affects ou de sensations qui ont émergé pendant un processus de création qui faisait la part belle à l’intime : au fait de « partir de soi » pour reprendre les termes d’Anne-Charlotte Bisoux. Chacun·e à leur manière, il-elle-s tentent ici de décrire ce qui donne corps et consistance à cette entité, et l’on mesurera à quel point l’expérience est différente pour chacun d’entre eux.

Anne-Charlotte Bisoux : [le travail sur le *laugh in movement*] nous a poussés à partir pas mal de nous-mêmes en fait. De ce qui chez chacun de nous provoquait ce mouvement du rire, on a vraiment cherché dans cette direction-là.

Claire Besuelle : Est-ce que c’est en partant de ces expériences que se sont construits les « personnages » dont vous parliez tout à l’heure ?

Anne-Charlotte Bisoux : Oui [...] Pour moi, et c’est vraiment ma vision des choses, le moment du choix des costumes a vraiment marqué les cinq caractères très différents qu’on a construits, avec chacun notre style.

C.B. : Lisbeth [Gruwez] m’avait raconté que vous aviez choisis ces costumes vous-même, comment ça s’est passé pour vous le choix de ce costume-là ?

A-C.B. : Oui, ah oui... [*elle soupire et prend un long temps de réflexion*]. Le mien est assez... Enfin je ne sais pas, il est un peu bizarre, pas vraiment comme les autres. Il a quelque chose d’un peu masculin comme ça, qui se démarque un peu des autres... D’ailleurs j’avais une crainte par rapport à ce costume, que je trouvais un peu bizarre en fait. J’ai toujours eu cette espèce de crainte. Et puis finalement tout le monde me disait « mais non, c’est génial, arrête de... » [*rires*].

C.B. : Votre crainte était liée à l’étrangeté ?

A-C.B. : Ouais peut-être... Je ne sais pas, peut-être ce côté masculin, je ne sais pas, un truc vraiment bizarre... Mais finalement il m’a vraiment aidée à construire ma ligne ce costume. Mais je ne sais pas trop comment définir ce personnage en fait...

C.B.: Peut-être pouvez-vous juste nommer les sensations ou les images qui y sont rattachées pour vous ?

A-C.B. : Oui, oui oui oui... [*rires*] Je n’arrive pas à mettre des mots là-dessus, c’est très bizarre. C’est une drôle de question aussi parce qu’on est fort partis de nous-même. Donc je ne saurais pas trop dire à quel moment les personnages ont émergé vraiment. Et j’en reviens à ce moment du costume où pour moi le caractère c’est vraiment mieux dessiné. D’un seul coup il y avait la *petite*

étrange de mon côté, et puis Lisbeth qui est plus sombre et *hipster* à la fois, Lucius en jeans années *septante* [soixante-dix]... Différents tons, différents caractères qui se croisent...

C.B. : Ce que j'essaie de comprendre c'est comment vous avez fait, dans un processus où vous êtes beaucoup partis de vous-mêmes, pour dessiner quelque chose qui devient ce que vous appelez un « personnage », qui est donc extérieur à vous...

A-C.B. : Pour moi c'est hyper dur à définir vu que justement ça passe par le physique et pas par le psychologique. En mots ça devient très difficile à exprimer, même si c'est intéressant de chercher [rires]... Pour moi ça part d'un truc que j'ai en moi, et... [rires] mais comment définir ça, c'est... *waooh*... Peut-être vraiment ce rapport à l'étrangeté et au rire. Tout un côté un peu « malsain », cette petite étrange qui regarde comme ça, de biais...⁶²³ !

Claire Besuelle : Tu as utilisé le terme de personnage tout à l'heure, as-tu construit un personnage dans *nicht schlafen* ?

Samir M'Kirech : J'ai construit un personnage très proche de la société d'aujourd'hui. Il est arrivé par hasard, et en même temps je comprends maintenant avec le recul comment il est arrivé. Je suis quelqu'un d'hyper religieux, ce qui n'est pas commun dans le milieu artistique. Autant dans le milieu sportif, dans le foot par exemple, ils sont très religieux, ils font le signe de croix en entrant sur le terrain, ils revendiquent ça et c'est respecté. Dans l'art par contre, tu as beaucoup de laïcards qui sont complètement figés sur des positions du style « à bas la religion ». Ou d'autres qui ne sont pas du tout sensibles à ça, mais qui vont être très yogis, ou à la recherche de formes d'autres spiritualités. Bon, voilà. Mais moi je suis hyper-religieux, je suis musulman et je pratique à ma manière. Bien sûr je ne suis pas ambassadeur de l'Islam et je ne représente pas les musulmans, je ne représente que moi, ma foi et ma manière de la vivre. Mais j'essaie aussi de promouvoir, d'offrir d'autres perspectives peut-être pour apaiser les cœurs sur l'Islam étant donné la période actuelle. Et je crois que c'est pour ça que c'est arrivé comme ça sur scène. Je voyais David être dans ce personnage pseudo-caméléon, à la fois très proche de la nature, comme il l'est dans la vie, très proche de l'humain, de qui il est lui, de ce qu'il aime faire dans la danse. Je voyais Elie aussi, qui était beaucoup dans le « je ne sais pas, je ne sais pas ». Tu ne sais jamais en fait avec Elie, c'est quelqu'un qui est toujours dans le questionnement et c'est admirable de voir comment il remet en question tout, tout le temps et à chaque fois. Et il danse comme ça, il est imprévisible, totalement. C'est vraiment fantastique. Et moi j'ai aussi essayé d'être le plus honnête possible avec Alain, pour lui donner, en fait... Mon rôle d'interprète c'est aussi d'entrer le plus vite possible dans la tête du directeur, pour lui donner le plus vite possible ce qu'il veut, en amont. Presque avant même qu'il n'y ait pensé. Déjà pour des questions de temps, même si avec Alain ça va on a cinq mois, on a le temps, mais bon. Pour aller plus vite donc mais aussi pour lui proposer un maximum de choses, qu'il puisse avoir une pioche la plus riche possible. Et en partant de là, j'ai essayé de lui proposer ce personnage et c'est ce qu'il a gardé, c'est ce qu'il m'a demandé de développer le plus. Donc je suis très proche de ma foi, de mes valeurs, d'ouvrir une perspective d'apaisement par la religion. Pour les gens qui croient en Dieu déjà, parfois peut-être de façon un petit trop fanatique. Mais aussi pour des personnes qui seraient tentées de voir les choses de façon unilatérales, du genre « C'est comme ça et pas autrement ». Montrer aussi qu'on peut vivre sa

⁶²³ Entretien avec Anne-Charlotte Bisoux, ent. cité, volume d'annexes, p. 65.

religion tout en étant au sein d'une communauté ou d'une société sans rien imposer à personne et en étant ouvert aux autres et aux autres façons de penser. C'est ma modeste contribution à ma religion, à la religion musulmane, même si bien sûr cela n'engage que moi⁶²⁴.

Claire Besuelle : Pour entrer en matière, comment ta partition dans le spectacle a-t-elle évolué avec ces deux mois de tournée ?

Romain Guion : Je suis toujours dans une période de recherche, qui est de comprendre comment ce personnage que j'essaie d'incarner peut vivre, évoluer et survivre dans cet environnement-là. Je suis encore en processus de création en fait. Je crois que pour l'instant j'essaie de trouver une sobriété et une honnêteté fidèle au travail effectué en studio. Je construis cela par rapport au reste du groupe : l'enjeu de cette pièce est aussi de créer une diversité, donc j'essaie d'offrir une couleur différente pour faire en sorte que l'on ne tombe pas tous dans le même jeu. Je sais qu'Alain pousse les choses pour essayer de voir jusqu'où ça peut aller, mais je crains toujours de tomber dans l'excès. Je cherche à conserver une forme de pureté qu'il y avait lors de la création, de me rappeler toujours de ça tout en étant dans la recherche : il n'y a rien de figé encore. Bien sûr, l'élément du *live* et de la répétition tous les soirs joue également : l'état dans lequel je suis, l'état dans lequel le début me met aussi. Donc cela change énormément de soir en soir et j'espère que je ne suis pas encore tombé dans l'automatisme, c'est le risque quand on joue autant. J'essaie de rester vigilant à cela, ne pas me dire : « ok, je refais la même chose qu'hier... » [...]

C.B. : Tu as utilisé le terme de personnage tout à l'heure pour qualifier ta recherche au sein du spectacle, que mets-tu derrière ce mot ?

R.G. : Même si j'essaie de rester honnête et de donner de moi sur scène, c'est du théâtre ! Il y a quelque chose que tu incarnes : c'est dans ce sens-là que je parle de personnage. Bien sûr ce n'est pas une entité séparée de moi, je me dois de l'habiter, mais je pense que c'est important de faire la différence. C'est une façon de se protéger, parce que sinon on se brûle. Pour le définir, dans l'absolu ce que j'aimerais apporter c'est une certaine maturité, qui reflète aussi ma place dans le groupe : un peu plus posé, peut-être un peu moins sauvage. J'essaie aussi de créer des distances : de "m'isoler" du groupe, de façonner une figure solitaire. Par exemple dans la Deuxième Symphonie je passe énormément de temps seul, même si parfois je cherche des contacts avec les autres. Cette mise à l'écart m'intéresse parce qu'elle reflète ce qui se passe aussi dans la société, avec tous ces gens qui habitent en marge et qui disparaissent peu à peu. À qui on ne fait plus attention, les invisibles en quelque sorte. Donc dans mon esprit, il y a un peu ça. Je cherche dans cette direction. Ce sont des tentatives plus que des réussites en fait. D'ailleurs je ne sais pas si ça se voit ou pas [*rires*]. Il y a aussi une part de "schizophrénie", une folie artistique qui m'intéresse beaucoup⁶²⁵.

De la difficulté d'Anne-Charlotte Bisoux à *nommer* et à *identifier* des traits caractéristiques du personnage qu'elle a construit pour *AH/HA* ressort l'importance du costume comme relais et symbole de l'altérité de sa partition. Il en va tout autrement de l'expérience de Samir M'Kirech, qui

⁶²⁴ Entretien avec Samir M'Kirech, ent. cité, volume d'annexes, p. 156.

⁶²⁵ Entretien avec Romain Guion, ent. cité, volume d'annexes, p. 93.

développe un regard beaucoup plus réflexif sur le personnage qu'il incarne dans la pièce autant que sur les choix qui l'ont mené à en faire la proposition à Alain Platel. C'est peut-être aussi que la porosité entre ce qui est de l'ordre de l'intime et du privé et ce qui constitue les lignes du personnage proposé est moins troublante, du moins de ce que le danseur en dit, que l'étrangeté qui s'est révélée à Anne-Charlotte Bisoux au cours du processus de travail sur *AH/HA*, et depuis laquelle elle a composé ce personnage. Ainsi, même si le danseur dit que le personnage qu'il a composé est arrivé « par hasard », une dimension plus rationnelle et délibérée est sensible dans ses propos, alors que le récit d'Anne-Charlotte Bisoux fait large place au sentiment d'une étrangeté qui va jusqu'à la déborder, et sur laquelle elle peine à mettre des mots. Enfin, Romain Guion souligne deux choses par son usage du terme : d'une part, le personnage agit comme une entité qui lui permet de rester au plus proche des matériaux développés pendant le processus de création. D'autre part, cette entité lui permet de conserver une distance entre lui et l'expérience de la scène, de ne pas « se brûler » pour reprendre ses propres termes. Il pose ensuite un certain nombre de caractéristiques qui sous-tendent son évolution au cours de la pièce, soulignant néanmoins qu'il s'agit de lignes de travail plus que traits définis et forcément récurrents.

L'usage du terme personnage par ces trois interprètes en danse ne renvoie pas à l'idée d'une entité psychologique unifiée qui aurait une histoire dont le trajet serait lisible ou explicite. Il vient plutôt rassembler un faisceau de sensations, d'ambiances et d'intentions, un imaginaire particulier s'articulant à un trajet, un parcours de relations. La notion s'émancipe ainsi des notions de narration et de représentation pour devenir support de sous-partition.

Le personnage comme outil de composition — Lisbeth Gruwez

Claire Besuelle : Par rapport à *AH/HA* justement, je crois que deux de tes danseurs venaient plutôt du théâtre ?

Lisbeth Gruwez : Oui, mais du théâtre plutôt expérimental, ce ne sont pas des acteurs qui jouent du Molière... Ce n'étaient pas des acteurs de théâtre mais des gens qui étaient plutôt performeurs [...] Finalement ça ne rentrait pas d'abord par les mots pour eux non plus. Et puis le fait d'être dans une pièce de danse c'était aussi un défi pour eux, leur tête n'était pas prête à recevoir des mots. Moi, je parlais de personnages, je pensais que ça allait les réveiller, et puis finalement c'était beaucoup plus efficace de travailler avec l'intelligence du corps et du comportement pour construire un personnage que de le rationaliser. C'est un mouvement de penser avec son corps. Si je me dis que je suis un bossu, mes mouvements vont être ceux d'un bossu, mais je peux aussi travailler une contraction et bouger dans l'espace. La bouger dans l'espace, juste pour donner un exemple très simple⁶²⁶.

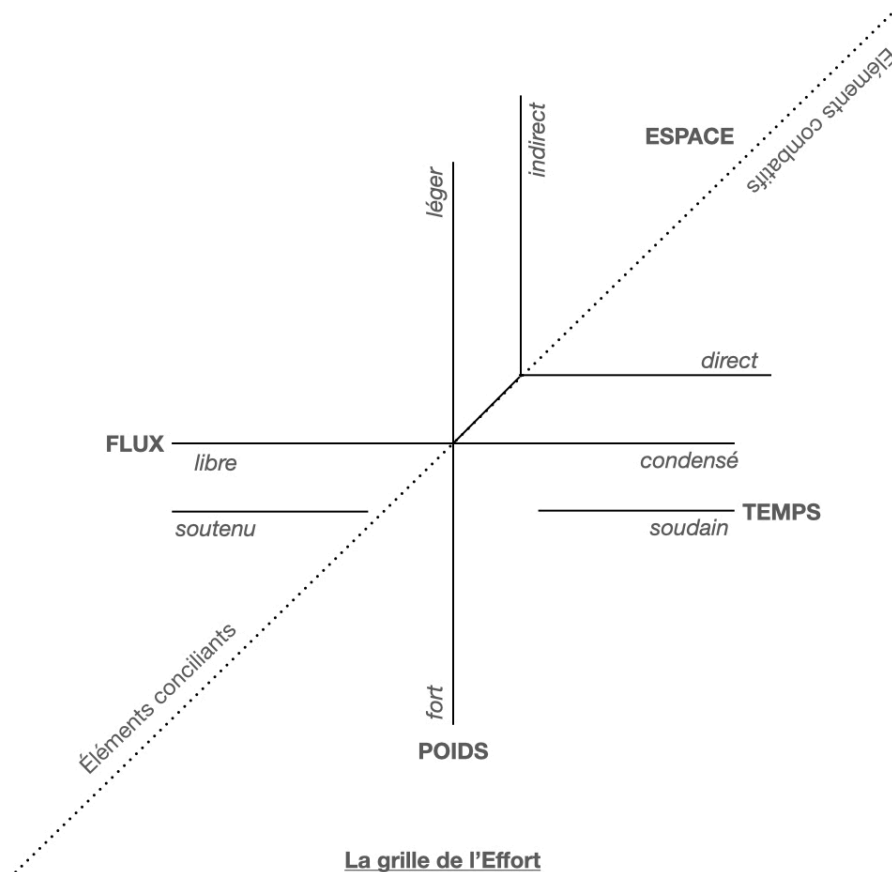
Gruwez relate ici de façon plutôt anecdotique mais néanmoins intéressante sa tentative d'aborder le travail de composition par la notion de *personnage*, s'appuyant sur la présence de Vincente Arlandis et Anne-Charlotte Bisoux dans la distribution, tous deux venant du théâtre. Elle tente alors d'approcher la composition en dessinant *a priori*, et par la parole, des traits de caractère. Néanmoins, la tentative n'est pas concluante, et il s'avère beaucoup plus convaincant d'aborder la composition par la posture et ce que Gruwez appelle « l'intelligence du corps ». Cette anecdote est intéressante en ce qu'elle révèle un pré-supposé : que l'acteur-ricer travaille avec la notion de personnage, que cela fait partie de son vocabulaire de base, et que la notion est univoque. Or, Gruwez le souligne, Arlandis comme Bisoux sont plutôt des interprètes de théâtre expérimental, où la notion n'est pas cruciale (raison pour laquelle, au moins pour Anne-Charlotte Bisoux, ils rejoignent l'équipe d'une pièce de danse). Outre que la notion n'est donc pas *évidente*, les modes de composition d'un comportement par l'évolution d'une forme physique et d'une tension corporelle sont des techniques de jeu historiques qui co-existent avec l'approche psychologique du jeu, et dont les modalités de composition décrites par Gruwez sont proches.

Quoi qu'il en soit, le personnage et sa composition restent un outil de l'élaboration dramaturgique de la pièce, puisque quel que soit l'entrée finalement adoptée, il est toujours question d'aboutir à la constitution de *caractères* singuliers dont la mise en relation va créer la pièce.

⁶²⁶ Entretien avec Lisbeth Gruwez, ent. cité, volume d'annexes, p. 116.

Envisager le jeu comme un espace de circulations d'affects permet et demande de penser le geste (verbal et physique) de l'interprète en termes de *qualités* de relations à l'espace, interne comme externe. En tant que praticienne comme en tant qu'observatrice, la modélisation labanienne de l'Effort reste un outil crucial d'exploration de ces résonances qualitatives du geste, précisément par sa dimension non prescriptive et continue.

Pour reprendre les termes d'Angela Loureiro, « [...] le concept d'Effort présuppose que l'homme a la faculté de percevoir la réalité et d'interagir avec celle-ci par différents types de qualités de mouvement. Il établit une continuité entre les composantes kinesthésiques, sensibles et mentales du mouvement⁶²⁷ ». Outre cette dimension holistique dans l'appréhension du geste, l'outil d'observation et de mise en pratique qu'est l'Effort permet d'en explorer les résonances affectives, en jouant avec les associations subjectives qui émergent au gré de l'observation ou dans l'expérience.



⁶²⁷ Angela Loureiro, *Effort : l'alternance dynamique*, op. cit., p. 18.

Sous les termes « règles » et « principes » du jeu, j’entends les opérations que l’interprète dégage pour lui-même ou elle-même à partir du texte qu’il-elle a à mettre en jeu.

Ainsi, j’entends la notion moins dans un sens prescriptif qui réduirait l’expérience vivante du jeu à l’étude de ses règles, que précisément la réflexion (consciente ou moins consciente) sur les outils nécessaires pour se « hisser » (pour reprendre le terme d’Elsie de Brauw) jusqu’à ce texte-là. Dégager des principes de jeu à partir d’un texte (que celui-ci soit un donné préalable, ou, pour tout ou partie, qu’il soit issu des propositions de l’interprète), c’est en comprendre les mécanismes au sens dynamique du terme : ceux qui permettront de générer le mouvement lié au texte.

Réverbérations [Pôle ÉTATS]

Aborder le champ des états comme travail sur les impulsions du geste demande de concevoir les processus permettant à un-e interprète d’observer, au moins dans une certaine mesure, les forces à l’œuvre dans le moment du jeu. La notion de *réverbération* telle que Jean-François Billeter la définit dans son ouvrage *Un Paradigme* me semble tout à fait adaptée à nommer cet endroit particulier du travail (ainsi que je l’ai proposé dans la deuxième partie de cette étude).

Il part, je le rappelle, d’une définition du corps comme « toute l’activité non consciente qui porte mon activité consciente [...] » ou encore « l’ensemble des énergies qui nourriront et soutiendront mon action⁶²⁸ ». Ainsi, « la » conscience ne serait que « la part de cette activité (c’est-à-dire du corps) qui se perçoit elle-même ». À différents régimes d’activité du corps (le sommeil, la veille, l’écriture, la marche, etc.) correspondent différentes formes d’activité consciente.

Dans les régimes d’activité du corps que supposent une pratique du jeu (au sens d’interprétation d’une partition), il y a différents degrés d’intégration du geste et d’activité consciente qui l’accompagnent : Billeter prend l’exemple du violoniste, qui au début porte l’entièreté de son attention sur la coordination gestuelle adéquate ; puis est en mesure de moduler cette coordination en relation avec le son qui en est produit ; puis peut se détacher de cette attention constante pour commencer à *interpréter*, c’est-à-dire à porter attention aux affects qui le traversent en produisant ce son, les laissant (ou ne les laissant pas) *monter* dans le geste et le colorer.

Billeter propose le terme de *réverbération* pour nommer cette activité spécifique de la conscience d’un-e interprète en jeu, terme qui permet de penser la dissociation sans la séparation :

Le musicien devient progressivement spectateur de sa propre activité. Il la voit de mieux en mieux. Il la voit par l’effet d’une sorte de dissociation interne. Cette vision interne est un phénomène que nous pouvons observer dans tous nos gestes, même les plus simples. Nous avons de la peine à

⁶²⁸ Jean-François Billeter, *Un Paradigme*, op. cit., p. 12.

concevoir ce phénomène parce que « voir » signifie dans notre esprit « appréhender un objet du dehors ». Or ici, la dissociation n'est pas l'effet d'une séparation dans l'espace. Elle résulte d'une réverbération qui se fait au sein de notre activité et par laquelle notre activité devient sensible à elle-même⁶²⁹.

Aborder par la notion de réverbération cette dimension spécifique de l'état permet de sortir de la dichotomie entre ressentir et composer pour les concevoir dans une complémentarité, continue et dynamique.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 20.

III. ACTIONS POIÉTIQUES — « OPÉRATIONS⁶³⁰ » D'INTERPRÈTES

1. Carte et légende

Cette constellation de notions, toujours regroupées autour des pôles cherche davantage à offrir des repères pragmatiques et concrets quant à ce que met en œuvre un·e interprète pour jouer. Les verbes d'action ici proposés sont, là encore, choisis parce qu'ils représentent ou cristallisent un point saillant dans mes discussions avec les interprètes du corpus : ils ne visent pas l'exhaustivité.

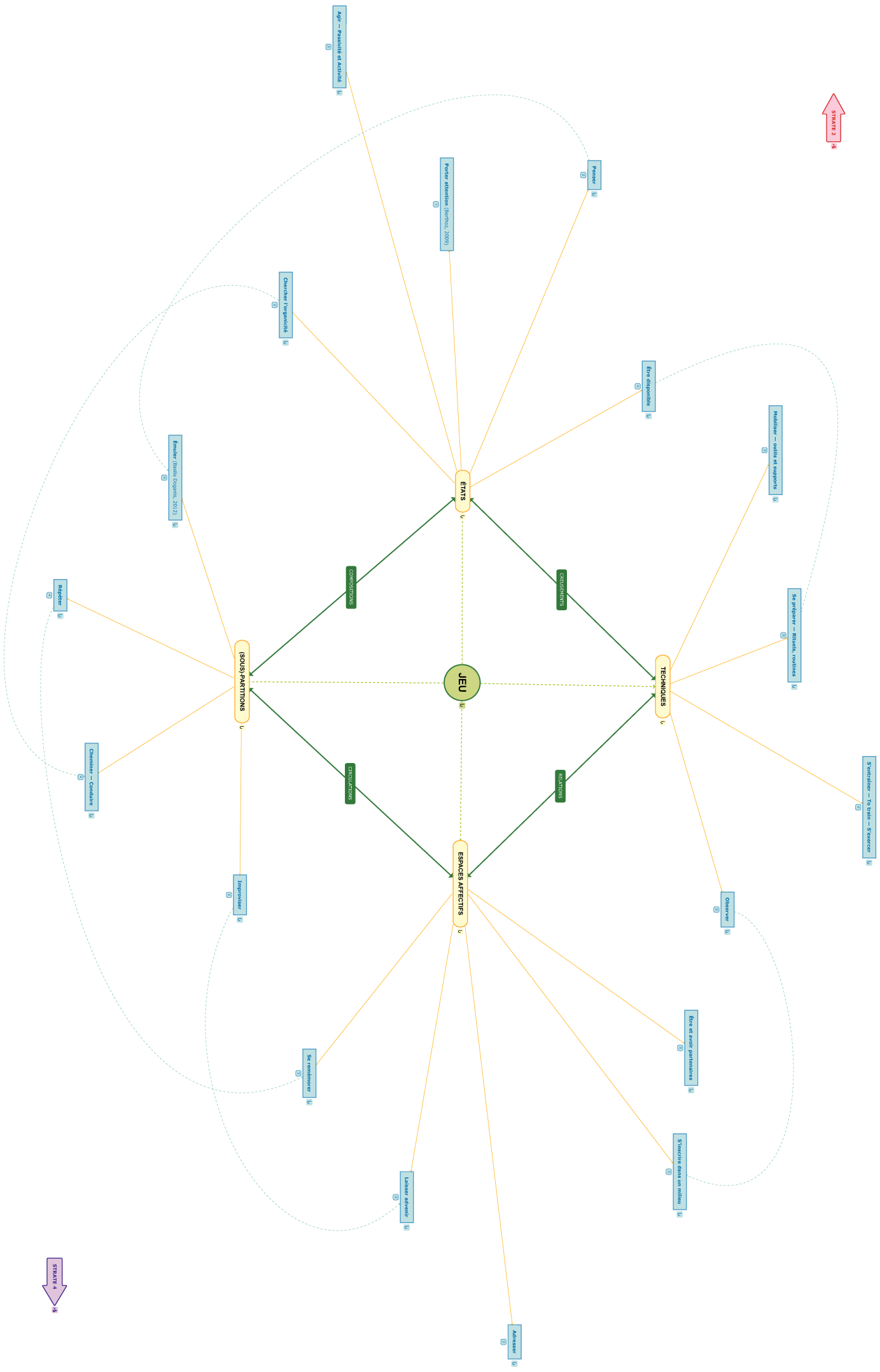
Les actions décrites s'accompagnent d'exemples concrets. Ils permettent d'illustrer comment la définition s'incarne dans les faits, parfois de façon complémentaire, parfois de façon contradictoire : la présence de ce concert de voix était une façon de rappeler qu'aucune définition ne saurait être univoque, ni comprise en dehors des façons dont elle s'actualise dans une pratique.

Lien vers la troisième strate de la carte :

<https://www.mindomo.com/mindmap/4285c382d394ffd5a96f1f3335a28d24>

⁶³⁰ Je rappelle que cette notion est empruntée au projet de recherche « Les Opérations de l'acteur » mené à la Manufacture de Lausanne et dirigé par Anne Pellois. Le terme met en avant la dimension pragmatique de ce que je cherche à décrire ici : ce qui est mis en œuvre, comment, et dans quel but.

STRATE 3



2. Glossaire des entrées

Adresser [Pôle ESPACES AFFECTIFS]

Plus usitée en théâtre qu'en danse, la notion d'adresse vient qualifier d'abord la qualité de la relation au partenaire dans la réplique : adresser, ce serait d'abord *dire vraiment quelque chose à quelqu'un*. Par extension, et dans une dérivation du sens, elle qualifie aussi la qualité de relation au public.

Adresser renvoie alors plus directement au déploiement d'une esthétique de jeu : présence ou non d'un « quatrième mur », regard inclusif ou exclusif, posture et attitude qui invitent à l'immersion ou au contraire mettent à distance, etc. J'y ajouterais une dernière dimension, celle de l'adresse aux « invisibles », qui vient nourrir le jeu plus secrètement et intimement, par une intention, une dédicace, un désir ponctuel ou de fond, animant l'interprète et déterminant sa façon de se mettre en mouvement.

Agir – Passivité & Activité [Pôle ÉTATS]

L'action, au sens courant, signifie « faculté d'agir », et renvoie également à la manifestation de la volonté d'un individu par l'accomplissement de quelque chose. La notion est ainsi toujours reliée à celle de volonté, et d'exercice conscient d'une intention. La corporéité en action se traduit d'abord par un *changement de tonicité* : c'est en cela qu'elle engage un dialogue kinesthésique avec le-la spectateur-ric.e. On peut dire d'une partition de jeu qu'elle est une série combinatoire de différentes actions (le terme étant entendu dans son sens large, sans égard pour la valeur esthétique de cette action : réaliste, abstraite, etc.).

Un niveau supplémentaire doit être mentionné ici : celui de la présence *littérale* de l'interprète. Ce qui donnera consistance (réalité, organicité) à l'action n'est pas la manifestation de la volonté de l'individu mais bien du *rôle* (en tant que combinaison d'actions) à travers cet individu. La part « cabotine » du jeu repose sur cette manifestation de soi à travers le geste, qu'elle soit décriée et condamnée (que l'on pense aux exemples historiques de Stanislavski ou Grotowski) ou qu'elle soit revalorisée, servant paradoxalement la mise en jeu (voir les développements de Keti Irubetagoiena sur le plaisir du jeu qui découle de cette part cabotine de l'acteur-ric.e⁶³¹).

Travailler sur l'action serait ainsi toujours travailler à manifester une intention tout en se laissant traverser par cette intention, ou cette qualité. C'est la *passivité active* de l'acteur-ric.e, le « corps décidé » de Barba, qui rejoint en partie les développements de Doganis sur le « non-vouloir » et le « non-faire » comme préalable à l'action dans les arts gestuels japonais :

⁶³¹ Keti Irubetagoiena, *La Présence scénique peut-elle s'apprendre ?*, op. cit., 2012.

Le rapport à la volonté, à une volonté consciente et maîtresse, est extrêmement ambivalent dans les arts martiaux et les arts gestuels japonais en général. Pour une large part, l'idéal de l'action et du mouvement consiste en une telle adéquation au moment présent et à la situation qui le rend nécessaire, que perfection du geste signifie aussi automatisme, immédiateté, et, partant, absence de délibération, voire de conscience du mouvement. Dans un tel cadre, envisager la volonté comme une instance consciente qui présiderait à la réalisation des mouvements et de l'action ne peut que susciter des difficultés sans rien nous apprendre du fonctionnement réel du corps. Il faut tenter de comprendre philosophiquement ce paradoxe d'une indissociabilité du vouloir et du faire, voire d'une possibilité de *faire sans vouloir*, faire *sur fond de « non-faire »*⁶³².

C'est bien l'exercice de la volonté telle que conçue comme manifestation d'une intention individuelle qui est directement remise en question dans cette acception paradoxale de l'action, le travail sur son émergence étant toujours ramenée à la recherche d'une *réaction* à un contexte (réel ou imaginaire, voir la notion d'émulation) plutôt qu'à l'exécution délibérée.

Cheminer — Conduire [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]

En cinématographie, la *conduite* sert à indiquer que le mouvement est guidé par un membre, une surface ou une articulation spécifique. Cette façon de *conduire* le geste va en modifier l'inscription dans l'espace, entraînant par exemple une légère rotation du membre en mouvement, une *dévi*ation du trajet par rapport aux directions notées. Or, les conduites, quand elles sont récurrentes dans une partition, sont souvent l'indice de ce qui crée la spécificité de l'expérience induite par cette écriture, pour l'interprète comme pour l'observateur·rice.

Le détour par le vocabulaire de la notation permet de mettre l'accent sur l'*entre*, le travail de *transition* et de *passage* qui fait la substance du jeu, lui imprimant un rythme particulier :

Conduire, c'est donner corps à ce qui advient entre deux « îles » (pour reprendre le terme de Dario Rigaglia) : deux repères spatio-temporels, à l'échelle d'un geste comme d'une séquence entière de la pièce.

⁶³² Basile Doganis, *Pensées du corps*, op. cit., p. 47.

Chercher l'organicité [Pôle ÉTATS]

La qualité organique, ou l'effet d'organicité d'un geste ou d'une action, sont à comprendre ici comme une sensation d'évidence *acquise* qui résulte de l'intégration d'une partition de jeu.

Je renvoie à l'entrée « TECHNIQUES⁶³³ » et à l'idée de geste technique comme *fructification du naturel* pour une explicitation de l'apparent paradoxe de cette définition. Il me semble que c'est en effet, à l'échelle de l'intégration d'une *partition* donnée, les mêmes mécanismes qui sont recherchés. Je le place ici dans le pôle ÉTATS parce que la sensation d'organicité m'a le plus souvent été décrite comme étant de l'ordre d'un éprouvé particulier du corps en situation de jeu : l'horizon d'un geste qui s'effectue sans la *sensation* d'un surplus d'effort (d'énergie), quand bien même il demande une coordination psycho-physique complexe.

Émuler [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]

L'émulation telle qu'elle est définie par Basile Doganis renvoie à une opération qui consiste à se donner un référent virtuel qui fasse *réagir* le corps comme s'il était en présence de celui-ci.

Il prend l'exemple d'une expérience troublante issue d'une situation de combat en aikido :

Supposons que quelqu'un vous attrape et vous maintienne, voire vous étrangle, par derrière. La réaction la plus spontanée, la plus instinctive et naturelle en ce sens, est de se crispier, de contracter ses muscles et de tenter, par la force, de se défaire de cette étreinte. À moins d'être doté d'une force musculaire prodigieuse, ou du moins très largement supérieure à celle de l'assaillant, ce type de résistance ne fait que renforcer l'efficacité de l'étreinte et épuise celui qui s'y livre. Or, il existe un moyen des plus surprenants de se défaire de ce genre d'étreinte, et même sans effort, qui en dit long sur la complexité de nos capacités motrices, cognitives, sensorielles et affectives. Il « suffit » de suivre l'indication de Tsuda Itsuo, disciple du fondateur de l'aikido, Uebisha Morihei : « Dans l'aikido je dis : [...] Oubliez l'adversaire qui vous étreint par derrière. Ramassez le beau coquillage qui est devant vous ». L'étreinte de cet adversaire semble alors disparaître, et ce dernier se retrouve projeté en avant par-dessus les épaules⁶³⁴.

Basile Doganis commente cette expérience en empruntant le terme d'émulation au vocabulaire de l'informatique, afin de distinguer cette opération de la « visualisation », qui renvoie davantage à la seule représentation visuelle. Ce qui distingue le fait d'émuler du fait de visualiser, pour Doganis, réside dans la *croyance* que l'on donne au référent virtuel :

[...] si l'on parvient à persuader son corps avec toute sa bonne foi que l'on va se pencher pour ramasser un coquillage « réel », qui est juste là, qu'on pourrait déjà toucher, alors la pression de

⁶³³ Cf. *supra*, p. 371-374 et la première strate de la carte : <https://www.mindomo.com/fr/mindmap/19336e71ffda4c488bdea84bfcf0b41d>

⁶³⁴ Basile Doganis, *Pensées du corps*, *op. cit.*, p. 68.

l'adversaire, aussi puissante soit-elle, s'estombe d'un coup, et à peine se penche-t-on en avant que l'adversaire décolle du sol et se retrouve projeté sans effort⁶³⁵.

Aussi, il est moins question de *simuler* la présence de ce référent que de *l'émuler*, puisque dans l'émulation, il y a construction d'un « double fantôme » de l'objet émulé en vue de susciter un effet particulier ; alors que la simulation se caractérise par la production de cet effet sans passer par la « reconstitution exhaustive des propriétés du modèle matériel censé produire ce résultat. » Doganis poursuit en soulignant la faculté de tout corps « d'émuler une réalité, c'est-à-dire de créer de toutes pièces, de *se donner* à lui-même, un référent virtuel le faisant réagir comme s'il était *en présence* de cet objet⁶³⁶. »

Le propos de Doganis est ici de partir de l'exemple des techniques gestuelles japonaises pour réfléchir aux facultés corporelles en général. Il me semble en ce sens que sa conception de l'émulation permet d'envisager autrement certains processus du jeu, conçu comme régime d'activité particulier du corps. C'est notamment la question de la croyance qui est au cœur de la notion d'émulation, que la présente définition permet d'envisager très concrètement comme adhésion (plus ou moins fugitive) à un référent, quel qu'il soit : image, vision, fiction, texture, etc. En ce sens, l'émulation serait l'un des processus possible pour envisager le dialogue entre partition et sous-partition, cette dernière pouvant être conçue comme le réseau des référents permettant à l'interprète de *croire* dans son action : d'y adhérer, et de laisser l'équilibre de ses forces en être modifié et altéré.

J'ai choisi de faire figurer la notion d'émulation du côté du couple partition/sous-partition, en tant qu'endroit de l'élaboration par l'interprète d'un réseau de supports spécifiques soutenant une écriture particulière. Néanmoins, il faut considérer que l'émulation est évidemment liée aux *techniques* traversées et appropriées par un interprète, chacune contenant son lot d'images métaphoriques, autant de référents virtuels contribuant à forger la qualité d'un geste ou d'un mouvement, et dans une certaine mesure intégrées par le-la praticien-ne d'une technique à son schéma corporel. Pour ne donner que quelques exemples, l'on pourrait tout à fait considérer certaines indications telles que « vos yeux sont dans la plante de vos pieds » ; « le coccyx se prolonge comme une troisième jambe » ou encore « la consistance de votre sang devient aussi dense et chaude que de la lave⁶³⁷ » comme des suggestions d'émulations internes, contribuant à re-

⁶³⁵ *Ibid.*

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁶³⁷ Notes personnelles de cours ou stages : la première avec Yumi Fujitani (« un » butô) ; les deux dernières avec Caroline Boussard (technique Gaga).

configurer une géographie de relations à l'intérieur du corps, et forgeant une technicité, tout autant que le placement de la voix dans le masque ou l'entraînement d'un en-dehors.

Être disponible [Pôle ÉTATS]

La *disponibilité* est l'état de ce qui *est disponible*, c'est-à-dire ce dont on peut disposer librement (ce qui est vacant), ou de ce qui s'adapte facilement au changement ou au nouveau.

Dans l'optique de la « disposition favorable au jeu », les deux acceptions du mot se complètent, et renvoient tant aux opérations qui permettent à l'interprète d'accéder le plus librement possible à l'ensemble de ses ressources pour moduler ses gestes qu'aux outils qui lui permettent d'adapter son jeu instant après instant, en fonction de ses perceptions internes et externes.

Être et avoir partenaires [Pôle ESPACES AFFECTIFS]

Le terme de partenaires renvoie d'abord généralement à ceux-elles qui partagent la scène, soit à la co-présence physique et concrète des personnes qui ont construit le spectacle (ou qui ont repris une partition à leur compte, comme Wannes Labath).

Les partitions de chacun·e construisent un réseau de relations qui s'actualisent dans le jeu⁶³⁸. Le parcours de chacun évolue ainsi de rencontre en rencontre, et cela toujours à un double niveau : celui de « la vie du rôle », pour reprendre l'expression que Frank Verduyssen emprunte à Stanislavski ; et celui de la relation de travail entre deux interprètes.

Je réitérerai ici ce qui me semble être une pierre angulaire de la relation aux partenaires : la *confiance*, qui se définit comme une « croyance spontanée ou acquise en la valeur morale, affective ou professionnelle d'une personne, qui fait que l'on est incapable d'imaginer de sa part tromperie, trahison ou incompétence⁶³⁹ ». Je me place bien sûr ici sur un plan *d'abord* professionnel, sans perdre de vue néanmoins qu'à l'échelle de mes observations de terrain, la teneur des relations entre partenaires de jeu excédait toujours de beaucoup ce cadre (en un sens comme dans l'autre).

Confiance donc, comme garante d'une forme de *joie* du jeu et du partage de la création proposée, n'excluant évidemment pas les relations de pouvoir et les confrontations. En outre, si l'argument du professionnalisme demande souvent de minorer l'incidence des relations interpersonnelles sur le jeu, il me semble clair que la nature des liens entre les différent·e·s acteur·rice·s d'une création joue à plein dans l'expérience du jeu, de quelque ordre soient-ils, dans une dimension toujours fluctuante mais à prendre *aussi* en considération.

⁶³⁸ Julie Sermon cite ainsi Serge Ouaknine selon qui, dans le travail de Grotowski « Chaque acteur possède pour lui-même une partition individuelle. L'interaction de la totalité des partitions individuelles forme la partition générale du spectacle ». Julie Sermon « La partition invisible (la question de l'interprète) », in Yvane Chapuis et Julie Sermon (dir.), *Partition(s)*, *op. cit.*, p. 214.

⁶³⁹ <https://www.cnrtl.fr/definition/confiance> (consulté le 20.08.2020).

Enfin, j'élargirai la notion de partenaires aux éléments plastiques et acoustiques de la création, et, *in fine*, aux spectateur·rice·s.

Improviser [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]

L'improvisation serait une opération spécifique d'invention ou d'adaptation du jeu sans préméditation (ou le moins possible). Je distinguerai trois contextes d'improvisation : l'expérience induite pendant les répétitions pour générer un matériel d'une part ; d'autre part une écriture plus lâche (momentanée ou continue) dans la composition d'une pièce ; et enfin l'improvisation comme *stratégie de résistance* ou marge d'adaptation, même au sein d'une partition très écrite⁶⁴⁰.

Il est nécessaire au vu de ces exemples de signaler un écueil terminologique, qui serait de considérer comme improvisation de façon indiscernée des expériences de jeu qui sont en fait un travail de composition dans l'instant, composition néanmoins guidée par des principes d'écriture forts, déterminés *avant* le moment du jeu.

Il faut aussi rappeler, avec Frédéric Pouillaude, les paradoxes inhérents aux pratiques d'improvisation dans les processus de création contemporains (il évoque le chorégraphique, mais l'observation est à mon sens valable pour toute démarche d'écriture *de plateau*), qu'il résume en cette double assertion : « vouloir l'involontaire, répéter l'irrépérable⁶⁴¹ ».

En ce sens, on touche à mon sens au cœur de démarches qui donnent une grande importance à l'improvisation (ou plus exactement à ce que l'on *nomme* improvisation), et qui serait en fait l'horizon d'une qualité de jeu où l'acuité serait décuplée, où la spontanéité serait cruciale, et où la *réactivité* prévaudrait sur la virtuosité de l'exécution. Improviser, en somme, pour ne pas *jouer* au sens de *feindre* ou de *faire semblant*. Ce vocabulaire tend néanmoins à masquer les technicités nécessaires pour improviser en situation de jeu (dépendant bien sûr des bagages techniques d'un·e interprète) ; et ce faisant reconduit une opposition entre ce qui serait de l'ordre du *naturel* et de l'ordre de l'*artificiel*.

Un dernier point à souligner ici serait la parenté entre la notion d'improvisation et celle de performance, qui semble reconduire une opposition similaire, la *performance* (non au sens de virtuosité de l'exploit mais au sens d'acte « réel ») étant du côté du spontané ou du non-prémédité, parfois poussé à sa plus extrême limite (jusqu'à la mise en danger potentielle de soi) ; en opposition

⁶⁴⁰ C'est l'actrice Valeria Bertolloto qui avancera cette idée de marge de résistance au cours du laboratoire n°8 du projet des opérations de l'acteur dirigé par Anne Pellois à la Manufacture de Lausanne, et consacré aux notions : « Jouer, Improviser ». Notes personnelles, 10, 11 et 12 juin 2020.

⁶⁴¹ Frédéric Pouillaude, « Vouloir l'involontaire, répéter l'irrépérable », art. cité., pp. 145-162.

avec la sécurité d'un « faire semblant » d'un jeu appuyé sur une écriture précise, qui protégerait en quelque sorte l'interprète d'un engagement total et *vrai* de sa personne.

S'entraîner – To train – S'exercer [Pôle TECHNIQUES]

Les termes d'entraînement et de training, ainsi que la notion d'exercice qui leur est sous-jacente, renvoient à des opérations *préalables* au jeu, à une échelle temporelle large : celle de la *formation* (« initiale » et « continue ») puis du *maintien* des habitudes acquises par leur *mise en pratique régulière*.

À la notion d'entraînement demeure liée une dimension quasi militaire, par la rationalisation et l'efficacité de la transmission d'une série de gestes et de postures, autant que dans l'uniformisation des corps qu'il produirait⁶⁴². Cette dimension disciplinaire au sens foucauldien du terme en dissimule une autre, que je trouve pourtant intéressante à rappeler : l'entraînement est *aussi* ce qui assure la transmission du mouvement (en mécanique), soit ce qui *emporte* dans l'action sans que celle-ci ne soit forcément *volontaire*. S'entraîner en ce sens, pourrait être conçu comme le fait de s'habituer à être *entraîné* : à être mis en mouvement. J'ajoute ici au terme d'entraînement le terme de *training*, de plus en plus utilisé dans les milieux théâtraux et chorégraphiques francophones, et renvoyant soit à l'anglicisme (*to train* étant couramment utilisé pour désigner la formation professionnalisante, en quelque domaine que ce soit) ; soit à un pan spécifique de l'histoire du jeu de l'acteur-riche, le mot *training* renvoyant plus spécifiquement aux techniques d'entraînement développées par Grotowski et Barba dans les années 70-80, respectivement à Opole puis Pontedera et à l'Odin Teatret.

Entraînement ou training supposent en tous cas la notion *d'exercice*, ou l'action de *s'exercer*. C'est au cœur de cet exercice de la corporéité que se joue la dialectique entre la technique telle qu'elle est transmise et l'invention de manières de faire singulières à l'intérieur d'une technique, ou à la croisée de plusieurs techniques. Ainsi le choix ou le refus, conscient ou inconscient, de telle ou telle pratique ; l'engagement ou non dans une régularité permettant un frayage neurologique et musculaire plus ou moins important ; la relation affective que l'on tisse avec cette pratique et ses conditions de transmission ; etc. sont autant de facteurs qui joueront dans l'appropriation de savoir-faire et sentir. Barba dit ainsi du *training* qu'il a *aussi* pour fonction de permettre à l'interprète de « prendre position » d'un point de vue moral aussi bien que physique : « Le training enseigne à prendre position, aussi bien comme comportement extra-quotidien sur

⁶⁴² Voir l'article « S'entraîner » de Georges Vigarello in Jean-Jacques Courtine (dir.), *Histoire du corps, volume 3 : les mutations du regard, le XXe siècle*, Paris, Seuil, Points, 2006, pp. 169-208 ; ainsi que l'article « Vous avez dit training ? » de Josette Féral in *Le Training de l'acteur*, Paris, CNSAD, Actes Sud Papiers, 2000, pp. 7-27.

scène, qu'à l'égard de la profession, du groupe dans lequel on travaille, du contexte social auquel on appartient : à l'égard de ce que l'on accepte et de ce que l'on refuse⁶⁴³. »

En ce sens, il me semble aujourd'hui également nécessaire de poser la question du rapport à l'exercice de soi ainsi défini avec une conception néo-libérale, comptable — mesurable et mesurée — de gestion par un individu de ses « performances » et de sa « productivité », donc de son « bien-être ». L'arsenal d'applications et programmes de *coaching* (en ligne ou non) destinés à l'amélioration de soi en vue de correspondre à une série de normes et calibres pré-déterminés et pré-pensés est en effet imposant, et on ne peut pas ne pas observer que nombres de techniques souvent citées par les interprètes de mon corpus (l'exemple le plus marquant à cet égard étant sans doute le yoga, mais les cours de « barre » et de « ballet » y ont aussi bonne presse) y sont mobilisées dans une logique d'abord utilitariste, minorant *l'expérience* générée par la pratique et valorisant *l'objectif* recherché, souvent de l'ordre de l'apparence physique (« sculpter » la silhouette ; « brûler » des calories) ; ou des performances intellectuelles (se délivrer de l'anxiété *pour* être plus performant·e ou productif·ve). Il me semble que penser *l'entraînement* dans ce contexte culturel contemporain demande *aussi* de considérer la façon de se situer par rapport à l'ensemble de ces injonctions.

Laisser advenir [Pôle ESPACES AFFECTIFS]

Ménager une marge de réactivité qui permet à *ce qui advient* d'entrer dans le jeu et d'en modifier le cours, signant sa nature d'espace d'expérience ouvert à l'imprévu et à l'insu.

Ménager cette marge de réactivité permet au *présent* d'entrer dans la représentation. Cette marge de réactivité peut être travaillée dès les modalités de composition de la pièce, comme la bagarre ou la Deuxième Symphonie dans *nicht schlafen* ; ou encore le moment d'irruption des « touristes », choisis et briefés quelques minutes avant le spectacle, dans le musée où se situe *Le Pays de Nod*. Elle est parfois devenue une manière de jouer transversale, constitutive d'un style de jeu : ce sont par exemple les procédés du tg STAN, ou les modes de composition et la relation musique/danse dans le triptyque du corps extatique de Voetvolk. C'est quoiqu'il en soit une manière d'accueillir l'imprévu et d'en *jouer* : d'en faire une ressource ou un appui qui renforce encore l'intensité de l'expérience.

⁶⁴³ Eugenio Barba, *Le Canoë de papier*, op. cit., p.171.

La notion d'outil renvoie à un objet utilisé pour permettre d'effectuer une opération déterminée, et celle de support à ce qui soutient, sert d'appui au développement d'une action. Mobiliser renvoie ainsi à la sélection (plus ou moins consciente) de savoirs-faire en vue d'atteindre une qualité souhaitée (par autrui ou de soi à soi).

Je proposerai de rassembler ici la façon dont un.e interprète va mobiliser une ressource de façon très concrète pour permettre à une certaine qualité de jeu de se déployer. On l'a dit, toute technique, même somatique ou « anti-formelle », produit des imaginaires du corps et du geste, et en cela développe une esthétique. Tout apprentissage (entraînement à) une technique particulière va ainsi construire une façon de se représenter sa propre corporéité, son « schéma corporel », et par conséquent va constituer un « potentiel de gestes » qui correspond à cette représentation. C'est ce potentiel gestuel qui va soutenir le développement d'une qualité : de rapport au geste, d'adresse, de maîtrise, d'attention, etc.

Observer [Pôle TECHNIQUES]

Apprendre à jouer serait toujours au moins en partie apprendre à observer : des façons de faire ; soi-même *en train de faire* ; ses partenaires de jeu ; le monde, etc.

Si l'on détaille différents usages et contextes d'observation :

- Apprendre à observer des façons de faire (apprentissage par imitation) reste une des modalités de transmission centrales dans l'enseignement d'une technique de jeu : placement du geste, placement de la voix, inscription du corps dans l'espace, etc.
- Apprendre à s'observer soi-même *en train de faire* est nécessaire à l'intégration d'un geste (cette perception de soi dans l'action servant de référent pour intégrer d'éventuels retours visant l'amélioration ou tout au moins la modification de la qualité de ce geste par rapport à un référentiel codifié ou à un objectif de travail).
- Apprendre à observer ses partenaires de jeu : des personnes avec qui on partage le plateau à l'espace dans lequel on évolue, pour être en mesure d'adapter son propre comportement à ces partenaires.
- Apprendre à observer « le monde », au sens de développement d'une curiosité et d'une ouverture qui pourra toujours nourrir le jeu.

Penser [Pôle ÉTATS]

Que fais-tu de ta pensée ?

Penser, dans les discours sur le jeu a parfois mauvaise presse. Il peut être rapidement synonyme de sur-intellectualisation (synonyme d'une approche *trop* réfléchie du travail ou de la partition, manquant par conséquent de sensorialité) ou bien de déconcentration (pensées parasites, venant perturber le déroulement du jeu).

Pourtant, sans *pensée* du geste, il ne peut y avoir jeu. Gruwez dit ainsi « il faut que le danseur *pense* », signalant par là la nécessité d'un investissement de toutes les facultés de l'interprète dans son geste. Ainsi, la pensée peut être une opération nécessaire dans la projection d'un imaginaire qui donnera son sens au geste : dans la détermination (parfois préalable) de ses supports, comme dans l'adaptation instantanée aux images qui se présentent pendant le moment même du jeu. Sur un autre plan, l'activité réflexive de la pensée fait partie prenante de l'élaboration d'une dramaturgie de l'acteur-riche d'une sous-partition qui lui appartienne en propre. Enfin, il est évident que les pensées dites parasites font intégralement partie du jeu en tant qu'il est toujours paradoxal. De la même manière qu'en méditant, l'on fait toujours l'effort d'accueillir les pensées telles qu'elles se présentent en faisant l'effort de ne pas s'y accrocher, dans le jeu il ne s'agit pas de se couper (de se séparer) de cette activité continue, constante et en partie involontaire, mais de l'accueillir autrement.

Porter attention [Pôle ÉTATS]

« Je choisis donc je suis » : Alain Berthoz titre ainsi le développement qu'il consacre à la notion d'attention dans *La Simplexité*. Il donne la définition suivante de la notion :

Pour moi, l'attention n'est pas seulement un mécanisme plaqué sur la perception, comme un général en chef qui déciderait où et quoi regarder ; c'est un mécanisme d'anticipation qui prépare à agir, un mécanisme qui configure un monde pour nos actions et nos intentions et dont on trouve la trace à tous les niveaux du système nerveux, des plus élémentaires aux plus cognitifs. Elle ne concerne pas seulement la perception consciente de stimuli réels et les petites perceptions ; elle peut utiliser l'imagination⁶⁴⁴.

Porter attention à des processus en cours (internes, externes, mentaux, physiques, physiologiques, etc.) est dès lors une opération déterminante pour la qualité du geste et de l'action. Cette opération rejoint ainsi les processus *infra-gestuels* qui donnent tout leur sens au geste. Je choisis pour cette raison de les faire figurer dans ce groupement de notions autour du travail de

⁶⁴⁴ Alain Berthoz, *La Simplexité*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 57.

l'état du jeu ; mais on peut étant donné la dimension imaginaire de ces processus les rapprocher des *émulations*, que je considère plutôt comme faisant partie de la sous-partition.

Se préparer – Rituels, routines [Pôle TECHNIQUES]

Série d'actes et de pratiques mis en œuvre :

- **pour se préparer à être en jeu pendant une répétition**
- **pour le jeu d'une partition spécifique**
- **pour se préparer à monter sur scène**

La *préparation* s'inscrit dans une échelle temporelle resserrée par rapport à la notion d'entraînement : elle est prise dans la temporalité de *la* journée précédant la répétition ou la représentation, incluant ainsi une forme de variabilité et d'adaptabilité.

À l'intérieur de ce champ de la *préparation*, on pourrait distinguer d'une part les *routines*, des pratiques orientées, c'est-à-dire mises en œuvre pour la création et le jeu d'une partition spécifique. Ces pratiques peuvent être transmises (metteur·se en scène, chorégraphe, praticien·ne·s invité·e·s) ou être le fruit d'une élaboration personnelle par l'interprète (qui puise alors dans son arsenal personnel de techniques).

Le terme de rituel s'inscrirait lui davantage dans une forme de préparation *au fait de monter sur scène*, qui ne serait pas forcément inhérente à *un* spectacle ou à une partition donnée, mais plus largement inscrit dans un rapport à la scène global, voire existentiel, à l'échelle d'un parcours d'interprète.

Les deux termes induisent la répétition d'une série d'actions, effectuées avec une attention toute particulière, le terme de rituel induisant une adhésion à l'idée que le fait d'accomplir ces actions agira sur la qualité du jeu. Ces notions existent à l'échelle individuelle, mais aussi collective au sein d'une distribution, et s'interpénètrent toujours à degrés variables dans la temporalité de la préparation au jeu.

Se remémorer [Pôle ESPACES AFFECTIFS]

La notion de mémoire renvoie dans un sens premier, très concret, à la mémorisation des éléments liés à la partition du rôle, soit l'ensemble des supports qui permettent l'actualisation du trajet. Dans sa dimension *affective*, j'y situe l'ensemble des évocations liées à l'histoire du processus de création, et qui continuent à nourrir le jeu.

Par exemple, la charge symbolique du couteau qu'Ido Batash conserve dans sa chaussette tout au long de *nicht schlafen*, qui condense pour lui une relation conflictuelle à l'histoire de son pays (Israël) ; ou encore pour les membres du tg STAN les différents « fantasmes » générés par la

lecture du texte à la table qui, même s'ils ne s'actualisent pas *effectivement* dans le jeu, continuent à le nourrir.

Ces mémoires se métamorphosent évidemment au fur et à mesure du jeu et de ses répétitions. Le souvenir des représentations précédentes et de l'expérience des rencontres avec des publics successifs modifient la relation au jeu : c'est Damiaan De Schrijver soulignant la difficulté de ne pas attendre un rire là où il y en eut un la veille, cette attente, même contrée, suscitant forcément une modification de la sous-partition. En outre, l'espace du jeu n'est pas un vase clos, et les réalités (intime, sociale, politique) traversées par un interprète le conditionnent *aussi*, parfois de manière personnelle, parfois de manière collective : lors des représentations de *nicht schlafen* à l'opéra de Lille en novembre 2016, juste après l'élection de Donald Trump à la présidence des États-Unis, les discussions entre l'équipe du spectacle font état d'une grande préoccupation à cet égard, et plusieurs interprètes affirment que cela modifie leur rapport à la pièce elle-même.

S'ajoute à cela (au moins) une autre dimension, celle de la collaboration au long cours (par exemple, dans la relation entre les membres de STAN ou entre certain·e·s danseur·euse·s et Platel qui travaillent ensemble depuis une ou plusieurs dizaine·s d'années). En ce cas, les mémoires des créations précédentes sont *aussi* vivantes dans l'espace affectif du jeu. Dans le même ordre d'idée, les expériences antérieures de jeu, des « fantômes des rôles » précédents, en quelque sorte, qui parfois peuvent venir investir, consciemment ou non, un geste, une inflexion ou une pensée pendant le jeu.

Enfin, la mémoire est aussi la perte, l'oubli, l'absence, le « trou » : ce qui fait défaut, défaille et crée une nouvelle dynamique, un nouvel « espace affectif », qu'il soit, là encore, perçu comme tel ou non.

S'inscrire dans un milieu [Pôle ESPACES AFFECTIFS]

Le terme « milieu » est pris ici dans son acception à la fois biochimique, géographique, sociale et écologique : un « espace matériel dans lequel un corps est placé », espace déterminé par un « ensemble de facteurs physico-chimiques et biologiques qui agissent sur [l'] être vivant ou [l'] espèce⁶⁴⁵ ». Cet ensemble de caractéristiques influe sur la *vie* de ces êtres vivants et sur la *qualité* de leurs interactions.

Les milieux du jeu sont multiples. Le premier serait celui de la « scène », entendue en son sens le plus strict et générique de dispositif d'exposition aux regards. C'est la condition même,

⁶⁴⁵ *Le Petit Larousse illustré*, Édition 2000, p. 653.

première, de l'interprète en arts vivants : proposer son geste aux regards de personnes qui sont *présentes avec lui*⁶⁴⁶.

Un autre serait celui, plus concret, du *lieu* où l'on joue, et de la disposition de ce lieu : son architecture, sa situation géographique, les relations avec l'équipe d'accueil, la temporalité du jeu dans ce lieu (représentation ponctuelle, série de représentations, création puis série de représentations dans ce même lieu, etc.).

Un autre enfin serait celui de l'espace plastique et acoustique créé pour le spectacle, et de la relation des interprètes à cet espace en tant qu'elle cristallise *aussi* un certain nombre de mémoires liées au processus de création. Que l'on pense aux chevaux de la sculpture de Berlinde de Bruckyere dans *nicht schlafen* ; à la reconstitution de la salle Rubens du musée des Beaux Arts d'Anvers dans *Le Pays de Nod* ; aux chaises d'écolier de *We're pretty fuckin'far from Okay* ou aux objets chargés d'histoire chinés méticuleusement par les membres du tg STAN pour chacune de leurs scénographies, il est clair que le jeu se construit *avec* son milieu, ce milieu choisi et élaboré au fil des répétitions.

Cette notion de milieu est bien sûr à envisager dans sa dimension dynamique et plastique, chaque itération du jeu en re-configurant les données essentielles.

Répéter [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]

Je distinguerai ici deux acceptions du terme : les répétitions comme espace-temps concret de travail⁶⁴⁷ ; et la répétition comme opération de ré-itération. Répéter c'est toujours à la fois refaire et faire à nouveau. La répétition vise l'intégration d'un geste, d'un mot, des logiques qui lui permettront de se produire selon les qualités désirées, autant que l'épreuve de l'impossibilité même de revivre ce geste ou la profération de ce mot à l'identique.

Répéter serait ainsi peut-être apprendre à refaire en ne s'habituant pas. Une opération de renouvellement plutôt que de réitération ; de désœuvrement autant que de construction. Car répéter sans s'habituer demande d'accepter de ne pas trouver les moyens du *refaire*, donc d'accepter la perte et l'oubli, ayant confiance en ce que, de ce vide créé, naîtra du nouveau.

Enfin, je soulignerai que la répétition est le moment par excellence de la *direction d'acteur-riche*. Mon corpus se distingue singulièrement par l'absence de figure *traditionnelle* de metteur en scène ou de chorégraphe, soit que cette fonction soit réfutée (Platel), assumée

⁶⁴⁶ Cette définition première, je décide, malgré les évolutions esthétiques et les incertitudes amenant à repenser nos métiers aujourd'hui, de la conserver comme telle.

⁶⁴⁷ Qui ne seront pas l'objet de ce développement. Pour une analyse des répétitions au théâtre voir Sophie Proust, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Montpellier, L'Entretiens, Les Voies de l'acteur, 2006.

collectivement (STAN, FC Bergman), ou encore par intermittence (Gruwez). Ces déplacements conduisent les interprètes à s'engager différemment dans l'établissement de leurs sous-partitions.

3. Glossaire des exemples

Adresser [Pôle ESPACES AFFECTIFS]

Rat de laboratoire ou écoute chevaline — Wannes Labath et Bérengère Bodin

Je propose ici de mettre en écho les propos de Wannes Labath et de Bérengère Bodin, qui tous deux parlent de leur façon de chercher une qualité de relation spécifique avec le public, et témoignent ainsi des infinies nuances de ces co-présences.

Wannes Labath : Alors, je m'imagine que je suis assis seul dans la pièce, et que le public fait partie d'un groupe de gens mal intentionnés qui m'utilisent pour faire des expériences...

Claire Besuelle : Donc, tu partages cette image de laboratoire avec Lisbeth [Gruwez] ?

W.L. : Oui, quelque chose comme ça. Il y a ce moment où les lumières s'éteignent, quand on ne voit plus le public : en fait c'est à ce moment-là que je me sens le plus connecté à eux. Jusqu'alors, ils n'étaient qu'une juxtaposition de gens différents, mais à ce moment là, ils ne font plus qu'un, ils deviennent une masse. Alors, je commence à imaginer... Je crée des mouvements, à la fois avec mon souffle et leurs énergies. Je pars en vrille, c'est tout.

C.B. : Tu emploies beaucoup ce champ lexical : vrille, fou, folie. Que mets-tu derrière tout cela ?

W.L. : Je crois que j'ai une tendance à la folie, une prédisposition. C'est vrai qu'il y a eu dans ma vie des moments où j'ai pu aller assez loin par l'esprit : j'ai fait pas mal d'expériences psychédéliques, des voyages dans ces royaumes imaginaires. Je dessine un peu aussi, et cela revient dans mes dessins, je crois... Donc, j'essaie de me connecter à ce royaume d'énergies et d'esprits quand je commence à danser [*Wannes se met en retrait, et semble écouter quelque chose*].

C.B. : Dirais-tu que tu essaies d'écouter les sollicitations qui te viennent de ces « énergies » ?

W.L. : Oui. J'imagine qu'elles sont là, en fait, autour de moi, et dans le public. Au final, le public se fond en elles. Ce ne sont pas de véritables formes, mais une sorte de présence qu'elles dégagent.

C.B. : Peux-tu jouer avec ces présences ?

W. L. : Non, je ne peux pas. C'est un ressenti mais... À bien y réfléchir maintenant, non, je ne pense pas pouvoir jouer avec. J'ai eu des épisodes de paralysie du sommeil, tu sais ce que c'est ? Quand tu t'endors et que tu ne peux plus du tout bouger, et dans ces moments-là tu vois aussi d'assez sombres esprits. C'est un peu ce genre de présence : quelque chose de très puissant qui peut foutre ta vie en l'air. C'est assez délicat [*rires*]. Mais il y a un moment où tu rends les armes, tu te soumetts totalement à eux, et il y a aussi de la puissance là-dedans. Bien entendu il y a de la peur dans ce que je fais, mais ce n'est pas l'idée qui m'effraie. C'est plus comme un rituel, comme si je les honorais, ces esprits. Parce que c'est aussi très chouette de pouvoir le montrer. C'est une

chose que j'aime du travail de Voetvolk, tu montres ce que tu es, c'est tout : tu n'as pas à dissimuler tes imperfections. Alors tu es en mesure de montrer quelque chose de très puissant. C'est très fort d'être dans un public et de voir les gens se faire détruire. C'est une réalité que nous partageons car nous avons tous cela en nous⁶⁴⁸.

Bérengère Bodin : [...] Si on fait du cinéma, du théâtre, de la danse, à un moment donné on veut le partager : c'est le but, sinon autant vivre tout seul en haut d'une montagne. Et si on veut le partager, c'est comme dans la relation amoureuse : si tu ne laisses pas d'espace, si tu ne fais pas confiance à l'autre, au chemin et à ce qui peut arriver, c'est fichu. J'ai beaucoup de mal en tant que spectatrice quand je ne trouve pas cet espace. Pour moi ce n'est pas la peine si la rencontre ne peut pas se faire.

Claire Besuelle : Si je résume, tu cherches à faire une place à l'autre pour qu'il puisse venir avec toi ?

B.B. : Oui. C'est là où l'on rejoint l'idée de se perdre, ou de s'oublier. Sur *tauberbach* et sur *Mahler* [titre provisoire de *nicht schlafen*] je travaille deux rapports au public très différents. Dans *tauberbach*, j'avais presque tout le temps les yeux dans le public. On avait beaucoup travaillé ça : se laisser voir mais aussi regarder les gens, dans un va et vient. Et je me suis rendu compte que quand tu es toujours à l'extérieur avec le regard, tu n'es pas vraiment là, sur le plateau. Dans le *Mahler*, j'essaie l'inverse.

C.B. : C'est à dire ?

B.B. : Remettre le quatrième mur et ignorer complètement le public. J'aimerais bien réussir à regarder devant comme s'il y avait un mur. C'est cet aveuglement qui me fascine. Ce n'est pas juste un aveuglement, parce qu'alors on ne verrait que quelqu'un qui ne peut pas voir. Ce que je cherche c'est à trouver une autre forme d'écoute, celle qu'ont les chevaux. On a beaucoup tourné autour de ces chevaux, ils ont d'autres capteurs, une sensibilité d'écoute et de réception, peut-être même au niveau de la peau. C'est cela que je voudrais utiliser. Ça passe par re-construire le quatrième mur. C'est très beau quand tu regardes un cheval : tu sens qu'il sait que tu es là mais il ne te regarde pas. Tu sens que cela vibre dans son cou magnifique, mais ce n'est pas direct⁶⁴⁹.

⁶⁴⁸ Entretien avec Wannes Labath, ent. cité, volume d'annexes, p. 126.

⁶⁴⁹ Entretien #1 avec Bérengère Bodin, ent. cité, volume d'annexes, p. 50.

David Le Borgne revient ici sur le geste de « baiser les chevaux » qui lui échoit finalement : ce n'est pas lui qui est venu avec la proposition de cette action mais Russell Tshiebua, qui par la suite n'a pas souhaité le reconduire sur scène. Néanmoins, il importait à Platel comme à Berlinde de Bruyckere que le geste soit présent dans le spectacle. Le Borgne l'assume ainsi dans sa partition, tout en ayant toujours la latitude de ne pas le faire. En entretien, il me confie néanmoins qu'il est clair pour lui qu'il s'abstiendra de le faire lorsque ses grands-parents seront dans la salle :

En fait c'est génial si le public voit que c'est le symbole de donner la vie. Moi je me suis mis dans la peau d'un cheval, pas de façon littérale mais je me suis inspiré des chevaux de A à Z pour mon parcours dans le spectacle : je fixe les chevaux, je regarde toujours les chevaux, on me met sur les chevaux quand je suis mort, donc c'est assez constant. Donc quand je le fais c'est toujours ça : je suis un cheval. J'ai travaillé sur la matière des chevaux et c'est génial si le public voit un quatrième cheval baiser un autre cheval. Mais je ne suis pas sûr que ce soit lisible parce que c'est tellement court et choquant à la fois. Apparemment en plus ça devient central et ça se voit beaucoup... Je suis un peu perplexe. Je trouve que c'est choquer pour choquer. J'ai déjà prévenu Alain qu'à Nantes, il y aura mes grands-parents et je ne le ferai pas. Parce que moi je m'en fous qu'on me voie faire ça, même mes parents ou mes amis. Mais par contre je n'ai pas envie que mes grands-parents voient ça. Ça peut les peiner, ils vont bientôt partir, ce n'est pas quelque chose que je veux qu'ils voient. En même temps le passage juste avant est super. On est sortis de scène, on y entre à nouveau et c'est un moment super, parce que tu repars dans l'impro, comme dans un match d'improvisation où tu te mets un peu en regard extérieur, et puis tu y retournes. Tu as pu souffler vingt secondes, tu es bien tu vois... Et pour aller aux chevaux j'ai toute une petite trajectoire de danse que j'adore, et juste après aussi : donc c'est vraiment les vingt secondes où je sors. Et en même temps vu que je sais que j'ai le choix — et c'est là où Alain est très fort, c'est un très bon manipulateur positif. Si je n'avais pas le choix je me révolterais, mais comme j'ai le choix je n'ai aucune raison de ne pas le faire. Des milliers de personnes m'auront vu faire ça et les deux seules personnes que je veux protéger ce sont mes grands-parents. Ils n'ont pas vu beaucoup de danse contemporaine et c'est quelque chose qui, pour quelqu'un qui est un peu néophyte mais en même temps très intéressé et très pris, peut tout détruire tu vois. Je suis encore en réflexion là-dessus, et si ça se trouve à un moment j'en aurai marre et je le lui dirai, je sais qu'il ne m'en voudra pas. En même temps il y a quelque chose que je trouve intéressant, cela complique encore plus ce que je pense à ce propos, c'est qu'il y a aussi quelque chose de jouissif à choquer même si personnellement je n'aurais pas fait ce choix⁶⁵⁰.

La considération toute particulière pour ces deux regards-là conduit le danseur à ne pas reconduire un geste auquel, par ailleurs, il ne croit pas à cent pour cent. La considération qu'il a pour ces présences le mènera ainsi à modifier sa partition en en supprimant un jalon, par considération.

⁶⁵⁰ Entretien avec David Le Borgne, ent. cité, volume d'annexes, p. 139.

Chercher à s’oublier — Bérengère Bodin

Claire Besuelle : Comment as-tu vu ta partition dans le spectacle évoluer avec ces deux mois de tournée ?

Bérengère Bodin : La tournée est très intense, il n’y a pas beaucoup de moments de digestion. On a eu un break de dix jours, presque des vacances pour nous. Je trouve que c’est toujours bien de se donner du temps pour digérer les choses, il y a un peu de maturité et de fraîcheur qui arrive. Personnellement si je devais décrire mon chemin, je crois que je cherche à laisser faire les choses. Mon chemin serait de parvenir à m’oublier un peu, ce qui n’est pas vraiment le propos de la pièce, mais pourtant ça existe. D’une manière générale je pense que c’est souvent le plus riche.

C.B. : Pas seulement sur *nicht schlafen* tu veux dire ?

B.B. : Oui. Et c’est une bêtise parce que c’est une généralité. S’oublier et essayer de se mettre au service de quelque chose : j’en reviens toujours là parce que je crois que c’est ce qui permet de grandir et d’épanouir quelque chose. Et je crois que c’est précisément ce qui ne s’est pas fait dans la « Deuxième Symphonie » hier, qui était très individualiste.

C.B. : Que fais-tu pour t’oublier ?

B.B. : Des choses bêtes ! [*rires*] Par exemple, essayer d’écouter la musique en se disant qu’elle a vraiment été jouée, que ce sont des instruments en *live* qui ont été enregistrés. Dans *C(H)EURS*, on dansait au milieu de 80 choristes et d’un orchestre symphonique : tu n’es pas grand chose ! [*rires*] Et justement le fait de ne pas être grand chose décuple ce mécanisme-là : cela revient à donner en fait. Donc oui, par exemple j’essaie de ré-écouter attentivement cette musique-là.

C.B. : Comme si tu cherchais à te mettre en lien avec la présence des musiciens ?

B.B. : Oui, des voix, des instruments, des hommes qui sont derrière cette bande-son. Pour l’épouser vraiment, faire corps avec elle. Cela permet de lutter contre l’envie d’en faire plus, contre les parasites qui te poussent à montrer quelque chose ou à dire quelque chose. Je cherche toujours à reculer en fait, à revenir à l’essence du geste quand il a été créé⁶⁵¹.

Partant du récit de sa préparation à danser *nicht schlafen*, Bérengère Bodin exprime une tendance personnelle plus globale quant à sa façon de se mettre en jeu (même si elle en souligne le caractère vain car précisément trop général). Cette recherche s’exprime par une tournure grammaticale passive : « laisser faire les choses ». La deuxième formule de la danseuse est de « chercher à s’oublier », pour se mettre « au service de » quelque chose. Ces deux formulations expriment l’idée d’un retrait de la volonté au sens d’ego, soit d’une forme de passivité dans l’action.

Elle décrit ensuite les opérations qu’elle met en œuvre pour y parvenir, et souligne l’importance pour elle du rapport à la musique, citant notamment le fait de se remémorer la puissance collective des musicien·ne·s présent·e·s derrière l’enregistrement. Cette attention lui

⁶⁵¹ Entretien #2 avec Bérengère Bodin, ent. cité, volume d’annexes, p. 55.

permet de « reculer », de déléguer l'impulsion de son geste à la musique, de manière à l'épouser et à ne pas *ajouter* au geste de « parasites », qu'elle définit comme une velléité de trop en faire, donc de « contrôler » (selon ses propres termes) la réception de son geste. C'est dans cette dialectique qu'elle situe la *présence* telle qu'elle la conçoit dans son travail avec Platel :

On cherche vraiment, avec Alain [Platel], à redéfinir comment être présent. Cette improvisation-là [La Deuxième Symphonie] en tous cas, c'est ça : comment être totalement présent, à ce moment-là. Les soirs magiques où cela fonctionne magnifiquement bien, c'est quand on arrive à s'oublier à la musique. Les rencontres se font si on ne les cherche pas. C'est facile à dire hein, parce qu'il y a des soirs où tu ne peux pas. Tu as beau lutter, c'est là, tu n'y arrives pas. Il faut une espèce de confiance... Après, ça devient presque mystique mais je ne crois pas que ça soit si mystique que ça. Je viens de finir le livre de Desmond Tutu et du Dalaï-Lama, qui ont écrit ensemble sur la joie : c'est très inspirant. Et je crois que ça parle aussi de ça.

C.B. : De la joie ?

B.B. : Non, de cet acte de présence. Être vivant c'est être présent je crois. Dans ce livre ils distinguent le fait de chercher le bonheur et celui de chercher plutôt des petits moments de joie, et le reste vient... Pour moi c'est un peu le même ordre d'idée : s'émerveiller de ce qu'il y a, là, de petit : la musique, quelqu'un qui est là, ou qui n'est pas là, et puis les choses se font. C'est ce qu'on cherche sur ce moment là. Le morceau s'appelle « Résurrection », c'est un moment d'espoir !

Cheminer — Conduire [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]

La vie affective du rôle — Frank Verduyssen

Bon, disons que le cliché de Stanislavski, c'est que tu as une évolution affective du personnage et le travail du comédien c'est de s'adapter à cette évolution et l'incarner en détails. Tandis que notre philosophie, enfin, notre famille de pensée, c'est : ok, tu as cette évolution, et tu la connais vraiment bien, mais tu as *aussi* ton évolution à toi. Et parfois ça tombe ensemble, et parfois tu crées une distance. C'est cette liberté qui fait qu'il y a de l'oxygène. Si on aime cette façon d'aborder le plateau c'est que si tout se passe bien les gens reçoivent deux cadeaux. Le mythe à travers ce qui est dit, mais aussi la vie du comédien, qui montre qu'il connaît son texte par cœur. Et cet aveu garantit l'illusion encore plus⁶⁵².

La notion de conduite pour Frank Verduyssen s'inscrit dans la continuité du « scénario », soit dans la logique narrative et dramaturgique de la pièce. Il souligne d'ailleurs que dans la semaine (peu ou prou) dédiée au passage au plateau, le collectif tg STAN travaille toujours dans la continuité de la pièce, reprenant depuis le début, pour permettre aux comédien·ne·s de sentir les articulations entre les différentes situations et les différentes scènes le plus finement possible. Temporellement, la structure de la pièce produit donc la conduite. Néanmoins, dans le jeu se

⁶⁵² Entretien avec Frank Verduyssen, ent. cité, volume d'annexes, p. 179.

produisent des phénomènes d'allers-retours entre ce que Vercruyssen nomme l'évolution affective du *rôle*, dans un vocabulaire stanislavskien, et la réalité du comédien qui l'incarne. Ainsi, se superpose deux lignes de vies affectives, qui se tressent l'une à l'autre dans la conduite globale de la pièce.

Journaux et notes de travail — Damiaan De Schrijver

Frank [Vercruyssen] tape tout dans l'ordinateur, on reçoit le texte. Après avoir travaillé, écrit, traduit, ces premières six ou sept semaines, on rentre à la maison et on commence à étudier, à peu près deux semaines. On se voit régulièrement. Moi je dois tout ré-écrire à la main. Dans mon écriture, et je fais des... Je divise le texte, certains passages en majuscules, d'autres en minuscules. Visuellement je coupe les phrases en morceaux. Je fais des dessins en fait, avec des couleurs, des cadres. Je ne peux pas étudier sur un texte tapé, et l'écrire m'oblige à rester sur mon bureau ! Après je dois cacher ce que j'ai écrit pour commencer à mémoriser. Au début je ré-écris, pour voir si je n'ai rien oublié. J'écris tous les mots au début, puis ensuite j'écris juste les premières lettres, ça va plus vite. Et alors ça part, et je commence à le parler à haute voix⁶⁵³.

Je n'ai pas osé demander à Damiaan De Schrijver de prendre une photographie de son manuscrit du texte, tout comme je n'ai pas osé demander à Lisbeth Gruwez de prendre une photo du carnet de création rempli de photos, de dessins et de citations qu'elle m'a montré lors d'un déjeuner. J'assume ces failles méthodologiques, peut-être dues à un respect trop obséquieux : sur le moment il m'a semblé tout simplement impossible de demander d'en conserver une trace. Je suis ainsi réduite à ne pouvoir qu'en parler, sans support pour les analyser plus finement. Néanmoins, il me paraissait important de faire figurer ici l'importance de l'écriture et de la prise de notes, de quelque ordre soit-elle, pendant un processus de création. Outil de mémoire et espace de travail en soi, écrire ou dessiner, schématiser, permet de construire une trace de son cheminement personnel dans le processus de création, et de commencer à objectiver son travail dans le spectacle à venir. Annotations techniques (un top, un timing) ; directions de jeu marquantes ; recherches d'un contexte ou d'un approfondissement ; associations d'idées ; compte-rendu d'une séance de retours ou d'un briefing : toutes ces informations constituent une somme, qui témoigne d'un parcours et de l'élaboration d'une sous-partition.

⁶⁵³ Entretien avec Damiaan De Schrijver, ent. cité, volume d'annexes, p. 87.

Du mur à l'eau — Elsie de Brauw

[...] pour pouvoir t'élever jusqu'aux mots, tu dois permettre aux mots de se heurter à ton état, à l'état dans lequel tu te trouves. [...] Dans la vie de tous les jours, on essaie toujours d'y échapper, d'avoir l'air aussi normal que possible, comme si on ne ressentait aucune anxiété, comme si on n'avait pas faim [*rires*]. Mais sur scène, on doit donner du sens à tout ça, parce qu'on doit jouer un tout petit peu plus mal que dans la vraie vie. Il faut *montrer*. C'est là que le corps entre en jeu, parce que l'on peut introduire de l'abstrait pour montrer quelque chose de l'état dans lequel on se trouve. Je me souviens, quand on a joué *Les Perses* dans ce grand cimetière de voitures. Il y avait un cratère dans ce cimetière, par terre, un trou vraiment immense, et sale, rempli d'eau et d'huile de vidange. J'étais une vieille reine qui avait tout perdu, son pays, ses enfants, son mari, tout quoi. J'avais un costume en papier noir, vraiment magnifique, on aurait dit de la soie. Il y a une scène où un messenger vient lui annoncer que son pays est perdu. A l'annonce du messenger, je sautais dans cette énorme flaque noire. Genre, c'est un désastre total, la fin de tout, il n'y a plus qu'à se tuer, et sauter dans le fleuve, par exemple. Puis, quand je me relevais, tout mon beau costume était trempé, il n'y avait plus que de petits lambeaux noirs accrochés à mes sous-vêtements blancs. C'était là le signe vraiment abstrait de l'état dans lequel je me trouvais. Je me souviens que juste avant, tandis que le messenger me parlait, j'effleurais du bout des doigts un long mur, un de ces vieux murs dégueulasses et délabrés qu'il y avait là-bas. Johan [Simons] m'avait dit « quand tu marches à côté de ce mur, avec ta main droite, touche-le un petit peu, comme si tu devais sentir la présence du mur pour pouvoir rester debout. » Cela avait ajouté quelque chose, cela m'avait donné, à moi, mais au public aussi, cette impression d'instabilité. Ces petits signes physiques sont vraiment incroyablement importants selon moi⁶⁵⁴.

Bien qu'elle ne parle pas directement d'une pièce inscrite à mon corpus⁶⁵⁵, cet extrait d'entretien avec Elsie de Brauw exemplifie ce que je cherche à décrire par le terme de conduite. De Brauw insiste dans la description de cette scène sur deux actions qui lui permettent de « se hisser » jusqu'aux mots qu'elle a à assumer. Le contact du mur permet dans un premier temps de moduler la tonicité de sa posture, et ainsi d'affaiblir l'assise de ses répliques, leur conférant une incertitude qui n'est pas directement exprimée, mais néanmoins sensible. Dans un deuxième temps, l'action de plonger dans le trou d'eau et d'huile mêlés qui se trouve sur la scène (elle joue dans une ancienne décharge) génère une charge affective et symbolique forte, qui dans son ressenti est décuplée par la sensation de l'eau sur sa peau et son costume, d'autant plus que sa robe de papier s'émiettait au contact de l'eau, l'actrice ressortant en sous-vêtements blancs, quelques lambeaux de robe noire y restant accrochés.

Deux choses ici sont à souligner : d'une part l'importance de la tactilité dans le récit de l'éprouvé de de Brauw, qui tendrait à faire dire que c'est l'un des supports qu'elle a privilégié pour

⁶⁵⁴ Entretien avec Elsie de Brauw, ent. cité, volume d'annexes, p. 71.

⁶⁵⁵ Il s'agit d'une des mises en scène de la compagnie Hollandia par Johan Simons dans les campagnes néerlandaises, voir le récit qu'en fait de Brauw, *ibidem*.

construire cette sous-partition de jeu. D'autre part, la conduite qui la mène d'une action à l'autre : le contact du mur qui supporte son écoute du discours du messager, et lui permet d'anticiper le vertige qui se concrétisera ensuite par le geste de se jeter dans le trou rempli d'eau et d'huile.

Chercher l'organicité [Pôle ÉTATS]

Rondeur et organicité — Elie Tass

Claire Besuelle : Tu disais tout à l'heure que l'enjeu de cette bataille était moins porté sur « être le plus fort » ou « dominer », sur quoi se serait-il déplacé selon toi ?

Elie Tass : Je parle vraiment depuis l'intérieur. Depuis l'extérieur je pense que cette idée reste. Et donc pour moi deux idées en général me motivent dans le cadre dans lequel je me place, même si je n'y arrive pas toujours. La première, c'est l'idée de... Hmm... Comme un serpent qui perd sa peau ?

C.B. : Une mue ?

E.T. : Oui, j'ai l'impression que je veux muer. Je crois aussi que c'est parce que si je pense à ça, ça devient moins frontal et plus en friction. Donc qu'on peut travailler avec la même énergie mais plus arrondie. Plus organique aussi je crois⁶⁵⁶.

Elie Tass évoque ici un changement d'intention qui lui a permis, au cours de la tournée de *nicht schlafen*, d'accéder plus facilement à l'intensité de la dépense physique demandée par la scène de bagarre qui débute la pièce. Il dit s'être appuyé sur l'image d'un serpent qui mue pour trouver une manière d'attaquer « plus en friction », « moins frontale » et « plus organique ». Il souligne qu'il s'agit bien pour lui de retrouver la même qualité tonique (« la même énergie »), mais par un autre biais, une autre porte d'entrée qu'il qualifie de plus *organique*. Le terme exprime une sensation d'aise et d'évidence, soulignée par l'idée de rondeur, qui renvoie à une certaine fluidité dans la circulation du mouvement. Envisager la séquence comme un rite et un renouveau cyclique (le serpent perdant sa peau et en revêtant une neuve) transforme la teneur du combat, qui devient une véritable étape initiatique, au-delà de la simple démonstration de force.

⁶⁵⁶ Entretien avec Elie Tass, ent. cité, volume d'annexes, p. 167.

Devenir mythomane — Quan Bui Ngoc

Comme je dis toujours : il faut devenir mythomane. Il faut y croire. Je peux croire n'importe quoi. Si je décide de croire que ça c'est rouge et que ça devient vert, toi tu ne vas jamais le voir, mais le but ce n'est pas de te convaincre que ça change effectivement de couleur. Le but c'est que tu voies et que tu croies que moi j'en suis convaincu. Être convaincu n'est pas convaincre. Tu n'as pas à les faire adhérer ou non à cette réalité à laquelle tu crois. Mais ils doivent sentir que toi, tu y crois. Je pense que c'est ça la sincérité : croire à ce qu'on fait. C'est ce qu'on cherche beaucoup ici [aux ballets C de la B]. Les gens doivent croire ce qu'ils font. Parce que c'est cette sincérité-là qui permet aux gens qui regardent de se dire : « Ah oui, ils sont en colère comme ça, moi je peux avoir cette colère-là aussi ». Pour ça il faut croire, et faire croire aux gens, dans ce contexte qui, finalement est artificiel. Enfin, officiellement c'est artificiel. Mais pourtant il faut que tout soit vrai⁶⁵⁷.

Quan Bui Ngoc synthétise ici une donnée cruciale de ce qu'il appelle *sincérité* : les référents qui permettent à l'interprète de *croire* à son geste (donc, si l'on suit les développements de Doganis sur l'émulation, de laisser son corps réagir comme s'il était en présence de ce référent) ne sont pas *perçus* par l'observateur-ice en tant que tels ; néanmoins ils sont le gage d'une qualité d'engagement dans ce geste qui sera, *elle*, perçue. « Être convaincu n'est pas convaincre » résume le danseur et assistant, soulignant que le rapport au public recherché dans le travail aux ballets C de la B se caractérise par cette recherche de sincérité, certes *construite* et *travaillée*, mais mesure de provoquer en retour une émotion dite *vraie*.

L'image spécifique - Daniel Nagrin, *The Six questions, acting technique for dance performance*

Une pêche est une pêche si elle a un noyau. On ne voit le noyau que si on creuse dans la pêche. L'image spécifique d'un artiste en action est rarement connue ou vue en tant que telle par le public. Elle peut être perçue ou sentie, et quand une performance est vraiment réussie, le public produira de lui-même un noyau - une image spécifique - depuis sa propre vie, sa propre imagination. C'est alors que tout ce que nous nous efforçons tous d'obtenir se produit : le public est impliqué et le danseur, pour qui l'image spécifique est aussi réelle alors que le noyau l'est dans la pêche, colore tout ce qu'il fait avec force et conviction. Ainsi, la pièce de danse devient un acte mutuel de création entre l'artiste et le public⁶⁵⁸.

Je me permets ici cette excursion « hors corpus » tant les propos de Nagrin résonnent avec ceux de Quan Bui Ngoc et Lisbeth Gruwez (« Devenir mythomane », « Danser, penser, émuler : avoir la foi »). La métaphore du noyau et de la pêche permet de modéliser la relation entre le

⁶⁵⁷ Entretien avec Quan Bui Ngoc, ent. cité, volume d'annexes, pp. 214-215.

⁶⁵⁸ Daniel Nagrin, *The Six questions. Acting techniques for dance performance*, Pittsburgh, University Press, 1997, p. 4.

réfèrent de l'émulation et la réalité de la réaction corporelle qui en découle. C'est cette réalité de la *réaction* qui permet l'ouverture d'un espace de communication avec un public : l'engagement d'un imaginaire permettant la mise en éveil d'un autre.

Il me semble intéressant de souligner deux éléments : Nagrin nomme son ouvrage « techniques de jeu pour l'interprétation en danse ». Il revendique l'héritage de certaines techniques venues du champ théâtral : il a notamment travaillé avec l'acteur et pédagogue américain Sanford Meisner, qui a fait partie de l'aventure du Group Theater aux côtés de Lee Strasberg et Stella Adler, pour ne citer que ces deux noms, et a par la suite développé une approche éminemment corporelle du jeu. Nagrin place en outre son ouvrage sous le patronage des écrits de Constantin Stanislavski (plus spécifiquement l'ouvrage autobiographique *Ma Vie dans l'art*). Il fait donc œuvre de *transposition*, inventant des exercices qui soient en mesure de développer pour des danseur·euse·s la capacité à investir une action d'un imaginaire spécifique (faisant le constat d'un manque à cet égard dans l'approche technique de l'enseignement de la danse ; et soulignant en outre — le livre paraît à la fin des années 90 — que ces techniques, loin de n'être applicables qu'aux pièces chorégraphiques les plus narratives, sont tout aussi pertinentes pour aborder l'interprétation de compositions plus abstraites).

À l'échelle de mon corpus, et inversement au constat fondateur de Nagrin, c'est chez les danseur·euse·s que ce travail sur une forme d'émulation est le plus sensible, ou du moins le plus repérable en entretien. Cette disparité entre comédien·ne·s et danseur·euse·s est à interroger, j'y vois pour ma part trois hypothèses possibles : une plus grande attention aux processus corporels induite par une formation en danse permettrait aux danseur·euse·s de nommer plus précisément ces processus, d'une part. Deuxième hypothèse, la relative rareté de cette dimension du travail d'interprétation dans le champ de la danse en rendrait la formulation nécessaire pour signaler une spécificité (ce qui est très présent dans le discours de Lisbeth Gruwez par exemple). *A contrario*, une forme d'acquis technique implicite rendrait l'objectivation de ce savoir-faire plus difficile aux comédien·ne·s, quand bien même ils basent une partie de leur jeu sur ces opérations (Elsie de Brauw étant peut-être celle qui décrit le plus en détails ce par quoi passe concrètement sa façon de s'engager dans un geste, une action ou une réplique). Pour autant, ce travail est là : ce « catapultage », pour reprendre les termes de Damiaan De Schrijver qui permet à l'acteur de dire *pour de vrai*, et qui repose sur ce qu'il nomme le « mystère », ou le « secret » : un réfèrent, qui lui permet bien de rendre son action *réelle*, puisque l'objectif reste de l'accomplir et de dire *pour de vrai*.

Danser, penser, émuler — Lisbeth Gruwez & Maarten Van Cauwenberghe

Maarten Van Cauwenberghe : Je pense tout de même que le plus important, si on parle du travail chez nous, c'est que la dimension du mental y est très importante. On veut que le danseur pense...

Lisbeth Gruwez : ...mette un contenu. Un danseur doit inventer. On ne peut pas juste *faire* le geste, il y a tout un travail d'imagination derrière. Par exemple là [*elle lève le bras en regardant derrière elle vers le haut, et sa main se contracte délicatement*] j'attrape une cerise...

M.V.C. : Une fois que ce cœur-là est trouvé, il n'y a pas de « bons » ou de « mauvais » mouvements, tout peut exister.

Il me semble qu'on peut analyser l'exemple donné par Lisbeth Gruwez sous l'angle de l'émulation : la cerise est un référent virtuel, un « double fantôme » qui influence sur l'ensemble de la séquence du geste, de l'anticipation par le regard à la torsion du buste qui accompagne le déport de l'épaule, jusqu'à la délicatesse de la contraction des doigts s'adaptant à la circonférence et à la fragilité du fruit. Il ne s'agit pas d'une « simple visualisation », mais bien d'un référent qui entraîne une chaîne de modifications du tonus postural et gestuel. La *pensée* du danseur est ainsi cruciale dans le *sens* qui sera donné au geste. Un peu plus loin, Gruwez parle de ce rapport au *contenu* du geste en termes de *foi*, résonnant avec les propos de Quan Bui Ngoc :

Ça a vraiment à voir avec la foi. Si tu crois en tes mouvements, le public va y croire aussi. Si tu doutes une seule seconde, il le sent. On peut pas mentir, on peut pas faire semblant dans les pièces. Avec *Worse*, je dois être dans la zone, concentrée et ne pas lâcher. C'est comme un pitbull. C'est pour ça on ne peut pas faire des spectacles de deux heures, parce que la concentration que ça demande est épuisante⁶⁵⁹.

La *pensée* du geste permet ainsi d'ouvrir un espace de croyance partagée avec le public, même si, encore une fois, il n'est pas question de donner à voir ce qui motive le geste, mais le fait même qu'il est motivé.

⁶⁵⁹ Entretien avec Lisbeth Gruwez et Maarten Van Cauwenberghe, ent. cité, volume d'annexes, p.110.

L'état comme outil vers la disponibilité — Lisi Estaras

J'ai proposé en deuxième partie de mon étude une analyse de l'utilisation du mot « état » par les danseur·euse·s des ballets C de la B. Lisi Estaras, ainsi que je le soulignais, pose l'état comme un palier vers ce qu'elle nomme *disponibilité*, qu'elle définit comme capacité à *vivre* pleinement une expérience, en opposition avec l'idée de simplement *exécuter* une série d'actions, de gestes ou de mouvements :

Lisi Estaras : L'état ça permet d'être vraiment disponible : de ne pas être juste en train d'exécuter quelque chose, mais de le vivre. C'est très complexe, il y a beaucoup de gens qui me demandent ce que c'est... Mais il n'y a pas de définition !

Claire Besuelle : Quand tu dis que l'état te « permet d'être disponible », as-tu développé des techniques qui te permettent d'atteindre cet état qui ensuite te permet d'être disponible ?

L.E. : Pour moi ce qui marche c'est de pousser quelque chose d'extrêmement physique. Courir, n'importe quoi, mais qui te permet d'oublier ta tête en dépassant une fatigue, un *exhaustment* [épuisement]. Comme le *shaking* [tremblement], c'est très clair. Même pour travailler avec le texte ça fonctionne : l'*automatic talking* [parole automatique] comme façon d'oublier le mental, de perdre la distance avec ce que tu es en train de faire. C'est le même principe que le yoga en fait : quand tu fais un yoga hyper difficile, qui te demande autant au niveau physique, cela te fait trouver cet endroit.

C.B. : Est-ce que tu continues à t'entraîner avec une technique spécifique ?

L.E. : Je fais du yoga et je vais à la gym. Je fais des trucs cons. Des fois j'aime bien la méthode Feldenkrais. Et sinon j'invente mes exercices. [...]

La danseuse met l'accent sur le dépassement d'un seuil de fatigue physique qui lui permet d'atteindre un régime d'activité du corps où l'activité mentale est jugulée par l'effort consenti (l'exemple du yoga est flagrant à cet égard). L'état atteint par ce dépassement (qui pourrait, selon la description qu'elle en donne, équivaloir à une petite transe) permet dans son expérience un accès plus direct aux impulsions/réactions de la corporéité, les laissant exister avec le moins de filtres possibles : c'est ce qu'elle formule en soulignant la nécessité de « perdre la distance » avec ce qu'elle est en train de faire, cette distance mentale étant ici reliée à une forme d'auto-critique, de conscience de soi occupée à questionner le bien-fondé de ses actions. Estaras relie ainsi la question de la disponibilité à la notion de *justesse*, qui passe fondamentalement par le fait de rester physique, c'est-à-dire d'être toujours à l'écoute de ses sensations physiques :

L.E. : [...] Tant que tu restes dans ton corps, rien ne peut aller mal. *Nothing can go wrong as long as you are in your body* [rien ne peut tourner mal tant que tu restes dans ton corps]. Souvent dans les workshops les gens cherchent des états très tordus : ils sur-jouent l'état. Il faut faire en sorte

que ça ne devienne pas dramatique. L'état n'est pas un seul endroit. L'état ne veut rien dire en fait [rires]. Quand tu décris un état, tu n'as pas besoin de forcer une charge émotionnelle. Par exemple la phrase d'Ido [Batash] : il a développé un langage qui a une force qui lui est très singulière. Les autres doivent trouver tous seuls où ça peut les emmener, mais ils ne doivent pas forcer le trait ou jouer le fait d'être perdu par exemple⁶⁶⁰.

Dans le discours de la danseuse, il est très clair que l'état n'est pas relié à une couleur particulière qui serait exprimée. Elle réfute en creux l'idée d'une univocité de l'état, qui serait par exemple un langage gestuel identifiable et reconnaissable. L'état serait ainsi ce qui permet de proposer un matériau (une étape propédeutique) avec le plus de liberté possible.

Néanmoins, la fin de la citation laisse entrevoir une autre définition de l'état, reliée cette fois à l'exécution d'une séquence chorégraphique précise : c'est l'exemple de la phrase d'Ido Batash sur O Mensch. La danseuse, qui était présente en répétition ce jour-là bien qu'elle ne soit pas dans la distribution de *nicht schlafen*, insiste sur le fait que les collègues de Batash ne doivent pas chercher à sur-investir l'effet produit sur eux par le fait de regarder la séquence de Batash, mais bien à rester attentif pour eux-mêmes à ce que *produit* en eux les coordinations de la phrase composée par le danseur. Dans ce contexte de transmission, la prévalence entre état et geste s'est inversée : c'est *par* l'incorporation précise d'une coordination que l'état peut s'exprimer au plus juste, pourvu que l'interprète ne cherche pas démesurément à imposer au geste une couleur *a priori*, mais reste à l'écoute des résonances toniques et affectives du geste en soi, les laissant tout simplement exister : s'étant donc préparé à s'y rendre *disponible*.

La présence comme conscience de sa disponibilité — Romain Guion

Claire Besuelle : Tu évoquais le fait de « briller » dans le temps de la performance, penses-tu que la présence scénique se travaille ?

Romain Guion : Aucune idée. Je n'ai pas d'outils particuliers pour la travailler. Je dirais encore que c'est une question de conscience. Quand je donne des cours dans des écoles de formation, je dis toujours que ce qui m'intéresse quand je vais voir un spectacle aujourd'hui, ce n'est pas de voir des danseurs « techniques ». Des jambes qui se lèvent à 180° ou des gens qui tournent de plus en plus, tu en trouveras toujours. On tombe dans l'excès de la virtuosité, presque du cirque. Ce qui m'excite, c'est de voir des gens qui sont en maîtrise ou en contrôle absolu de leurs corps, à tout moment. Je trouve incroyable de voir ça. C'est-à-dire que, même s'ils font un mouvement de tête tu sens qu'ils savent exactement ce qu'ils font avec leurs doigts ou leurs pieds. On voit cette pulsion du corps entier et global à tout moment. Je pense que ça influence la présence sur scène : cela donne de la densité, du volume, de la plasticité parce que ce n'est pas un corps mort mais investi. C'est ça aussi la présence. C'est quelque chose que j'encourage par exemple chez les élèves que je vois, je leur dis : « oui c'est bien de travailler la technique mais vous devez travailler

⁶⁶⁰ Entretien avec Lisi Estaras, ent. cité, volume d'annexes, p. 210.

cette conscience, par d'autres techniques ».

C.B. : Lesquelles ?

R.G. : Je crois beaucoup, en complémentarité d'une technique académique de travailler des techniques comme le tai-chi ou le yoga, qui travaillent sur la conscience du corps. Je pense que c'est extrêmement important pour un interprète. Si tu me parles de présence, c'est ça qui me parle en fait. Ce sont vraiment des choses qui ne sont pas faciles à expliquer, c'est de l'ordre du senti. Ce n'est pas quelque chose de scientifique que tu peux mesurer⁶⁶¹...

Dans cet extrait d'entretien, Romain Guion part d'une réflexion sur la notion de présence, qu'il finit par définir comme conscience, j'ajouterais conscience de sa disponibilité. Le corps *dense* et investi décrit par le danseur, même dans le geste le plus infime, requiert une conscience globale des connexions à l'œuvre dans sa propre corporéité, et une mobilisation fine de la motricité, qu'il préconise d'ailleurs de développer *via* des pratiques somatiques en complément d'un travail technique académique. C'est que la présence pour lui n'est pas une question de virtuosité mais bien de sensibilité, au sens d'accroissement de la capacité à mobiliser et mettre en mouvement les segments les plus infimes du corps, tout en ayant conscience des chaînes posturales impliquées dans ce petit mouvement, et donc de ses répercussions sur la tonicité globale. Disponibilité donc, au double sens d'accès à la mobilité ; et d'accès à la résonance comme sensation des répercussions d'un geste si infime soit-il sur l'ensemble des facultés du corps en mouvement.

L'attente, la disponibilité et la paresse — Frank Verduyssen

J'ai cité dans le développement consacré à la préparation au jeu cet extrait d'entretien avec Frank Verduyssen :

J'attends. J'attends que ce soit l'heure et je trouve ça très chiant. Vérifier le plateau, que tout est en ordre, ne pas s'envoler, rester là. Tu vois... Je ne suis pas... On n'est pas de l'école de pensée qui considère qu'il y a une bulle dans laquelle il faudrait entrer, ou « devenir quelqu'un d'autre », ça n'existe pas chez nous. Par contre, la détente... On peut appeler ça paresse, on peut appeler ça être disponible [*rires*].

La seule préparation au jeu qui vaille, pour le comédien, consiste à *se rendre disponible*, opération qui se traduit pour lui dans l'attente, soit la conscience qu'il *va jouer* et qui imprègne plus ou moins consciemment le parcours de sa journée : un « vivre vers » ainsi qu'il le formule. Cet état de disponibilité est ensuite décrit par le comédien comme un état de *réactivité* qui lui permet d'écouter le moment et d'être en réaction *avec* ce moment :

[...] tout ce que tu dois faire c'est d'être bien préparé sur un niveau dramaturgique mais aussi de garder ouvert ces pores [*se touche la peau du bras*] pour écouter le moment et agir. Tu peux imaginer ce que c'est de nager dans une piscine, mais quand tu sautes, la piscine va te parler tout

⁶⁶¹ Entretien avec Romain Guion, ent. cité, volume d'annexes, p. 97.

le temps ! [...] Dans ce sens là tu peux préparer ton personnage, ta mise en scène autant que tu veux, mais quand le spectacle commence tu as une avalanche d'infos qui viennent de partout : ton partenaire, ton texte, le plateau, le moment... L'oxygène, le bruit, le public, tout ! On ne peut jamais imaginer ou prévoir. Et ça change immédiatement. Donc il y a quand même une sorte de concentration si tu veux ou... Je ne sais pas, *vivre vers*⁶⁶²...

La disponibilité est décrite comme un état kinesthésique (Vercruyssen montre les pores de sa peau, indice de l'importance du tactile, plus précisément de l'haptique, dans sa perception), qui permet au comédien de prendre en considération l'ensemble des éléments qui informent sa perception *au présent*. La métaphore de la piscine renforce encore cette idée, puisque le fait de *plonger*, soit d'être immergé dans un *bain* d'informations de tous ordres (perceptives, cognitives, affectives) et d'être en mesure de les recevoir pour pouvoir s'y orienter sans couler est implicitement posé comme condition de l'expérience du jeu. Il revient enfin sur la préparation à cet état qu'il nomme disponibilité, mentionnant une concentration spécifique, soit une manière de diriger son attention, de ne rien *prévoir* tout en ne *s'envolant* pas, manière là encore métaphorique décrivant l'ancrage nécessaire pour atteindre un degré d'ouverture à l'imprévu.

Être et avoir partenaires [Pôle ESPACES AFFECTIFS]

Mentor et partenaire — Lisbeth Gruwez & Wannès Labath

Wannès Labath : La première fois que j'ai atteint cet endroit [*il fait allusion à l'un de ses gestes récurrents dans Okay : celui de frotter la zone de l'estomac du plat de la main*], c'était à Brest. La répétition avait été dramatique, et dans la foulée, j'étais parti littéralement en vrille. Elle [Lisbeth Gruwez] m'a dit que je devais proposer quelque chose le lendemain, je ne savais pas quoi faire, alors j'ai capitulé, et mon corps a proposé cela. C'est ce qui est venu, et c'est devenu plus facile d'y accéder après cette première fois, plus calmement. Ce fut longtemps pour moi la partie la plus facile, le moment où je pouvais le plus lâcher prise⁶⁶³.

Juste avant cet entretien avec Wannès Labath, j'ai assisté à une autre répétition « dramatique », avant la deuxième représentation de *Okay* à la Bastille, séance de travail à l'issue de laquelle Labath disparaît, en rage, pour ne revenir au théâtre que quelques instants avant le début du spectacle. Entre Labath et Gruwez, je l'ai évoqué, la relation est complexe : d'une part du fait d'une inégalité de statut (l'un interprète, l'autre chorégraphe et interprète) ; d'autre part du fait de l'âge, de l'expérience et du différentiel de notoriété entre les deux interprètes (Labath vouant une admiration sans bornes au travail de Gruwez).

⁶⁶² Entretien avec Frank Vercruyssen, ent. cité, volume d'annexes, p. 183.

⁶⁶³ Entretien avec Wannès Labath, ent. cité, volume d'annexes, p. 129.

En entretien informel, Gruwez reviendra sur le fait que le duo en soi soit une forme très compliquée à gérer affectivement parlant, le rapport de comparaison-compétition étant, quand bien même on lutte contre, une réalité sous-jacente et constante. En outre, la configuration « homme-femme » de ce duo-ci, avec deux partenaires cisgenres et hétérosexuels, a pu poser la question du désir. Revenant sur le coup d'éclat de Labath, Gruwez assume ainsi avoir poussé le danseur dans ses retranchements : « il avait envie de me foutre un procès », dit-elle, « mais ce qui s'est passé c'est que sa colère est devenue une ligne de jeu et c'était la meilleure représentation qu'il ait faite depuis longtemps⁶⁶⁴ ». La frontière entre la scène et la vie est très mince, ajoute-t-elle, soulignant que le fait de provoquer cet affect chez Labath a permis de faire réagir sa corporéité, de mettre en jeu d'autres affects.

Ce discours, qu'on pourrait qualifier de provocateur tant il déjoue les limites de ce que l'on a l'habitude de considérer comme éthique dans le cadre de relations de travail, entérine la disproportion entre les deux partenaires, Gruwez prenant un rôle non seulement de direction et de partenariat, mais aussi de mentor. Elle souligne plusieurs fois en entretien que Labath sort de l'école et qu'il ne « travaille pas assez » à la précision de ses gestes et de l'imaginaire qu'il convoque. « Impossible de lui dire ce qu'il doit penser, il doit trouver en lui-même et pour lui-même » dit-elle.

En somme, se tissent ici plusieurs enjeux affectifs, professionnels et esthétiques, l'orageux de cette relation donnant *aussi* consistance à la rencontre entre les deux interprètes sur scène. Je tiens à préciser, néanmoins, que Gruwez comme Labath expriment aussi à plusieurs reprises un respect sinon une admiration pour le travail l'un de l'autre. Labath sera d'ailleurs le premier résident de Rubigny, espace de répétition et de résidences artistiques que Voetvolk inaugure en 2020 dans les Hauts de France.

Relations longue durée — tg STAN

Le tg STAN se fonde en 1989, il y a maintenant trente et un ans, ses membres se connaissant depuis plus longtemps encore, depuis leurs études au conservatoire d'Anvers. Cette connaissance les un-e-s des autres permet une complicité, une fluidité *et* des désaccords, tant dans les échanges qui président au choix des textes à monter et à la façon de le faire, que dans le moment même du jeu, ainsi que ces propos de Jolente De Keersmaecker en témoignent :

Marion Rhéty : Quelles sont les plus grandes difficultés du travail en collectif ?

Jolente De Keersmaecker : Je pense que c'est quand on se retrouve dans une situation où l'un d'entre nous a une idée très précise et contraire aux autres, et que ça nous force au compromis. Je vais lutter jusqu'au bout mais à un moment, tu dois apprendre à revenir sur ton idée ou à y renoncer si elle ne convainc pas les autres. On a la culture de ne jamais voter, surtout pour des

⁶⁶⁴ Quelques notes prises pendant un déjeuner avec Lisbeth Gruwez, volume d'annexes, p. 122.

choses en interne. On va toujours, par la discussion, trouver une solution. Ou quand il n'y a pas de solution, on le laisse comme ça. C'est très belge je pense, on le met dans le frigo ! Ça reste là, parfois ça dégèle... Un des débats qui revient souvent entre nous, c'est « qu'est-ce que tu fais avec l'argent que tu gagnes en dehors de STAN ».

M.R. : Quelle place a l'individu au sein du collectif ? Il y a une forme de fidélité au collectif, mais vous vous autorisez aussi une vie artistique en dehors du collectif.

J.D.K. : Nous avons tous les quatre à la fois un chemin en STAN et un chemin solo. J'ai travaillé avec ma soeur, j'ai fait des spectacles seulement avec Damiaan ou Frank... C'est pareil pour tous. Je pense que c'est nécessaire. Mais il n'y a jamais d'arrêt net pendant un temps ; ce serait difficile à gérer parce que ça imposerait aux autres de prendre la responsabilité de parler à la place de celui qui n'est pas là, de faire comme si sa voix ne comptait pas...

M.R. : Le fait d'exister en tant que collectif n'a jamais été remis en cause ?

J.D.K. : Non, jamais. Le fait que le collectif soit conçu comme un endroit où le chemin individuel peut se faire nous sert de soupape quand ça ne va pas.

M.R. : Comment se répartissent les rôles entre les gens du collectif ? Vous séparez les questions artistiques du fonctionnement administratif...

J.D.K. : Certains s'occupent de la production, de la diffusion, la programmation, il y a aussi des techniciens. Mais c'est intéressant de discuter avec eux parce qu'ils ont aussi leur point de vue sur ce que veut dire travailler avec STAN. On est dix presque dans le collectif. A part nous quatre comédiens, seules deux personnes nous accompagnent depuis longtemps. Mais ce rapport au côté plus institutionnel ou du moins fonctionnel évolue beaucoup au fil du temps. Au début on ne faisait même pas de réunion, on refusait. Les répétitions se faisaient chez moi ou chez Damiaan, mais on a assez vite trouvé le lieu où nous sommes — depuis quinze ans environ. Et maintenant tout le monde a un bureau.

M.R. : Est-ce que des gens ont parfois eu envie de se greffer au collectif ?

J.D.K. : Jamais de façon directe. C'est fragile, en fait, nous quatre⁶⁶⁵.

Cette *fragilité* du collectif et de son organisation dont parle De Keersmaecker demande un investissement et un engagement particulier de la part de ses membres pour maintenir sa structure (depuis cet entretien, Sara De Roo a d'ailleurs quitté le collectif). Partenaires de jeu sont *aussi* partenaires d'une vie professionnelle qui si elle ne se limite pas au STAN, se construit nécessairement *avec* celle du collectif.

⁶⁶⁵ tg STAN, «“Tout ce qui est sur scène a une histoire”», *Agôn* [En ligne], Enquête : Engouffrés dans la brèche, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, Postures et pratiques du collectif, mis à jour le : 24/01/2011, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1540> (consulté le 1.02.2021).

Œuvrer à être ensemble — L'équipe de *nicht schlafen*

Lorsque je rencontre Alain Platel en février 2016 et que je lui demande de m'accueillir sur les répétitions de ce qui deviendra *nicht schlafen*, il répond par l'affirmative, réservant néanmoins les dix premiers jours de création à un huis-clos total : pas de visiteur·euse·s pendant ces tous premiers instants de la vie du groupe ensemble, pendant lesquels les équilibres des relations interpersonnelles seront amenés à se construire. Je transcris ici les mémoires de Dario Rigaglia, Elie Tass, David Le Borgne et Ido Batash à propos de ces premières semaines de création et la façon dont ils ont traversé cette rencontre avec l'équipe et les thématiques du spectacle à venir. Cette description du moment de la rencontre était en effet récurrente dans la réponse à ma question « quels sont les deux ou trois moments marquants du processus de création pour toi ? », bien qu'avec des ressentis et des réminiscences forcément différents.

Dario Rigaglia : Pour commencer, je dirais qu'au tout début, nous nous sommes d'abord découverts les uns les autres, parce que la quasi totalité de l'équipe était nouvelle. Et je dirais que nous avons essayé de découvrir en chacun d'entre nous aussi bien le danseur que la personne, et c'est fondamental. On a fait beaucoup d'improvisation les premiers temps, on a commencé par des tâches qu'Alain [Platel] nous donnait, et je me souviens que bon nombre de ces tâches étaient liées aux diverses façons de toucher une personne, alors on s'est beaucoup touchés ! L'idée, le thème principal étant la violence, on a aussi commencé à chercher des vidéos et des photos. Alain l'a fait, il en a amené au studio, et nous aussi, on pouvait lui en envoyer. C'était une entrée en matière pour questionner la violence, ce que la violence signifiait pour chacun d'entre nous. C'est un vaste terrain, et il nous arrivait de nous y perdre, mais cela m'a semblé très intéressant. Nous étions unis par le thème, sur lequel nous rassemblions tous un maximum d'informations, et c'est à travers cette recherche, l'improvisation et les échanges qu'on a pu avoir qu'on a commencé à mieux faire connaissance.

Il m'est difficile de distinguer des étapes, mais s'il le faut, je dirais que le second temps correspond au moment où on a commencé à travailler par deux. Alain nous a demandé de créer trois ou quatre duos, en une semaine à peu de chose près, ce qui a fait qu'en une semaine on avait rencontré chacun trois ou quatre personnes différentes. On a adopté un fonctionnement en cercle, tu vois, tous les jours on changeait et on reprenait une heure ou deux pour travailler avec un nouveau partenaire. C'était très intense parce que l'on devait être totalement en symbiose avec notre partenaire vu qu'on n'avait pas de temps à perdre, c'était une manière comme une autre de donner de la profondeur à notre connexion. Après le temps des duos, on a essayé d'assembler tous les ingrédients que chacun d'entre nous avait apportés, puis d'assembler nos personnalités.

A ce moment-là, on a commencé à parler beaucoup de Mahler, de sa vie et de son travail de compositeur, et nous avons aussi passé beaucoup de temps à évoquer l'œuvre de Berline [De Bruckjere]. Et pour finir, on est allés voir les chevaux et son travail sur la sculpture. On a vécu tout ça ensemble, avant de revenir en studio pour reprendre le travail. A ce moment-là on a commencé à vraiment toucher l'œuvre de Berline, et en parallèle on a beaucoup interrogé le concept de civilisation. En fait, on se posait ces questions mais ce n'était pas théorique, on se

demandait surtout comment s’y prendre pour élaborer une même pièce avec toutes nos différences. Comment construire une communauté à nous tous, sans aplanir la singularité d’aucun des neuf que nous étions. C’était une étape un peu difficile pour moi, parce qu’on peut toujours être tenté de changer son propre comportement quand on partage quelque chose d’aussi intense avec les autres : dans sa façon de danser, mais aussi dans sa façon de penser. A ce moment-là, pour moi, le défi, c’était essayer de suivre la voie que je me suis tracée. Parce que pour faire ça, on doit embrasser le concept de communauté et être totalement avec les autres, mais si on veut donner tout ce qu’on peut, on doit s’en tenir à ce que l’on est. Et ça, c’était fort pour moi. Ensuite, après toutes ces expériences, on a commencé en studio à tout mettre en mouvement, les ingrédients, tout ce qu’on avait découvert jusqu’alors. C’était le troisième mois, je crois. L’atmosphère entre nous était de plus en plus légère, et tout le monde apportait en studio quelque chose qu’il explorerait dans la journée⁶⁶⁶...

Claire Besuelle : Pour toi quelles ont été les étapes les plus marquantes, les faits les plus marquants dans le processus de création de la pièce ?

Elie Tass : Tous les duos qu’on a fait au début déjà. C’était intéressant de pouvoir s’observer et se rencontrer, de voir toutes les propositions très différentes des gens, il y a aussi des gens que je connaissais peu... C’est assez nouveau parce que j’avais beaucoup travaillé avec la même équipe jusque là. [...] Oui, ce début n’était pas évident je trouve, et c’est là où je suis aussi très... *pfff*... Je sens que je ne suis pas facile. C’est difficile pour moi de travailler avec des gens dont je sens que, « ouhlala », dont je sens qu’ils sont dans des mondes vraiment différents du mien, et je ne sais pas si j’aime ça [*rites*].

C.B. : Tu veux dire dans des recherches différentes ?

E.T. : Oui, dans leurs recherches et dans leurs présences. Est-ce que je veux... Je veux dire, même si on trouve un fonctionnement ensemble, est-ce que ce qui est créé est quelque chose dont je veux faire partie ? Est-ce que ça suffit ?

C.B. : Tu veux dire que tu peux te sentir bien à faire quelque chose sans forcément être en accord avec la forme que cela propose ?

E.T. : Oui. [...] Sinon, d’autres moments marquants... La bagarre bien sûr, et la façon dont ça s’est inscrit dans le spectacle. Ça par exemple je ne crois pas que ça aurait été possible avec le groupe avec lequel j’ai travaillé pendant 8 ou 10 ans. Je l’imagine difficilement, je ne sais pas pourquoi. Ou en tous cas différemment⁶⁶⁷.

Ido Batash : Nous sommes un groupe de gens venant d’horizons tellement différents. Au début de la création, je me demandais comment on allait s’en sortir, du fait de nos différences. Et au final, on l’a fait ! Et c’était une réponse aussi. Il n’est pas nécessaire d’être proche de quelqu’un qui te comprend pour communiquer pleinement. Cela nécessite de la patience, beaucoup de patience, on

⁶⁶⁶ Entretien avec Dario Rigaglia, ent. cité, volume d’annexes, p. 230.

⁶⁶⁷ Entretien avec Elie Tass, ent. cité, volume d’annexes, p. 165.

n'accorde aucune place à son ego, en aucune façon. Dès que l'ego ressurgit, alors, on commence à se faire du mal les uns aux autres, à se faire du mal à soi-même aussi. Nous sommes toujours attentionnés, les uns envers les autres, j'apprécie. Parce que je crois que sans cela, ce serait beaucoup plus dur⁶⁶⁸.

Claire Besuelle : Si tu avais trois faits marquants du processus de création à retenir, quels seraient-ils ?

David Le Borgne : La rencontre, le premier mois et demi. Le fait de commencer à zéro. C'est davantage le début d'une période qu'un moment précis. C'est pour moi la création d'un univers. Se rencontrer les uns et les autres dans des duos, faire des improvisations où tu te montres et où les autres se montrent aussi dans leur intimité la plus profonde, ça aide beaucoup à essayer de chercher de la sincérité. C'est une petite lubie que j'ai et que j'oppose au *jeu* justement. Quand je prends la voie « méthodologique », j'ai l'impression de manquer de sincérité. Chemin faisant on apprend à connaître les autres, à créer l'ensemble et créer une histoire, une mémoire commune de références partagées. Des duos, des solos, d'idées qu'on a entendues. Tu pars de zéro et tu crées un univers, comme si tu étais dans une matrice et que tu arrivais dans un espace vierge où il fallait construire. C'est une des parties les plus passionnantes. Ensuite on s'est rendu compte que cet univers était une base de spectacle, déjà là, même si on n'avait rien de fixe. Ce n'était pas juste du matériel épars, c'est vraiment les liens créés entre nous, c'est très vaste et c'est pour ça que c'est passionnant⁶⁶⁹.

Ce qui ressort de ces différents témoignages est qu'il est vraiment question d'un *travail*, et peut-être du plus délicat. L'idée de construire d'abord une « culture commune », qui pourrait au premier abord sembler tendre à gommer toute dissension ou désaccord, est au contraire à envisager de façon dynamique, dans la recherche constante d'un équilibre entre des personnalités singulières et les univers qu'elles charrient. L'univers de la pièce se construit ainsi sur la *recherche* d'un commun, et non sur le postulat que cet en-commun va de soi.

D'ailleurs, cette façon d'être ensemble sur laquelle repose *in fine* le spectacle, nécessite d'être reconduite et réactualisée tout au long de la tournée, pour garantir une entente qui rende l'intimité demandée par le spectacle viable. Alain Platel en parle en ces termes au tout début de la tournée :

Et d'abord je prie vraiment chaque soir que rien de grave ne se passe. Cela me fait vraiment tellement peur. En le disant c'est une forme d'exorcisme [*rites*]. Ils prennent soin les uns des autres. On a ce genre de discussions comme celle que tu as vue ce soir [*j'ai assisté aux notes juste avant l'entretien*], où les choses sont dites, et *sharp* [de façon tranchante]. De temps en temps mais pas tout le temps. Mais hier il y avait à nouveau deux blessés : ça m'irrite, ça les irrite, donc il faut

⁶⁶⁸ Entretien avec Ido Batash, ent. cité, volume d'annexes, p. 40.

⁶⁶⁹ Entretien avec David Le Borgne, ent. cité, volume d'annexes, p. 142.

trouver une manière d'en discuter et je sens que ça reste vraiment délicat et fragile. Et j'aime que cela reste comme ça. Je pense qu'il ne faut surtout pas devenir négligent là-dessus. Ce serait le plus dangereux. Si l'on se dit « oui, ça va aller »... Non, chaque soir, je suis sur les charbons ardents. [...] C'est une réflexion qui tourne dans ma tête aussi. Parce que quand tu choisis aussi ce genre de métier, c'est ce que tu cherches à faire et à découvrir. Et en même temps cela fait énormément peur parce que tu ne veux pas que des choses « négatives » arrivent. Même sur le plan personnel. [...]

Un bon exemple c'est le moment où certains danseurs ont parlé avec Bérengère [Bodin] parce qu'ils ne voulaient pas qu'elle crache sur eux. A partir du moment où cela a été dit, j'ai dit que c'était essentiel pour moi qu'ils sachent qu'ils pouvaient à chaque moment dire à quelqu'un sans entrer dans le jugement qu'ils avaient certaines limites à respecter. Parce que certaines actions, comme recevoir un crachat, peuvent faire péter les plombs à quelqu'un. Et on n'a pas à expliquer pourquoi. Pourquoi est-ce que quelqu'un ne veut pas qu'on crache sur lui, et qu'un autre dit : « oui, crache sur moi plutôt que de me frapper » ? Je sais aussi qu'il y a des danseurs qui ne veulent pas qu'on touche leurs cheveux. Et on ne peut pas expliquer pourquoi, on n'a pas à le faire non plus. Donc c'est un exercice que j'aime bien suivre au niveau de la communication dans le groupe, de trouver une ouverture sans que cela devienne évident que tout puisse se dire à l'autre. De garder ce côté... Où on a peur de blesser l'autre...

Claire Besuelle : Préserver une forme de pudeur ?

Alain Platel : C'est le mot que je cherchais : la pudeur⁶⁷⁰.

Construire un partenaire — La salle Rubens du Musée des Beaux Arts d'Anvers

J'ai longuement commenté la place de la reconstruction de la salle Rubens du Musée des beaux arts d'Anvers dans le processus de création du *Pays de Nod* par le FC Bergman. Je laisserai parler les images, tout en rappelant la manière dont les membres du collectif personnifient cet espace, lui donnant le titre de *personnage principal* du spectacle, imposant ses règles. On peut ainsi dire que le collectif a *construit* son partenaire de jeu en faisant le choix de faire reconstruire cet espace :

Marie Vinck : On s'est simplement rendu compte que... Quand on voit cet espace, on se rend compte qu'il a des règles. On ne pouvait pas juste faire ce qu'on voulait à l'intérieur, ça n'aurait plus eu de sens. On devait respecter le sens de cette salle, de cet espace en tant que musée... Pour pouvoir s'appuyer dessus. On aurait pu aller contre, mais ç'aurait été un autre spectacle. Nous n'avions pas réalisé que l'espace serait aussi déterminant. Donc un bon nombre de scènes ont juste perdu leur raison d'être une fois dans l'espace du musée...

Joé Agemans : C'était trop étrange ! Dans *Le Pays de Nod*, la salle était le personnage principal et tout devait faire sens par rapport à cette salle. On devait respecter les règles qu'elle imposait⁶⁷¹.

⁶⁷⁰ Entretien #2 avec Alain Platel, ent. cité, volume d'annexes, p. 223.

⁶⁷¹ Entretien avec le FC Bergman, ent. cité, volume d'annexes, p. 32.

Générer de l'insu — Les tâches comme principe d'improvisation guidée chez Alain Platel

Alain Platel : Il y a un fameux moment pendant le processus de création de *Out of context* où j'avais demandé de faire une improvisation autour de la tâche « l'accouchement d'une girafe ». J'avais cette idée, je voulais qu'ils essaient de travailler sur la naissance d'une girafe. [...] Le danseur qui commençait m'a demandé : « tu veux qu'on improvise autour de la naissance ? », et j'ai répondu « non, je veux que vous travailliez sur la naissance d'une girafe ». Il a continué : « la naissance d'un animal ? », alors j'ai continué aussi : « non, la naissance d'une girafe ». Je ne savais pas pourquoi, je sentais que ce n'était pas la même chose que la naissance d'un cheval ou d'un éléphant. Le danseur qui a commencé était vraiment sceptique, il y a vraiment pensé pendant longtemps, et puis il est entré dans une improvisation qui a duré... je l'ai arrêté après une heure. Il était tellement concentré à essayer de s'imaginer comment ça peut être la naissance d'une girafe, et après ce qui se passe avec cet animal, que ça lui a permis d'entrer dans un état et de développer une manière de bouger qui était complètement unique en fait. Très belle. Ça a plu à tous les autres danseurs, qui ont tous eu envie d'essayer ce truc-là. C'est à partir de là qu'on a commencé à employer cette expression « entrer dans un état ». C'est une manière de se concentrer et de vivre à l'instant ce qui se passe. Les danseurs sont vraiment à l'intérieur de quelque chose et ce n'est pas qu'ils oublient ce qui se passe à l'extérieur, mais c'est une concentration très spécifique.

Claire Besuelle : Les stimulations se font en termes d'images ? Comment perçois-tu l'entrée dans cet état [*je fais un geste des deux bras qui va du haut vers le bas, vers le centre du corps*] ?

A.P. : Je crois que tu le montres. Ça a à voir avec le fait d'entrer dans une physicalité plutôt que de penser à quelque chose. Dans ces pièces [les pièces dites « de danse » dans le vocabulaire de la compagnie] tous les danseurs vivent quelque chose de très particulier. Je vois Elie [Tass], et je me dis que ce n'est pas Elie que je connais dans la vie, c'est comme s'il devenait un autre personnage. Quand bien même il ne joue pas un personnage, il applique la physicalité qu'il a développée pour cette pièce, pour en faire un personnage, ou une manière d'être. Quand je lui dis qu'il est différent, qu'il me surprend parce qu'il fait des choses que je ne le vois jamais faire dans la vie réelle, lui est étonné parce qu'il me dit « je ne suis pas en train de jouer quelque chose ». Ce n'est pas qu'il devient tout à coup quelqu'un d'autre. Mais dans le contexte de ce qui arrive, il a développé une certaine physicalité qui va au-delà de la danse. Néanmoins, ce n'est pas juste être « soi-même » non plus, même si ce n'est pas « faux ». J'aime cela.

[...]

C.B. : Il y a quelque chose de très enfantin dans le processus que tu décris...

A.P. : Peut-être que c'est une des raisons pour lesquelles toute une partie du travail avec les nouveaux danseurs consiste à essayer de retrouver l'impulsion du mouvement *nécessaire*. Quand les danseurs ont déjà une longue expérience de danse, une histoire s'est inscrite dans leurs corps : une manière de bouger, un style, des mouvements qui codent un certain genre de danse. Je cherche à enlever le style et la forme pour arriver à ce que serait ce mouvement qui vient parce qu'il est nécessaire d'exprimer quelque chose en bougeant. Ce n'est pas forcément évident. On fait des

exercices qui consistent à essayer de s'imaginer qu'on ne connaît rien. Par exemple : il y a ce verre, mais on ne sait pas que c'est un verre, que tu peux prendre un verre et boire comme ça. Revenir à un état de conscience où on ne connaît pas la signification des choses. Ces exercices les danseurs les adorent aussi parce que c'est très drôle de voir comment ils luttent pour comprendre ce que cet objet est⁶⁷².

Je donne la parole à Platel ici car ses propos permettent de saisir l'objectif sous-jacent au travail par *tâches* pendant le processus de création, tâches qui conditionnent de longs temps dits d'*improvisation*. Il faut souligner avant toute chose que si ce terme est employé à la fois par Platel et ses interprètes-collaborateur·rice·s, il est en partie dévoyé, au sens où ces espaces-temps d'exploration en mouvement sont toujours guidés, que ce soit par un énoncé, une indication, ou souvent la présence de musique.

Néanmoins, dans la description de la « naissance du girafon », le focus est mis sur l'élaboration d'une physicalité particulière. Platel insiste sur l'unicité de la manière de bouger que l'énoncé « la naissance d'un girafon » a permis de révéler chez le premier danseur qui s'est essayé à la tâche. Ensuite, il souligne en prenant l'exemple du travail d'Elie Tass qu'il ne s'agit pas de rester proche de soi ou « soi-même » : il y a un phénomène d'altération, généré par la consigne, qui produit un devenir particulier, et qui tâche après tâche construit un parcours. Enfin, il revient sur la dimension ludique des protocoles proposés en insistant sur sa volonté de ne pas en rester au savoir-faire inscrit dans les corporéités de ses danseur·euse·s (quand bien même, paradoxalement, il ne travaille qu'avec des danseur·euse·s professionnel·le·s depuis le début des années 2000). Les énoncés sont ainsi pensés comme une façon de court-circuiter les habitudes gestuelles des interprètes, de les faire sortir de leurs routines pour générer l'émergence de gestes *autres*.

Cette démarche et le postulat qui le sous-tend est loin de faire exception dans le champ de la danse contemporaine occidentale, c'est même plutôt un lieu commun. Néanmoins, s'il faut en signaler les limites et les écueils comme la réinscrire dans une historicité, il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'une dimension active et prégnante qui informe la recherche et renseigne sur les genèses des gestes des interprètes des ballets C de la B, qui pour beaucoup continuent par eux-mêmes hors des créations avec Alain Platel cette recherche d'un geste *insu, inconnu* ou au moins *moins connu*.

Il faut redire enfin que dans la pièce inscrite à mon corpus, *nicht schlafen*, deux séquences de semi-improvisation sont restées en l'état, une première dans l'histoire des pièces de danse créées par Platel. Fait ainsi irruption sur scène une expérience jusqu'alors réservée à l'intimité du studio, bien que la teneur de cette expérience soit évidemment transformée par son insertion dans la structure dramaturgique de la pièce.

⁶⁷² Entretien #1 avec Alain Platel, ent. cité, volume d'annexes, p. 197.

Lors de mon premier entretien avec Lisbeth Gruwez et Maarten Van Cauwenberghe, j'interroge le duo sur le sens d'une phrase alors en exergue sur le site de présentation de la compagnie (elle n'y figure plus aujourd'hui). Cette phrase, comme un manifeste, est la suivante : « It is our belief that to achieve what needs to be said, one has to allow all aspects of physicality into the equation », que l'on pourrait traduire ainsi : « Nous sommes convaincus que pour parvenir à exprimer ce qui doit l'être, il est nécessaire d'engager tous les aspects de notre physicalité dans l'équation. » Gruwez rebondit et développe les principes sous-jacents à cette philosophie de travail :

Je pense que cette phrase synthétise bien les principes de notre travail. On ne fixe jamais : on a un alphabet et chaque soir on joue *avec* cet alphabet selon le goût de la journée. D'ailleurs c'est très difficile pour les gens qui viennent travailler avec nous et qui sont habitués à apprendre une chorégraphie et à être sûrs de cette base-là. Sur la chaise par exemple [*elle fait référence à la première séquence de la pièce We're pretty fuckin' far from okay*], on a un alphabet mais rien n'est fixe. On cherche chaque soir une nouvelle manière de rentrer dans la matière, de le *faire*. C'est l'aspect « performance » de notre travail, qui vient de cette idée : « on ne répète pas, on n'écrit pas et on fait sur scène. » Ça fait très peur ! [*rires*]. Pour autant on ne suit pas cette logique-là jusqu'au bout puisqu'on écrit quand même. On a une logique dramaturgique, et des cellules gestuelles écrites... mais que l'on travaille avec l'improvisation. L'improvisation dans un langage fixe. On est pleins de contradictions [*rires*]⁶⁷³.

La danseuse et chorégraphe décrit ici le principe de composition commun aux trois pièces du triptyque du corps extatique, qui fait de la semi-improvisation le cœur même du jeu. Néanmoins, le terme qu'elle utilise pour qualifier cet endroit de recherche est d'abord celui de *performance*, qu'elle oppose à l'idée de texte pré-établi (la « base » dont l'interprète pourrait être « sûr »), puis qu'elle définit par la négative : absence d'écriture et de répétition pour privilégier le moment du *faire*, directement en scène.

Pour autant, ainsi qu'elle l'explique dans la suite de ses propos, l'incorporation/métabolisation d'un alphabet de cellules gestuelles et l'écriture d'une trame dramaturgique du spectacle entrent en contradiction avec les définitions qu'elle donne de l'improvisation/performance. Le recours à ces deux termes semble ainsi nécessaire pour exprimer une particularité de l'endroit de jeu recherché, mais ne conviennent pas pleinement à le caractériser. C'est un rapport particulier à la partition et à l'improvisation qui en découle, la première servant de support à la deuxième. L'improvisation renvoie dès lors à la capacité de l'interprète à mobiliser son alphabet en réaction avec ce qui le traverse à l'instant T du jeu.

Il est intéressant de noter que cette définition rejoint ce que Bruno Péquignot range dans les pratiques dites « classiques » de l'improvisation (l'incorporation préalable d'un savoir-faire

⁶⁷³ Entretien avec Lisbeth Gruwez et Maarten Van Cauwenberghe, ent. cité, volume d'annexes, p. 102.

complexe nécessaire à l'exercice de l'improvisation), qu'il oppose précisément au rejet de toute forme de technicité qui serait selon lui l'une des caractéristiques historiques de l'*art performance* en tant que forme esthétique⁶⁷⁴. Gruwez est à la fois consciente de cette contradiction, je l'ai souligné, mais il me semble que le choix de ce vocabulaire témoigne *aussi* d'une acception connexe du terme de performance, ancrée dans l'idée d'intensification du *faire* et de sortie du paradigme de la représentation.

Techniques d'improvisation — Elsie de Brauw

J'ai compris qu'en danse, quand on répète, on repart de zéro à chaque fois. On se jette simplement à l'eau et personne ne sait où ça va s'arrêter, ce que ça donne, ce que ça apporte. Je trouve ça incroyablement courageux. [...] Par exemple, au début, quand quelqu'un se trouvait dans une position pitoyable, ma première impulsion était de le consoler. Je restais un être humain — et c'était l'idée, que j'étais, moi, un être humain, dans ce monde étrange. Mais du coup, quand nous faisons ces improvisations, je *jouais* avec eux. Après Alain [Platel] demandait comment c'était et les danseurs disaient : « elle me regarde vraiment, elle me regarde vraiment droit dans les yeux ! ». Ils n'en avaient pas l'habitude, et je pense que les danseurs sont beaucoup plus comme des musiciens, ils regardent « dedans » quand ils dansent. Ils ne sont véritablement que mouvement. Donc ils ne regardent pas, ils ne regardent pas *vraiment*, comme le font les acteurs qui eux se regardent vraiment droit dans les yeux et qui disent quelque chose à quelqu'un. Et qui attendent ensuite de ce quelqu'un une réponse, ou une réaction. Pour les danseurs, la tête n'est qu'une partie du corps. Au bout du compte, la danse est beaucoup plus du domaine de l'objectivation. Il faut se débarrasser de ta tête.

C'est ce qui rend cette expérience du tâtonnement vraiment inspirante. Ils font, c'est tout. Je me souviens d'improvisations en groupes pendant trois heures, nous six au plateau : les cinq danseurs et moi. Alain [Platel] mettait de la musique et on commençait simplement à faire ce qu'on voulait. Au début j'étais perdue, désemparée. Parce que je voulais raconter des histoires et je ne pouvais pas. Je ne pouvais pas me contenter d'être dans une histoire abstraite.

C.B.: Est-ce que cela a changé ta façon de jouer maintenant?

E.D.B. : Ah oui, absolument, tellement que je ne me sens plus jamais désemparée en scène maintenant. Je n'ai plus jamais peur du moment où on quitte le travail à la table pour commencer à jouer vraiment. Beaucoup de gens l'appréhendent comme un écart gigantesque entre les mots et le corps, mais pas moi, plus maintenant, plus jamais : mon corps sait ce qu'il doit faire, bien mieux que moi. Je sais bien mieux comment faire de moi une forme⁶⁷⁵.

Ce premier extrait de mon entretien avec Elsie de Brauw met en exergue que l'improvisation, toute improvisée qu'elle soit, est toujours servie par une *technicité*. Ici, le témoignage de de Brauw souligne à quel point le fait d'improviser avec d'une part des interprètes

⁶⁷⁴ Bruno Péquignot, « De la performance dans les arts, limites et réussites d'une contestation », *Communications*, n°92, 2013, *Performance, le corps exposé*, sous la direction de Christian Biet et Sylvie Roques, pp. 9-20.

⁶⁷⁵ Entretien avec Elsie de Brauw, ent. cité, volume d'annexes, p. 72.

en danse, d'autre part rompus aux protocoles de création de Platel, donc habitués aux longues sessions de recherche qui le caractérisent, a d'abord été un frein à la collaboration. Depuis son bagage de comédienne, c'est précisément l'incapacité de se reposer sur ses propre savoir-faire (les mots et la projection dans une narration, ou du moins dans une situation) qui rend l'expérience impossible voire douloureuse pour elle (d'autant plus qu'elle est seule dans cette posture-là). Plus loin dans l'entretien, elle revient sur ce qui lui *manquait* pour être en mesure de se mettre à jouer :

C.B. : Te souviens-tu de tâches qu'Alain t'a données ?

E.D.B. : Ah oui, j'ai en tête beaucoup de ces tâches ! Par exemple, j'étais tellement paralysée qu'il m'a demandé de créer une représentation de tous les rôles que j'avais joués dans ma vie. En quinze minutes, et en n'utilisant que mon corps. Présenter l'éventail des rôles que j'avais tenus. J'ai commencé à m'y atteler, mais je m'imaginai que je ne pouvais pas y parvenir sans mots. Un acteur part souvent des mots, et les mots sont musique aussi. Je pense qu'il [Platel] ne comprenait pas bien que dans les mots il n'y a pas que du sens, il y a aussi de la musique. Ce personnage parle comme ci, cet autre personnage parle comme ça, et ce n'est que musique. Je pensais qu'il ne savait pas ça, et que j'allais le lui apprendre. Alors je me suis lancée, et ça a donné une représentation de vingt minutes pour un peu plus de quinze rôles. Là, ils étaient scotchés, vraiment [*rires*]. Au bout de deux semaines, ils ont vu que je pouvais faire quelque chose [*rires*].

Puis, j'ai dû apprendre la première partie du script d'Estamira⁶⁷⁶, tu sais le début, quand elle demande [*elle récite le début du texte de la pièce* : « *B T G, P T O, quatre ...* »]. C'est une langue inventée, presque du grommelo, j'ai dû l'apprendre par cœur. Il ne cessait de me dire « T'occupe pas, fais-le ! ». Et je ne cessais de lui répondre : « Fais quoi ? » Qu'est-ce que je devais faire ? Je pouvais faire n'importe quoi ! Pour un acteur, c'est raide de démarrer comme ça, on a besoin d'un démarrage plus spécifique.

C.B. : Qu'est-ce que cette spécificité qui t'a manqué ?

E.D.B. : Des choses très basiques, comme « qui je suis ? et où ? ». Moi, j'ai l'habitude de construire pierre après pierre, je n'ai pas l'habitude pas d'explorer, directement au plateau et de voir après ce que ça donne. J'avais besoin de savoir : maintenant elle dit ceci, maintenant cela. Est-ce un mensonge ? Est-ce la vérité ? Ah ! Elle dit quelque chose à propos de son père... Tiens, voilà sa mère... Et on construit vraiment au fur et à mesure. Comme un personnage.

Mais les danseurs ne travaillent pas comme ça. J'ai appris d'eux, énormément, et je sais désormais que je peux beaucoup plus facilement me lancer dans l'action. Qu'est-ce que ça peut faire ? Essaie, on verra bien [*rires*]. Je vois beaucoup d'acteurs qui sont vraiment terrorisés, qui se demandent trop ce qu'ils savent, exactement comme je le faisais. Les acteurs sont paralysés par la peur, tout le temps. Maintenant quand j'enseigne j'essaie de transmettre ça. S'éloigner de l'emprise de la peur. Les danseurs sont beaucoup moins bloqués, je ne sais pas pourquoi. Bien sûr, parfois, ils ressentent une sorte de stress, mais dès qu'ils y sont, ils entrent en leurs corps, et leurs corps savent ! Et c'est parti, leurs corps sont partis ! Avec la musique, la fantaisie, tout ce qu'on

⁶⁷⁶ Elle fait référence à la protagoniste principale du documentaire de Marcos Prado *Estamira*, source d'inspiration majeure pendant le processus de création de la pièce, voir le paysage consacré à Elsie de Brauw, cf. *supra*, pp. 140-160.

veut.

On est toujours bien trop obsédés par les mots, les personnages, et par dessus tout par le fait de se dire qu'on peut « mal faire ». Je pense qu'en danse, on a bien moins cette idée de « bien faire », ou « mal faire ». Même si après la représentation, les danseurs disaient souvent « Oh c'était vraiment horrible », alors que je disais toujours « Oh, non, ça allait bien ! » [*rires*].

Son témoignage met l'accent sur sa difficulté à « partir de rien », ou plus précisément de la seule inscription de son corps et de son geste dans un espace donné. C'est d'ailleurs l'une des choses qu'elle dit avoir appris et compris au cours de cette création, mentionnant qu'elle se sent moins dépendante des mots et de leur signification, plus confiante dans la capacité de sa corporéité à dire *déjà*.

Je tenais à revenir sur cet exemple pour souligner qu'il ne saurait y avoir de pratique de l'improvisation en un sens général du terme : les manières d'improviser sont toujours liées aux techniques d'un interprète et aux contextes d'improvisation ménagés par l'équipe de création du spectacle.

S'entraîner — To train — S'exercer [Pôle TECHNIQUES]

Perspective et liberté — Lisbeth Gruwez

Le classique reste la plus longue formation que j'ai faite et c'est celle qui m'a formée le plus. C'est quand même un bon coordinateur, pour le placement... C'est comme en dessin, une fois que tu connais la perspective, après tu peux être beaucoup plus libre. Mais il faut dire aussi que j'ai eu tellement de professeurs que c'est un mélange entre toutes leurs approches. Je dirais que les dix premières années de ma formation, c'était purement technique, uniquement des formes. [*Un long temps de silence*]

Finalement ce n'est qu'en développant mon propre travail qu'est venue l'envie d'enlever la forme et de chercher une danse qui vienne de l'intérieur au lieu de la pousser vers l'extérieur en cassant l'air ou l'espace [*elle fait des gestes dés-accordés avec l'espace qui l'environne, dans une qualité directe, tranchante*]. De ne pas chercher à imposer une forme à l'espace, mais plutôt la faire venir de l'intérieur. C'est grâce à moi-même [*rires*]. Il n'y a pas une technique en particulier, c'est le tai-chi, la recherche, une écoute plus profonde, et ces exercices spirituels qui m'ont servi énormément.

J'ai rencontré quand même une autre technique, le Cecchetti⁶⁷⁷. C'était un « sideways » pour ceux qui avaient du mal en classique, notamment avec l'en-dehors. Il s'était inspiré des statues grecques et romaines, des postures beaucoup plus en accord avec le corps [*elle se lève et me montre un exemple de posture de base*]. En classique on force l'ouverture alors qu'en Cecchetti ça va avec la courbe du corps. Ce sont des spirales plus que des diagonales très ouvertes. Pour

⁶⁷⁷ Méthode d'enseignement du ballet fondée par Enrico Cecchetti (1850-1920). La méthode développée par Cecchetti systématise l'apprentissage en se basant sur un examen anatomique approfondi. Il insiste également sur la capacité de l'élève à s'emparer des bases transmises pour s'affranchir de l'imitation du maître le plus rapidement possible (source : [consulté le 16.10.2018])

moi, découvrir cette forme très claire et tenue mais avec des lignes plus organiques a été quelque chose qui m'a guidée vers mon chemin. J'en ai fait un an, puis j'ai arrêté⁶⁷⁸.

Les propos de Lisbeth Gruwez témoignent à la fois d'une profonde conviction dans la nécessité d'acquérir une *technique*, travail qu'elle met sur le plan du *formel*. Elle fait le parallèle entre l'apprentissage de la technique classique et la maîtrise de la perspective en dessin : la rigueur d'un apprentissage sur le temps long permet ensuite une plus grande liberté grâce à une conscience accrue (ici, de la géométrie de l'espace dessiné par la technique classique). Ses propos témoignent également qu'elle a conscience du caractère toujours situé de ses apprentissages : c'est moins *le* classique qui l'a formée que la fréquentation de l'ensemble de ses professeurs donc de leurs différentes approches, jusqu'à la rencontre avec le Cecchetti. L'expression « sideways » (que l'on peut traduire par : « pas de côté ») est révélatrice de l'expérience d'un écart par rapport à un ensemble de règles et de principes caractérisant le classique, ce qui la mène à dire du Cecchetti qu'elle est une « autre technique », alors qu'elle est présentée comme une autre *méthode d'apprentissage* du ballet.

Concernant ses propres manières de s'entraîner *aujourd'hui*, elle dit ceci :

[...] je fais beaucoup de tai-chi. Plus précisément une forme de qi gong qui s'appelle le Shibashi Qi-Gong, ça fait maintenant quatre ans que je le fais tous les jours en dehors de la question de savoir si ça sert au spectacle ou non. Mais je me suis rendu compte que ça a beaucoup nourri *AH/HA*, notamment pour rester vivants et garder les muscles souples dans la lenteur du passage de l'extase au ralenti [*elle fait référence à la séquence dite du « Grünwald », où les cinq interprètes se réunissent, et semblent chercher à fondre les un-e-s dans les autres, ne formant plus qu'une seule corporéité*].

Sinon je ne fais plus trop de classique... [*rires*] Je bouge tout le temps en fait, dès que j'ai une seconde de pause. J'ai des formes qui reviennent tout le temps, ça peut être un *stretch* [étirement] de yoga, des tendus en faisant la queue chez le boulanger [*rires*]. Je vois plutôt l'entraînement comme un comportement. La question, c'est comment tu te comportes pour ton corps, comment tu peux l'entraîner selon les contextes que tu traverses pendant la journée. Comment tu marches ? Comment tu prends le bus ? En fait tu peux tout voir comme un exercice. Par contre j'ai laissé tomber le yoga, parce que je trouvais ça trop raide. Le tai-chi me permet de créer davantage d'espace, d'avoir plus d'air.

L'entraînement comme *comportement*, pouvant dès lors intégrer toute forme d'activité et le transformer en lieu d'*exercice* de sa corporéité, est une clé permettant de concevoir le rapport de Gruwez au fait de s'entraîner. On peut noter, en outre, l'abandon de la pratique de sa technique de formation *initiale* (malgré la résurgence de quelques *tendus* en des lieux divers) au profit d'une pratique qu'on pourrait qualifier de somatique : le Shibashi Qi-Gong. La manière dont elle évoque cette pratique est d'abord *spatiale* : la récurrence d'un motif à répéter chaque jour est importante,

⁶⁷⁸ Toutes les citations : Entretien avec Lisbeth Gruwez, ent. cité, volume d'annexes, pp. 111-118.

mais au cœur même de cette forme récurrente, elle trouve davantage de liberté (d'air, de respiration) que dans une pratique comme le yoga. On retrouve cette quête de liberté au sein même de l'exercice de la corporéité, la nécessité d'une activité régulière et récurrente mais ménageant toujours un espace d'adaptation.

Il faut se connaître tout à fait quand on est sur scène, tu ne peux pas être sur scène sans connaître tes défauts. [...] Contrôler tes pensées et te connaître à un tel point que tu sais que les « *thoughts* » ne sont que des nuages qui passent et s'en vont... Beaucoup de gens font du yoga, de la méditation mais n'entraînent pas leurs esprits ! Qui je suis, où je suis ? À quoi je dois travailler, quels sont mes talents, quel est mon élément, feu, eau, terre, vent ? Il faut être un athlète de tout ça pour pouvoir les montrer quand on en a besoin. Quand on ne les connaît pas on ne peut pas les gérer.

Ce dernier passage insiste sur la dimension *totale* de l'entraînement, et complète l'idée selon laquelle s'entraîner est d'abord question d'état d'esprit, de rapport de conscience à sa propre activité, quelle qu'elle soit. Ainsi, Gruwez dissocie la *pratique* d'une technique du fait de *s'entraîner à la scène* (au jeu), entraînement qui *demande* une implication toute autre : un engagement à *se* découvrir et *se* connaître toujours plus pour être en mesure de jouer avec toutes les facettes de son être. Acquérir un point de vue (une perspective) sur soi, pour être en mesure, toujours plus, de jouer avec sa propre image avec le plus de liberté possible.

La Quête, le refuge — Samir M'Kirech

Pour Samir M'Kirech, le parcours vers l'identité de danseur professionnel passe obligatoirement par l'acquisition d'une solide technicité du geste. Après avoir tenté d'intégrer l'école de Maurice Béjart à Lausanne, il traverse l'Atlantique pour se former à la technique Graham.

Et finalement j'ai atterri chez Martha Graham. Une technique créée par une femme, sur un corps d'homme qui vient du football avec une musculature assez dense... J'en ai chié. J'en ai chié, chié, chié, chié. En plus c'était aux Etats-Unis, loin de la famille et en lui demandant un sacrifice financier... Ça impliquait beaucoup de sacrifices et d'engagements. C'étaient de bonnes pressions, mais je n'avais pas le droit à l'erreur⁶⁷⁹.

Le récit de M'Kirech insiste sur la difficulté et les conséquences de son choix, sur le plan personnel (qu'il décrit comme un sacrifice familial et financier) comme sur le plan de l'incorporation de la technique elle-même (difficulté décrite en insistant sur la dimension genrée). La dimension presque épique de la mise en mots de son parcours témoigne de la rigueur de l'apprentissage à tous égards, mais sans la dénigrer : bien au contraire, la difficulté et son intensité sont valorisées, comme les gages d'un engagement dans la vocation de faire ce métier. Cela peut

⁶⁷⁹ Toutes les citations : Entretien avec Samir M'Kirech, ent. cité, volume d'annexes, pp. 147-158.

s'expliquer en partie par le caractère tardif (autour de 16-17 ans) de la décision de M'Kirech de se consacrer à la danse, mais révèle aussi les valeurs qu'il attache à cette dimension de son travail.

Chez DV8, c'est du théâtre physique, j'avais autant de texte que de danse et on avait un cours technique de classique ou Cunningham tous les jours. Un travail de structure, de longueur de muscle... Sur scène on faisait des choses qui allaient tellement loin dans la déstructuration du corps, dans l'isolation qu'il fallait une maîtrise hyper-pointue pour pouvoir aller dans ces extrémités-là. Pour ça, la technique c'est ta base, ton fondement, ta maison, ton refuge. Et tu as intérêt d'aller faire pas mal la poussière et de *cleaner* [faire le ménage] tout ça très très souvent, sinon tu vas vite te cloisonner dans une seule manière de faire, et perdre ta versatilité, cette capacité à passer de l'un à l'autre. C'est pour ça que je crois que le training technique est hyper important.

Le travail technique quotidien est relié chez M'Kirech à la capacité de répondre aux exigences du·de la chorégraphe, et ce dans des contextes les plus variés possibles. C'est en cela que la responsabilité première de l'interprète, selon lui, est de maintenir une maîtrise suffisante pour lui permettre de passer d'un univers à l'autre, d'une esthétique à l'autre, sans rester cloisonné dans une manière de faire. Là où beaucoup de témoignages de danseur·euse·s de mon corpus vont vers un rejet, ou du moins un questionnement des techniques traditionnelles académiques (classique, Graham, Cunningham, Limon...), *précisément* pour l'esthétique du geste qu'elles charrient, M'Kirech lui fait état d'une forme de fidélité à ces pratiques, même si son training évolue avec le temps :

Aujourd'hui, mon training technique est passé à beaucoup plus de *fitness*⁶⁸⁰. Je fais un cross-fit⁶⁸¹ par jour, un tous les deux jours quand on n'est pas en spectacle. C'est ma manière de m'échauffer. C'est général, global. Je vais courir vingt minutes, et après j'ai un programme avec une application qui s'appelle freeletics. Ce sont des exercices très intenses, durs, mais qui te sculptent un corps très disponible. Bien sûr il faut être vigilant parce que tu peux aussi faire gonfler ton muscle et l'écueil de ça c'est de ne plus être aussi disponible au niveau de ta danse, de ta souplesse. Mais si tu t'étires comme il faut et que tu travailles ton muscle dans la longueur alors ça devient bénéfique.

Là encore, à rebours de cheminements caractéristiques de danseur·euse·s vers des pratiques somatiques alternatives ou complémentaires à l'exercice en classe technique, M'Kirech leur préfère des entraînements sportifs, centrés sur la musculation et l'endurance, et, pour le coup, rationalisant à l'extrême la performance physique. L'entraînement reste ici le maintien de conditions physiques qui permettront au danseur de s'adapter aux demandes d'un·e chorégraphe ou d'un·e metteur·euse

⁶⁸⁰ On pourrait traduire cet anglicisme par le fait d'être « en forme ». Le fitness renvoie à un arsenal de pratiques surtout axées sur la musculation et l'entraînement cardio.

⁶⁸¹ Je rappelle que le cross-fit est un entraînement croisé qui combine athlétisme, haltérophilie, gymnastique et sports d'endurance. Mise au point par le couple Greg et Lauren Glassman dans les années 1970, il est aujourd'hui un programme d'entraînement combiné à des conseils diététiques et une marque déposée : <https://www.crossfit.com/what-is-crossfit> (consulté le 1er juillet 2019).

en scène : le refuge où l'interprète est *sûr* de ce qu'il *peut* faire, où il peut se *reposer* sur ce qu'il a *conquis* en termes de savoir-faire et d'habiletés.

S'exercer à choisir — Frank Verduyssen

La question technique est l'un des paradoxes du jeu pour Frank Verduyssen. S'il réfute la vision d'un·e acteur·rice technicien·ne et virtuose, il rappelle la nécessité d'une technicité de base dans la maîtrise de l'adresse et la pose de la voix :

Il y a beaucoup de technique dans ce que tu me vois faire, apprendre et utiliser. Un jeu technique est chiant, mais ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas des bases à maîtriser. Il ne faut pas confondre les choses, si tu penses que sans technique tout va bien, c'est faux. Il faut penser au fait que tu dois regarder le dernier rang ; projeter ton texte là-bas : c'est complètement technique⁶⁸².

Ces compétences techniques *a minima* englobent également un rapport au rythme et à l'espace global de la mise en scène, qui doit dans une certaine mesure prévaloir sur l'éprouvé intime de l'interprète (la recherche de sa propre justesse dans le jeu) :

Jusque dans la mise en scène. Dans *La Cerisaie* par exemple, tu entres à temps, bordel ! Deux secondes trop tard et c'est foutu ! Il faut juste être là, et je m'en tape si tu « ne le sens pas ».

Il revient ensuite sur la nécessité de ne pas confondre la rébellion contre des modalités d'apprentissage du jeu d'une part ; une certaine esthétique théâtrale de l'autre ; et le fait de rejeter toute idée de compétence technique au nom de cette rébellion :

C'est encore un paradoxe qui doit être présent dans ta réalité. Nous on s'est rebellés contre des profs qui abusaient de leur pouvoir et qui nous faisaient croire que eux savaient, et nous non. [...] Et dans leur logique, le comédien est une sorte de demi-dieu, qui sort par l'entrée des artistes et ne se mélange pas au commun des mortels.

Aussi, c'est un certain élitisme relié à la maîtrise d'un savoir (et une façon de l'inculquer) qui sont mises en question, mais non le savoir-faire en lui-même, parce qu'il est bien *ce qui permet de communiquer* :

Mais par contre, quand tu vois qu'il y a des comédiens qui se foutent de leur contenu, de leur diction, de tout... Et qui par conséquent n'arrivent pas à communiquer mais qui créent seulement une impression d'arrogance, là c'est l'inverse qu'il faut faire ! « Putain, monte un peu le plateau s'il te plaît ! » Ce genre d'attitude est très présente dans la génération qui nous a suivie, qui a grandi avec nous en fait. « Ouais, ça va, n'importe quoi ». Non, pas « n'importe quoi ». Il y a une grande différence entre « n'importe quoi » et « n'importe quoi » [*il appuie la diction de ces deux derniers mots, leur donne un relief, un rythme*] [*rires*] Il y a vraiment une énorme différence et la technique est vraiment indispensable pour la créer.

⁶⁸² Toutes les citations : Entretien avec Frank Verduyssen, ent. cité, volume d'annexes, pp. 174-188.

Outre ces considérations sur une dimension somme toute classique ou traditionnelle de la technique, je propose de considérer *aussi* comme techniques les différents processus mis au point au fil des années et partagés par les comédien-ne-s du tg STAN. En ce sens, l'outil central dans cet arsenal de moyens soutenant le jeu serait celui du *choix*. S'entraîner à choisir, c'est-à-dire à dire *oui* au texte que l'on va jouer, pourrait ainsi être conçu comme un fil conducteur de l'exercice de soi et sur soi que demande le jeu :

Le choix, c'est une énergie primordiale dans notre existence en tant que collectif, et ça a beaucoup de conséquences. Déjà, parce que le fait qu'on assume ce choix garantit une sorte de passion sur le plateau, par rapport au texte. Personne ne nous oblige à monter tel ou tel texte, ni ne nous pousse à l'interpréter dans une certaine direction, du moins pas sur un niveau hiérarchique. On peut donc vraiment se laisser convaincre par la pièce qu'on va jouer. Ça va sonner un tout petit peu « zen », même si ce n'est pas le but, mais en fait, la pièce te dit « oui ». Et toi, tu confirmes ou tu ne confirmes pas, mais tu es totalement libre de dire oui ou non à cette question : « joue-moi ? » Ce choix, cette série de choix, c'est le seul paramètre qui existe et qui fait que notre répertoire est ce qu'il est.

Laisser advenir [Pôle ESPACES AFFECTIFS]

La sonnerie de portable et la porte qui claque — Damiaan De Schrijver

[...] Pour moi il n'y a *jamais* de quatrième mur. Mais parfois c'est implicite et parfois c'est explicite. On peut expliciter qu'il y a vraiment de la nourriture, des interactions, des échanges... Mais au final, ce sont toujours les mêmes interactions : il y a les mobiles qui sonnent, quelqu'un qui va pisser, quelqu'un qui s'endort et tu le réveilles... Ça je le fais de moins en moins. Le fait que je sente que c'est possible me rend déjà très heureux. On sait qu'on peut réagir, qu'on ne fait pas semblant qu'il n'y a rien. Ça c'est primordial. On se voit, quand il y a les choses qui vont mal ou des choses qui bougent dans la salle, on peut réagir. Ce que je n'aime pas du tout c'est quand c'est fermé, que les comédiens sont là en train de faire des choses, et qu'il n'y a aucun rapport entre les deux. Je n'ai jamais compris ça. Pour moi c'était terrible, je trouvais ça kitsch et de mauvais goût⁶⁸³.

Dans le jeu de Damiaan De Schrijver, la possibilité de réagir à l'imprévu et plus précisément à la vie de la *salle* et des spectateur-ric-e-s est une donnée fondamentale sans laquelle il ne saurait y avoir *plaisir* de jouer. C'est une attitude qui découle de choix, et de techniques, qui se sont développés avec les années. Cette possibilité de l'événement produit une forme d'intensification du présent pour le comédien, et même si la gamme de ce qui peut *advenir*, dans les spectacles aux configurations scène-salle somme toute relativement classiques du tg STAN, se limite à un répertoire relativement restreint, c'est une certaine qualité de relation qui reste *activée* ici, même latente ou virtuelle : la possibilité de la déviation, de la sortie de route, la possibilité de l'événement.

⁶⁸³ Entretien avec Damiaan De Schrijver, ent. cité, volume d'annexes, p. 81.

Le support du souffle — Wannes Labath

Pour interpréter *We're pretty fuckin' far from Okay*, Labath se base sur sa pratique quotidienne de la méditation, et plus précisément sur une observation des fluctuations d'affects liées au flux de sa respiration :

Toute l'idée vient aussi de la théorie de l'acteur : il faut qu'ils sachent comment activer les muscles qui interviennent dans le moindre mouvement, dans les réflexes émotionnels. La méditation enseigne comment parvenir à cela. Tu t'assois, c'est tout : tu respirez, et tu ressens les choses, et si tu vas plus loin dans ce processus, quand quelque chose surgit tu peux sentir la gamme complète des petites variations subtiles de ton corps qui accompagnent ça. Plus tu en es conscient, plus tu peux aller les chercher. Et les contrôler. C'est un truc que je fais presque comme entraînement quotidien⁶⁸⁴.

Pour les besoins de la pièce, il utilise la maîtrise que lui donne cette capacité à réguler ses rythmes respiratoires, non pas pour chercher un état d'équilibre, mais de déséquilibre (sortant ainsi de l'horizon d'attente classique des pratiques de méditation ou de yoga)

Claire Besuelle : Tu pratiques le yoga tous les jours ?

Wannes Labath : Oui. Maintenant j'en fais moins, mais j'essaie de maintenir une pratique quotidienne. Et dans la journée, j'essaie de rester concentré sur ma respiration. Je sais aussi qu'on lit à livre ouvert sur mon visage, donc je travaille avec ça. Je sens que si je peux en être conscient, je peux contrôler plus subtilement les choses. Mais bien entendu j'utilise tous ces outils dans la performance. C'est juste que plutôt que de les utiliser pour faire du bien, tu les utilises pour tout faire foirer pendant la représentation [*il rit*]. Parce qu'au lieu d'essayer de trouver l'équilibre, tu cherches l'instabilité et l'excès. Je craignais que cela soit « dangereux », que cela me colle trop à la peau, mais, en fait, non.

Ainsi que j'en fais l'hypothèse dans le paysage qui lui est consacré, le « dérèglement » somatique qu'il provoque par et en lui-même grâce à ces outils ne lui est *in fine* pas nocif (ainsi qu'il avait pu le craindre) précisément parce que cette pratique quotidienne lui permet de revenir à un état d'équilibre dans un laps de temps relativement restreint.

L'élément le plus difficile réside en réalité dans le fait de ménager des transitions qui permettent de passer d'une qualité de relation à l'autre au gré des séquences de la pièce, et là encore, Labath s'appuie sur les outils qu'il a construits par la méditation et le yoga :

⁶⁸⁴ Toutes les citations : Entretien avec Wannes Labath, ent. cité, volume d'annexes, pp. 123-133.

Le plus dur à gérer [...] c'est sans doute les transitions. Par exemple, on a découvert que dans la première séquence [*les chaises*] la respiration est tendue tout le temps, on met beaucoup de pression sur les poumons. On retient consciencieusement sa respiration [*il inspire et retient sa respiration un moment*]. On pratique cette respiration tendue pendant si longtemps que ce n'est pas facile de s'en défaire, même si ça nous aide à construire l'état de cette première séquence sur les chaises. Le souci, c'est que nous ramenions cette tension dans le duo : il nous était alors très difficile de retrouver de la douceur et de donner du poids. Pour cela, il nous fallait retrouver une respiration plus fluide.

L'outil de la régulation de la respiration est, on le voit, une pierre angulaire sur laquelle Labath construit la sous-partition de son rôle dans *Okay*. Cette maîtrise est pour partie liée à sa pratique méditative et yogique, et pour partie à la pratique de la « danse des cinq rythmes » de Gabrielle Roth, à partir desquels Gruwez et Cauwenberghe ont composé la temporalité de la première séquence du spectacle (sur les chaises).

Pour Labath, il s'agit ainsi d'un outil d'interprétation, servant à atteindre la qualité de jeu qu'il souhaite atteindre (sentir *vraiment* les choses) ; d'un outil de récupération (après le spectacle mais aussi pendant, permettant quand l'intensité requise est atteinte de récupérer en ralentissant le rythme respiratoire) ; et d'un outil de synchronisation et d'écoute, avec sa partenaire comme avec Maarten van Cauwenberghe. Rappelons aussi qu'une partie de la bande sonore du spectacle est constituée de bandes de cycles respiratoires, certaines pré-enregistrées, d'autres captées en direct, dé-synchronisées et spatialisées dans l'espace : la construction de l'espace acoustique de la pièce décuple ainsi l'outil même du jeu, en en faisant le centre du spectacle.

Que ma caisse à outil soit toujours vide — Ido Batash

La quête de l'état le meilleur, de l'état de plus en plus profond, est sans limites. C'est là qu'est la clé pour le performeur en danse contemporaine je crois. Il y a quelque chose qui doit fusionner avec notre façon d'investir le mouvement. Parce que c'est une terre inexplorée, qu'elle restera inexplorée, et donc qu'elle peut encore et toujours être explorée. Pour ma part, aujourd'hui, ce n'est que par le repos que je peux atteindre l'état que je recherche. Je ne peux pas anticiper et me dire : « Je vais entrer dans cet état. ». Tout se fonde sur le repos et la méditation. Une fois que j'ai trouvé cet espace, je veux en faire une expérience aussi exhaustive que possible, parce que c'est un espace sans limites à découvrir, c'est un espace dans lequel il peut toujours se passer quelque chose. Si je ne fais que reproduire mes états de conscience, je finirai par m'ennuyer, j'épuiserai mes outils en les sur-exploitant. Je devrais toujours pouvoir ouvrir ma caisse à outils et la trouver vide. Si je parviens à cela, alors je continue à danser. Sinon, j'arrête. Je veux quelque chose de très frais, d'hors de portée ou presque, de telle sorte que je puisse chercher à l'atteindre. C'est un espace où tu es dans un entre deux. Ni ici, ni là, entre deux. C'est un bel état de conscience, que de chercher où tu dois être⁶⁸⁵.

⁶⁸⁵ Entretien avec Ido Batash, ent. cité, volume d'annexes, p. 44.

L'image de la caisse à outil « toujours vide » convoquée par Batash doit se comprendre, à mon sens, non comme l'absence de supports concrets (j'ai pu constater que sa partition dans *nicht schlafen* s'appuyait sur des rendez-vous extrêmement précis) mais comme le renouvellement constant des manières *d'aborder* le mouvement. Paradoxalement, il me semble que cette pensée est soutenue par d'autres imaginaires techniques (j'ai mentionné que Batash faisait énormément de yoga), et qu'elle devient, en soi, un support pour le jeu : un horizon en creux, mais un horizon tout de même.

Observer [Pôle TECHNIQUES]

Le lieu commun de la terrasse — Damiaan De Schrijver

Est-ce que toi tu fais une différence entre la vie et le travail ? Ce sont les artistes qui peuvent se permettre de ne pas faire la différence. C'est aussi pour ça parfois que les artistes sont plus... fragiles parce qu'il n'y a pas de temps pour récupérer. Tout est en fonction de « l'art », entre guillemets. Il n'y a pas de séparation. Quand je suis dans une terrasse, j'observe les gens et tout se mélange avec mes observations pour le théâtre. Tu n'es plus libre dans ta tête, tout est ton travail, tu es ton travail⁶⁸⁶.

Dans cet extrait d'entretien, Damiaan De Schrijver part d'une réflexion sur le personnage d'Haulupa, le plasticien de *Pièce en plastique* de Marius Von Mayenburg, qui commence la pièce sur l'aveu qu'il a fait un « burn-out ». Le comédien propose toute une analyse de ce personnage, soulignant la dimension enfantine de la prétention de sa posture tout en louant chez lui une certaine acuité lucide. Il en vient ensuite à remarquer que l'artiste *peut* ne pas faire de différence entre sa vie et son travail, et glisse de façon très intéressante à une considération sur sa propre capacité à ne pas opérer de distinction entre les temps où il *travaille* ou non.

L'anecdote de la terrasse de café est un lieu commun des discours sur le jeu : l'acteur·rice se doit de développer, de nourrir sa curiosité de l'humanité, son sens de l'observation. Parfois, il est réduit à un élément d'argumentation des anti-technicistes : mieux vaut passer sa journée en terrasse à observer et être dans « le monde » que dans l'espace confiné d'un studio à travailler sa diction ou des « acrobaties ». Sans tomber dans la caricature d'oppositions stériles, il me semble que l'image est parlante en ce qu'elle souligne l'importance de la culture, non au sens exclusif ou élitiste d'être *cultivé*, mais plutôt au sens pragmatique de s'entraîner à garder en mémoire des impressions, des gestes, des expressions, des figures, d'où qu'ils viennent, pour être en mesure de s'en inspirer, d'en nourrir le jeu. L'image de l'interprète observateur·rice permet de sortir de la posture romantique du·de la créateur·rice d'un geste *en soi*, proprement *original* pour revendiquer l'hétéronomie des postures et des manières de faire. En outre, les propos de De Schrijver mettent l'accent sur

⁶⁸⁶ Entretien avec Damiaan De Schrijver, ent. cité, volume d'annexes, p. 84.

l'absence de limites claires entre l'activité de préparation et de jeu et le cours de la vie (un propos que l'on peut retrouver par exemple chez Lisbeth Gruwez).

Penser [Pôle ÉTATS]

Méditations généreuses — Frank Verduyssen

Moi je peux te raconter tout ça en théorie, mais sur le plateau, allez, on pêche contre tout ça ! Cent vingt fois par soir ! C'est une très belle *théorie* que j'écoute les gens, que les gens et mon partenaire me donnent la manière de *dire* mon texte, que je vais m'adapter... [...] Mais pendant le spectacle tu peux aussi bien être en train de penser à ce que tu vas manger ! Ou juste être en train de *prétendre* que tu es en train d'écouter, alors que tu es juste en train de penser à ce que tu vas dire. Et de penser « putain, arrête, écoute-le ! » Tu penses tout ça ! Et c'est au moment où j'ai réalisé que ce n'était pas *grave*, que c'était *ok* d'avoir toutes ces pensées, et que ce n'était pas une preuve que j'étais un mauvais comédien, que j'ai commencé à me sentir mieux. Et ça c'est grâce à certaines personnes qu'on a rencontrées à l'école, Matthias [De Kooning] par exemple. C'est vraiment quelqu'un qui nous a libérés de cette torture de se dire « ah, je ne suis pas en train de penser à la douleur que ressent Othello, mais que mon cul me gratte... Je ne suis pas un bon comédien ». Non ! En fait c'est bienvenu. C'est un peu con à dire mais c'est vrai : c'est un peu comme la méditation généreuse, où toutes les pensées sont bienvenues. C'est *ok* si tu t'échappes, si tu penses à autre chose. Si ça arrive, eh bien tu reviens doucement à ce que tu es en train de faire, mais surtout tu ne te juges pas... En fait c'est juste la même chose dans le jeu du comédien⁶⁸⁷.

Dans cet extrait d'entretien, Frank Verduyssen dit bien l'impasse qu'il y aurait à considérer que l'on puisse s'abstraire de toute pensée traditionnellement considérée comme « parasite » pendant le jeu, en oubliant toute contingence pour ne porter son attention *que* sur la partition à interpréter. Si c'est un horizon à atteindre (ce qu'il nomme « théorie ») et qu'on peut s'y efforcer, il souligne également les dégâts que peuvent générer l'idée que la valeur d'un·e comédien·ne dépende de cette capacité à réguler le flux de ses pensées, de façon à en empêcher certaines d'affleurer à la conscience. Ce faisant, il fait le parallèle entre l'état de jeu et l'état méditatif au sens « généreux » du terme, c'est-à-dire qui laisse les pensées émerger mais ne s'y attache pas et surtout ne les *juge* pas. Il me semble que c'est aussi ouvrir au fait que d'une pensée *a priori* saugrenue peut naître un moment de jeu singulier. C'est une anecdote hors corpus, mais la comédienne Laure Calamy fait ailleurs le récit d'une scène de rupture amoureuse : au moment où son personnage vient de se faire quitter, elle porte les yeux sur une horloge qui s'est arrêtée. À cet instant, la comédienne pense à Hiroshima, de façon complètement fortuite : aux horloges qui se sont arrêtées à Hiroshima. Elle se raconte alors que certes, une rupture amoureuse n'est pas Hiroshima, mais qu'à l'échelle d'une vie, le fait que cet homme parte est peut-être l'Hiroshima de la jeune femme qu'elle interprète, et se

⁶⁸⁷ Entretien avec Frank Verduyssen, ent. cité, volume d'annexes, p. 183.

laisse émouvoir par cette pensée, cette émotion devenant dans l'économie du film celle de cette jeune femme qui vient de se faire quitter par l'homme qu'elle aime⁶⁸⁸. Ces deux témoignages vont dans le sens d'une *intégration* de toutes les pensées comme faisant partie de l'état de jeu, *a minima* comme des sujets qu'il convient de laisser de côté avec bienveillance, mais pouvant aussi faire trouvaille, et participer à l'invention *au présent* de la situation.

Se préparer — rituels, routines [Pôle TECHNIQUES]

Ritualiser sa journée — David Le Borgne

David Le Borgne vit sa première expérience de tournée sur le spectacle *nicht schlafen*, et c'est une tournée importante (118 représentations entre septembre 2016 et novembre 2018), pour un spectacle particulièrement exigeant physiquement et émotionnellement. Lors d'un entretien réalisé en janvier 2017, soit au début de la tournée, le danseur décrit par le menu les habitudes qu'il a mises en place pour tenir le rythme et se préparer à danser sa partition dans la pièce :

La première étape, c'est la nuit après une performance : il faut que je dorme au moins dix heures. Je n'ai pas du tout l'habitude de ça, parce que les quatre dernières années de ma vie je dormais maximum 6 heures [...] mais là je ressens vraiment le besoin d'avoir un gros *boost* d'énergie avec une bonne nuit. C'est la première pierre de la préparation, à cheval entre l'avant et l'après : je récupère de la représentation de la veille pour préparer celle du lendemain. Ensuite en fait ça se fait par paliers que j'essaie de franchir petit à petit en termes de dépense d'énergie physique. Quand je me réveille je fais des étirements, jusqu'à sentir que toutes mes articulations sont déliées. C'est vraiment physique, et je travaille en essayant de dépenser le moins d'énergie possible pendant une heure et demie environ, dans ma chambre d'hôtel. Ensuite c'est le déjeuner, et j'arrive au théâtre et je fais des postures de yoga un peu plus dynamiques. Après j'arrête, et je vais prendre un temps pour savoir à quoi j'ai besoin de penser, ça dépend vraiment des jours et des contextes. Ça vient vraiment naturellement : selon mon état je sais quelle partie du spectacle va être plus sensible, pas forcément physiquement, mais aussi mentalement. Par exemple si je suis un peu de mauvaise humeur, je sais que je peux réagir de façon un peu plus impulsive à certaines choses. C'est normal de toucher beaucoup d'émotions sur scène avec cette pièce, donc si je suis un peu moins prêt à cela, si je suis un peu fatigué ou que j'ai une petite contrariété, je sais que ça peut être douloureux : après la performance, ou pendant, je peux vivre les choses de manière beaucoup plus abrupte, parfois vraiment violente. Tu as vraiment besoin dans cette pièce de faire la part des choses, c'est ce que j'ai appris pendant la création, et ce n'était pas gagné d'avance. Donc après avoir fait ces deux premières séances de training physique, je me refais toute la pièce du début à la fin et j'essaie de voir selon mon état actuel ce dont j'ai besoin. Les deux trainings me servent à analyser mon état du jour et à préparer la troisième étape de ma préparation, qui consiste vraiment juste à penser dans l'optique de la pièce. Par exemple aujourd'hui je me suis dit : « ok, le *fight* ça fait vraiment longtemps, je ne l'ai pas fait depuis vingt jours et j'ai beaucoup d'énergie, il y a un risque de ne pas suffisamment me protéger, d'être trop enthousiaste ». C'est de moi à moi, parce

⁶⁸⁸ Laure Calamy, interviewée par Arnaud Laporte, « Affaires culturelles », émission du lundi 21.09.2020, France Culture. Podcast disponible en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/affaires-culturelles/laure-calamy-audacieuse-0> (consulté le 22.09.2020).

que j'arrive à gérer mon rapport aux autres, enfin, je n'ai pas fait mal à quelqu'un de façon *hardcore* jusqu'ici. C'est con mais j'en tire une certaine fierté [*rires*]. Donc aujourd'hui, j'ai pensé au *fight*, puis à toute la pièce. Je fais tout le temps le déroulé et je m'attarde sur certaines parties si je sens qu'elles vont être compliquées. Sinon l'exercice est juste de mettre deux ou trois mots, qui seront comme des récapitulatifs synthétiques de toute la construction derrière la partie en question. Comme si deux ou trois mots résumaient quatre pages de description : ça permet d'aller plus vite toucher le but. [...] Donc ça c'est la troisième étape de ma préparation. Après j'essaie de manger un petit truc et la dernière étape c'est une demi-heure ou quarante-cinq minutes avant le spectacle je vais sur scène et je fais de l'impro, j'essaie de toucher les états, je passe d'un état de corps à l'autre. Pas forcément ceux que j'utilise dans la pièce, j'essaie surtout de trouver une précision, une justesse [...] C'est un moment où je me rassure : si je sens que je ne suis pas bien dans mon corps j'y vais deux fois plus fort avec deux fois plus de calme, je m'acharne tout en essayant de garder la tête froide, juste pour me prouver que mon corps a été préparé suffisamment et que je suis prêt à aller sur scène. L'ultime partie dure cinq minutes à peine : je passe tous les moments les plus physiques de la pièce, en gardant toujours le calme. Je pousse le physique pour aller vraiment à fond, tout en essayant de sauver l'énergie, parce que ce n'est pas illimité [*rires*].

Et puis si, tout le début du spectacle est encore, en quelque sorte, une dernière partie de préparation. Parfois je me refais encore le spectacle et parfois je me laisse complètement porter. C'est un choix pour moi que d'entrer en premier et d'avoir ce long temps d'attente. Au début c'était vraiment tétanisant d'être sur scène aussi longtemps, avec les gens dans mon dos... Ça m'oblige à aller goûter les sensations de la scène avant même que ça ait commencé. Quand je rentre sur scène, sans parler de stress j'ai toujours une excitation, et ces dix minutes me permettent de me calmer. Je fais de la respiration, je me tiens dans une position [*il se met à genoux*] qui me permet de chauffer mes chevilles parce qu'en fait j'ai les chevilles très souples, donc je les chauffe jusqu'au dernier moment. Et je fais craquer mes poignets pour mettre de l'air. Mon kiné m'a conseillé de mettre de l'air dans mes articulations une fois par jour, comme ça. C'est un truc purement pragmatique, un peu rituel, tu vois. D'ailleurs pour la première fois aujourd'hui je n'ai pas tenu la posture jusqu'au bout, je me suis relâché un peu pour voir comment ça pourrait être autrement. Ce sont des choses complètement connes, ça pourrait être tout autre chose mais... Ce n'est pas de la superstition mais juste ma manière de rentrer dans le spectacle. Et puis, les quinze dernières secondes avant que le combat commence, c'est très étrange. On a chanté, il y a eu le solo de Dario [*Rigaglia*] ensuite : on est totalement investis quand on chante puis on a encore ce moment après, d'attente. Le chant est calme, tu n'es pas encore entré dans l'état global de la pièce — global, parce qu'à l'intérieur il y a plein d'états. Après ce solo de Dario, cette ultime phase d'attente, les quinze dernières secondes avant que le combat ne commence, là, je me dis juste de façon presque débile : « GO, GO, GO ». Je me blinde d'une manière très — je ne sais pas comment la définir, très simpliste. Parce que le *fight* n'est vraiment pas une manière habituelle d'entrer dans un spectacle. J'ai vraiment besoin de pousser l'adrénaline et la testostérone, ce côté viril que je ne développe pas trop par ailleurs quoi [*rires*]. Je sais que je vais affronter des mecs qui sont plus forts que moi, donc je me dis « ok, il faut que je sois là ». Ma préparation se termine vraiment avec le début du *fight*. J'ai toujours le même début, c'est la chose la plus fixée de la pièce pour moi d'ailleurs : je sens qu'Ido [*Batash*] se jette sur Elie [*Tass*], du coup je regarde. C'est dur parce que c'est le moment le plus écrit mais en même temps c'est le début et j'essaie toujours de me laisser surprendre, pour que ça ne paraisse pas écrit. Donc je regarde Ido se jeter sur Elie, je me

lève, et là je sais qu'il y a Romain [Guion] qui va m'attaquer par derrière pour m'enlever mon manteau, et là c'est une sensation incroyable, parce qu'il y a une sorte de vide derrière moi, c'est difficile à décrire c'est comme si je pouvais tomber en arrière, parce que je sais que tout va venir par derrière, il y a une sorte de... ce n'est pas de l'appréhension, c'est une excitation poussée à son comble, et je suis tellement soulagé quand ça commence⁶⁸⁹...

La préparation, pour Le Borgne, inclut des éléments très pragmatiques (le sommeil, l'alimentation) ; un échauffement physique personnel graduel, organisée sur l'ensemble de la journée ; et une *pensée* dirigée vers le fait de jouer. La dimension réflexive est extrêmement poussée dans ce récit, qui met l'accent sur la nécessité d'une préparation tout à la fois physique, mentale et émotionnelle. Le danseur ne borne pas non plus sa préparation au fait d'entrer sur scène : tout le début du spectacle est considéré comme une ultime phase de sa préparation à entrer *en jeu*, avec la scène de la bagarre. On comprend alors que l'ensemble des phases par lesquelles il est passé pendant les heures précédant la représentation ont contribué à construire un état de tension qu'il est alors à même de laisser exister (il fait mention d'un soulagement). Lors d'une discussion plus informelle, en 2019, le danseur confiera que cette extrême rigueur de la préparation s'est relâchée au fil de la tournée, mais qu'elle lui était absolument nécessaire pour approcher la scène en ce début de carrière comme d'aventure avec la pièce *nicht schlafen*.

Ne pas « bien » s'échauffer — Bérengère Bodin

Bérengère Bodin décrit d'abord l'horizon idéal de la présence en scène comme un acte de don, pour lequel il lui est nécessaire d'être *centrée*. Interrogée sur la façon dont elle se prépare à cet acte de don, elle distingue deux éléments : *l'échauffement*, relié à un travail *technique* de la danse au sens le plus traditionnel du terme, et ce qu'elle met en œuvre personnellement, qui s'apparente davantage à une préparation mentale :

Bérengère Bodin : [La présence en scène], c'est aussi en lien avec la générosité pour moi. Etre centré, donner. Et basta !

Claire Besuelle : Concrètement, saurais-tu dégager dans la façon dont tu te prépares les éléments qui t'amènent à cet état de centration-là ?

B.B. : Dans la préparation ? Alors moi je ne m'échauffe pas bien donc je ne suis pas un exemple...

C.B. : Pourquoi pas « bien » ?!

B.B. : Je pense que je pourrais faire plus. Mais c'est ma tête qui est la plus importante. Je sais que j'ai besoin de beaucoup de temps de calme. Ça devient presque un rituel : on va au théâtre, on fait les notes, et puis je m'étire un peu. Et puis se retrouver dans la loge, ne pas faire grand chose, préparer le plateau, retourner de nouveau dans la loge... Beaucoup de temps de rien, en fait, pour

⁶⁸⁹ Entretien avec David Le Borgne, ent. cité, volume d'annexes, pp. 135-136.

être très calme. Si je rentre sur scène très calme, je sais que ça va aller beaucoup plus facilement.

[Rires]. J'ai vraiment besoin de ça, de silence.

C.B. : Le relies-tu à une forme de méditation ?

B.B. : Oui sans doute. C'est une forme de concentration en fait. La méditation, chacun met ce qu'il veut derrière ce mot, moi j'aime mieux rituel. Parce qu'un chien peut avoir un rituel aussi [rires] donc c'est plus mon échelle⁶⁹⁰.

La préparation passe par beaucoup de temps de vacuité et de silence, qui permettent à la danseuse d'être le plus calme possible au moment d'entrer en scène. Elle fait référence à un déroulé générique de la journée précédant la représentation, aux étapes individuelles et collectives qui la rythment : aller au théâtre, recevoir les notes, s'étirer, préparer le plateau. Ces actions marquent des jalons dans le parcours vers la scène, sans que la préparation à y monter ne soit véritablement volontaire. C'est en cela qu'elle souligne qu'elle s'échauffe « mal » :

C.B. : Par rapport à quoi utilises-tu ces termes de « bien » et de « mal » quand tu parles de ton échauffement ?

B.B. : Ah voilà. J'ai encore des « il faut » et « il ne faut pas » ! Je suis quand même « danseuse », mais je ne travaille pas beaucoup ça. C'est peut-être la comparaison avec certains collègues qui mettent tellement de temps à travailler. Moi j'ai l'impression que ma tête est plus forte que mon corps. Peut-être que dans cinq ans, je ne te dirai plus la même chose, parce que mon corps commence à me dire d'autres choses. Mais pour l'instant c'est le cas. Si ma tête n'est pas bien mon corps va me le dire. Mais l'inverse est vrai : si ma tête va bien, il suit.

C.B. : Tu cherches donc plutôt une disposition mentale ?

B.B. : Oui. Vraiment. J'ai fait une année de médecine chinoise, et je me souviens de ce qu'on appelle le sourire du bouddha : c'est *avant* de sourire. On ferme juste les yeux et on se concentre sur ce qui se passe *avant* que ton sourire ne soit visible. C'est magique parce que tu sens tous les zygomatiques, tu sens que ça s'ouvre en fait. Ça détend dans le visage et ça se répercute dans tout le corps. C'est très agréable aussi, presque un massage depuis l'intérieur. Une ouverture.

C.B. : Cette façon de te préparer est spécifique à *nicht schlafen* ?

B.B. : Non c'est quelque chose que je fais depuis longtemps. Mais chercher l'ouverture, la disponibilité, avec *nicht schlafen*, on est en plein dedans. Je me pose beaucoup de questions sur ce qu'on peut faire de plus.

La perception de ne pas *bien* s'échauffer reste reliée à une conception du travail de la danse où la dimension techniciste ou virtuose de la maîtrise du geste serait prédominante. L'inadéquation de ses propres pratiques avec les représentations de ce que serait un « bon » échauffement tient dès lors à ce que la danseuse, à ce stade de son parcours, ressent davantage le besoin d'une préparation à ce qu'elle appelle « l'ouverture », ou la « disponibilité », soit un état de complétude plus que de capacité à la performance physique. Cette recherche ne se circonscrit pas à la pièce *nicht schlafen*,

⁶⁹⁰ Toutes les citations : Entretien #1 avec Bérengère Bodin, ent. cité, volume d'annexes, pp. 47-53.

mais se construit dans le parcours de la danseuse depuis plusieurs années au moment de l'entretien, participant dès lors à un rapport plus global au fait même de monter sur scène et de se mettre en jeu.

Attendre, juste attendre — Frank Verduyssen

Alors que je lui pose la question de la préparation au jeu, Frank Verduyssen répond d'abord par la blague :

Elle est *people* ta question là [*rires*]. Non. J'attends. J'attends que ce soit l'heure et je trouve ça très chiant. Vérifier le plateau, que tout est en ordre, ne pas s'envoler, rester là. Tu vois... Je ne suis pas... On n'est pas de l'école de pensée qui considère qu'il y a une bulle dans laquelle il faudrait entrer, ou « devenir quelqu'un d'autre », ça n'existe pas chez nous. Par contre, la détente... On peut appeler ça paresse, on peut appeler ça être disponible [*rires*]⁶⁹¹.

Soulignant la dimension intime de mon interrogation, il y répond d'abord en creux : il s'agit avant toute chose d'attendre (on retrouve l'idée de vacuité déjà présente dans les mots de Bérengère Bodin). Le refus de la « chauffe » technique s'inscrit là encore dans le refus d'un comédien « demi-dieu » ou encore « bien foutu » :

On vient d'une école de comédiens qui se rebellaient contre le « bien foutu », des beaux comédiens, avec des corps beaux, des postures, une marche fantastique, un geste sublime... Nous on était juste des andouilles sur le plateau, qui fumaient comme des cheminots : c'était notre refus. Pas d'échauffement, pas d'exercice de voix, non, rien du tout. On fumait. Donc c'était un peu ce « cool » des années 90 quoi [*rires*]. Que maintenant on peut vraiment mettre en question parce qu'on perd nos voix ! Il y a quand même des choses dans la manière classique d'aborder le travail qui ne sont pas dingues, voire qui sont plutôt intelligentes...

Soulignant encore une fois le danger de jeter le bébé avec l'eau du bain, il relie enfin plus précisément le travail de préparation à l'intégration des éléments dramaturgiques *et* à la capacité à écouter l'instant :

[...] tout ce que tu dois faire c'est d'être bien préparé sur un niveau dramaturgique mais aussi garder ouvert ces pores [*se touche la peau du bras*] pour écouter le moment et agir. Tu peux imaginer ce que c'est de nager dans une piscine, mais quand tu sautes la piscine va te parler tout le temps ! [...] Dans ce sens là tu peux préparer ton personnage, ta mise en scène autant que tu veux, mais le spectacle commence et tu as une avalanche d'infos qui viennent de partout : ton partenaire, ton texte, le plateau, le moment... L'oxygène, le bruit, le public, tout ! On ne peut jamais imaginer ou prévoir. Et ça change immédiatement. Donc il y a quand même une sorte de concentration si tu veux ou... Je ne sais pas, *vivre vers*...

Claire Besuelle : Tu parlais de l'attente tout à l'heure : si tu attends, c'est qu'il y a une tension vers ce moment-là, du jeu, que tu intègres dans ton quotidien... Quelque chose qui travaille, peut-être sans que tu le formalises mais qui est à l'œuvre en fait ?

⁶⁹¹ Toutes les citations : Entretien avec Frank Verduyssen, ent. cité, volume d'annexes, pp. 174-188.

F.V. : Oui. Jolente fait du yoga tous les jours avant de jouer. Juste avant, parfois on doit la chasser parce que le public doit entrer, presque tous les soirs en fait [*rires*]. « Tu te mets en costume là ! »

Vercruyssen admet *in fine* que l'attente du moment du jeu est en réalité tissée d'une attention particulière, qu'il apparente à un « vivre vers ». Ainsi, même si la préparation n'est pas ritualisée (ou *a minima* : préparer le plateau et faire sa mise), les heures précédant la représentation s'inscrivent dans un état d'esprit particulier, qui vise à préparer l'écoute nécessaire au moment du jeu. Il est d'ailleurs intéressant que juste après avoir formulé cette préparation invisible et informelle, Vercruyssen fasse mention du rituel plus écrit de Jolente De Keersmaecker, qui fait du yoga juste avant de jouer, poussant parfois jusqu'à la dernière minute ce moment de préparation.

Danser AH/HA

Alors que je lui pose la question de sa préparation à jouer la pièce *AH/HA*, Anne-Charlotte Bisoux me fait la réponse suivante :

Déjà j'ai besoin d'être dans une bonne condition mentale et physique. Ce n'est pas un truc comme ça que je peux jouer comme ça, sans préparation... Ce n'est pas simple dans le sens où ça demande un effort, quand même, et surtout une super forte concentration. Il faut vraiment être là à chaque seconde, sinon tout le truc est parti... Il n'est pas question de se dire : « ah là, pendant cinq minutes je me repose, j'ai besoin de souffler un peu » ! Donc beaucoup de concentration, et avant un moment de calme. D'ailleurs on fait souvent on fait des séances de qi gong, de shibashi tous ensemble. Ça nous permet de trouver une vraie concentration de groupe. Le groupe se met à se concentrer à ce moment-là, un peu avant la pièce et ça c'est vraiment hyper important⁶⁹².

On a ici la mention d'une préparation collective, à partir d'une pratique transmise par Gruwez (qui la cite comme faisant partie de son training personnel). S'ajoute à cela une pratique collective de *shaking*, ce mouvement caractéristique venu du yoga kundalini, qui a constitué un socle fondateur à la distribution pendant le processus de création, au point de devenir l'élément moteur central des vingt-cinq premières minutes du spectacle.

La préparation à danser *AH/HA* s'inscrit donc, pour Bisoux, dans la droite ligne des pratiques traversées pendant le processus de création, et dans une dynamique collective, qui permet selon les dires de la comédienne et danseuse d'atteindre une qualité d'écoute particulière avec ses partenaires de jeu, nécessaire à l'état de semi-improvisation sur lequel repose la structure de la pièce. On peut également supposer que la pratique du *shaking* permet de convoquer des mémoires des premières traversées de cet état de transe pendant le processus de création, alors que l'ensemble

⁶⁹² Entretien avec Anne-Charlotte Bisoux, ent. cité, volume d'annexes, p. 66.

de la distribution était encore en recherche. La préparation s'inscrit ainsi directement dans une *praxis* propre au spectacle et qui en même temps le dépasse.

La vidéo jointe montre de manière significative que la principale matière transmise aux étudiants de première année des Beaux-Arts de Brest pour le remontage de la pièce est ce shaking.

Se remémorer [Pôle ESPACE AFFECTIFS]

Un couteau — Ido Batash

Pendant le processus de création de *nicht schlafen*, Ido Batash a commencé à manipuler un bout de bois, qui petit à petit s'est trouvé assimilé à un couteau. Le récit qu'il fait des différentes associations symboliques et affectives reliées à cet objet est un exemple de la façon dont certaines mémoires du processus de création se cristallisent dans un objet, tout en se transformant constamment au fur et à mesure de la vie de la pièce.

Claire Besuelle : Je voulais te parler du couteau et du collier avec lesquels tu joues, et qui ont un certain poids en scène. Quelle relation entretiens-tu avec eux ?

Ido Batash : Je commence par le couteau. Cela faisait aussi partie des solos qu'Alain [Platel] nous avait demandés. Je n'avais rien à montrer [...] j'ai vu ce bout de bois à côté de moi, et l'ai glissé dans ma chaussette, je ne sais pas pourquoi. Puis une fois assis, je l'ai sorti brusquement, sans trop savoir quel effet ça produirait. Parfois les idées te viennent parce que tu es prêt, juste parce que tu as déjà passé pas mal de temps en studio et beaucoup débriefé de tout ça. Ce que j'ai ressenti alors, c'était : « Ouais, voilà mon identité. Cela fait partie de moi, bien sûr ». Mais je ne sais pas pourquoi. Peut-être parce que je viens de cette zone de conflits où les couteaux sont sans cesse de sortie, jour après jour. Je n'étais pas trop sûr, mais ce que je savais c'est que ce couteau avait sa place dans la pièce.

Tu sais, une fois j'ai entendu un truc sur ce qui fait que les gens ont peur des couteaux : c'est parce que les couteaux sont des objets du quotidien, on s'en sert tous les jours... On s'en sert pour beurrer des tartines, et ça fait quand même peur aux gens. Bien sûr c'est le geste que tu fais qui permet diverses interprétations de ce que tu fais avec le couteau... Vas-tu te protéger ? Vas-tu attaquer ? C'est une question que j'avais toujours en tête. Je me souviens qu'un jour j'ai dit à Alain que je ne voulais pas jouer le « méchant » dans la pièce. J'avais compris que certaines de mes actions, certaines de mes décisions, certaines de mes propositions faisaient de moi le méchant. Et je répétais « Je ne veux pas être le méchant. » Après, j'ai compris que ce n'était qu'un geste. Quiconque interpréterait ce geste lui conférerait le sens qu'il voudrait bien lui conférer. Geste de défense, geste d'attaque, ou tout simplement une image. Une image d'aujourd'hui. De ce que l'on voit autour de nous. Cela provoque quelque chose. De mon point de vue, ça éclaire mon personnage. Je sais que lorsque j'arrête de le faire, c'est qu'une décision est prise. La deuxième fois que je joue avec le couteau, c'est comme un numéro de cirque pour moi. J'essaie d'attraper le couteau, je joue avec Elie [Tass], ça ne veut plus rien dire. Alors, les gens le voient utilisé de tant de façons différentes que ce n'est pas sans équivoque. Je suis dépendant du couteau, je cours après

lui quand Elie le lance comme il lancerait un os à un chien, mais c'est seulement parce qu'il participe de mon identité dans la pièce⁶⁹³...

Se rappeler de la peur — Lisbeth Gruwez

Admettant la difficulté de traiter de l'affect de peur pour la pièce *Okay*, Lisbeth Gruwez dit s'inspirer beaucoup des réactions d'anxiété, d'angoisse ou de surprise qu'elle peut observer chez elle comme chez les gens qu'elle croise avant une représentation. Ces observations sont autant de mémoires qu'elle pourra ensuite mobiliser pour continuer à nourrir sa partition et les gestes qu'elle a composés pour son « alphabet » :

[...] la peur, c'est vraiment difficile à travailler. C'est quelque chose qu'on cherche tous à éviter ! C'est vrai c'est dans la nature : aller fumer une cigarette, ça veut dire que tu as une pensée terrible mais que tu ne veux pas la penser, tu préfères la fumer pour la faire partir, ou mettre de la musique pour la faire partir. Avec *AH/HA* on était devenus des athlètes du rire, on pouvait le déclencher comme ça [*elle claque des doigts*]. Devenir des athlètes de la peur c'est bien plus compliqué. Le moyen que j'ai trouvé c'est de m'observer moi-même, dans la journée, pendant mes propres moments d'angoisse. Observer aussi les gens autour de moi bien sûr. Et d'utiliser ça quand je suis sur scène, pour l'insuffler aux gestes que j'ai écrits. Parfois j'y arrive, mais parfois... Cette émotion est vraiment difficile à creuser⁶⁹⁴.

Strates de mémoires — Quan Bui Ngoc

Claire Besuelle : Une dernière question : comment se passe pour toi l'articulation entre le fait de créer un certain matériel en cours d'improvisation et le fait de le réactiver dans le montage final de la pièce ?

Quan Bui Ngoc : Je pense que le passage se fait naturellement. C'est comme une conversation : tu parles aux gens, de différentes choses... Après la mémoire en garde certaines, qui sont plus marquantes, plus fortes. C'est très lié à l'inconscient en fait. L'impro c'est spontané, c'est sur le moment, c'est une réaction. Quand tu retravailles après une impro, c'est sûr que les sentiments que tu ressens, tu ne peux pas te les rappeler tels quels. La question c'est comment tu crées avec cette mémoire des sentiments.

C.B. : Tu passes par le sentiment, pas par la mémoire des gestes ou des parcours que tu as pu emprunter ?

Q.B.N. : Si on parle de l'impro pour chercher du matériel bien sûr il y a les deux. Ça dépend aussi de la demande aussi, qui peut parfois être très concrète, et alors là tu travailles sur cette mémoire visuelle et physique. Mais si la demande ou la question, la proposition est beaucoup plus large, plus axée sur les sentiments... De toutes façons quoiqu'il arrive la mémoire travaille. C'est comme

⁶⁹³ Entretien avec Ido Batash, ent. cité, volume d'annexes, p. 43.

⁶⁹⁴ Entretien avec Lisbeth Gruwez, ent. cité, volume d'annexes, p. 107.

ça que ça fonctionne. Après tu peux toujours rajouter des couches selon le traitement de l'information que tu as.

C.B. : C'est-à-dire ?

Q.B.N. : Tu te dis : OK, c'était ça que j'ai travaillé. Mais plus le temps le travail avance plus tu collectes des informations. Tu as les informations du contexte où te le fais pour la première fois parce que là aussi tu enregistres des choses, et tout ça s'ajoute aux autres expériences que tu fais pendant le processus. Et quand tu dois refaire, tu peux avoir envie d'emmener ailleurs cette proposition-là. Ce sont des couches d'informations, et tu peux ajouter quelque chose, que ce soit technique, physique, théâtral, ce que tu veux, ce que tu juges nécessaire à ce moment-là.

Le témoignage de Quan Bui Ngoc, très lié aux méthodes de création des ballets C de la B, insiste sur le travail constant et inconscient de la mémoire dans le jeu, et ce à tous les stades de la création. C'est d'ailleurs depuis la présence virtuelle de ces expériences passées que le jeu peut continuer à se densifier, depuis différentes strates d'informations qui permettent au fur et à mesure à l'interprète de moduler son jeu en fonction du moment.

S'inscrire dans un milieu [Pôle ESPACES AFFECTIFS]

S'acclimater — Romain Guion

Romain Guion : [...] j'aime aller au théâtre beaucoup plus tôt... Pour me retrouver et essayer de construire une certaine vigilance, pour ne pas dire tension. J'adore être tout seul au théâtre pendant deux heures avant que les autres arrivent, pour me retrouver dans cet espace.

Claire Besuelle : Tu cherches à trouver un accord avec le lieu ?

R.G. : C'est important quand on change d'environnement d'observer l'espace et de sentir l'énergie qui s'en dégage pour se questionner sur la façon dont on va l'utiliser. Le premier spectacle dans un nouveau lieu est toujours plus difficile, parce que tu perds tes repères. C'est pour ça que j'aime arriver plus tôt pour trouver ces repères avant le spectacle, et ne pas les découvrir pendant. C'est une façon de faire⁶⁹⁵.

Les propos de Romain Guion, relatifs à sa préparation, mettent l'accent sur l'accordage tonique (il utilise le terme d'énergie) nécessaire selon lui à cultiver de manière à jouer *avec* le lieu de la façon la plus adéquate possible. Ainsi, le fait de s'acclimater au lieu qui sera celui du jeu en y passant le plus de temps possible, *a fortiori* dans la solitude, permet au danseur de prendre ses repères, c'est-à-dire de baliser ce nouvel espace en y projetant des marques qui pourront devenir des supports pendant la pièce. Bien sûr, ainsi qu'il le souligne lui-même, cette façon de faire lui correspond, et peut-être correspond plus particulièrement à *nicht schlafen*, d'autres interprètes sur d'autres partitions pouvant très bien *décider* d'intégrer à leur jeu la découverte *en direct* d'un nouvel espace.

⁶⁹⁵ Entretien avec Romain Guion, ent. cité, volume d'annexes, p. 92.

Politiques des lieux — Frank Vercruyssen

Il faut souligner que le rapport au milieu est aussi gouverné par des aspects pragmatiques et institutionnels d'accès aux lieux. Frank Vercruyssen souligne que la « manière STAN » s'est développée à partir d'un désir (d'un certain type de théâtre et d'adresse) ; d'habitudes et de failles (ne pas « savoir » répéter en faisant semblant) ; mais aussi depuis les conditions de production des spectacles :

Notre tradition en tant que compagnie, c'est qu'on a pas de lieu. On a une salle de répétition mais il y a juste une table dedans : on va pas se mettre debout et faire semblant qu'on joue autour de cette table. La conséquence c'est que le plateau n'est disponible que très tard. Il n'y a pas un théâtre qui te donne le plateau pendant 4 semaines avant de jouer : une semaine c'est déjà énorme. Parfois on a juste eu quatre jours ! Ça veut dire qu'on imagine énormément de choses, et on n'a que peu de temps pour vérifier si ces fantasmes étaient justes ou pas, avec l'équipe technique, qui sait qu'on doit foncer sur ces derniers jours-là.

Il y a quand même quelques exceptions, sur certaines productions. Par exemple pour *La Cerisaie*, parce qu'on travaillait avec une équipe très jeune dont cinq comédiens sortaient juste de l'école. Là, on a pensé avec Jolente [De Keersmaeker] qu'il fallait quand même vérifier davantage que les deux jours qu'on avait dans le théâtre juste avant la première. Donc on a loué une salle où on a créé la mise en scène une semaine avant. Mais c'est une exception...

Une autre exception, ce sont les pièces où la danse intervient. Par exemple pour *Move (on)*⁶⁹⁶, le spectacle qu'on est en train de créer, les interprètes viennent non seulement de différents pays donc il y a différentes langues parlées ; mais ils viennent aussi de différents métiers, il y a des danseurs notamment. Et bien pour ce spectacle, on a fabriqué un plateau chez nous, dans la salle de répétition, avec un tapis de danse, et Jolente et les danseurs y étaient tous les jours, parce qu'il fallait développer un truc dans la danse, et la danse ce n'est pas possible de travailler comme on le fait. On ne peut pas faire semblant de danser, mais on ne peut pas juste discuter de ce qu'on va danser⁶⁹⁷.

Sauf exceptions liées à la jeunesse d'une équipe ou à la mobilisation d'autres vocabulaires qui demandent une précision et donc un travail de répétition plus développé, les façons de jouer développées par le tg STAN sont profondément ancrées dans un système de production. Être « sans lieu » (qui est aussi un gage d'indépendance par rapport aux tutelles) induit un temps de montage et d'appropriation de l'espace extrêmement restreint, et une accélération de la mise en place du spectacle en fin de processus de création.

L'acteur souligne néanmoins que, dans une pièce mobilisant un vocabulaire chorégraphique poussé (il fait également référence au passage chorégraphié de *La Cerisaie* et à son expérience en

⁶⁹⁶ *Move (on)*, spectacle du tg STAN en collaboration avec tou-te-s les interprètes, le but étant de réunir des personnes venant de pratiques différentes autour de questions essentielles et d'un corpus de textes issus de la littérature arabe. Spectacle de et avec Btissame Bourrich, Evgenia Brendes, Jolente De Keersmaeker, Olga Mouak, Atta Nasser, Haider Al Timimi, Youness Khoukhou, Frank Vercruyssen et Gustavo Vieira, première en février 2020.

⁶⁹⁷ Entretien avec Frank Vercruyssen, ent. cité, volume d'annexes, p. 181.

tant que comédien sur *Quartett* d'Heiner Müller chorégraphié par Anne Teresa De Keersmaeker), cette manière de faire serait impossible à adopter (parlant évidemment depuis sa propre expérience, ce constat pouvant sans doute faire l'objet d'une remise en question). Quoiqu'il en soit, il semblait important de rappeler que le rapport au milieu dépend *aussi* des conditions de production d'une pièce, et donc de logiques systémiques et financières qui influent directement sur la création.

Répéter [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]

Répéter pour métaboliser — Lisbeth Gruwez

Maarten Van Cauwenberghe : Lisbeth c'est aussi quelqu'un qui, quand on est en train de travailler à une nouvelle création, danse toute la journée. Pas seulement dans le studio de répétition, mais aussi au supermarché, à la boulangerie... Pour se mettre les gestes dans le corps.

Lisbeth Gruwez : Pour qu'ils deviennent une deuxième nature... Tu vois ce pull : j'ai tellement répété ce geste de le caresser qu'il n'y a plus de laine, tout est lisse [*rires*] !

Claire Besuelle : Qu'est-ce que le fait de répéter en toutes circonstances les gestes de l'alphabet te permet ?

L.G. : Ça me permet d'intégrer complètement le geste, qu'il pénètre toutes mes cellules...

M.V.C. : Pour plus trop penser aussi je crois.

L.G. : Ah si, tu penses au contenu !

M.V.C. : Oui, mais pas au mouvement en lui-même.

L.G. : Oui, c'est ça, tu ne vas pas penser à ce que demande l'exécution de chaque geste : tu le fais, et puisque tu peux ne pas penser à l'exécution, tu peux l'investir avec la pensée et l'intention, et tu es parti⁶⁹⁸.

La fonction de la répétition des gestes qui composent « l'alphabet » de Gruwez dans chacune de ses pièces est claire : métaboliser le dessin de chaque geste pour être en mesure de ne plus porter attention aux coordinations demandées par son exécution, de manière à pouvoir *penser* son geste, c'est-à-dire l'investir d'un imaginaire spécifique. C'est à la condition de ce degré d'intégration et d'automatisation du dessin du geste que la possibilité d'improviser *avec* ce matériau chorégraphique pendant la représentation est possible : l'imprégnation est alors suffisante pour être assurée que quoiqu'il se passe, elle ne sera pas tentée de parler « une autre langue » que celle de ce vocabulaire qu'elle aura mis au point pour la pièce. Pour le dire autrement, il lui faut être en mesure de ne plus se soucier de l'exécution de la figure pour se sentir libre d'en moduler le fond.

On peut souligner que le processus de création de Gruwez reprend à son compte les présupposés pédagogiques de l'enseignement technique *traditionnel* (en danse, mais plus largement

⁶⁹⁸ Entretien avec Lisbeth Gruwez et Maarten Van Cauwenberghe, ent. cité, volume d'annexes, p. 110.

de toute pratique corporelle), qu'elle applique à une codification ponctuelle, servant l'atmosphère et le propos d'une pièce, et non vouée à devenir un style à part entière.

Encore une fois — Bérengère Bodin

Lors d'un colloque sur les danses contemporaines de Belgique⁶⁹⁹, Bérengère Bodin intitule sa communication « Encore une fois ». Après avoir décrit son parcours et les points focaux de son travail avec Alain Platel, elle s'attarde sur l'expression qui donne son titre à sa conférence : « Encore une fois ». Elle souligne qu'il s'agit d'une expression qu'elle affectionne tout particulièrement, à l'instar de « va de l'avant ». « Encore une fois », c'est la répétition. « Recommencer, retenter, refaire » : autant de synonymes d'un paradoxe, puisque comment réitérer ce qui a surgit d'un don, « cœur et corps » dans ce qu'on fait ? Elle prend pour exemple ce long cri de David Le Borgne, réponse à l'énoncé de la tâche : « What is the statement you would shout out to the world ? » [« Qu'est-ce que tu voudrais déclarer à la face du monde ? »]. Un cri désespéré, un moment dont on se dit qu'il ne peut pas se répéter, que s'il se répète, il faudra placer sa voix pour ne pas la casser ou l'érailler : toutes formes d'attention qui empêcheraient supposément la densité du cri premier de se reproduire. Alors, il faut « aller de l'avant », prendre chaque moment de répétition dans ce qu'il a d'unique, la clé étant pour cela d'accepter d'être vulnérable et d'accepter, précisément, de ne pas *refaire*, mais de créer les conditions d'une répétition : d'un nouvel avènement. Pourtant, la danseuse me dit en entretien que la répétition, ou plus précisément la nécessité de cette répétition, est une *chance* : « [...] nous avons cette chance de pouvoir répéter. Il n'y a pas de secrets, c'est un art où il faut *faire* et *refaire*, et *refaire*... Et ça continue sur la tournée puisqu'Alain nous fait des notes tous les lendemains de représentation⁷⁰⁰. » L'impossibilité de refaire à l'identique fait de ces moments de *répétition* des instants précieux où non seulement s'inventent ou se trouvent les conditions du jeu (comment « refaire ») mais aussi se développent des chemins inédits.

Cette méditation sur l'opération de répétition dans le contexte de la création des pièces de danse de Platel insiste sur une difficulté intrinsèque liée au processus de création tel qu'il le pose : isoler un fragment de proposition issue d'improvisations préparées ou de tâches ; puis le réintégrer à une trame globale dont l'écriture bouleverse les agencements propres au fragment en lui-même⁷⁰¹. La nécessité de la répétition décale forcément les enjeux de la réitération de ce qui avait été proposé. Il faut tout de même nuancer l'image du jaillissement ou de la spontanéité radicale de

⁶⁹⁹ « Les danses contemporaines de Belgique », 23 et 24 novembre 2017, organisé par Amos Fergombé, Aurore Heidelberger et Anne Lempicki, Université d'Artois et le TANDEM, scène nationale (notes personnelles).

⁷⁰⁰ Entretien #1 avec Bérengère Bodin, ent. cité, volume d'annexes, p. 51.

⁷⁰¹ Voir à cet égard l'entrée « montage », p. 478, et <https://www.mindomo.com/fr/mindmap/6794478aa1ba4d00f0022e0a4fcd419d>

l'émergence du geste pendant le processus : les improvisations sont toujours guidées, les tâches sont *a minima* préparées, et même si les énoncés et les rythmes auxquels ils sont donnés œuvrent à générer l'émergence d'une forme d'insu chez les interprètes, il serait illusoire de penser qu'il est radicalement fruit du hasard ou de la conjonction. Néanmoins, on peut souligner que dans ce contexte, et avec l'horizon posé par le travail avec Platel, « encore une fois » devient moins opération de *métabolisation* qu'opération de *ré-avènement*, d'entraînement à l'unicité du moment et à la prise en considération de l'ensemble des éléments qui le rendent unique.

Fuir la répétition — Frank Verduyssen

Si on fait les choses telles qu'on les fait, c'est parce qu'on n'arrive pas à faire semblant qu'on joue un spectacle sans la présence des gens. On n'est pas capables de faire ça ! Donc on va toujours reporter ce moment. Moi j'ai des bons copains et copines dans le métier qui ne font que ça : six semaines à filer dans la salle, jouer pour de vrai tout, et évoluer dedans. Ça, c'est un train qu'on n'a pas pris, nous. Pourtant ça a sans doute des avantages, parce qu'ils développent peut-être des choses dans la salle de répétition qui ne nous apparaîtront jamais comme des possibles. Mais c'est notre choix. C'est le train que nous avons pris, parce qu'il fallait le faire. Parce que moi je ne sais pas comment faire *pour de vrai* si les gens ne sont pas là... Je ne vais jamais pouvoir te dire « je t'aime » pour de vrai, si c'est mon texte, si les gens ne sont pas là. Je suis juste incapable de le faire, je suis trop timide. Tandis que quand les gens sont là... il y a une sorte de légitimation qui fait qu'on peut y aller. Alors je me cache, jusqu'à la première, c'est clair. Ce tempérament (qui est le mien, et celui des autres, bien sûr !) a fait qu'on a choisi de travailler comme ça. Pour moi le métier c'est un truc comme un petit sac à côté de toi, et tu te demandes ce que tu dois mettre dedans pour être beau, heureux et libre sur un plateau. Chaque personne a ses réponses, et parfois pas mal de réponses sont communes, ça veut dire qu'on peut facilement travailler ensemble. Si dans ton petit sac il y a « je dois faire semblant pendant six semaines pour de vrai avant de pouvoir monter sur le plateau », alors nos sacs ne sont pas très compatibles [...] Bien sûr, vas-y, si tu crois que tu peux sauter sans que tu deviennes ennuyeux ou mort... Parce que ça c'est notre peur bien sûr : qu'on meure pendant la répétition. Alors là peut-être tu peux le sentir 100% dans les répétitions mais moi je ne peux pas. Je préfère créer une faim et puis bouffer au lieu de manger tout le temps⁷⁰².

La posture de Verduyssen concernant la répétition est très claire : il n'est pas possible pour lui de répéter le cœur du jeu, à savoir l'engagement affectif dans la réplique. La présence des regards d'un public est une condition *sine qua non* lui permettant (presqu'au sens de « lui donnant le droit ») de s'engager pleinement dans le dire et d'être dans un jeu d'adresse (au sens d'un *dire vrai*) avec ses partenaires. Sans hiérarchiser les manières de faire, il souligne que les membres de STAN se sont *aussi* réunis parce qu'ils avaient en commun cette manière de faire, ce « tempérament » quant à la répétition, qui permet certaines choses tout en en rendant d'autres

⁷⁰² Toutes les citations : Entretien avec Frank Verduyssen, ent. cité, volume d'annexes, pp. 174-188.

impossibles. La crainte derrière le fait de répéter, ainsi qu'il le souligne dans la deuxième partie de l'entretien, c'est la « mort » du jeu, devenir *ennuyeux* ou ne plus rien *sentir*. La métaphore alimentaire vient alors illustrer le fait que choisir de ne pas répéter sert aussi à créer une tension, une envie ou un désir : se retenir de jouer, pour que, dans le moment de l'avènement du jeu, ce désir soit décuplé et trouve sa pleine expression.

Plus loin dans l'entretien, Vercruyssen souligne que ce tempérament de travail a pu fortement inquiéter Anne Teresa De Keersmaeker au moment de la création de *Quartett* d'Heiner Müller en collaboration entre le tg STAN et la compagnie Rosas, où il avait pour partenaire la danseuse Cynthia Loemij :

Anne Teresa [De Keersmaeker] a une approche un peu différente hein ! Pour Cynthia [Loemij] c'était vraiment un *brain fuck* [un putain de casse-tête] : danser à fond, mais en face, le texte, il le dit comme s'il lisait un bottin de téléphone... Elle se disait : « mais wow, comment je vais y arriver ! » Et il y avait aussi l'impatience d'Anne Teresa, qui disait « mais... tu vas jouer ça comme ça ? » [*rires*]. Alors je répondais : « Non non, bien sûr je ne vais pas jouer ça comme ça ! Oui oui, ne t'inquiète pas. » Elle avait vraiment cette inquiétude. Heureusement quand Jolente [De Keersmaeker] me voit jouer, deux jours avant la première, elle, elle n'est pas inquiète. Enfin bien sûr qu'elle est inquiète parce que c'est deux jours avant la première, mais elle ne se pose pas de questions à propos du *vrai*. Donc elle disait : « oui oui, il va le faire. Peut-être que ce ne sera pas bien mais il va le faire ! » Elle la rassurait sur le fait que j'allais offrir un truc.

La collaboration entre les deux compagnies signe aussi aux impératifs différents quant à l'objet de la répétition : pour la danseuse Cynthia Loemij, il n'est pas question de se contenter de marquer jusqu'à la première. Elle se doit de s'engager dans sa partition, dès le temps des répétitions, ce qui face à un partenaire qui lui s'en prévaut jusqu'à la présence d'un public, est pour le moins déconcertant. C'est sur un jeu de confiance, qui passe par le tiers qu'est Jolente De Keersmaeker, qui connaît le tempérament et la façon de faire de Vercruyssen, que la collaboration se noue, aboutissant à la création d'un spectacle qui fera date dans les répertoires des deux compagnies (jusqu'à sa reprise en 2018). L'anecdote permet de mettre en exergue des *besoins* et impératifs de répétition différents, liés à la nature des écritures mises en jeu *autant* qu'aux techniques personnelles des interprètes.

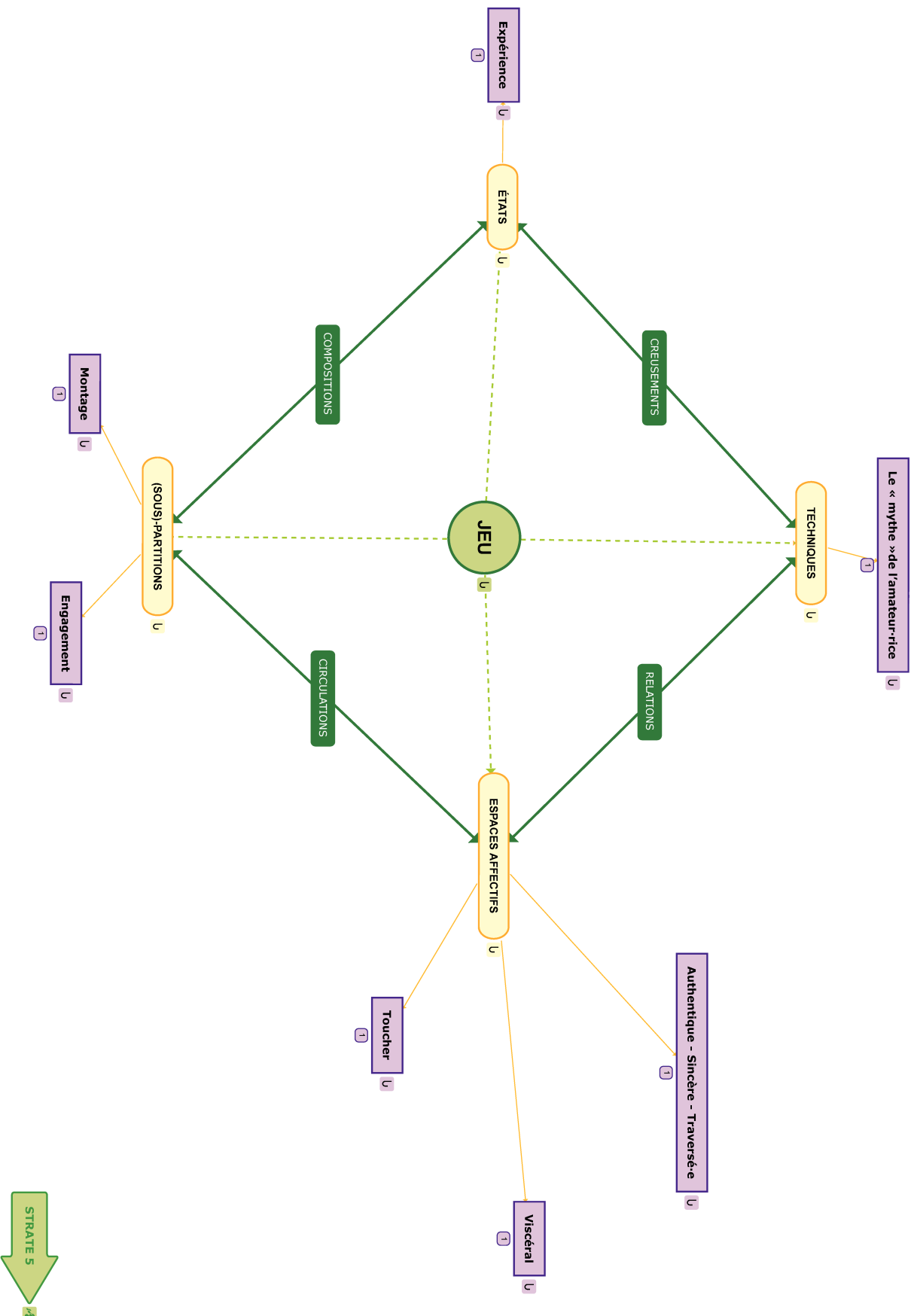
IV. NOTIONS « FLAMANDES »

1. Carte et légende

Cette strate de la carte propose un focus particulier sur les notions qui étaient tout particulièrement récurrentes dans mon corpus à l'endroit d'une qualité de jeu qui serait spécifiquement « flamande ». Ces notions pourraient ainsi participer à la réflexion sur la construction d'un « jeu » flamand, dont on voit qu'il est davantage cristallisé dans les manières de faire partition et les espaces affectifs qu'il ouvre que dans des façons particulières de se mettre en jeu reliées à une technique, le dénominateur commun à cet égard étant plutôt de l'ordre de la minimisation de la part technique du jeu — ce qui n'est pas sans poser question, ainsi que je le développe dans l'entrée correspondante du glossaire.

Lien vers la quatrième strate de la carte :

<https://www.mindomo.com/mindmap/6794478aa1ba4d00f0022e0a4fcd419d>



2. Glossaire

Authentique – Traversé – Sincère

J'ai à plusieurs reprises commenté l'usage des adjectifs « authentique », « sincère », « traversé », et ses corollaires « évident » ou « transparent » usités pour commenter une façon de se mettre en jeu qui serait commune aux performeur·euse·s sur les scènes flamandes.

Les notions d'authenticité et de sincérité sont complexes parce qu'elles renvoient tout de suite à une forme d'ontologie dans laquelle il est difficile de penser le jeu, tant elle renvoie à une pensée dualiste insuffisante à penser la complexité de l'expérience de la corporéité. J'ai avancé en outre un certain nombre d'hypothèses dans la deuxième partie de cette étude pour montrer qu'il ne saurait s'agir d'un effet d'authenticité ou de sincérité semblable selon que l'on observe David Le Borgne dans *nicht schlafen* ou Jolente De Keersmaecker dans *Quoi/Maintenant*.

L'usage récurrent de ces qualificatifs dans les discours, notamment français, témoigne néanmoins de la perception d'une spécificité (à comprendre *aussi* comme émanant d'une autre culture du jeu, ainsi que je l'ai souligné dans la deuxième partie de cette étude). C'est précisément l'espace de circulation des affects ouvert par le jeu qui est ici en question, et l'envisager par ce prisme permet de sortir de l'intensité de l'effet produit pour en interroger les fondements.

À l'aune de mes analyses, je peux dire qu'un fort souci d'*engagement* dans le jeu se retrouve, selon des échelles et des modalités différentes, chez les interprètes qui composent mon corpus. Elle va de pair, me semble-t-il, avec un statut d'interprète « co-créateur·rice », reconnu·e comme auteur·rice de sa sous-partition, du moins symboliquement (j'entends par là : les mentions des feuilles de salles et l'éprouvé des interprètes eux-mêmes ; la question du statut juridique des interprètes et des mentions contractuelles restant, hormis chez les STAN, dans des formes traditionnelles de répartition).

Ces techniques de composition à l'échelle de l'écriture de la pièce ont pu devenir, grâce à un effort des institutions de formation en art dramatique (d'abord) et en danse (dans un second temps), un élément fondateur du bagage technique des jeunes comédien·ne·s et danseur·euse·s formé·e·s en Flandre, contribuant peut-être à poser certains jalons d'une culture du jeu et de l'adresse où cette notion serait prépondérante par rapport à d'autres traditions de formation. Ces hypothèses historiques demanderaient une enquête plus approfondie pour être corroborées ou non : je m'en tiendrai à ces constats, rendus possibles par l'enquête à l'échelle de mon corpus.

Engagement

La notion d'engagement est récurrente dans les discours sur le jeu des interprètes de mon corpus, bien que traduite différemment selon les contextes. Je la situe ici car elle est intrinséquement liée à la responsabilité de la création d'un parcours de jeu par l'interprète lui-même.

L'engagement est souvent défini en termes de choix, à reconduire à chaque représentation : *défendre* ce que l'on va montrer, dans le vocabulaire de Platel ; dire « *oui* » à la pièce, non seulement au moment où l'on décide de la monter mais aussi à chaque fois que l'on s'apprête à la jouer chez Frank Verduyssen.

Je reproduis un extrait de mon premier entretien avec Alain Platel, où il définit cette idée de *défendre* une proposition sur le plateau comme étant un élément crucial dans le travail d'élaboration d'une partition :

Claire Besuelle : Comment se passe le moment de passage à l'écriture, où il faut canaliser ce qui a émergé du fruit d'une grande liberté ?

Alain Platel : Le travail, pendant toutes les périodes de création, n'est pas toujours « *love and peace* ». Je suis quelqu'un qui n'a pas du tout envie de vivre dans les conflits donc cela se passe très très rarement. Mais bien sûr, il peut y avoir des tensions. Je crois que je suis sensible et que je sens ce genre de choses très vite. Je vais toujours chercher une manière d'en parler : individuellement ou en groupe, cela dépend. C'est constant pendant toute la période de création, lorsque l'on découvre le matériel qu'on a envie d'utiliser, lorsque que je le décris, que j'essaie d'expliquer pourquoi je le trouve important. C'est quelque chose qui se passe chaque jour. Ce n'est pas brutal, il y a toujours un chemin qu'on a vécu ensemble donc il n'y a pas de grande surprise. Bien sûr, quand on met un peu les points sur les « *i* » à la fin il peut y avoir des tensions ou des différences d'opinion. Moi, tant que ces tensions ne sont pas résolues, je ne dors pas... Je ne me sens physiquement pas bien si je prends une décision que je ne peux pas défendre moi-même devant les danseurs.

C.B. : Donc tu expliques toujours pourquoi tu gardes tel ou tel élément ?

A.P. : Oui. Mais expliquer cela veut parfois aussi simplement dire : « je le sens comme ça, fais moi confiance, c'est comme ça qu'il faut le faire ». Et je demande à mon entourage de me soutenir - pas s'ils ne sont pas d'accord bien sûr. Si je sens que la dramaturge ou Steven [Prengels] sont d'accord, ils vont pouvoir m'aider à l'expliquer... Je n'ai jamais vécu — là encore touchons du bois — quelque chose qui soit insurmontable et auquel on n'ait pas pu trouver une solution. Ou en tous cas je ne m'en rappelle pas. Si jamais la personne ne veut pas faire quelque chose, parce qu'elle n'y croit pas ou qu'elle ne le sent pas, alors ça va disparaître et je ne vais pas la garder. Je n'oblige jamais un interprète à faire quelque chose dont je sens qu'il ou elle ne peut pas le

défendre. Je crois que c'est justement ça que l'on sent en tant que public : ces gens défendent vraiment quelque chose. C'est vraiment un quart de la force d'une pièce⁷⁰³.

On peut également souligner que pour le danseur Ido Batash, la « pire chose » pour un interprète est de « douter » de ce qu'il expose en scène, doute directement perceptible pour les spectateur·rice·s. Ainsi, selon lui, c'est une forme de devoir professionnel de l'interprète que de trouver les ressources pour *inventer* un moyen de *défendre* ce qu'il propose, même en cas de désaccord avec la ligne générale du projet⁷⁰⁴. À cet égard, le témoignage d'Elie Tass, autre danseur des ballets C de la B, est particulièrement intéressant : s'il exprime un certain nombre de doutes relativement à l'esthétique de *nicht schlafen*, il témoigne d'un engagement sans failles à la danser, qu'il construit en s'appuyant sur d'autres imaginaires, davantage en phase avec ce qu'il cherche *pour lui* dans l'expérience de la danse. Ainsi, parlant de l'expérience de la Deuxième Symphonie comme d'une tentative de *libération*, il questionne la radicalité de la recherche dans la forme qu'elle a finit par prendre dans la pièce :

Je sais que Alain fait ça : il prend soin du public. Mais parfois je me demande si on n'a pas pris plus soin du public que de la possibilité de la Deuxième Symphonie ? Et puis à nouveau je ne sais pas, si on prenait plus soin de la Deuxième Symphonie, de quelle façon ? Ce serait peut-être moins fort, ou ça vaudrait moins le coup, je ne sais pas [*rires*] Mais c'est très facile d'en parler comme ça, ce n'est pas *ma* pièce... Je suis conscient de ça⁷⁰⁵.

Lorsque je lui pose, plus tard, la question de la façon dont il se représente son parcours dans la pièce, il me fait cette réponse :

Et puis j'aime bien l'idée d'être visiteur dans un monde, plutôt que d'être un personnage de ce monde. Voire même visiter le personnage ou les personnages par lesquels tu passes. Mais vraiment dans cette idée d'entrer et de sortir, d'apparaître de regonfler [*rires*]. Ce qui n'est pas évident dans le monde d'Alain en fait. Mais ça j'en étais conscient, c'était une chose dont on avait parlé avant la création, parce que je sentais et je sens, que c'est un monde qui n'est pas... superposé avec mes désirs personnels sur ce point. Mais en même temps je me suis dit que c'était peut-être un endroit très intéressant. Parce que sinon c'est redondant, ça donne deux fois la même chose. Alors que... Si mes désirs ne sont pas superposés tout à fait à ceux d'Alain, ça peut... Mes désirs ne seraient pas assez intéressants peut-être tout seul, ça deviendrait... *flat* [plat], sans assez de mouvement dans le processus pour vraiment aller dans la recherche...

Ainsi, *défendre* et s'engager n'est pas synonyme d'être *en accord* avec les orientations posées par la pièce. Ici, et cela fait même l'objet d'une discussion franche entre danseur et

⁷⁰³ Entretien #1 avec Alain Platel, ent. cité, volume d'annexes, p. 196.

⁷⁰⁴ Entretien avec Ido Batash, ent. cité, volume d'annexes, p. 39.

⁷⁰⁵ Entretien avec Elie Tass, ent. cité, volume d'annexes, p. 164 ; 169.

« compositeur » avant même le début du processus de création, la recherche de Tass sur un plan personnel semble *a priori* entrer en friction avec l’horizon de jeu posé par la façon de composer de Platel. Néanmoins (les deux hommes pouvant aussi se reposer l’un l’autre sur plusieurs années de collaboration), cette friction est génératrice d’une tension qui permet à Tass d’explorer différentes façons de se mettre en jeu et de *s’engager* dans la recherche de Platel.

Expérience

Aux sens les plus courants du terme, l’expérience renvoie tantôt à l’expertise d’un individu dans un domaine ; à l’ensemble des phénomènes connus par les sens ; au fait d’étudier un phénomène par une série d’épreuves et d’expérimentations ; et enfin à l’idée de mettre quelque chose à l’essai⁷⁰⁶.

Chez les interprètes de mon corpus, le jeu se situe souvent au croisement de ces dimensions expérientielles et expérimentales. Ainsi, il est posé comme *instrument d’exploration* d’un phénomène qui se pose en amont de la création : une émotion chez Gruwez dans le triptyque du corps extatique ; un texte ou un montage de textes chez le tg STAN pour la soirée *Quoi/Maintenant* ; l’espace de la salle Rubens du musée des beaux arts d’Anvers chez FC Bergman pour *Le Pays de Nod* ; la musique de Mahler et le travail de de Bruckyere aux ballets C de la B pour *nicht schlafen*. Au fur et à mesure de ces explorations, les interprètes élaborent une sous-partition qui leur permettra de s’exposer en jouant, créant dès lors un espace d’échanges affectifs qui se pose comme *tentative* de restitution, de mise en partage de ces explorations.

Ainsi, l’expertise du jeu des interprètes (leur capacité à se projeter, à s’engager dans un geste ou une action) sert une expérience exploratoire, qui aboutit à une restitution *in vivo* dont les principes sont plus ou moins répétés en amont de la rencontre avec le public.

⁷⁰⁶ *Petit Larousse Illustré*, 2000, p. 411.

Montage

À l'échelle de la partition et de la sous-partition, le montage renvoie aux pratiques d'assemblage des différents fragments qui composent la structure de la pièce, ainsi qu'aux règles du jeu singulières qui en découlent.

À l'échelle du corpus, j'ai pu constater la récurrence de la construction globale de la pièce par montages successifs. Chez Platel, le montage est un geste qui advient dans la deuxième moitié du processus de création, et qui se traduit concrètement dans l'espace du studio par l'affichage de grands panneaux proposant un agencement de séquences à tester dans la semaine de travail. Cet agencement se modifie au fur et à mesure, et donne ensuite lieu à la recherche d'un chemin global et spécifique à chacun·e à l'intérieur de la pièce. Au FC Bergman, le montage est flagrant dans *JR*, qui expose directement les coulisses de ce geste de composition en proposant aux regards d'observer un film en train de s'écrire. Dans le cas du tg STAN, le montage entre deux textes pour composer une soirée est récurrent et ne se limite pas à *Quoi/Maintenant*. Enfin, chez Voetvolk, le montage en direct des éléments composant l'alphabet de chacun des danseur·euse·s est au cœur du processus d'écriture et de jeu de la pièce.

Je développerai ici un rapide exemple, le plus prégnant à l'échelle de mon corpus. C'est sans doute chez les danseur·euse·s des ballets C de la B que l'incidence de cette composition par assemblage est la plus sensible, j'en donnerai pour témoignage les propos d'Alain Platel lui-même, auxquels feront écho ceux des deux plus jeunes danseurs de *nicht schlafen*, David Le Borgne et Dario Rigaglia :

Alain Platel : [...] sur le plan de la composition de la pièce, les danseurs savent que je fais des combinaisons de fragments de matériel que je leur demande d'essayer de jouer dans un certain ordre. D'abord je regarde comment ils vivent cette articulation-là, très vite je vois si ça leur parle ou pas. Si ça me parle, mais pas à eux, je continue à chercher pour trouver comment je peux les convaincre que cette façon de le vivre est juste. C'est à nouveau en dialogue avec eux que je peux découvrir le sens d'un fragment de matériel, si cela vaut la peine de continuer à le développer ou pas. Dès que je commence à faire composer les scènes, j'en discute aussi avec eux. Je fais de grands tableaux en papier sur lesquels j'écris un ordre possible, et eux discutent pour voir comment ils peuvent articuler les choses, puis on essaie. C'est vraiment le travail le plus intense, parce qu'un matériel qui avait un certain sens quand ils l'ont découvert peut tout à coup changer de sens quand on le met dans un autre contexte. À ce moment-là le dialogue est très important : la

façon dont ils le vivent de l'intérieur mais aussi dont ils voient ce que les autres font et dont ils se donnent des retours⁷⁰⁷.

On retrouve ici l'usage du verbe *vivre* pour parler de l'épreuve par les interprètes des agencements inédits générés par la proposition de composition de Platel. David Le Borgne garde un souvenir intense de cette période :

[...] L'étape suivante a été le montage. J'ai vraiment pris cela comme un montage collectif, même si Alain prend une place plus importante, en collaboration avec Hildegarde [De Vuyst], Quan [Bui Ngoc], Steven [Prengels] et Berlinde [De Bruyckere]. Tu testes des parties ensemble. Pour une partie tu vas tester un, deux ou trois assemblages. Tu cherches celui qui marche le mieux. Tu rentres vraiment dans du détail, comme si tu avais cinq ou six heures de rush pour faire un film d'une heure trente. Sauf qu'à la différence d'un film où le scénario est écrit à la base, là, pour le coup il n'y a pas de scénario écrit. C'est comme un puzzle, sans en être un, parce qu'il n'y a pas d'image : il faut à la fois peindre et composer avec les pièces. Pour le coup c'est vraiment épuisant. Tu trifouilles le matériel, tu fais des tests, sans être dans la volonté que ça marche parce que de toutes façons tu ne sais pas quand ça va marcher⁷⁰⁸...

Les métaphores du film et du puzzle convoquées par Le Borgne pour décrire la teneur du processus à ce moment-là sont toutes les deux mises en échec par l'absence de *modèle*, ou du moins de *guide* préalable auquel se fier. Il souligne l'épuisement généré par cette recherche constante, qui demande à l'équipe et aux interprètes notamment de se mettre au service de potentiels *devenirs* de la pièce et de leur trajectoire dans cette pièce. C'est depuis l'expérience de ces potentiels que surgira l'agencement *juste*, dont l'étalon sera à la fois la réception par Platel et l'équipe « hors-plateau » et l'éprouvé des danseur·euse·s sur scène. Dario Rigaglia fait quant à lui le constat rétrospectif que c'est selon lui la force majeure du travail de Platel que de réussir, par ses propositions de montage, à rassembler l'essentiel de ce qui avait été traversé auparavant :

[...] on a commencé à choisir les ingrédients, les fragments de ce qu'on avait élaboré ensemble : les duos, les pièces de mouvement qu'on a créées à différents moments. On a essayé de choisir et de trouver la façon la plus pertinente de tout faire tenir ensemble. C'était à nouveau un moment très compliqué, parce qu'on avait tant de matériau qu'il fallait en laisser tomber. Et là, j'étais vraiment en stress, parce que lorsqu'on crée pendant trois mois, c'est long, et même s'il y a un seul et unique thème, on sentait bien qu'on pouvait l'aborder sous tant d'angles différents ! C'est dommage de couper, mais on ne pouvait pas envisager une pièce qui durerait encore plus longtemps. C'est parfois difficile d'accepter que quelque chose que tu aimes beaucoup ne soit pas sélectionné [rires] C'est assez perturbant de réaliser que toutes les idées qui te sont venues ne font plus qu'un seul ensemble. Mais en un sens, je sens que tous les ingrédients qu'on a élaborés

⁷⁰⁷ Entretien #1 avec Alain Platel, ent. cité, volume d'annexes, p. 193.

⁷⁰⁸ Entretien avec David Le Borgne, ent. cité, volume d'annexes, p. 142.

auparavant nous ont servi pour parvenir à ce point. Même si seulement une partie du matériau est conservée, dans mon corps, au plus profond de moi, demeurent les parties qui ont été supprimées. Je les sens encore, dans le mouvement tel qu'il est maintenant, le public aussi peut-être. Et peut-être qu'en voyant ce petit extrait, ils se rendent compte de ce que j'ai vécu pendant toute la création. Je pense que dans ses propositions de montage, Alain a su faire émerger le sens profond de tout ce qu'on a fait depuis le début. Et c'est là que j'ai vraiment compris comment Alain travaillait, et la force de son travail⁷⁰⁹.

Malgré l'inévitable frustration générée par le fait de devoir faire le deuil de certaines propositions, le danseur souligne une sensation de convergence de l'ensemble des matériaux créés vers la pièce, et exprime la sensation que les mémoires de ces propositions, même si elles n'apparaissent pas telles quelles dans le spectacle, *habitent* sa trame et continuent de résonner à travers les corporéités des danseur·euse·s. Il relie cela à la capacité du montage de *faire émerger le sens profond* de ce qui sous-tendait le travail depuis le début, et restitue ainsi la teneur de cet acte de création, qui permet *in fine* de donner sens à une récolte de gestes, de situations, de discussions et d'échanges qui sans cela peut rester indéfiniment ouverte, comme en latence.

Le mythe de l'amateur·ice

Je renvoie ici au mythe d'un geste fragile mais spontané qui aurait davantage de justesse que celui, habile ou virtuose, d'un·e interprète technicien·ne.

La *singularité* de l'interprète prévalant sur sa technicité (ou la dimension virtuose de son savoir-faire) pourrait être une doxa de l'interprète contemporain, toutes disciplines confondues. Mais peut-être le mythe de l'amateur·rice est-il encore plus prégnant dans ce corpus flamand ? En tous cas, il est indéniable qu'au plan des compagnies étudiées, il s'agisse d'un trait récurrent : Alain Platel revendique non seulement sa propre part d'*amateurisme* en tant que créateur, mais souligne aussi la nécessité de déjouer les savoir-faire des danseur·euse·s avec lequel·le·s il travaille (tout en ne travaillant qu'avec de brillant·e·s professionnel·le·s). Lisbeth Gruwez souligne également un rejet de la dimension virtuose de la technicité lorsqu'elle s'érige en écran à ce que l'interprète communique de ce qu'il·elle *sent* (de ce qu'il·elle pense). Pourtant, elle affirme à plusieurs reprises l'importance d'un bagage technique conséquent, à la fois à l'échelle de son propre parcours que dans les distributions qu'elle réunit autour d'elle. Du côté du tg STAN, c'est la même dynamique : le cœur de leur démarche réside expressément dans la déconstruction d'une esthétique liée à certaines techniques de jeu. Néanmoins, l'enquête permet de constater d'une part que les méthodes de création élaborées au fil des années finissent par construire une autre forme de technicité, d'autre part que les fondements techniques acquis pendant leurs formations initiales sont loin d'être reniés

⁷⁰⁹ Entretien avec Dario Rigaglia, ent. cité, volume d'annexes, p. 231.

en bloc. Enfin, au sein du FC Bergman, si le cœur de la présence en scène de l'interprète reste basé sur ce qu'il-elle *sait* faire sans chercher à développer davantage d'habiletés, il est indéniable que les styles de jeu développés par les membres du collectif sont soutenus, là encore, à la fois par des technicités acquises dans le cours de leurs formations, et par le développement de manières de travailler collectivement.

Il y a donc une tension inhérente dans les discours entre la revendication d'une absence de technique et le constat empirique d'un travail du jeu qui repose sur des techniques. On peut faire le lien avec l'un des critères de définition transversaux de la vague flamande du début des années 80, précisément la marginalité des créateur·rice·s relativement aux institutions canoniques de formation. Ce constat n'est évidemment plus valable aujourd'hui, si tant est qu'il l'ait été à l'époque à l'échelle de réflexion qui est la nôtre (celle de l'interprète). Néanmoins, peut-être peut-on supposer qu'une certaine conception de la technique continue d'imprégner les imaginaires, renforçant peut-être des stratégies de résistance à l'imposition normative d'une esthétique, favorisant le bigarré et l'hétérogène.

Enfin, le mythe de l'amateur·rice joue également sur la question disciplinaire : la fragilité induite par l'absence de maîtrise totale d'une compétence technique étant considérée comme un surplus de présence, entendue au sens d'authenticité. Ainsi d'une conscience corporelle différente (souvent conçue comme inférieure) du·de la comédien·ne qui danse ; et de la voix « fragile » des danseur·euse·s. L'absence de maîtrise rapprocherait d'une entièresité de la sensation, la répétition n'ayant pas produit un effet d'automatisation et d'inscription de certaines coordinations ou façons de faire devenus *naturels* à force de répétition.

Toucher

Jan Steen conclut sa thèse sur le jeu intitulée *Being in playing* par une considération sur le *toucher* (« on touch »). Proposant de considérer le toucher comme « mère des sens », il en développe l'importance pour considérer le travail et l'entraînement de l'acteur·rice, s'inscrivant aussi dans une réflexion esthétique.

Ainsi, il cite en début de chapitre la dramaturge Marianne Van Kerkhoven, qui dans un texte de 2006 écrivait :

Because of the speed of exchange (communication *and* consumption), we hardly have enough time to get to know the “interior of things”. What we pass on to each other is “exterior”, format, frame. Should theater not — more than it used to — appeal to all senses to derive meaning from that

exterior ? Does the research of the sensory therefore not replace the former research of the mental ?⁷¹⁰

Le choix de Steen est intéressant parce qu'il relève d'une logique argumentative liée à ses choix de créateur, de pédagogue et de praticien, qui s'ancre néanmoins dans un courant de pensée des arts de la scène porté ici par une dramaturge et critique flamande, connue pour avoir accompagné et commenté le mouvement de la première « vague » des houles flamandes.

Steen opère ainsi un glissement entre le déploiement d'un théâtre qui repose sur l'intention de *toucher* « la tête, le cœur et le corps » des spectateur·rice·s et le développement d'un savoir sensoriel de l'acteur·rice particulier, peut-être dès lors sous-tendu par l'intention première (bien que non-exclusive) de *toucher* l'autre.

Pour le dire autrement, si jouer est *toujours* toucher et être touché, affecter et être affecté ; cette dimension du jeu serait tout particulièrement sensible dans ces façons de *se mettre en jeu*, ce qui peut dans une certaine mesure être corroboré par l'enquête que j'ai menée auprès des interprètes de mon corpus (je renvoie aux analyses de la deuxième partie). Cela va de pair avec les discours (flamands comme français) évoquant volontiers la « prise d'otage émotionnelle⁷¹¹ » suscitées par les créations de certain·e·s créateur·rice·s flamand·e·s, arguant que les modalités de jeu développées ne laissent que trop peu de place à la liberté réflexive du spectateur·rice. Loïc Touzé (danseur et chorégraphe français) à propos des danseur·euse·s de *nicht schlafen* parle ainsi de rapport « humide » au corps, d'exposition de corps *jouissants* qui ne laisseraient pas de place au regard du spectateur : à sa réflexion, à sa propre « humidité ». Ce faisant, il témoigne bien d'un parti-pris esthétique, qui concerne en premier lieu l'espace affectif ouvert par le jeu : ses qualités de résonances et d'adresse.

⁷¹⁰ « Du fait de la rapidité des échanges (communication et consommation), nous n'avons que très peu de temps à consacrer à l'intérieur des choses. Ce que nous nous échangeons, c'est l'extérieur : le format, le cadre. Est-ce que le théâtre ne devrait pas — plus qu'il ne le fait en appeler à toutes les sensations pour créer du sens qui ne passe pas que par l'extérieur ? Est-ce que la recherche sur la sensorialité ne devrait donc pas remplacer la recherche de l'intellect ou du mental ? » (je traduis). Jan Steen, *Being in playing*, op. cit., p. 199. Passage de l'article de Marianne Van Kerkhoven traduit du néerlandais vers l'anglais par Jan Steen, paru dans M.Bleeker, L. van Hetern, C. Kattenbelt et K.Vuyck (ed.), *De Theatremaker als onderzoeker*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 19.

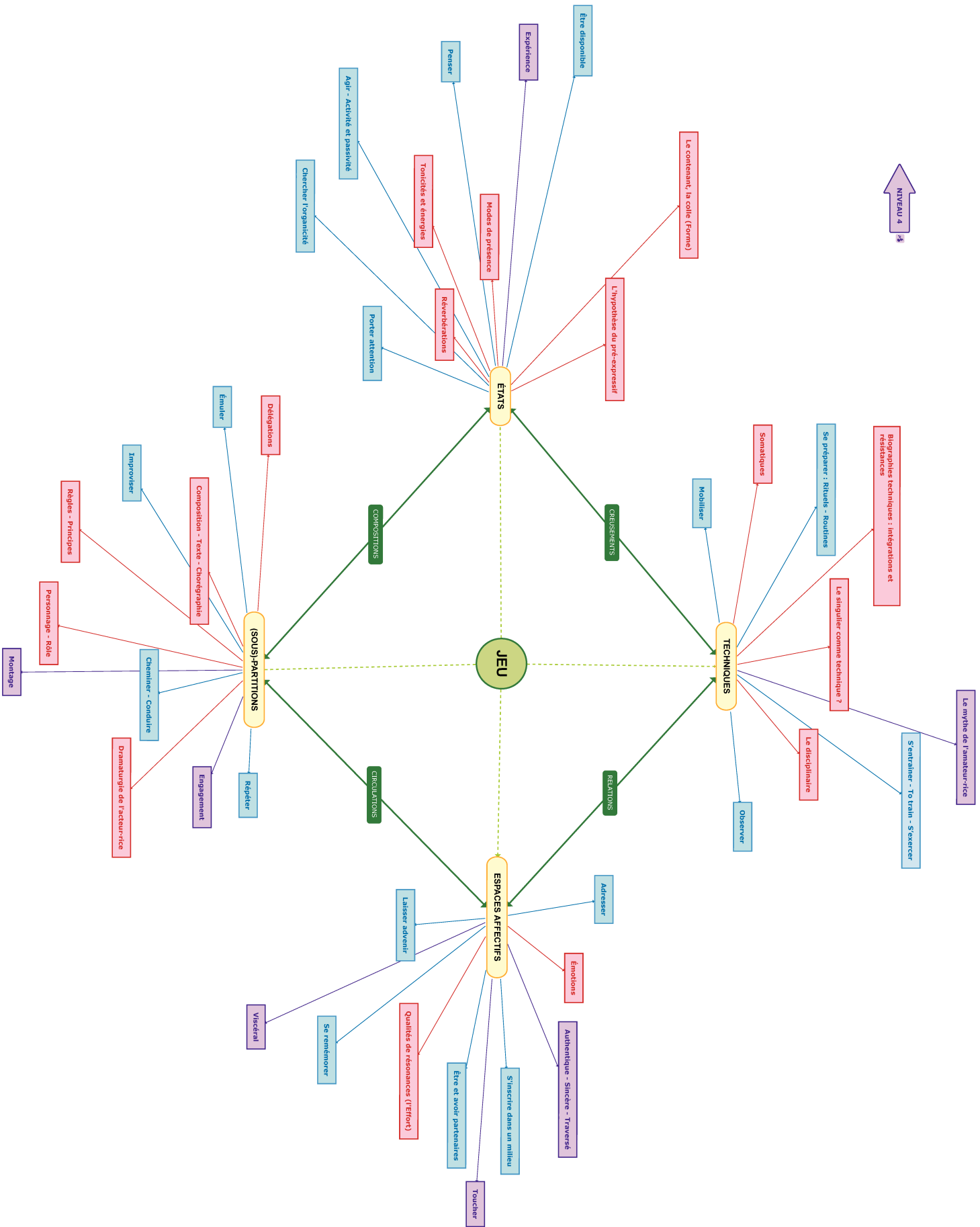
⁷¹¹ Voir à ce sujet le texte d'Hildegard De Vuyst « Platel is a barbarian », écrit et lu à l'occasion de la remise d'un doctorat honoris causa à Platel à l'université d'Artois en 2014, et reproduit dans l'ouvrage dirigé par Guy Cools, Christel Stalpaert et Hildegard De Vuyst (eds.), *The Choreopolitics of Alain Platel's les ballets C de la B*, op. cit., p. 136.

Viscéral

De la même manière que les adjectifs « authentique » ou « sincère », le qualificatif « viscéral » revient fréquemment dans les discours sur ce que serait un jeu « flamand ». La viscéralité, je l'ai évoqué, renvoie aux viscères et aux « tripes », soit dans une axiologie occidentales aux réactions émotives et instinctives. Le viscéral comme *moteur* à la création est explicitement présent dans les discours des artistes dans trois des quatre contextes de travail que j'ai pu observer : chez les Ballets C de la B ; Voetvolk et les tg STAN. Cela est remarquablement moins le cas dans la démarche du FC Bergman.

La recherche de la viscéralité va néanmoins toujours de pair avec le sang-froid, et c'est qu'il convient de distinguer deux choses : la place du moteur de l'émotion dans le contexte de la création et l'état de jeu induit par la partition une fois la pièce composée. Vercruyssen souligne ainsi que si le choix du texte doit venir « des tripes », le moment du jeu est pour lui un moment de surplomb et de « sang froid ». Gruwez, si elle recherche un engagement affectif plus intense dans le moment même du jeu, souligne qu'un équilibre est toujours à trouver entre le fait de se laisser complètement aller au flux des émotions et le fait de rester en contrôle.

Une dernière carte rassemble toutes ses strates : <https://www.mindomo.com/mindmap/130854a47c55c0d5b90d2e27fa6ba7d0> et permet ainsi de voir l'ensemble des notions se répondre et se faire écho en un seul et même plan.



CONCLUSION

Ma réflexion se termine provisoirement ici, du moins en tant qu'élaboration d'un texte qui permette de *défaire* le jeu : de saisir ce qu'il *fait* autant que ce qui le fait et *comment*, ainsi que je l'annonçais en introduction.

Défaire aura donc été synonyme de *décomposer* : cerner le cœur de l'objet de cette étude et la façon dont on pouvait l'approcher (le *quoi* et le *comment*). Cela m'a permis de préciser ma définition du jeu : des régimes d'activité du corps proposant une « circulation des affects⁷¹² » particulière. Les neuf paysages successivement traversés dans ce premier temps de la recherche m'auront en outre permis de dégager un certain nombre de pistes de réflexion quant aux deux problématiques qui trament la recherche : la question du *disciplinaire* et la question d'un jeu *flamand*.

Ce sont ces pistes de réflexion qui ont déterminé l'axe de recherche du deuxième temps de cette étude, où défaire le jeu consiste à étudier selon différents angles le rapport aux *affects* (conçus en tant que forces pré-personnelles) qui constitue le cœur de l'expérience du *jouer* et du *regarder jouer* des interprètes de mon corpus. Coda mi-conclusive, le troisième chapitre de cette deuxième partie s'appuie sur les paysages qui précèdent pour proposer trois synthèses : l'une sur le fond commun (trans-disciplinaire) du travail du jeu relativement aux affects ; une deuxième sur le chiasme à l'œuvre dans les représentations disciplinaires précisément quant à la question des émotions dans le jeu ; une troisième sur la perception d'une spécificité flamande du traitement des affects dans le jeu, perçue depuis un horizon culturel français.

À l'issue de ces pérégrinations, j'ai souhaité continuer à dénouer tout en rassemblant, à proposer une modélisation qui soit à même d'agencer les faits saillants de l'enquête ainsi que les outils d'analyse qui ont émergé au fur et à mesure de mes entreprises de description dans une forme qui préserve la mobilité : la circulation et la combinaison, j'ose le mot, le jeu.

Je conclurai maintenant en quatre temps les synthèses et pistes de recherche ouvertes par la présente étude. Je reviendrai d'abord sur la définition du jeu en tant que régime d'activité d'une corporéité que j'ai proposé d'adopter tout au long de cette étude ; ainsi que sur la façon dont des méthodes d'analyse du geste et du jeu se sont inventées dans la rencontre avec des pratiques du jeu. Je donnerai ensuite quelques éléments de synthèse quant à ce que ces parti-pris ont permis d'adresser comme questions aux catégorisations disciplinaires et culturelles à l'échelle de mon corpus, et dégagerai enfin les pistes de réflexion qui surgissent de ce travail.

⁷¹² Selon l'expression employée par Margherita De Giorgi, *Figurations de la présence*, op. cit., 2017.

1. JEU, MOUVEMENT, VIE

L'introduction à ce travail proposait de définir le jeu comme *régimes d'activité du corps*^o, soit des façons dont la part non consciente de l'activité d'une corporéité est sensible à elle-même dans un geste, en l'occurrence la série de gestes et d'actions qui trament ensemble une sous-partition. En ce sens, observer le jeu demande d'observer une *personne* en train de jouer, c'est-à-dire en train d'agencer singulièrement ses facultés sensorielles, motrices et affectives. Cet agencement est déterminé par les histoires d'une personne avec *des* techniques, « quotidiennes » comme « extra-quotidiennes », et qui à un instant T déterminent ses « puissances d'agir ». Il est également déterminé par la *partition* à jouer, à savoir le *texte* au sens large que cette personne a à interpréter, et la relation qu'elle a tissée avec ce texte (relation qui varie en fonction de la nature et de la fonction de cette partition). La qualité de l'espace affectif ouvert par le jeu dépend ainsi de ce que la partition demande à l'interprète et de la façon dont il-elle choisira de s'appuyer (ou non, ces opérations étant tout à la fois conscientes et non-conscientes) sur tel ou tel savoir-faire ou savoir-sentir ; dépendant des états (toniques, affectifs et sensibles) qu'il-elle cherche à atteindre pour mettre en jeu sa partition : la rendre *vivante*.

Dans cette perspective, étudier le jeu s'est révélée être une entreprise d'approche du *vivant* d'une corporéité, dans ses dimensions plurielles et *polyphoniques*, pour reprendre le mot de Basile Doganis. Le philosophe écrit ainsi :

Danser, adopter des postures et effectuer des gestes martiaux, jouer au théâtre, c'est comme *renaître* à son corps ou, du moins, prolonger cette phase cruciale de la prime enfance où se constituaient dans toutes ses nuances et sa subtilité la palette sensori-motrice de l'enfant et, partant, la sensibilité de l'adulte à venir. La rencontre avec le corps - qui s'apparente plutôt à une plongée troublante dans le potentiel quasi-illimité de nos facultés corporelles - devient, dans les arts gestuels, plus profonde, plus fine, plus complexe. Le lien et le « liant » se disséminent, se propagent dans le corps jusqu'à ce que des mots, des images, des sensations, des émotions ou des pensées puissent faire vibrer les os, ralentir ou accélérer la circulation sanguine, réguler l'ampleur de la respiration⁷¹³.

La métaphore de la *renaissance* pour qualifier l'entreprise de ré-agencement des facultés corporelles (la « palette sensori-motrice ») dit bien la puissance et l'intensité qui président au jeu comme force de ré-agencement donc d'engendrement. Toute confrontation avec une partition nécessite pour un-e interprète de s'inventer, de se fictionner selon un agencement cohérent, pour le

⁷¹³ Basile Doganis, *Pensées du corps*, *op. cit.*, p. 109.

temps du jeu, et *l'ensemble* des facultés sensori-motrices de la corporéité sont entrelacées et complémentaires dans ce devenir.

Néanmoins, il est évident que ce processus de renaissance ne s'apprend pas de la même manière selon les parcours, et que l'intégration de techniques de corps *limite* nécessairement le « potentiel quasi-illimité de nos facultés corporelles » en *approfondissant* un certain aspect au détriment d'un autre. Le *choix* — et j'entends ce mot non exclusivement au sens d'exercice délibéré et conscient de la volonté mais aussi, et peut-être surtout, au sens d'appel ou d'accueil d'un désir *pour* une pratique — d'un art gestuel ou corporel implique d'éclaircir certaines zones de l'activité du corps et d'en laisser certaines dans l'ombre, pour le dire autrement. Il faut ajouter que la manière dont ces pratiques sont *transmises* est cruciale et influence leur intégration ; et que ces usages du corps sont eux-mêmes englobés dans des techniques de corps appartenant à des contextes socio-culturels déterminés.

Cette conception du jeu a mis en exergue l'importance cruciale de la notion d'imaginaire et d'imagination dans le processus d'engendrement d'un devenir autre. Si je n'ai pas directement fait intervenir ce terme dans la cartographie des grandes notions du jeu, il me semble important d'y revenir ici brièvement⁷¹⁴. Dans l'introduction à son ouvrage *Voyager dans l'invisible. Techniques chamaniques de l'imagination*, Charles Stépanoff rappelle que « dans la pensée occidentale, l'imaginaire s'oppose par définition au réel. L'imaginaire, c'est ce qui n'est pas réel, et le réel c'est ce qui n'est pas imaginaire⁷¹⁵ ». Il démontre que cette conception est issue d'un biais culturel, et que les plus récentes recherches en neurophysiologie n'ont de cesse de démonter cette opposition binaire (qui découle aussi du dualisme corps-esprit qui régit encore les modes de pensée occidentaux).

L'imagination n'est donc pas la production d'images fantaisistes, mais un potentiel *d'émulation*, soit de faculté du corps à *réagir* à un référent virtuel *comme s'il était en présence* de ce référent (ainsi que le propose Basile Doganis, reprenant également dans sa réflexion une part des travaux de Bergson sur la *fonction fabulatrice*⁷¹⁶). C'est bien le croisement entre imaginaire et sensation qui est ici mis en exergue, ainsi que le rappelle Christine Roquet, qui dans son ouvrage sur l'analyse du geste, revient largement sur la formule selon laquelle « l'imaginaire est dans la

⁷¹⁴ Je n'ai pas fait apparaître la notion d'imaginaire ou d'imagination car elle ne semblait pas cruciale pour les interprètes de mon corpus. Néanmoins, il est clair que les entrées « émuler », « pensée » ou encore « image spécifique » ont tout à voir avec l'imaginaire tel que je propose de le concevoir ici. Voir l'entrée « émuler », p. 410 ; l'entrée « penser », p. 456 ; et l'exemple « L'image spécifique », p. 430, ainsi que la strate n°3 de la carte : <https://www.mindomo.com/fr/mindmap/4285c382d394ffd5a96f1f3335a28d24>

⁷¹⁵ Charles Stépanoff, *Voyager dans l'invisible. Techniques chamaniques de l'imagination*, Paris, La Découverte, collection Les Empêcheurs de tourner en rond, 2019, p. 14.

⁷¹⁶ Basile Doganis, « Les limites mouvantes du corps. Émulations, altérations, émanations », *Pensées du corps, op. cit.*, pp. 68-94. [renvoi précis à l'entrée *émulation* dans la cartographie]

sensation » empruntée à Michel Bernard⁷¹⁷. Or, c'est bien la singularité de la personne en jeu qui est à l'œuvre dans cette capacité projective. Si la faculté à émuler est travaillée, entraînée différemment par l'apprentissage de différentes techniques ; traversée par les images et directions de jeu qui caractérisent l'élaboration d'une partition ; elle reste à mon sens et en *premier lieu* la synthèse qu'en fait la personne vivante au moment du jeu. De cette synthèse découle un rapport aux affects, une façon de s'engager dans son geste, de le colorer et de lui donner un *sens* en jouant des possibles métamorphoses de sa propre corporéité.

C'est en cela que l'analyse du jeu telle que je l'ai mise en œuvre à travers les différents paysages qui constituent le cœur de cette recherche a dû elle-même à chaque fois s'inventer dans la rencontre avec le mouvement singulier d'une pratique.

2. DÉCRIRE ET DÉFAIRE DES PRATIQUES DU JEU : « CONTRE LA MÉTHODE⁷¹⁸ »

À la définition du jeu comme régime d'activité d'une corporéité correspond une pratique de l'observation du jeu comme *réflexion* du régime d'activité de ma propre corporéité *accueillant* le jeu de l'autre. C'est sur la teneur de cette réflexion que je reviendrai ici dans une perspective plus épistémologique. Tout d'abord, il faut commencer par redire ici l'importance d'une pratique située de la description, conditionnée par des techniques de regard qui au-delà des outils d'analyse du geste et du corps en mouvement rassemblent aussi un parcours avec des histoires de la pensée, sur le jeu, sur le corps et sur le mouvement. Chaque paysage est ainsi, lui aussi, le fruit d'un agencement singulier de différentes facultés, dont je tenterai ici de rassembler les principaux faisceaux.

Il m'est apparu que sur le plan de l'analyse des gestes, le cadre des études labaniennes, nourri par une fréquentation de l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé et par les épistémologies de l'analyse du corps dans les œuvres chorégraphiques constituait un socle pertinent pour une analyse transversale de pratiques du jeu. L'analyse du jeu comme rencontre entre une corporéité et une partition demande l'analyse de la *relation* qui s'établit entre ce texte et celle ou celui qui le porte, cette relation portant tout autant sur le sens de ce texte (sa sémantique, sa symbolique) ; sur sa charge affective (la modulation d'un état tonique portant le geste, modulant sa réception sur un plan kinesthésique) ; et sur ses qualités dynamiques (son dessin dans l'espace, sa

⁷¹⁷ Christine Roquet, « Sentir et imaginaires du geste », *Vu du geste, op. cit.*, pp. 81-115.

⁷¹⁸ Je reprends ici le titre d'un chapitre d'Erin Manning dans son ouvrage *Le Geste mineur*, chapitre dans lequel elle décrit des pratiques de recherche création comme décalant de fait l'entreprise de systématisation méthodologique de la pensée scientifique universitaire. Erin Manning, *Le Geste mineur*, traduction de l'anglais par Aline Wiame, Dijon, Les Presses du réel, 2019, pp. 47-72.

rythmicité). Aussi, ces descriptions cherchaient toujours à rendre compte à la fois du *quoi* et du *comment*, de l'Effort et de la Forme, du fond et de la figure⁷¹⁹.

L'analyse du jeu telle que je l'ai conduite ici a pensé dans un même déploiement cette analyse des gestes et l'enquête sur leurs conditions d'émergence, qui induit une réflexion sur les préalables qui conditionnent le jeu : ses « règles » à l'échelle disciplinaire mais surtout à l'échelle des compagnies ou collectifs, qui toutes à leur manière inventent, pour un temps plus ou moins long et selon des organisations micro-politiques très différentes, autant de façons de jouer. Si j'avais d'abord pensé l'activité de description du geste et l'enquête sur ce geste comme deux temps distincts de la recherche, il s'est avéré que la réalité du terrain a fait que ces deux temporalités d'analyse étaient beaucoup plus poreuses l'une à l'autre, se nourrissant mutuellement et faisant émerger de nouvelles hypothèses par allers-retours. La meilleure façon d'en rendre compte était ainsi de tresser ces deux ordres de réflexivité à l'intérieur même des différents paysages, rendant compte ainsi de l'entrelacs qui a constitué le cœur même de la recherche.

À cela s'est enfin ajouté l'apport de notions et de concepts venant de la philosophie (et plus spécifiquement d'une philosophie du geste et du corps), de discours sur le jeu et l'interprétation et d'éclairages historiographiques⁷²⁰. Cet usage n'était pas systématique, et n'avait pas vocation à être explicatif mais venait plutôt approfondir une intuition émergeant de l'analyse du processus de jeu. Il avait surtout pour vocation de faire des ponts entre différents champs d'analyse pour mettre en relation différentes expertises et ainsi réfléchir aux résonances possibles dans l'*entre* des disciplines ici entendues au sens de disciplines universitaires.

Enfin, l'absence de systématisation quant à la mobilisation de terminologies spécifiques, qu'elles soient relatives au discours sur l'interprétation ou à la philosophie (hors celle de « jeu » définie en introduction de cette étude) est due au choix de réfléchir *depuis* les mots employés par les interprètes, l'emploi d'un mot révélant beaucoup des conceptions, représentations et éprouvés de l'expérience du jeu. Ainsi, je n'ai pas cherché à reprendre ou re-situer historiquement et philosophiquement leurs usages *a priori*, mais au contraire, j'ai tenté depuis le terrain d'en proposer une synthèse des usages, m'appuyant en cela sur les auteur·rice·s dont la pensée m'apparaissait la plus apte à re-saisir le cœur de ce qui avait été exprimé : c'est toute la démarche de la cartographie.

La méthode de ces analyses du jeu s'est donc inventée *avec* elle, comme autant de pratiques successives : de mise en jeu et de mise en pensée. J'espère avoir réussi à rendre ces pérégrinations autour du jeu aussi riches d'apprentissages pour la lectrice et le lecteur qu'elles le furent pour moi. De la succession de paysages qui constitue le cœur de cette étude, et du fait des choix présidant à sa

⁷¹⁹ Un parallèle plus approfondi serait à faire avec les quatre structures de la corporéité isolées par Hubert Godard : somatique, coordinative (kinésique), perceptive (esthétique) et symbolique. Voir : Christine Roquet, *Vu du geste, op. cit.*, pp. 23-26.

⁷²⁰ Voir la bibliographie, cf. *infra*, p. 501.

constitution, ont émergé une série d'hypothèses et de réponses possibles aux deux questions principales qui ont orienté l'ensemble de ma démarche, qui ont pour dénominateur commun l'opération de catégorisation, qu'elle soit disciplinaire ou culturelle.

3. IDENTITÉS LABILES

Dans une certaine mesure, la notion d'identité articule ainsi les deux problématiques qui traversent cette étude. Les constructions d'une identité de danseur·euse et d'une identité de comédien·ne, au sens des savoir-faire et des savoir-sentir qui chez les interprètes de mon corpus soutiennent un sentiment d'appartenance à un corps de métier ou à une certaine culture induisant une façon de faire ce métier en sont une première dimension. Les processus d'identification et de catégorisation esthétique d'un geste comme étant celui d'un·e danseur·euse ou d'un·e comédien·ne d'une part ; comme étant celui d'un·e interprète de partitions *flamandes* d'autre part, en étaient une deuxième. Il s'agit d'un point que j'ai *in fine* moins traité que le premier, m'appuyant sur les analyses du jeu non dans une perspective comparatiste mais plutôt comme un biais pour offrir à lire une résonance des gestes observés, et la mettre en lien avec les éléments de l'enquête sur les soubassements de ces gestes, je l'ai exposé ci-avant. J'avais sans doute pour ambition au début de ce travail d'arriver à déterminer de façon plus précise et générale à la fois ce qui dans l'expérience esthétique qualifie la réception d'un jeu d'acteur·rice et d'un jeu de danseur·euse. Cet horizon s'est déplacé au fur et à mesure de l'enquête, en même temps que le statut de la description du geste dans l'analyse du jeu. Il a d'abord été déplacé par la re-définition de l'objet de ma recherche, à savoir la construction d'un « troisième être » par un interprète dans le jeu. Ce choix impliquait de considérer chaque processus comme un univers en soi, demandant une analyse fine et détaillée qui se prêtait mal *a posteriori* à une re-généralisation puisqu'il mettait toujours *partiellement* en échec les catégories pré-définies. Ce faisant, cet horizon de recherche a été déplacé *aussi* par l'évolution des biais de mon propre regard, en lien avec les pratiques qui le construisent et la rencontre avec un terrain qui n'a cessé de questionner mes attentes et préconçus, dans un sens comme dans l'autre.

Dans sa critique de la notion d'identité, l'anthropologue et philosophe François Laplantine dénonce la *vanité* d'une notion qui se déploie « au-delà de ce qui raisonnablement peut être dit », et se donne comme un irremplaçable absolu. La notion d'identité, corrélée à celle de représentation, sont selon lui deux concepts qui n'acceptent pas le mouvement, l'identité relevant davantage de l'injonction que de la compréhension, se révélant par-là même une notion d'une grande pauvreté épistémologique, mais d'une grande efficacité idéologique. Il oppose ainsi à l'ontologie essentialiste contenue dans la notion même d'identité une pensée de l'autre, du *dehors* et de l'altérité. « La démarche identitaire a la phobie de la conjonction *et* qu'elle élimine au profit du *ou* », écrit-il

encore⁷²¹. Cette critique de l'identité est à entendre sur deux plans. D'abord, le plan épistémologique de cette recherche et ce *déplacement* d'un paradigme de pensée encore *marqué*, serait-ce malgré lui, par une pensée *identitaire*, à un paradigme de pensée combinatoire, revenant toujours au phénomène et à la sensation : au *mouvement* même du jeu.

Néanmoins, et c'est mon deuxième point, sur le terrain, la *réalité pragmatique* de la notion d'identité (en l'occurrence professionnelle) en tant que processus de légitimation et de reconnaissance de l'appartenance à une communauté et un corps de métier est indéniablement *active* dans les représentations des interprètes que j'ai pu observer et interroger. En ce sens, il m'a fallu revenir sur la déconstruction, si l'on peut dire, pour accepter de prendre en considération l'importance du paradigme identitaire dans l'expérience des interprètes eux-mêmes *et* dans la construction de leur geste, sans quoi je risquais de manquer une source d'informations importante pour les *comprendre* pleinement. C'est en cela que j'ai proposé de convoquer la pensée de Silvia Federici et sa notion d'identité « labile » à la fin de la deuxième partie de cette étude, de manière à ne pas occulter le concret de l'expérience et de sa détermination par des cadres sociétaux, culturels et professionnels qui fonctionnent par « interpellation⁷²² », désignation et identification ; sans pour autant revenir au concept d'identité comme une *essence*⁷²³.

C'est en cela *aussi* que la cartographie qui clôt cette étude m'a paru la plus apte à modéliser des conclusions qui ne figent pas le travail de définition et de clarification du vocabulaire du jeu que je souhaitais effectuer. Cette carte vise à donner des clés d'entrée pour approcher l'*activité* du jeu, et sa première version a été établie *depuis* l'analyse d'expériences du jeu d'acteur·rice·s et de danseur·euse·s. Elle vise moins à *cadrer* qu'à *s'orienter* dans *des* pratiques du mouvement, selon des pôles et des facteurs semblables mais toujours réinventés et reconfigurés. Cela permet (je l'espère néanmoins) de se représenter le travail d'une corporéité où *co-existent* toujours théâtralité et orchésalité, pour reprendre le terme de Michel Bernard pour qualifier la qualité propre au corps dansant⁷²⁴. Ce travail définitoire est moins conceptuel que pragmatique, je l'ai dit, même s'il emprunte souvent à la philosophie, et il est surtout *relatif*.

⁷²¹ François Laplantine, *Je, nous et les autres*, Paris, Le Pommier, 1999, p. 14.

⁷²² Selon la terminologie employée par Louis Althusser dans l'article « Idéologies et appareils idéologiques d'État. Notes pour une recherche », 1970. Texte consulté dans une édition numérique de Jean-Marie Tremblay, pour la bibliothèque numérique « Les Classiques des sciences sociales », fondée et dirigée par Jean-Marie Tremblay pour le Cégep de Chicoutimi et l'Université du Québec à Chicoutimi, disponible en ligne : http://classiques.uqac.ca/contemporains/althusser_louis/ideologie_et_AIE/ideologie_et_AIE.html (consulté le 4.12.2020). Pour Althusser, « la catégorie de sujet est constitutive de toute idéologie, mais en même temps [...] la catégorie de sujet n'est constitutive de toute idéologie qu'en tant que toute idéologie a pour fonction (qui la définit) de "constituer" des individus concrets en sujets ». L'interpellation est le processus de constitution de sujets par une idéologie.

⁷²³ Silvia Federici, *Par delà les frontières du corps*, *op. cit.*, p. 25.

⁷²⁴ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, « Le processus de création chorégraphique », *op. cit.*, p. 173.

Se sont néanmoins dégagés au fil de l'enquête des traits permettant de penser les endroits de convergence et les endroits de divergence dans les rapports au jeu à l'échelle de mon corpus, sur lesquels je reviendrai succinctement.

Il me semble pouvoir dire, au terme de cette recherche, qu'un premier endroit de convergence est celui de la joie du jeu. Je l'évoquais comme une hypothèse de travail en début de deuxième partie, mais la nécessité de prendre en considération l'affect de joie au sens spinoziste d'augmentation de la puissance d'agir comme concomitant du jeu et nécessaire à sa pleine expression, *indépendamment* des qualités dynamiques et des ressorts affectifs et émotionnels demandés par la partition s'est révélée une piste féconde, bien que rarement *directement* formulée par les interprètes. J'y trouve aussi une confirmation de la terminologie que j'ai choisi d'employer : le jeu en tant qu'activité « libre et séparée », s'effectuant dans une franche conscience de l'irréalité de la situation (de sa fiction), génère un surplus d'intensité dans la conscience même d'exister. En cela, on pourrait dire que le partage d'un imaginaire (ou sa tentative) dans le jeu, quel qu'en soit la teneur, tend à rendre *sensible* (ou consciente, au sens où Billeter définit la conscience comme part de l'activité sensible à elle-même) la pleine réalisation de ses facultés et la maximisation de sa puissance d'agir. La scène (conçue comme dispositif d'exposition aux regards ou plus largement à la réception d'un public), en radicalisant l'activité de jeu en décuple l'intensité, la joie à partager augmentant en proportion de la responsabilité d'être le dépositaire d'une *forme*, d'une *créature* souvent élaborée collectivement et dépassant l'individualité même de l'interprète, quand bien même il est *intimement* engagé dans sa création.

Deuxièmement, même si ce n'est pas l'endroit ici de revenir *in extenso* sur les « principes qui reviennent » énoncés par Barba dans la logique de l'anthropologie théâtrale (je rappelle qu'un document en annexe les expose et propose leur commentaire), j'aimerais revenir sur ce que Barba nomme le « corps décidé » ; Keti Irubetagoiena la « passivité active » ; et, dans un autre registre, Basile Doganis le « non-vouloir sur fond de non-faire », qui me semblent constituer un deuxième endroit de convergence à l'échelle de ce corpus. L'importance d'être *saisi* par le mouvement plutôt que d'agir volontairement (au sens occidental traditionnel de volonté individuelle) est une constante des interprètes interrogés, selon des valences différentes : elle s'exprime de façon assez radicale par la recherche de la transe dans les pièces de Lisbeth Gruwez, alors que les comédien·ne·s du FC Bergman vont plutôt chercher dans le rapport au lieu des supports pour être « agi·e·s par » au lieu d'agir. La deuxième partie de cette étude tend à montrer qu'à l'échelle des compagnies, une signature esthétique quant au jeu se noue précisément à cet endroit, dans les *techniques* élaborées collectivement pour déterminer une *façon de se mettre en action*. Qu'il soit formulé directement (par exemple chez Gruwez) ou non (par exemple chez le tg STAN) ce travail est déterminant, et vient complexifier les habitus d'un·e interprète construits par les techniques qu'il·elle a traversées.

Enfin, dernier point transversal à toute activité de jeu sur lequel je souhaiterais mettre l'accent ici : la *réverbération* au sens où Billeter emploie cette notion, c'est-à-dire la capacité de laisser le geste se former en soi, permettant *in fine* de se sentir faire le geste sans le mettre à distance, mais en étant en mesure de le *moduler* : de laisser une émotion le colorer au gré des informations qu'on récolte sur le moment et en fonction de l'horizon de jeu que l'on cherche à atteindre (ce que l'on pourrait nommer la *justesse*). Cette dimension du jeu est souvent décrite comme paradoxale, mais il me semble que la proposition de Billeter permet non pas de résoudre le paradoxe mais de l'envisager comme inhérent à l'activité du corps et aux dialogues continuels entre part consciente et non consciente de l'activité qui le constitue. De fait, plusieurs témoignages font état de l'évolution de cette capacité à s'observer soi-même pendant le jeu *au cours de la tournée* d'un spectacle (Lisbeth Gruwez, Wannes Labath et Ido Batash sont ceux qui en parlent le plus directement). La métabolisation d'une sous-partition, au fur et à mesure de ses itérations, favorise ce décollement progressif, qui de fait peut être décrit comme un changement de régime d'activité du corps, quand bien même la partition reste identique. Les techniques de composition des sous-partitions pourraient dès lors être envisagées sous cet angle, le mode de relation à l'écriture le plus génératif (la « méthode STAN » par exemple) ne recherchant pas directement le passage à ce régime d'activité du corps ; l'écriture la plus resserrée, impliquant une intégration « cellulaire » des gestes qui la composent avant même que de jouer (je pense aux principes de composition de Voetvolk) cherchant à ce qu'il puisse arriver le plus tôt possible dans le processus de jeu du spectacle de manière à pouvoir s'y appuyer.

Relativement maintenant aux lignes de partage ou de nuances entre des corps disciplinaires, il est marquant que la place et la conception de la technicité du geste, au sens du sentiment de maîtrise nécessaire pour jouer une partition donnée, reste saillante dans le vécu des interprètes. Ceux·elles venu·e·s d'une formation de danseur·euse et/ou observé·e·s dans le contexte d'une création chorégraphique marquent une vigilance plus constante à l'entretien de leurs savoirs-faire, à la nécessité de la préparation et à l'exactitude de la répétition que ceux·elles venu·e·s d'une formation en art dramatique (j'ai exposé toutes les nuances qu'il pouvait y avoir à l'intérieur de cette bipartition, qui reste malgré tout vérifiée). De cela découle un rapport à l'entraînement, à l'élaboration et à la répétition des partitions singulièrement différent, sans qu'il soit pour autant figé, maints parcours ici racontés témoignant de fluctuations à l'intérieur d'une carrière à cet égard.

À cela s'ajoute à l'échelle de mon corpus les stratégies de *direction* d'interprètes mises en œuvre au sein de la compagnie ou du collectif cherchant parfois à faire *dévier* celui qui est en jeu de ce qu'il *sait* faire (des facultés qu'il a intégrées, des évidences gestuelles qu'il a cultivées) pour chercher un endroit de moindre *maîtrise* de son geste, impliquant un autre régime d'activité du corps. La question du croisement entre les disciplines se joue ici : la fragilité d'un·e acteur·rice qui

danse sans que ce soit son habileté première (la fin de la partition d'Elsie de Brauw dans *tauberbach*, par exemple ; ou de Marie Vinck, Matteo Simoni et Joé Agemans dans *Le Pays de Nod*) ; la vulnérabilité d'un·e danseur·euse qui prend en charge un texte en ne cherchant pas à compenser ou à *caler* que cela n'est pas sa compétence première (les courts passages de dialogue entre Samir M'Kirech et Ido Batash dans *nicht schlafen*). On touche là aussi à une constante de la dimension *flamande* de mon corpus, qui entretient un rapport particulier avec la technicité au sens de *maîtrise*, possible héritage des années 80 sur le mythe de la friche et de l'invention d'un savoir-faire qui ne serait pas passé par les institutions classiques de formation. J'utilise néanmoins le conditionnel ici car j'ai montré à quel point ce présupposé n'est qu'en partie valable à l'échelle de mon corpus et que les discours masquent une réalité plus complexe qu'il n'y paraît à cet endroit.

Par ailleurs, j'ai souligné à plusieurs reprises qu'il était moins question de *nature* du geste que de qualité d'*investissement* dans le geste qui jouait dans l'appréhension de distinctions disciplinaires, et ce dans les deux sens : c'est le chiasme qui s'est révélé dans la deuxième partie de cette étude (chapitre trois), l'horizon de l'expérience du jeu au théâtre était marqué par l'idée d'une primauté des affects lorsqu'elle était considérée depuis le champ de la danse ; et inversement, l'horizon de l'expérience de la danse était marquée par l'idée d'une primauté des affects lorsqu'elle était vue depuis le champ du théâtre. J'ai exposé la nécessité de contextualiser les expériences de jeu théâtral et de jeu dansé pour saisir le sens de ces affirmations, tout en soulignant que ces parcours croisés témoignaient aussi d'un point aveugle dans les formations, que les interprètes cherchaient à pallier en allant chercher de l'autre côté, que ce soit de la frontière géographique et/ou disciplinaire (je renvoie aux développements sur Anne-Charlotte Bisoux, mais aussi aux parcours de Bérengère Bodin, Elsie de Brauw, Lisbeth Gruwez et dans une moindre mesure Samir M'Kirech). C'est sans doute à cet endroit que la spécificité des parcours des interprètes qui composent ce corpus s'est vraiment fait sentir, reflétant partiellement une culture du dialogue entre disciplines traditionnelles qui, si elle n'est pas *si* différente que certains effets d'exotisation pourraient le laisser penser depuis la France, est tout de même active⁷²⁵.

Le jeu est un « mentir vrai », selon le mot d'Aragon. Il consiste à se fictionner autre, à se percevoir autre⁷²⁶. Par nature, le jeu se joue des identités. Analyser le jeu comme un processus de devenir était forcément de nature à questionner la notion d'identité. Mon objet d'étude et le terrain que j'ai choisi m'ont obligée à déconstruire, puis à reconstruire, faisant la part belle à la complexité

⁷²⁵ En cela, une expérience concrète de ces différences de dialogues fut la possibilité de « comparer » deux expériences d'ateliers : d'une part, l'expérience de Camping au Centre National de la Danse de Pantin en 2016 (je suivais alors l'atelier de Min Tanaka) ; et l'expérience des Ateliers C de la B en juillet 2018 à Gand.

⁷²⁶ Louis Aragon, *Le Mentir vrai*, Paris, Gallimard, 1980.

et à la contradiction. Chaque expérience de jeu est *en soi* différente : c'est la singularité de chaque interprète, par-delà les techniques et les catégorisations. Des continuums se rejouent à l'intérieur de chaque champ disciplinaire tel qu'il est traditionnellement et institutionnellement défini, déterminés à la fois par la nature de la partition à jouer et les contextes qui organisent le jeu. Un de ces continuums serait la polarité entre la recherche d'un état de jeu caractérisé par l'oubli de soi-interprète au profit du rôle (qu'on pourrait qualifier de transe) et la recherche d'un état de jeu caractérisé par la monstration de la distance entre soi-interprète et le rôle (qu'on pourrait qualifier d'attitude ludique). Il me semble que ce continuum n'est ni spécifiquement théâtral ni spécifiquement chorégraphique, mais traverse les esthétiques en tant que possibles nuancés de *relations* à une partition donnée, et c'est en cela qu'il est spécifique au *jeu*. Plus encore, ce continuum ne définit pas forcément la teneur du jeu sur l'ensemble d'une partition donnée, mais peut au contraire varier et moduler selon les besoins (la « stratégie », pour reprendre les termes de Frank Verduyssen) de la partition.

Si l'étude m'a permis de dégager deux notions (l'émulation et la réverbération) qui me paraissent aptes et opératoires pour penser la spécificité du jeu en tant qu'activité, je n'ai ainsi pas de conclusion générale quant aux lignes de partage disciplinaires. Le niveau d'homogénéité et de cohérence quant au développement de techniques et de *styles* de jeu spécifiques que j'ai le plus fortement ressenti est ainsi celui de la compagnie, ou du collectif (qui a d'ailleurs motivé le passage de paysages « singuliers » en première partie à des paysages centrés autour des interprètes dans une même compagnie ou collectif dans la deuxième partie). Pour autant, la question du disciplinaire en a fait émerger une autre : celle des affects.

4. REVENIR AUX AFFECTS

L'une des conclusions de la deuxième partie de cette étude reste ainsi que le travail *avec* les affects restait un serpent de mer des discours sur le jeu qu'il semble difficile d'aborder de front. Je rappelle que j'ai proposé de reprendre la distinction entre affect en tant que dynamique affectant la corporéité et émotion en tant que processus subjectif d'identification de cette dynamique à un faisceau plus circonscrit de valeurs et de symboles⁷²⁷. Ce travail *avec* les affects est *dit* nécessaire par les interprètes, mais semble toujours rester à la lisière des champs de *compétences* tels qu'ils sont enseignés traditionnellement, échappant en tous cas à toute idée de technicité. Aussi, si la compétence émotionnelle est le propre d'un·e acteur·rice générique, force est de constater que cette idée va de pair avec le paradigme du *talent*, soit qu'il ne saurait y avoir de *technique* en ces sujets. Significativement, Barba dans son entreprise pour donner à l'acteur·rice occidentale des *traditions*

⁷²⁷ Voir l'introduction de la partie II, pp. 189-194.

de jeu évacue la question de l'émotion dans le jeu, parlant en termes d'impulsion ou de modulation de la tonicité de l'action dans le remodelage d'un comportement en vue de créer un effet d'organicité. Je rappelle que son modèle principal est l'acteur·rice de théâtre traditionnel asiatique, dont l'apprentissage repose sur des techniques d'acculturation : d'intégration d'un geste stylisé très éloigné des usages du corps quotidiens. C'est peut-être là que l'on peut se faire rejoindre la pensée de Barba et celle de Godard quant à la culture de l'abstraction en danse, sa thèse étant, je le rappelle, que l'apprentissage de techniques de gestes extrêmement complexes demandait aux danseur·euse·s d'apprendre à moduler leurs affects, à distinguer le pré-mouvement du geste en lui-même (j'ajouterais, « pour le meilleur comme pour le pire »).

S'il est dit par tou·te·s nécessaire de devenir « athlète de ses émotions » pour savoir en jouer, comment ce travail s'accomplit-il ? Au terme de cette étude, ce qui m'apparaît certain est que toute technique de jeu propose une *porte d'entrée* pour atteindre à ce travail avec les affects, générant des expériences et des vécus singulièrement différents. L'usage des techniques somatiques comme techniques de jeu à part entière (que j'ai effleurée avec les exemples de Wannes Labath, Ido Batash et Lisbeth Gruwez) est à cet égard symptomatique de la recherche par les interprètes et plus largement par les équipes artistiques de création de nouveaux outillages permettant d'autres régimes de présence et de mise en jeu de soi et des affects. En outre, il est évident que la question du contexte culturel et social joue à plein dans l'appréhension de ces rapports aux affects. Ainsi Frank Verduyssen replace-t-il la *viscéralité* caractéristique des Flamands dans une histoire des arts, des croyances et des représentations spécifiques à la Flandre ; tout comme l'idée d'un « geste interdit de l'émotion » dans une culture de danse contemporaine française est à cet égard très parlante. Il ne m'appartenait pas de poursuivre cette piste, mais il me semble qu'il y a ici une seconde voie d'explication de ce que Karel Vanhaesebrouck nommait effet d'exotisation s'ancrant dans une conception française du jeu : cette conception, tout comme une forme de culture flamande du jeu, s'inscrit ainsi dans des traditions culturelles, sociales, artistiques et religieuses plus vastes. À l'échelle du corpus, j'ai pu également souligner l'intrication entre travail *avec* et *depuis* ses affects et statut d'un·e interprète pleinement créateur·rice, qui ne soit pas considérée comme exécutant·e mais bien comme collaborateur·rice voire co-créateur·rice de la pièce, autre champ d'investigation possible pour l'analyse d'une tradition de jeu spécifiquement flamande, cette fois-ci davantage dans la perspective d'une histoire des circulations des gestes et des pratiques dans le territoire flamand.

Il faut dire enfin que la question des affects aujourd'hui s'ancre dans un mouvement de réflexion sur le statut des émotions (*et a fortiori* du corps) dans l'élaboration de la pensée. Thème classique de la philosophie, omniprésent dans le champ des neurosciences depuis les années 80-90, il nourrit depuis les années 2000 tout un pan de la réflexion en sciences humaines, dans ses

dimensions à la fois esthétiques, politiques et sociologiques⁷²⁸. Il me semble que cela va de pair avec la déconstruction progressive d'un dualisme occidental dont découlent de nombreuses binarités (nature et culture, hommes et femmes, normal et pathologique, pour ne citer qu'elles) largement et de plus en plus amplement questionnés par les positionnements intersectionnels⁷²⁹. La revalorisation des émotions et plus largement des affects comme étant parties prenantes des processus de pensée, d'élaboration et de création gagne aussi à être située dans ce mouvement plus global de déconstruction des schémas binaires d'appréciation du monde. Pour autant, il faut souligner que les entretiens révèlent souvent à cet égard un manque d'outils concrets (notions et concepts) permettant de qualifier l'expérience d'une complémentarité entre processus mentaux et physiques.

Voici pour les quelques lignes de conclusion que je souhaitais donner à cette étude. J'espère qu'elle saura engendrer d'autres recherches, tentatives pour prolonger une histoire du jeu par une analyse de ses pratiques ; plongées dans l'histoire des gestes qui ont pu influencer l'émergence d'une tradition de jeu flamande ; ou encore recherches créations sur les nuances esthétiques et poïétiques entre corporités qui vont, ou non, parler. Je vous remercie, en attendant, d'avoir fait vivre ces pages en leur donnant de votre temps et de votre attention.

⁷²⁸ Je citerai à cet égard la synthèse proposée par Évelyne Grossman dans son ouvrage *Éloge de l'hypersensible*, qui en introduction revient sur les implications philosophiques mais aussi idéologiques et politiques d'une telle résurgence de la notion dans les discours (Evelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, op. cit., 2017). Dans le champ des arts de la scène, j'ai déjà cité le travail de Margherita De Giorgi, qui s'appuie sur la notion, et pourrais notamment y joindre celui de Nadia Vadori-Gauthier dans sa thèse *Du mouvant : processus somatique de création individuelle et collective d'images et de formes vivantes*, op. cit., 2014 ; et de Marin Givors, *La compagnie de Fractus V (Eastman / Sidi Larbi Cherkaoui) comme foyer de régénération pour les interprètes : récit écologique et micropolitique d'un travail de terrain mené au fil de la création et de la tournée d'une création chorégraphique (2015-2018)*, op. cit., 2019. Enfin, si je n'en suis pas assez familière pour m'y appuyer pleinement aujourd'hui la pensée de la philosophe Erin Manning s'appuie également sur la notion pour penser une esthétique mais aussi une politique de ce qu'elle appelle le « geste mineur », qui me semble aller dans ce sens.

⁷²⁹ Qui considèrent *ensemble* les discriminations liées au sexe (genre et orientation sexuelle), à la classe, à la race et au handicap.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

APPROCHER LE TRAVAIL DE L'INTERPRÈTE EN DANSE ET EN THÉÂTRE

1. Formation et théories du jeu théâtral : monographies, synthèses et réflexions contemporaines sur l'art de l'acteur·rice.

Ouvrages :

BANU, Georges, *Les Voyages du comédien*, Paris, NRF Gallimard, 2012.

COLL., *Le training de l'acteur*, Paris, Actes Sud Papiers, 2000.

DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien – précédé d'un entretien avec Denis Podalydès*, Paris, les Belles lettres – Archimbaud, 2012.

DONELLAN, Declan, *L'Acteur et la cible – règles et outils pour le jeu*, Collection Les Voies de l'Acteur, Montpellier, L'Entretemps, 2004.

FERAL, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens (en trois volumes)*, Montréal, Éditions Jeu, 1997, 1998 et 2004.

FERAL, Josette (dir.), *L'école du jeu – Former ou transmettre, les chemins de l'enseignement théâtral*, Montpellier, L'Entretemps, 2003.

FREIXE, Guy, *La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine : une lignée du jeu de l'acteur*, Collection Les Voies de l'Acteur, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2014.

GUENOUN, Denis, *Actions et Acteurs: Raisons du drame sur scène*, L'extrême Contemporain, Paris, Belin, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'âge d'homme, 2002 (textes écrits entre 1960 et 1965).

MEVEL, Matthieu, *L'acteur singulier*, Apprendre, Paris, Actes Sud Papiers, 2015.

OIDA, Yoshi, *L'acteur flottant*, Arles, Actes Sud, 1992.

OIDA, Yoshi, *L'acteur invisible*, Arles, Actes sud, 1998.

OIDA, Yoshi, *L'acteur rusé*, Arles, Actes sud, 2008.

PEZIN Patrick, *Le Livre des exercices à l'usage de l'acteur*, Montpellier, L'entretemps, 2002.

PROUST, Sophie, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Collection Les Voies de l'Acteur, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2006.

STANISLAVSKI, Constantin, *La Ligne des actions physiques. Répétitions et exercices de Stanislavski*, Textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine Autant-Mathieu, Les Voies de l'acteur, Montpellier, L'Entretemps, 2007.

STEEN, Jan, *Being in playing*, Gand, AraMER, 2014.

THOMAS, François, *Le Paradigme Du Comédien: Une Introduction À La Pensée de Georg Simmel*, Le Bel Aujourd'hui, Paris, Hermann, 2013.

ZARILLI, Phillip (ed.), *Acting (re)considered: A Theoretical and Practical Guide*, 2ème édition, Worlds of Performance, London, Routledge, 2002.

Numéro de revues, articles et parties d'ouvrages :

BESSION, Jean-Louis (dir), « L'acteur entre personnage et performance », *Études Théâtrales*, no. 26, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2003.

COLL., *Le rôle de l'acteur*, suivi de *L'acteur et son rôle*, Outre scène 3 &4, revue collective éditée par le Théâtre National de Strasbourg, 2012.

ROCHE-FOGLI Vanille, « L'Approche sensible et corporelle dans le travail de Delphine Eliet à l'Ecole du Jeu : la technique de confirmation intuitive et corporelle et l'apprentissage perceptif », *P-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e2*, n°1 <http://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?p=1051&lang=fr>

SERMON, Julie, « La Partition invisible (la question de l'interprète) », in SERMON Julie et CHAPUIS Yvane, *Partition(s) : objet et concept des pratiques scénique (XX^{ème} et XXI^{ème} siècle)*, Dijon, Les Presses du réel, 2016, pp. 207-223.

SOFIA, Gabriele, « Embodied Creativity. Formation de l'acteur et neurosciences de la créativité », in Isabelle Capron Puozzo (coord.), *La créativité en éducation et en formation. Perspectives théoriques et pratiques*, Bruxelles, Editions De Boeck, 2016, pp. 91-102.

Thèses :

DEL PERUGIA Alexandre, *La Présence de l'ailleurs, réflexions sur l'art du jeu*, thèse de doctorat sous la direction de Gérard Alain Lieber, Université Montpellier 3, novembre 2016.

IRUBETAGOYENA, Keti. *Peut-on enseigner la présence scénique ? Delphine Eliet, une pédagogue à la croisée des théories de l'art du jeu qui ont marqué le XX^{ème} siècle théâtral*. Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Loup Rivière, Ecole Normale Supérieure de Lyon, 2013.

PARFONDRY Olivier, *Les techniques et le corps dans la transmission de l'art théâtral : ethnographie d'une Ecole de théâtre professionnel : (les classes d'Art Dramatique du Conservatoire Royal de Liège)*, thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Jean-Marc Leveratto, université de Metz, 2008.

2. Formation, technique et interprétation en danse contemporaine : monographies, synthèses et réflexions sur l'art et la figure de l'interprète en danse

Ouvrages :

CHARMATZ Boris, *Je suis une école*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2003.

CHARMATZ, Boris et LAUNAY, Isabelle, *Entretenir — À propos d'une danse contemporaine*, Paris ; Dijon, Centre National de la Danse et les Presses du réel, 2003.

COLL., *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, 1998.

COLL., *Tanztechniken 2010, Tanzplan Germany*, Leipzig, Diehl & Lampert Editors, 2014.

FAURE, Sylvia, *Apprendre par corps - socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000.

PINARD, Sylvie, *L'invisible visible - Transmission d'outils d'interprétation en danse*, Bibliothèque et Archives Nationales du Québec, 2016 (version PDF).

RANNOU, Janine, et IONELA Roharik. *Les Danseurs : Un Métier D'engagement*, Paris, La Documentation Française, 2006.

SORIGNET, Pierre-Emmanuel, *Danser, Enquête Sur Les Coulisses D'une Vocation*, Paris, La Découverte, 2010.

SOULIER, Noé, *Actions, mouvements et gestes*, Paris, Centre National de la Danse, 2016.

Numéro de revues, articles et parties d'ouvrages :

CASERTA, Michel (dir.) « Le travail des danseurs », *Repères, Cahier de Danse* n°21, La Briqueterie / CDC du Val de Marne, 2008.

DOAT, Laetitia et GLON, Marie (dir.), « L'image du Corps », *Repères, Cahier de Danse* n°17, La Briqueterie / CDC du Val de Marne, 2006.

DOAT, Laetitia et GLON, Marie (dir.), « Le danseur et l'émotion », *Repères, Cahier de Danse* n°19, La Briqueterie / CDC du Val de Marne, 2007.

FOUILHOUX Biliana, « L'interprétation en danse : art ou divertissement ? », article en ligne : <http://www.thedancingplague.com/linterpretation-en-danse-art-ou-divertissement/>

LAUNAY, Isabelle, « Le don du geste », *Persée*, vol.29 n°2, 2001.

ROUQUET, Odile, « Être dans sa danse, la kinésiologie au service de l'expression dansée », *Nouvelles de danse*, Bruxelles, Contredanse, n°12, 1992.

VELLET, Joëlle et PERRIN, Julie (dirs.), « Savoirs et métiers : l'interprète en danse », *Recherches en danse* n°2, [En ligne] <http://danse.revues.org/439>, 2014.

GUISGAND, Philippe, « À propos d'interprétation en danse », *Déméter*, [En ligne] www.univ-lille3.fr/revues/demeter/interpretation/guisgand.pdf, décembre 2002.

Mémoires et thèses :

BIENNAISE Johana, *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine*, mémoire de maîtrise en recherche-crédation sous la direction de Nicole Harbonnier-Topin, Université du Québec à Montréal, 2008.

BIENNAISE, Johanna, *Défis et enjeux de l'adaptation à différents projets chorégraphiques et mise en jeu de la relation à la gravité dans la pratique de l'interprète en danse contemporaine*, thèse de doctorat sous la direction de Nicole Harbonnier-Topin, UQAM, 2014.

VADORI-GAUTHIER, Nadia, *Du mouvant : processus somatique de création individuelle et collective d'images et de formes vivantes*, thèse de doctorat en arts de la scène sous la direction d'Éric Bonnet et Katia Légeret, Université Paris 8, 2014.

3. Approches transdisciplinaires de l'interprète et regards croisés.

Ouvrages :

BARBA, Eugenio, *Le Canoë de papier, traité d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'entretemps, 2004.

BARBA, Eugenio et SAVARESE, Nicolas, *L'Energie qui danse ou l'art secret de l'acteur : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale, Deuxième édition*, Montpellier, l'Entretemps, 2008.

GOURDON, Anne-Marie (dir.), *Les Nouvelles formations de l'interprète : Théâtre, danse, cirque, marionnettes*, Arts du spectacle, Spectacle, Histoire, Société, Paris, CNRS, 2004.

NAGRIN, Daniel, *Six Questions, Acting Technique for Dance Performance*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1997.

ROYSTON, Darren, *Dramatic dance, an actor's approach to dance as a dramatic art*, Londres, Bloomsbury Methuen Drama, 2014.

Numéro de revues, articles et parties d'ouvrages :

BORIE, Monique, « Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse », *Studia Universitatis-Bolyai - Dramatica*, 2012 [En ligne], <http://www.cceol.com>.

FERAL Josette et SAVARESE Nicolas, « Pourquoi l'anthropologie théâtrale ? », *Jeu : revue de théâtre*, n°68, 1993 [En ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/29274ac>

SOFIA, Gabriele, « Vers une histoire des relations entre théâtre et neurosciences au 20e siècle », *P-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e*, 2, vol. 1, Automne 2015.

Mémoires et thèses :

CASCIERO, Thomas, *Laban Movement Analysis and Actor Training — An experiential and Theoretical course for training actors in Physical Awareness and Expressivity*, PhD — The Union Institute, Non éditée (gracieusement recommandé par Angela Loureiro), 1998.

CHOQUET Théophile, *Interdisciplinarité et vocabulaire de travail de l'acteur : un abécédaire des correspondances entre les arts*, Mémoire de recherche Master 2 sous la direction de Julia Gros de Gasquet, Paris III Sorbonne Nouvelle, mai 2015.

LEAO Maria, *Le Pré-Mouvement Anticipatoire : La Présence Scénique et L'action Organique Du Performer : Méthodes D'entraînement À Travers La Méthode Danis Bois*, thèse de doctorat en arts de la scène, sous la direction de Jean-Marie Pradier, Université Paris 8, 2002.

PASQUER, Emma, *L'interdisciplinarité dans la formation de l'acteur - étude de la place et du rôle des disciplines non-théâtrales dans les écoles d'art dramatique aujourd'hui en France*, thèse de doctorat en arts de la scène, sous la direction d'Emmanuel Wallon, Université Paris-Ouest la Défense, 2017.

4. Pratiques somatiques : perspectives critiques et liens entre ces pratiques et les arts de la scène.

Ouvrages :

COHEN, Bonnie Bainbridge, *Sentir, ressentir et agir. L'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*, traduit par Magie Boucon, Nouvelles de Danse, Bruxelles, 2002.

ELIADE, Mircea, *Techniques du yoga*, Paris, Gallimard, 1948.

GINOT, Isabelle (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais*, Paris, L'Entretemps, 2014.

HANNA, Thomas, *La Somatique*, Inter-Éditions, Paris, 1989.

MICHAËL, Tara, *Yoga*, Paris, Points, 1995.

TCHERKASSKI, Sergei, *Stanislavsky and Yoga*, Holstebro, Malte, Wrocław, Londres, New-York, Routledge, 2016.

Numéro de revues, articles et parties d'ouvrages :

BOTTIGLIERI, Carla, « D'un sujet qui "prend corps". L'expérience somatique entre modes de subjectivation et processus d'individuation », in *De l'une à l'autre*, Contredanse, Bruxelles, 2010, pp. 246-261.

FRATAGNOLI, Federica, « La danse contemporaine comme expérience "enstatique". L'étude de cas de Myriam Gourfink » in Sébastien Baud (dir.), *Anthropologies du corps en transes*, Saint-Denis, Connaissances et Savoirs, 2016, pp. 47-71.

HANNA, Thomas, « What is somatics », in JOHNSON, Don H. (dir.), *Bone, breath and gesture*, North Atlantic Books, Berkeley, 1995, pp. 341-352.

KAPSALI, Maria, « "I don't attack it but it's not for actors" : The Use of Yoga by Jerzy Grotowski », *Theatre, Dance and Performance training*, 1 (2), 2010, pp. 185-198.

KAPSALI, Maria, « The presence of Yoga in Stanislavski's work », *Stanislavski Studies*, 3, 2013, pp. 139-150.

KAPSALI, Maria, « Rethinking Actor Training : Training Body, Mind and... Ideological Awareness », *Theatre, Dance and Performance Training*, 4 (1), 2013, pp. 73-86.

KAPSALI, Maria, « The "Ancient" Body of Modern Yoga : The influence of Ramajuna on Iyengar Yoga and the use of Iyengar Yoga in Actor Training », *Studies in South Asian Film and Media*, 4 (2), 2013, pp. 11-23.

STEEN, Jan, « On Feldenkrais », in STEEN, Jan, *Being in playing*, Gand, AraMER, 2014, pp. 73-112.

Thèses et mémoires :

VADORI-GAUTHIER, Nadia, *Du mouvant : processus somatique de création individuelle et collective d'images et de formes vivantes*, thèse de doctorat en arts du spectacle sous la direction d'Éric Bonnet et Katia Légeret, Université Paris 8, 2014.

5. Approches anthropologiques et sociologiques du jeu comme activité.

Ouvrages :

BOISSIÈRE, Anna, *Le Mouvement à l'œuvre. Entre jeu et art*, Sesto San Giovanni, Mimesis, L'Œil et l'esprit, 2018.

CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les hommes*, Édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1967 (1954).

HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1988 (1938).

WINICOTT, Donald, *Jeu et réalité. L'Espace potentiel*, Gallimard, Folio Essai, 2002 (1971).

THOMAS, François, *Le paradigme du comédien. Une introduction à la pensée de Georg Simmel*, suivi de *Le Comédien* de Georg Simmel, Paris, Hermann, Le Bel Aujourd'hui, 2013.

Numéro de revues, articles et parties d'ouvrages :

DI FILIPPO, Laurent, « Contextualiser les théories du jeu de Johan Huizinga et Roger Caillois », *Questions de communication* [En ligne], 25 | 2014, mis en ligne le 01 juillet 2016, consulté le 17 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9044> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.9044>

OUTILS D'ANALYSE DU GESTE ET DU CORPS EN MOUVEMENT

1. Analyse et observation du mouvement et du corps dans le mouvement (dansé).

Ouvrages :

BARTENEIFF, Irmgard. *Body Movement : Coping with the Environment*. New-York, Gordon and Breach Science, 1980.

CALAIS-GERMAIN, Blandine. *Anatomie pour le mouvement - introduction à l'analyse des techniques corporelles*, Paris, éditions Désiris, 2005.

LABAN, Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, Paris, Actes Sud, 1994.

LABAN, Rudolf, *L'Espace Dynamique* (textes Inédits Écrits Entre 1928 et 1950), Bruxelles, Contredanse, 2003.

LOUREIRO Angela, *Effort : l'alternance dynamique*. Villers-Cotterêt, Ressouvenances, 2013.

MALETIC, Vera, *Dance Dynamics Effort and Phrasing*, Dublin (Ohio), Grade A Notes, 2005.

MOORE, Caroly-Lynne, et KAORU, Yamamoto, *Beyond words — Movement observation and analysis*, New-York, Routledge, 2012.

LAMB, Warren, *A Framework for understanding movement - My seven creative concepts*, Londres, Brechin Books Limited, 2012.

ROQUET, Christine, *Vu du geste*, Pantin, CND, 2019.

Numéro de revues, articles et parties d'ouvrages :

COLLOD, Anne, CHALLET-HAAS, Jacqueline et BRUN, Dominique, « Dossier Laban ». Centre National de Documentation Pédagogique, 2007.

COTTIN, Raphaël, « Réflexions sur la forme en LMA », [En ligne] http://www.ickl.org/conf11_budapest/docs/ICKL2011_RCottin_Forme_FR.pdf.

FRATAGNOLI, Federica ; HARBONNIER, Nicole et ROQUET, Christine (dir.), « Observer, analyser et dire le geste dansé », *Recherches en danse*, revue de l'Association des Chercheurs en danse, n°10, [à paraître].

FREEDBERG, David et GALLESE, Vittorio, « Motion, emotion and empathy in esthetic experience », *Trends in cognitive science* vol. 11, n°5, p.197-202, 2002.

GODARD, Hubert, « C'est le mouvement qui donne corps au geste », *Marysas*, n°30, 1994, pp. 72–77.

GODARD, Hubert, « Le Geste et sa perception », in *La danse au XXe siècle*, by Isabelle Ginot and Marcelle Michel. Paris: Bordas, 1995, pp. 224–29.

GODARD, Hubert, « Présentation d'un modèle de lecture du corps en mouvement », in *Le Corps enjeu*, Arguel, Mireille (dir.), Paris: Presses universitaires de France, 1992, pp. 209–21.

GUISGAND, Philippe. « Pollock ou les états de corps du peintre », DEMéter, 2004.

[En ligne] <http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/guisgand.pdf>

GUISGAND, Philippe. « A propos de corporéité », Université Lille 3, 2011.

[En ligne] http://perso.univ-lille3.fr/~pguisgand/downloads/PG_Corporeite.pdf

GUISGAND, Philippe (dir.), Dossier thématique « Les États de corps », Numéridanses, 2018.

[En ligne] <https://www.numeridanse.tv/node/70692>

GUISGAND, Philippe, « Étudier les états de corps », *Spirale : Arts, Lettres, Sciences Humaines*, no. 242, 2012, pp. 33–34.

HARBONNIER TOPIN, Nicole ; DUSSAULT, Geneviève et FERRI, Catherine, « Vers une actualisation de l'analyse du mouvement dansé », Conférence, World Dance Alliance, Angers, 2014. [en ligne].

Actes de la conférence disponible en ligne : https://www.researchgate.net/publication/283509070_Vers_une_actualisation_de_l%27analyse_du_mouvement_danse

LESAGE, Benoît, « Quelques clés pour un dialogue tonique et postural », Communication non publiée, 2010.

LONGSTAFF, Jeffrey Scott, « Continuous Flux in Effort and Shape », *Movement and Dance : Quaterly Magazine of the Laban Guild*, no. 27, 2008. pp.12–18.

LAMB, Warren, « Shaping Motion and Movement », Communication Non Publiée, 1993.

ROUQUET, Odile, « Mettre en mouvement les spirales du corps », *Médecine des Arts*, Montauban, Alexitère éditions, n°30, 1992, pp. 33–40.

STRAUSS, Erwin, « La posture érigée », *Quant à la danse* vol.1. Fontanelle, Le Mas de la danse. (1ère édition : 1939), 2004.

2. Pratiques et perspectives critiques en arts de la scène.

Ouvrages :

BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, Recherches, Pantin, Centre national de la danse, 2001.

BOISSIERE, Anne, (eds.) *Approche Philosophique Du Geste Dansé: De L'improvisation À La Performance*. Collection Esthétique et Sciences Des Arts, Villeneuve d'Ascq, France, Presses universitaires du Septentrion, 2006.

COURTET, Catherine (dir.), *Corps en scènes*, Paris, CNRS, 2015.

GLON, Marie, et Isabelle LAUNAY, *Histoires de Gestes*, Théâtre. Arles, Actes Sud, 2012.

GUISGAND Philippe, *Les Fils d'un entrelacs sans fin : la danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, Presses Universitaires du Septentrion, 2008.

GUISGAND, Philippe et GINOT, Isabelle, *L'Analyse des oeuvres en danse. Partitions pour le regard*, Pantin, CND, 2020.

FOSTER, Susan, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, New-York, Routledge, 2011.

Numéro de revues, articles et parties d'ouvrages :

MONTAIGNAC, Katia, « Une anti-méthode », *Recherches en danse [en ligne]*, n°1, 2014. <http://danse.revues.org/1017>

Thèses et mémoires :

DE GIORGI, Margherita, *Figurations de la présence. Esthétiques corporelles, pratiques du geste et écologies des affects sur la scène performative contemporaine*, thèse de doctorat en arts de la scène, sous la direction d'Isabelle Ginot et Enrico Pitozzi, Université de Bologne et Université Paris 8, 2017.

DOAT, Laetitia, *Voir une danse. Décrire et interpréter Isadora Duncan*, Thèse de doctorat en arts de la scène, sous la direction d'Isabelle Launay, Université Paris 8, 2013.

GINOT Isabelle, *La Critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*. Habilitation à diriger les recherches, Département Danse Université Paris 8, 2006.

ROQUET, Christine, *La scène amoureuse en danse ; codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Tancelin et d'Hubert Godard, Université Paris 8, 2002.

SOFIA, Gabriele, « La Relation Acteur-Spectateur: Histoire, Hypothèse et Expérimentations Pour Une Étude Du Niveau Neurobiologique », Paris 8 / Université de Rome, 2011.

3. Discours sur le corps — perspectives philosophiques et neuroscientifiques globales.

Ouvrages :

ANZIEU, Didier, *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1995.

BERTHOZ, Alain, et JORLAND, Gérard, *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004.

BERTHOZ, Alain, *La Simplexité*, Odile Jacob, 2009.

BERNARD, Michel, *Le Corps*, Paris, Seuil, collection Points, 1995.

BILLETER, Jean-François, *Un Paradigme*, Paris, Editions Allia, 2012.

BOLENS, Guillemette, *Le style des gestes : corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Bibliothèque d'histoire de La Médecine et de La Santé, Lausanne, Editions BHMS, 2008.

COURTINE, Jean-Jacques (dir.), *Histoire du corps : tome 3, les mutations du regard, le 20e siècle*, Paris, Seuil, 2006.

DAMASIO, Antonio, *L'erreur de Descartes*, Paris, Odile Jacob, 2015 (2010).

DELEUZE, Gilles, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003 (1981).

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Le Seuil, 2002 (1981).

DELEUZE, Gilles, et PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Champs Essais, 1996 (1977).

DOGANIS, Basile, *Pensées du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Collection « Japon », Paris, Les Belles Lettres, 2012.

GROSSMAN, Évelyne, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017.

LACHAUX, Jean-Philippe, *Le cerveau attentif : contrôle, maîtrise et lâcher-prise* [2011], Paris, Odile Jacob, 2013.

LE BRETON, David, *Les passions ordinaires anthropologie des émotions*, Paris, Payot & Rivages, 2004.

MANNING, Erin, *Le Geste mineur*; Traduction Aline Wiame, Dijon, Les Presses du réel, 2019.

VARELA, Francisco J, Evan Thomson, and Eleanor Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit: sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

VIGARELLO, Georges, *Le sentiment de soi : histoire de la perception du corps*, Seuil, 2014.

Numéro de revues, articles et parties d'ouvrages :

MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, n°XXXII, avril 1936.

PERSPECTIVES GÉNÉRALES SUR LES ESTHÉTIQUES SCÉNIQUES CONTEMPORAINES

Ouvrages :

FEBVRE, Michèle, *Danse Contemporaine et Théâtralité*, Paris, Chiron, 1995.

FERAL, Josette, *Théorie et Pratique Du Théâtre: Au-Delà Des Limites*, Champ Théâtral. Montpellier: Entretiens, 2011.

FORMIS, Barbara, *Esthétique de La Vie Ordinaire*, Lignes D'art, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

HELBO, André, BOUKO Catherine et VERLINDEN Elodie (dir.), *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, Paris, Honoré Champion, 2013.

HUESCA, Roland, *L'écriture du (spectacle) vivant*, Strasbourg, Le Portique, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre post-dramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

LEPECKI, André (ed.), *Of the Presence of the Body : Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2004.

LOUPPE, Laurence, *Poétique de La Danse Contemporaine*, Librairie de La Danse, Bruxelles, Contredanse, 2004.

NAUGRETTE Catherine (dir.), *Théâtre et interdisciplinarité*, Revue d'études théâtrales, Registres 13, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Printemps 2008.

RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Les Éditions théâtrales, 2006.

SCHECHNER Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Textes traduits et édités par Christian Bien, Anne Cuisset et Marie Pecorari, Montreuil, Les Éditions théâtrales, 2008.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Collin, 2014.

VERLINDEN Elodie, *Danse et spectacle vivant, Réflexion critique sur la construction des savoirs*, Collection Dramaturgies, Bruxelles, Peter Lang, 2016.

Numéro de revues, articles et parties d'ouvrages :

BIET, Christian et ROQUES, Sylvie, *Communications - Performance - Le corps exposé*, Seuil, 2013.

HELBO, André, « Savoirs de la représentation et représentations du savoir », *Teatro & Dança periódico Repertório* n°12, 2009. [En ligne] <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4340>

IVERNEL, Philippe, et LONGUET MARX, Anne (dir.), « Théâtre et danse: un croisement moderne et contemporain », *Études Théâtrales* n°47 et 48. Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2010.

PRADIER, Jean-Marie, « L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale », *L'annuaire théâtral*, 29, Printemps 2001, pp. 51-67. [En ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/041455ar> (consulté le 10.08.2017).

LES SCÈNES FLAMANDES

Perspectives générales :

Rapports de l'institut flamand pour le théâtre et la danse (VTi Institute for the Performing arts ; maintenant), par ordre chronologique :

Coll. *Théâtre et danse en Flandre*, Rapport de l'institut flamand pour le théâtre et la danse (VTI), 1992.

JANSSENS, Joris & MOREELS Dries, *Metamorphoses. Performing arts in Flanders since 1993*, Bruxelles, VTi Institute for the Performing Arts, 2007. [En ligne] <https://www.kunsten.be/en/publications/metamorfose-in-podiumland-eeen-veldanalyse/> (consulté le 22.12.2020).

Coll., *Canaries in the coal mine. Masterplan for dance in Flanders and Brussels*, Vlaams Theater Instituut, 2007. [En ligne] <https://www.kunsten.be/en/publications/masterplan-dans-kanaries-in-de-koolmijn/> (consulté le 22.12.2020).

T'JONCK, Pieter, *Dance in Flanders 1993-2007*, Bruxelles, VTi Institute for the Performing Arts, 2007. [En ligne] <https://www.yumpu.com/en/document/view/20801504/dance-in-flanders-1993-2007-vti> (consulté le 22.12.2020).

JANSSENS, Joris (ed.), *Ins & Outs. A field analysis of the performing arts in Flanders*, Bruxelles, VTi Institute for the Performing Arts, 2011. [En ligne] <https://www.kunsten.be/en/publications/de-ins-outs-van-podiumland-eeen-veldanalyse/> (consulté le 22.12.2020).

JANSSENS, Joris ; MAGNUS, Bart ; HESTER, Delphine & CARLIER Wessel, *Counting steps. Evolutions in « Flemish Dance » from an international perspective*, Bruxelles, VTi Institute for the Performing Arts, 2011.

Coll., *Perspective, Dance*, Vlaams Theater Institute, 2013. [En ligne] <https://www.kunsten.be/en/publications/perspective-dance/> (consulté le 22.12.2020).

T'JONCK, Pieter, *Contemporary Dance from Flanders. An Essay on thirty-five years of contemporary dance in Flanders, including Brussels, 1980-2016*. Bruxelles, Flanders Art Institute, 2016. [En ligne] <https://www.kunsten.be/en/publications/contemporary-dance-from-flanders-brussels-anno-2018/> (consulté le 22.12.2020).

DE SOMVIELE Charlotte, *Contemporary Dance from Flanders & Brussel (anno 2018)*, Flanders Arts Institute, 2018. [En ligne] <https://www.kunsten.be/en/publications/contemporary-dance-from-flanders-brussels-anno-2018/> (consulté le 22.12.2020).

Voir toutes les publications sur le site du Flanders Arts Instituut : <https://www.kunsten.be/en/publications/>
Et sa base de données en arts de la scène : <https://databank.kunsten.be/podium/>

Ouvrages :

DUPLAT, Guy, *Une vague belge*, Bruxelles : Racines, 2005.

LAMBRECHTS An-Marie, VAN KERKHOVEN Marianne et VERSTOCKT Katie (eds.), *Dance in Flanders*, Bruges, Stichting Kunstboek, 1996.

MIEL, Marianne, *Quelque chose entre une scène et une salle... ou les fondements de la théâtralité chez quatre chorégraphes flamands*, Paris, [s.n.], 2000.

LANZ Isabella et Katie VERSTOCKT, *La Danse aux Pays-Bas et en Flandre aujourd'hui*, Rekkem, Stichting Ons Erfdeel vzw, 2003.

Numéro de revues, articles et parties d'ouvrages :

ADOLPHE Jean-Marc, « La Belgique est-elle une oeuvre d'art ? », *Mouvement* n° 4, mars - mai 1999, pp. 28-33.

BIET Christian et FÉRAL Josette (dir.), *La Vague Flamande : mythe ou réalité ?*, *Théâtre/Public*, n°211, Montreuil, Éditions Théâtrales, janvier-mars 2014.

BOISSEAU Rosita, « Les Flamands terribles », *Télérama* n° 2672, 2001, pp. 76-78.

GIELEN, Pascal & LAERMANS Rudi, « Le Mythe et la réalité de la vague de la danse Flamande », *Carnet*, 1er janvier 1999. [En ligne] <http://sarma.be/docs/1284>

GUISGAND, Philippe, THEMA « La chorégraphie belge contemporaine : une danse entre », *Maison de la danse, Numéridances*, 2013. [En ligne] <https://www.numeridance.tv/themas/parcours/la-choregraphie-belge-contemporaine?t> (consulté le 22.12.2020).

LACHAUD, Jean-Marc, « Richesse et éclectisme de la chorégraphie flamande », *Cassandra* n°36-37, septembre-octobre 2000, pp. 21-23.

LAERMANS Rudi et GIELEN Pascal, « Flanders. Constructing identities : the case of 'the Flemish dance wave' », in Andrée GRAU et Stephanie JORDAN (eds.), *Europe dancing. Perspectives on Theater Dance and Cultural Identity*, Londres, Routledge, 2000.

MEURRENS Isabelle, « Cartographie des relations de la danse et du théâtre en Belgique », *Études théâtrales*, 2010/1 n°47-48, article disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-1-page-97.htm> (consulté le 22.12.2020).

UYTTERHOEVEN Michel, « 14 moments de danse en Flandre », *Nouvelles de danse* n°22, hiver 1995, p. 6-16.

VERLINDEN, Élodie, « La Vague flamande : composer avec la danse », *Études théâtrales*, 2010/1 n°47-48. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-1-page-126.htm> (consulté le 20.12.2020).

VERSTOCKT Katie, « La vague flamande », in *Danser maintenant*, Bruxelles, CFC-éditions, 1990.

Base de données SARMA, Laboratory for discursive practices and expanded publication : <http://sarma.be/pages/Index>

Mémoires et thèses :

GOUARNÉ Esther, *Théâtre performantiel : immersion et distance dans le théâtre néerlandophone (Flandre et Pays-Bas, 2004-2014)*, Thèse de doctorat en arts de la scène, sous la direction de Christian Biet et Karel Vanhaesbrouck, Université Paris 10 et Université de Bruxelles, 2014.

Les ballets C de la B :

Ouvrages :

DE VUYST, Hildegard (ed.), *Les Ballets C de la B*, Tielt, Uitgeverij Lannoo, 2006.

COOLS Guy, DE VUYST Hildegard et STALPAERT Christel (eds.), *The Choreopolitics of Alain Platel's ballets C de la B. Emotions, Gestures, Politics*, Londres, Bloomsbury Academic, Dance in Dialogue, 2020.

Numéro de revues, articles et parties d'ouvrages :

ADLER, Laure, entretien avec Alain Platel dans le cadre de la journée « L'artiste et son monde » organisée par le théâtre de Chaillot et consacrée au chorégraphe le 12 décembre 2015. Enregistrement et transcription personnelles.

CHEMERY, Valentin, « La première pièce qu'on a fait c'était à la maison, juste pour s'amuser — entretien avec Alain Platel », « Danse et divertissement » *The Dancing Plague*, 2013. [En ligne] <http://www.thedancingplague.com/la-premiere-piece-quon-a-fait-cetait-a-la-maison-juste-pour-samuser/>

COOLS, Guy, « A voyage around the world of Alain Platel » in *Parachute*, n°102, 2001, pp. 102-113.

DEBROUX, Bernard, « L'Ange Platel », *Alternatives théâtrales*, n°120, Bruxelles, Éditions Alternatives Théâtrales, janvier 2014, pp. 8-10.

DODET, Cyrielle, « Donner lieu aux rencontres », *Les cahiers de théâtre jeu*, n°154, janvier 2015, pp. 76-79.

DUPLAT, Guy, « Platel réenchante les grandes musiques », *Alternatives théâtrales*, n°113-114, 2012, pp. 41-44.

FERGOMBÉ Amos, « “Qui va là ?” Présence et trouble de la figure humaine dans *C(H)ŒURS* d'Alain Platel », *Études théâtrales*, n°66, 2017.

FERGOMBÉ Amos, « La scène et l'échafaudage du vivant d'Alain Platel », *Théâtre/Public* n°211, janvier-mars, 2014, *La Vague flamande : mythe ou réalité*, sous la direction de Christian Biet et Josette Féral, pp. 113-120.

FERGOMBÉ Amos, « Les Subtils spasmes d'Alain Platel » in *Les jeux de l'art et du chaos*, sous la direction de Guy Lecercf, Bruxelles, E.M.E. /coll. Arts, rites et théâtralité, 2012, pp. 206-212.

FERGOMBÉ Amos, « Transes et chaos dans *vsprs* d'Alain Platel », *Le Fabuleux destin des transes*, dossier coordonné par Nancy Midol, Téraèdre revue *Cultures & Sociétés* n°18, 2011, pp. 63-70.

LONGUET-MARX, Anne, « La communauté en scène », « Théâtre et danse, un croisement moderne et contemporain », *Revue d'études théâtrales*, n°47, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2010.

NOISETTE Philippe, « Rencontre avec Alain Platel », réalisation Centre National de la Danse, Pantin, CND, 2010 [consultable à la médiathèque du CND, consulté le 20 janvier 2016]

PLATT, Ryan, « The Passion of Alain Platel », *PAJ*, MIT Press Journals, n°94, 2010, pp. 90-96.

« Alain Platel, la belle âme », entretien à RTS (Radio Télévision Suisse), entretien diffusé dans l'émission « La Tête à l'envers » le 14 octobre 2014, [En ligne] <http://www.rts.ch/espace-2/programmes/la-tete-a-l-envers/7057757-la-tete-a-l-envers-du-19-09-2015.html>

SCHENCK, Cécile, « Des écritures et des plateaux » in *Skén&graphie*, Presses Universitaires de Franche Comté, 2013, pp. 53-71.

Université Lyon 2 - Arts de la scène et du spectacle vivant, *Les ballets C de la B et l'esthétique du réel*, Exposition virtuelle sur numéridanse.tv, [En ligne] <https://www.numeridanse.tv/themas/expositions/les-ballets-c-de-la-b-et-lesthetique-du-reel?t> (consulté le 22.12.2020).

VAN ISTANDAEL, Geert, « Conversation à propos du local et de l'universel qui ont besoin l'un de l'autre », *Ah!*, éditions Le Cercle d'Art, les amis de la revue de l'université de Bruxelles, n°12, mai 2011, pp. 146-156.

Archives, documentaires et références des captations :

BIJLSMA Carine, *Like it here ? Elsie De Brauw enters the world of Alain Platel*, Interakt, 2015.

FIENNES, Sophie, *Ramallah ! Ramallah ! Ramallah !* Les ballets C de la B, 2005.

FIENNES, Sophie, *VSPRS Show and Tell*, Les ballets C de la B, 2007.

HOFMANN Pierre-Philippe, *nicht schlafen : behind the scenes*, installation vidéo réalisée à partir de l'observation du processus de création de la pièce, en ligne : <https://youtu.be/fPiZzE9yA2Y> [consultée le 17.12.2020]

PLATEL, Alain, *Les Ballets de Ci de Là*, Arles, Les films du présent, 2006

« PLATEL, Alain », Dossier documentaire du Centre National de la Danse (2 dossiers), Consultés sur place les 18 et 19 janvier 2016.

PRADO Marcos, *Estamira*, Zazen Produções Audiovisuais, 2004.

Wolf, Les ballets C de la B, 2004, captation mise à disposition par la compagnie.

C(h)oeurs : a project by Alain Platel, Arte, Les Ballets C de la B, Cobra Films, Arles : Les films du présent, 2006.

Pitié ! Les ballets C de la B, captation disponible à la médiathèque du CND, 2008.

Out of context, for Pina, 2010, captation mise à disposition par la compagnie.

Tauberbach, 2014, captation mise à disposition par la compagnie.

En Avant marche !, 2015, captation mise à disposition par la compagnie.

nicht schlafen, 2016, captation mise à disposition par la compagnie.

tg STAN :

Articles, chapitres d'ouvrages et travaux universitaires :

ANDRÉAZ Angélique, *La Création collective du tg STAN, une alternative aux conceptions de la mise en scène moderne*, Mémoire de recherche sous la direction de Martial Poirson, Master Lettres et Arts spécialité « Théâtre européen », Université Stendhal Grenoble 3, 2011.

LESCOT David, « L'acteur et son personnage : unité ou distance ? À propos du tg STAN », in Jean-Louis Besson (dir.), « L'Acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine », *Études théâtrales*, n°26/2003, Louvain-La-Neuve, Centre d'études théâtrales, pp. 49-58.

PELLOIS Anne, « L'acteur déjà là du Tg STAN ». *Agôn : Revue des arts de la scène*, Lyon : École normale supérieure Lettres et Sciences humaines, 2013, L'entrée en scène, en ligne : <10.4000/agon.2432> [consulté le 17.12.2020].

PELLOIS Anne, « En Quête du Tg Stan : Spectateur en monologues pour acteur polyphonique ». Françoise Dubor, Françoise Heulot-Petit. *Le Monologue contre le Drame*, PUR, 2012. En ligne : <https://books.openedition.org/pur/64890> [consulté le 17.12.2020].

PELLOIS Anne, « Les intermittences du je(u), à propos du Tg STAN ». *Autofictions scéniques ou l'auto-figuration au théâtre : L'auteur de soi à soi ?*, Presses universitaires de Dijon, 2011.

PELLOIS Anne, « Impromptu XL by Tg Stan : theatre as a “memory machine” », John Freeman. *The Greatest Shows on Earth*, Libri Publishing, 2011.

VAN KERKHOVEN Marianne, « Focus tg STAN », traduction Nathalie Smeesters, *Kaaitheater bulletin*, 2003. [En ligne] <http://sarma.be/docs/3071>

VERCRUYSSSEN, Frank, « La Manière STAN », Entretien, *Théâtre/Public*, n°211, janvier-mars 2014, *La Vague flamande : mythe ou réalité ?*, pp. 50-56.

VERCRUYSSSEN, Frank et IRUBETAGOYENA, Keti, « Entretien avec Frank Vercruyssen », *Peut-on enseigner la présence scénique ?*, Thèse de doctorat en arts de la scène sous la direction de Jean-Loup Rivière, École Normale Supérieure de Lyon, 2012, Volume d'annexes, pp. 280-290.

tg STAN, Lise Lenne et Marion Rhéty, « “Tout ce qui est sur scène a une histoire” », *Agôn* [En ligne], Enquête : Engouffrés dans la brèche, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, Postures et pratiques du collectif. [En ligne] <https://journals.openedition.org/agon/1540?lang=en> (consulté le 22.12.2020).

Revue de presse sur *Quoi/Maintenant* : <https://www.stan.be/fr/productie/quoimaintenant?item=field-in-depers> (consulté le 22.12.2020).

Archives et références des captations :

Trahisons, création en 2014, captation mise à disposition par la compagnie.

La Cerisaie, création en français en 2015, captation mise à disposition par la compagnie.

Infidèles, création en 2018, captation mise à disposition par la compagnie.

quoi / maintenant, création en français, 2018, captation mise à disposition par la compagnie.

Voetvolk et Lisbeth Gruwez :

Articles, travaux universitaires et revues de presse :

BASSARO Sandrine, *Les « guerriers de la beauté » de Jan Fabre. Une figure possible des interprètes chorégraphiques sur la scène du 21ème siècle*, mémoire de master recherche sous la direction d'Isabelle Gintot, Département Danse de l'Université Paris 8, 2008.

BESUELLE, Claire, *Corps Accords, Corps à corps. « Solo » et création contemporaine*, mémoire de recherche en études théâtrales sous la direction de Claudia Palazzolo, École Normale Supérieure de Lyon, 2012.

MERCIER, Amandine, *Transfiguration, disruption de l'ob-scène et engendrement des corps — Les scènes contemporaines comme lieu de fabrique des origines*, thèse de doctorat en arts du spectacle sous la direction d'Amos Fergombé, Université d'Artois, 2019.

VAN DEN DRIES Luk, *Corpus Jan Fabre. Observations sur un processus de création*, Paris, L'Arche, 2005.

Revue de presse, *Worse* : <https://www.voetvolk.be/voetvolk-library/?fil&fo=165>

Revue de presse, *AH/HA* : <https://www.voetvolk.be/voetvolk-library/?fil&fo=159>

Revue de presse, *Okay* : <https://www.voetvolk.be/voetvolk-library/?fil&fo=136>

Captations vidéo :

It's going to get worse and worse and worse, my friend, 16 mars 2013, La Fabrique, Brest. Captation mise à disposition par la compagnie.

AH/HA, création 2014. Captation mise à disposition par la compagnie.

We are pretty fuckin' far from Okay, création 2016, captation avec Wannas Labath (2017) mise à disposition par la compagnie.

Archives :

LAVIGNE, Aude, « Entretien avec Lisbeth Gruwez », feuille de salle du théâtre de la Bastille, mars 2014, archives personnelles.

FC Bergman :

Revue de presse, archives et notes :

Entretien avec le FC Bergman, Renan Benyamina pour le Festival d'Avignon, juillet 2016, archives personnelles.

« Rencontre avec le FC Bergman », *Inferno Magazine*, 2016. En ligne : <https://inferno-magazine.com/2016/07/11/festival-davignon-rencontre-avec-le-collectif-fc-bergman/> (consulté le 22.12.2020).

La Grande Table d'été, Lucile Commeaux et Maylis Besserie, Première partie : entretien avec Thomas Verstraeten, podcast en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-dete/table-ronde-videjean-claude-grumberg> (consulté le 22.12.2020).

Rencontre « Foi et culture » organisée par le Festival d'Avignon, avec Joé Agemans et Thomas Verstraeten du FC Bergman, juillet 2016, notes personnelles.

Captations vidéo :

Le Pays de Nod (Het Land Nod), création 2015, captation mise à disposition par la compagnie.

JR, création 2018, captation mise à disposition par la compagnie.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	7
SOMMAIRE	11
INTRODUCTION	19
I. <u>LE « JEU » — RAISONS D'UN CHOIX LEXICAL</u>	<u>20</u>
1. Une approche transversale	21
2. Le jeu comme régime d'activité du « corps ^o » ou de la corporéité	24
3. Jeu, geste et mouvement : décrire des styles kinésiques	27
4. Pratiques et construction d'un regard	31
II. <u>BALISER LE TERRAIN</u>	<u>34</u>
1. La question du « disciplinaire »	35
2. Présentation du corpus	39
3. Des constats partagés : de la présence des « performeurs flamands » ?	43
III. <u>RENDRE COMPTE</u>	<u>49</u>
1. Rendre compte d'un cheminement	49
2. Précautions quant au style et à la mise en page	51
PREMIÈRE PARTIE — DÉCOMPOSER	53
I. <u>CHAPITRE UN — DÉSIRS, MÉMOIRES ET RENCONTRES</u>	<u>55</u>
1. PAYSAGE #1 — Faire son chemin, de Billie Jean aux ballets C de la B (Ido Batash)	56
a) Du désir de « bouger » : plaisir de la transformation, dépassement de soi et vocation	57
b) La technique au service de l'expérience du mouvement	59
c) « Hors corps » ?	64
2. PAYSAGE #2 — Hériter et inventer (Lisbeth Gruwez)	68
a) Le classique, oui, mais pour entrer « chez Fabre »	68
b) Apprendre en compagnie : l'appétit théâtral	71
c) Métaboliser pour se singulariser	75
3. PAYSAGE #3 — L'enfant terrible (Damiaan De Schrijver)	81
a) L'objet — ou l'imaginaire	82
b) Jouer chez STAN : cartographier un répertoire	87
c) Le rapport au public	91
II. <u>CHAPITRE DEUX — L'ÉLABORATION D'UNE SOUS-PARTITION DE JEU</u>	<u>96</u>
1. PAYSAGE #1 — Poétique et politique de l'excellence (Samir M'Kirech)	97
a) Un personnage « très proche de la société d'aujourd'hui »	99

<i>b)</i> « La technique, c'est ta base, ton fondement, ta maison, ton refuge »	104
2. PAYSAGE #2 — Une structure mobile (Wannes Labath)	109
<i>a)</i> Notes sur Okay	111
<i>b)</i> De la copie au mimétisme	114
<i>c)</i> Réactiver	118
3. PAYSAGE #3 — Se préparer pour jouer nicht schlafen (David Le Borgne)	124
<i>a)</i> Locked-in Syndrome	126
<i>b)</i> Échelles de rituels	131
<i>c)</i> Ressentir VERSUS Jouer	136
III. <u>CHAPITRE TROIS — ALTÉRITÉS</u>	140
1. PAYSAGE #1 — D'un milieu à l'autre, Elsie de Brauw rencontre les Ballets C de la B	141
<i>a)</i> « Le "milieu" "est" langage ou n'est pas » — tauberbach	144
<i>b)</i> Catastrophes fantastiques ?	151
2. PAYSAGE #2 — Passeur d'images, les partitions de Joé Agemans dans Le Pays de Nod et JR du FC Bergman	161
<i>a)</i> Décaler le regard	163
<i>b)</i> Composer le voir	167
3. PAYSAGE #3 — Palimpsestes, Bérengère Bodin de tauberbach aux Ateliers C de la B	171
<i>a)</i> Une histoire d'os	173
<i>b)</i> Chercher à s'oublier	179

DEUXIÈME PARTIE — CLINIQUE DES AFFECTS **189**

I. <u>PREMIER CHAPITRE — ÉPREUVES DE L'AFFECT DANS LES PIÈCES DU TRIPTYQUE DU « CORPS EXTATIQUE » DE VOETVOLK</u>	195
1. PAYSAGE #1 — Se construire un « alphabet gestuel » (Lisbeth Gruwez)	196
<i>a)</i> Partir de l'affectio	198
<i>b)</i> « Creuser la thématique » pour en établir l'alphabet	201
<i>c)</i> État et sens du geste	204
2. PAYSAGE #2 — Se connaître assez pour pouvoir « tout foutre en l'air » (Wannes Labath)	209
<i>a)</i> Sortir du disciplinaire, les techniques somatiques comme outil de création	209
<i>b)</i> Connaître et situer ses mécanismes affectifs et émotionnels	213
<i>c)</i> Méditer, respirer, (s')émouvoir [un aparté artaudien]	216
3. PAYSAGE #3 — Du « jeu physique » à la transe, déplacements géographiques et disciplinaires (Anne-Charlotte Bisoux)	220
<i>a)</i> Faire primer le « physique » sur le « cérébral »	222
<i>b)</i> La femme au regard de biais	224
<i>c)</i> Place et rôle de la transe dans le traitement des affects	228
<i>d)</i> La construction d'un « personnage »	231
II. <u>CHAPITRE DEUX : « ÉTAT », « PRÉSENCE », « JOUER PETIT » — DIRE ET DÉCRIRE UN RAPPORT AUX AFFECTS</u>	239
1. PAYSAGE #1 — Être interprète aux ballets C de la B : « Entrer dans un état » ?	239
<i>a)</i> L'état comme « disponibilité » — Lisi Estaras	242

<i>b)</i> L'état : une série d'émulations ? — L'exemple par le « fight » dans nicht schlafen	245
<i>c)</i> Du studio à la scène : temporalité des affects	252
2. PAYSAGE #2 — Tg STAN : jouer en présence des paradoxes	264
<i>a)</i> Paradoxes — les mains de Frank Vercruyssen	265
<i>b)</i> « L'engagement de distance »	276
<i>c)</i> Nostalgies — Jolente De Keersmaeker	286
3. PAYSAGE #3 — « Acting is quite small » : jouer avec les dispositifs du FC Bergman	291
<i>a)</i> Le Pays de Nod : l'espace comme personnage principal	293
<i>b)</i> « A player's play »	302
III. CHAPITRE TROIS : CONVERGENCES ET PAS DE CÔTÉ	313
<hr/>	
1. Travailler avec ses affects : réverbérations et connaissance de « soi »	315
<i>a)</i> Être chevaux, char et cavalier	315
<i>b)</i> Réverbérations : l'état du jeu comme régime d'activité du corps	318
<i>c)</i> Connaissances de « soi »	320
2. La compétence de l'autre	327
<i>a)</i> Chassés-croisés	327
<i>b)</i> Culture de l'abstraction versus culture de l'engagement ?	330
<i>c)</i> Cérébralité des mots versus primitivité du mouvement ?	333
<i>d)</i> Des points aveugles	336
3. Du « viscéral » flamand	338
<i>a)</i> L'acteur·rice flamand·e au prisme de l'acteur·rice français·e	338
<i>b)</i> Inventer une tradition de jeu : faire feu de tout bois	341
<i>c)</i> Quelques éléments de réflexion sur l'invention d'une figure de l'interprète en danse dans le milieu chorégraphique flamand	348
<i>d)</i> Désirs de voyages, désirs de transgression	354
TROISIÈME PARTIE — CARTOGRAPHIER DES PRATIQUES DU JEU	363
<hr/>	
I. <u>LES PÔLES</u>	365
1. Carte et légende	365
2. Glossaire	370
II. <u>NOTIONS THÉORIQUES — ÉPISTÉMOLOGIES DES PRATIQUES DU JEU</u>	378
1. Carte et légende	378
2. Glossaire	381
Biographies techniques : intégrations et résistances [Pôle TECHNIQUES]	381
Composition — Texte — Chorégraphie [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]	382
Le contenant, la colle (la Forme) [Pôle ÉTATS]	383
Disciplinaire [Pôle TECHNIQUES]	385
Dramaturgie de l'acteur·rice [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]	387
Émotions [Pôle ESPACE AFFECTIFS]	387
L'hypothèse du pré-expressif [Pôle ÉTATS]	389
Modes de présence [Pôle ÉTATS]	390
Le Singulier comme technique ? [Pôle TECHNIQUES]	391

Somatiques [Pôle TECHNIQUES]	391
Tonicités et énergies [Pôle ÉTATS]	393
Personnage — Rôle [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]	393
Qualités de résonance (Effort) [Pôle ESPACES AFFECTIFS]	402
Règles — Principes [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]	403
Réverbérations [Pôle ÉTATS]	403
III. <u>ACTIONS POÏÉTIQUES — « OPÉRATIONS » D'INTERPRÈTES</u>	405
1. Carte et légende	405
2. Glossaire des entrées	409
Adresser [Pôle ESPACES AFFECTIFS]	409
Agir — Passivité & Activité [Pôle ÉTATS]	409
Cheminer — Conduire [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]	410
Chercher l'organicité [Pôle ÉTATS]	411
Émuler [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]	411
Être disponible [Pôle ÉTATS]	413
Être et avoir partenaires [Pôle ESPACES AFFECTIFS]	413
Improviser [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]	414
S'entraîner — To train — S'exercer [Pôle TECHNIQUES]	415
Laisser advenir [Pôle ESPACES AFFECTIFS]	416
Mobiliser — Outils et supports [Pôle TECHNIQUES]	417
Observer [Pôle TECHNIQUES]	417
Penser [Pôle ÉTATS]	418
Porter attention [Pôle ÉTATS]	418
Se préparer — Rituels, routines [Pôle TECHNIQUES]	419
Se remémorer [Pôle ESPACES AFFECTIFS]	419
S'inscrire dans un milieu [Pôle ESPACES AFFECTIFS]	420
Répéter [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]	421
3. Glossaire des exemples	422
Adresser [Pôle ESPACES AFFECTIFS]	422
Agir — Passivité et activité [Pôle ÉTATS]	425
Cheminer — Conduire [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]	426
Chercher l'organicité [Pôle ÉTATS]	429
Émuler [PÔLE (SOUS)-PARTITIONS]	430
Être disponible [Pôle ÉTATS]	433
Être et avoir partenaires [Pôle ESPACES AFFECTIFS]	436
Improviser [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]	443
S'entraîner — To train — S'exercer [Pôle TECHNIQUES]	448
Laisser advenir [Pôle ESPACES AFFECTIFS]	453
Mobiliser — Outils et supports [Pôle TECHNIQUES]	454
Observer [Pôle TECHNIQUES]	456
Penser [Pôle ÉTATS]	457
Se préparer — rituels, routines [Pôle TECHNIQUES]	458
Se remémorer [Pôle ESPACE AFFECTIFS]	464
S'inscrire dans un milieu [Pôle ESPACES AFFECTIFS]	466
Répéter [Pôle (SOUS)-PARTITIONS]	468
IV. <u>NOTIONS « FLAMANDES »</u>	472

1. Carte et légende	472
2. Glossaire	475
Authentique — Traversé — Sincère	475
Engagement	476
Expérience	478
Montage	479
Le mythe de l'amateur·ice	481
Toucher	482
Viscéral	484
CONCLUSION	487
1. Jeu, Mouvement, Vie	488
2. Décrire et défaire des pratiques du jeu : « Contre la méthode »	490
3. Identités Labiles	492
4. Revenir aux affects	497
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	501
TABLE DES MATIÈRES	521