



PENSÉE

JE PENSE DONC JE SUIS DONC JE JOUE

(L'EXEGESE DE TEXTE PEUT-ELLE ETRE UNE ACTION DRAMATIQUE ?)

1. Contexte du projet

Entre 2013 et 2015, lors de son cursus à la Manufacture en Master mise en scène, Nicolas Zlatoff mène une recherche à la fois théorique et pratique sur la représentation paradoxale du processus silencieux et invisible de la pensée. A sa sortie de l'école, dans la continuité de son mémoire de Master, il est co-requérant, avec Claire de Ribeaupierre, dramaturge, chercheur et enseignante HES, d'un projet de recherche sur ces questions. En distinguant, d'une part une pensée analytique (*logos*) qui forge des concepts, et d'autre part une pensée plus intuitive et sensible qui prend forme dans le récit (*mythos*), le projet développe différents protocoles de jeu, pour des acteurs, mais aussi des performers et des philosophes, qui s'emparent de documents (textes, audio, images) pour performer une pensée, à l'aide de la parole, du corps (à travers la manipulation physique de documents imprimés par exemple) ou de dispositifs de captation vidéo en direct (qui capturent par exemple l'écran de l'ordinateur de l'interprète-penseur, en train d'effectuer une recherche).

Ce travail aboutit à plusieurs conclusions, exposées dans un rapport d'activité (2016) disponible sur le site de la Manufacture (Zlatoff 2016). Tout d'abord, nous avons pu constater le fait que la pensée et sa manifestation sur scène s'alimentent l'une l'autre. Ainsi, quand un interprète-penseur pense à haute-voix, il n'est pas en train de livrer une pensée déjà formée en amont par lui. En effet, la pensée n'est pas un stock (une réserve) d'idées déjà énoncées, c'est un flux, une action qui s'improvise au fur et à mesure. Et le fait de s'adresser à un partenaire, et de tenter de mettre en forme (par exemple à travers des mots) sa pensée, pas encore définie ou identifiée précisément, la nourrit, l'infléchit, la détruit, l'augmente. La pensée se construit donc pas à pas, grâce à sa (ses) manifestation(s) scéniques (Foucault 2011, Kleist 2016). Chercher à représenter l'activité silencieuse et invisible de la pensée ne conduit donc pas tant à chercher une traduction scénique d'une pensée déjà formée et stabilisée (de concepts, d'images, etc) mais plutôt à rechercher les moyens d'exposer sur scène un processus en cours de construction.

Mais justement, dans cette perspective, nous avons pu remarquer que lorsqu'un *résultat* de pensée apparaît, ce dernier, de par le fait que le travail est exposé sur scène, prend le pas sur le processus d'élaboration de la pensée qui n'est plus alors le centre d'attention. Il semble donc primordial de travailler à des formes, protocoles, etc qui aboutissent peu – ou rarement – à des résultats définitifs, des conclusions fermées, mais au contraire les occultent, les remettent à plus tard, voire les empêchent.

Enfin, si ce projet confrontait les pensées d'acteurs, de performers et de philosophes (qui ont chacun leur propre modalités de pensée), une des perspectives proposait de se focaliser sur la pensée propre à l'acteur. Dans un précédent projet de recherche sur l'improvisation, Oscar Gomez Mata et Claire de Ribeaupierre pointaient qu'un acteur sur scène pense à une multitude de choses simultanément (l'espace, son partenaire, le spectateur, son texte, etc), tout en conservant sa capacité à agir dans l'instant sur scène. Il est à la fois dans le présent de sa pensée et dans le jeu de son personnage (Gomez Mata, de Ribeaupierre 2016). Face à cette situation du travail interne à l'acteur, nous souhaitons exposer plusieurs acteurs, dans le présent de leur travail, qui énonceraient chacun leur flux de pensée à l'autre, les feraient

alors se croiser et interagir, dans l'objectif de penser, d'éclairer et de comprendre autant la situation théâtrale (le sens du texte qu'ils ont à jouer) que contextuelle (l'espace et le lieu de la représentation), et, ce faisant, rendre visible l'activité silencieuse et invisible de leurs pensées, en tant qu'acteurs.

A la fin de la recherche, Nicolas Zlatoff assiste à un travail en cours à la Manufacture. Et parce que, lors de la répétition, le metteur en scène change l'ordre de certaines séquences et règle de nombreux points techniques juste avant le filage, les acteurs, un peu débordés, sont véritablement exposés, ils doivent penser à ce qu'ils font, ce qu'ils doivent faire, sans même s'en rendre compte. Et alors, ils atteignent un très haut degré de présence, d'intensité, de complexité.

2. Objectifs

Un acteur pense en permanence, bien sûr. Mais il y a différentes façons de penser : être accaparé par des pensées (passif) ou être acteur de sa pensée (actif). Aussi, avons-nous tous déjà vu un acteur sur scène, « perdu dans ses pensées » et dont la présence scénique s'évanouit immédiatement. Quel est le point de bascule de cette activité silencieuse et invisible de la pensée de l'acteur, qui peut le conduire à une présence extrêmement dense ou au contraire totalement évanescence ?

Mais, par « pensée », nous entendons d'abord l'activité de l'acteur qui, répétant ou travaillant sur un texte – dont la représentation est volontairement reportée à plus tard – se trouve dans la situation de devoir lui-même en chercher le sens, extraire du texte « ce qu'il y a à jouer », voire un point de vue. Et il s'agit d'étudier comment cette recherche de sens, cette exégèse du texte, peut elle-même s'exposer jusqu'à devenir une action dramatique en tant que telle.

Ce qui nous intéresse ici est de représenter sur scène cette pensée (la recherche de sens), et de trouver le meilleur dispositif pour le faire. Comment capter ce processus de pensée en cours ? Quelle est la théâtralité de ce processus ? Où cela se passe-t-il exactement ? Comment la conscientiser ? L'exercer ? La provoquer ? En jouer ?

Nous sommes déterminés par notre culture occidentale qui focalise la pensée dans un endroit spécifique du corps : le cerveau. On pense dans sa tête, avec sa tête. Nous aimerions, à travers ce travail de recherche, ouvrir le concept de pensée : il ne s'agit pas de penser uniquement avec sa tête, mais de penser avec tout son corps. De penser avec son corps et avec ses partenaires, qu'ils soient humains (les autres acteurs, le public) ou d'un autre ordre (les accessoires, l'espace, la lumière, le temps). Penser avec ses membres, ses sens, penser avec le mouvement, le regard, l'attention, le geste, la posture, la parole, permettent de rendre visible la pensée. Lorsqu'elle est uniquement cérébrale et localisée dans le cerveau, elle est invisible pour le spectateur.

3 État de l'art

3.1 Situation actuelle dans le domaine des travaux projetés avec mention des principales réalisations / publications

L'amour fou est un film de Jacques Rivette sorti en 1969. On y voit une troupe de théâtre qui répète *Andromaque* de Racine, sur une scène de théâtre. On suit également l'équipe de Philippe Labarthe, réalisateur, qui réalise un documentaire sur les répétitions. Enfin, on voit les acteurs en marge des répétitions, dans d'autres lieux que le théâtre, parler du travail ou vivre, simplement. Et leur vie est étrangement contaminée par la fiction d'*Andromaque*. A moins que ce ne soit l'inverse. C'est qu'au départ du projet de Rivette, il y a trois projets autonomes : la répétition d'*Andromaque* (des dates de représentations sont fixées), le documentaire de Labarthe sur les répétitions et un troisième objet : le film de Rivette qui,

filme autre chose (ou l'ensemble). Ainsi, dans le film, les comédiens ne jouent pas qu'ils sont en répétition : ils sont vraiment en répétition. On les voit penser sur leur travail : douter, trouver, rebrousser chemin. Suivant la sentence du groupe Dziga Vertov, le film devient « le documentaire de son propre tournage », il s'agit d'exposer un film qui est encore « en cours de fabrication » (Frappat 2001).

Mais il convient de noter que ce film a changé peu à peu d'objet pendant le tournage : les deux premiers projets (la pièce de théâtre et le documentaire sur celle-ci) n'ont en effet jamais vu le jour. Seul subsiste le film de Rivette, qui intègre les deux autres projets (les images du documentaire de Labarthe, mais évidemment, aussi, des images de l'équipe de Labarthe qui filme les répétitions d'*Andromaque*...). L'objet du travail de l'acteur (*Andromaque*) a glissé peu à peu, du théâtre au cinéma. Et dans ce glissement d'objet de travail, l'acteur n'est pas un simple exécutant dont on capterait le travail et la pensée. Au contraire, il retrouve sa liberté d'acteur, comme si dans l'écart – le jeu – entre le prétexte de travail et l'objet finalement exposé, l'acteur n'était pas complètement dupe, mais pouvait aussi se théâtraliser, fomentant un « complot », qui dépasse le travail (Frappat 2001). L'entrelacement de fiction (*Andromaque*) et de réalité n'est donc pas le fait d'un scénario écrit à l'avance (il se réduit à une page, sans dialogue), mais des comédiens qui se théâtralisent dans le processus en cours. Il est intéressant de remarquer que c'est le *dispositif* (théâtre, fiction et documentaire) inventé par Rivette et ses collaborateurs, qui permet de saisir cette complexité, et que celle-ci occupe des espaces et des temps différents. C'est le jeu de cette mixité, de ces déplacements, qui permettent à la pensée d'être partout visible et créative.

Au théâtre, il existe de nombreux spectacles qui mettent en scène un groupe d'acteurs au travail, que cela soit explicite dans un texte de départ (*Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello) ou non (la mise en scène de *Catherine* d'après *Les cloches de Bâles* d'Aragon par Antoine Vitez, plus récemment *Electre* et *Antigone* de Jean-Pierre Siméon par Christian Schiaretti). Mais très souvent, le spectacle est écrit (et maîtrisé) : les acteurs ne performant pas leur travail de répétition et leur pensée d'acteur en direct. Il s'agit en fait d'un effet esthétique de distanciation et/ou de mise en abîme, qui ne fait en aucun cas apparaître la pensée de l'acteur en travail.

En revanche, Gwenaël Morin explore dans son Théâtre Permanent des modes de répétitions à flux-tendus, dans l'urgence de l'acteur (Chapuis 2009). Peu ou pas de moyens scéniques et des temps de répétitions relativement courts, avec une équipe extrêmement sollicitée: pendant une année à raison de 5 jours sur 7, elle crée l'après midi la pièce qui sera jouée le soir en représentation publique (6 au total : *Lorenzaccio*, *Tartuffe*, *Bérénice*, *Antigone*, *Hamlet* et *Woyzeck*) et transmet le matin la partition du spectacle en atelier pour spectateurs. A Aubervilliers, tout se passe comme si le spectateur assistait encore à quelque chose qui n'est pas fini, qui est en germe, en puissance. Et pour cause: l'acteur est encore en travail, mais exposé dans le même temps. Et il est intéressant de noter, par exemple, que quand Guillaume Baillart reprend et retravaille comme un spectacle « fini » une de ses propositions du Théâtre Permanent (*Tartuffe d'après Tartuffe de Molière*), il en fait un objet d'une efficacité scénique redoutable, mais qui ne rend plus visible la pensée de l'acteur en cours de travail. Et pour cause : ce travail de répétitions est terminé et l'on assiste au travail de l'acteur en représentation ou plutôt à la représentation d'un acteur qui a travaillé, en amont, et cette représentation prend de nouveau le pas sur l'acte de pensée de l'acteur.

Plus récemment, mais à Lyon cette fois, Gwenaël Morin a proposé une série sur *Andromaque* (justement), dans laquelle les acteurs connaissaient peu ou mal leur texte, avec une distribution tirée au sort tous les soirs. Dans un dépouillement scénique total (éclairage de service au néon, aucun décors, les comédiens vêtus de leurs propres vêtements du jour), les comédiens enchaînent les scènes, parfois dirigés en direct par le metteur en scène. Ici, la prévalence de la fiction jouée disparaît complètement pour le spectateur, qui assiste au

spectacle de l'acteur en travail, qui doute, essaie, échoue, recommence. On voit littéralement dans son corps les multiples pensées qui l'assaillent face à cette tâche impossible à accomplir. Le dispositif à l'œuvre permet donc d'ouvrir le temps du spectacle à celui de la répétition. Les règles de représentation sont modifiées : le travail est en cours, ce n'est pas un produit fini, formaté, figé.

En 2015, Claire de Ribeaupierre participe à un projet de recherche pluridisciplinaire (Improvisation) de l'ECAL, la HEAD, la HEMU et la Manufacture, soutenu par le FNS, au cours duquel elle se penche sur la pensée de l'acteur. L'observation d'un atelier d'improvisation dirigé par Oscar Gomez Mata lui permet de relever avec lui que la question de la pensée est au cœur du métier de l'acteur et de l'interprète. C'est l'endroit de travail privilégié d'Oscar Gomez-Mata, dans son cours régulier à la Manufacture avec les élèves-comédiens : l'acteur est en effet engagé simultanément dans différents processus: l'agencement de flux, de contraintes, de pensées liées à l'espace, le temps, le mouvement, le partenaire, le texte, le public. Le travail de l'acteur est donc un travail de construction et de montage en direct, à partir de tous ces flux. Sa manière de faire, d'associer et de rendre visible ces processus d'associations, permet au spectateur de construire en retour, d'être impliqué dans le processus de fabrication et donc d'être attentif, curieux, aux aguets. L'acteur joue avec ce type de communication sous-jacente, invisible: ce qu'il laisse passer, voir, de sa pensée et comment cela fabrique de la pensée pour le spectateur qui regarde. Lorsque l'acteur fait voir une architecture, propose à l'autre de jouer avec lui, lorsque l'acteur est attentif au processus de construction et de flux, il est dans un état de présence absolue, proche de l'improvisation : il est dans le faire, dans l'instant. (Gomez Mata, de Ribeaupierre 2016)

Pour réussir ces gestes, cette qualité, cette attention, on pourrait dire que l'intelligence qui est en œuvre n'est pas une intelligence « abstraite », réflexive, mais qu'elle est « pratique », ce que Jean-Pierre Vernant nomme la mêtis de l'intelligence grecque antique. Cette intelligence est basée sur l'observation des gestes, des techniques à l'œuvre dans le monde animal et naturel (Vernant 2009). L'homme, en miroir, emprunte et adapte ces compétences. Il apprend ainsi à améliorer et à développer ses techniques, de chasse, de guerre, de fabrication. Il pense comme l'animal, attentif au contexte, attentif à ce qui arrive. On pourrait dire que la mêtis est pour l'homme une intelligence de la main (voir Senett, 2008), son outil principal, qui s'étend également au corps entier : le corps comme levier, comme arme (voir Doganis 2013).

Anatoli Vassiliev, metteur en scène et pédagogue russe, a développé une méthode de travail, inspirée et adaptée de Stanislavski (la méthode d'analyse par action, ou « études »), qui consiste à demander à l'acteur de jouer, avec ses propres mots, une scène écrite en amont par un auteur (Lupo 2006, Vassiliev 2007). A travers une série d'aller-retour permanent entre analyse du texte écrit (étape nommée *composition*) et reformulation du texte sur scène, les comédiens cherchent à se rapprocher jour après jour du « texte dur » de Tchekhov, Molière, Pirandello, par exemple, mais aussi Dostoïevski, Platon. Durant le processus de travail, lorsque les acteurs sont encore entre leurs propres mots et ceux du *texte dur*, ce que l'on voit est un acteur confronté à une tâche impossible (jouer le texte d'un autre avec ses propres mots, jouer un rôle alors qu'il est encore en cours de travail). Mais, parce que l'acteur dispose de nombreux outils pratiques, il travaille à utiliser ces outils, pour extraire, directement sur scène, le sens (« l'action ») du texte de l'auteur. Il travaille à tracer, pour lui, pas à pas, mot à mot, « un chemin intérieur que [lui] seul connaît, et qu'il suit comme une partition invisible », au sein de la composition du texte. On le voit essayer, échouer, reprendre, développer, avancer dans sa partition. Mais pour Vassiliev, cette technique est d'abord une méthode pour arriver à ce *texte dur* : « On ne montre jamais une étude au public. Elle n'en a pas la force : éphémère, elle n'est qu'une méthode ». Et souvent, à ce moment, c'est l'objet scénique exposé qui prend le pas sur l'activité de pensée des acteurs.

Ce qui nous intéresse aujourd'hui est justement d'observer la théâtralité de cette méthode, d'utiliser et d'adapter cette méthode, non pas pour monter un « texte dur » mais pour rendre visible le chemin de l'acteur dans son travail, lorsqu'il pense, sur scène, au cours de son travail. Ne pas utiliser la méthode pour « monter un texte », mais observer la théâtralité de l'acteur qui utilise cette méthode dans son travail, cette théâtralité étant comprise comme la mise en place d'un dispositif complet comprenant texte, gestes, regards, adresse, mouvements, etc.

3.2 État des principales lectures / réflexions / expériences / réalisations / publications effectuées par le(s) requérant(s) dans le domaine des travaux projetés.

Les héros de la pensée (2012) est une performance de Massimo Furlan et Claire de Ribeaupierre, créée à Neuchâtel : huit penseurs (philosophes, historiens, anthropologues) débattent ensemble, sur le modèle du banquet grec (ivresse comprise), sans préparation aucune, pendant 26 heures d'affilée, sur 26 thèmes différents (un thème pour chaque heure). Le projet est donc entièrement performatif, au sens où les protagonistes ne jouent rien d'autres qu'eux-mêmes engagés dans un acte de la pensée.

Au démarrage de la performance, parce que les protagonistes sont des universitaires, cette pensée se déploie naturellement sous la forme d'une pensée analytique (*logos*). Ils cherchent à définir le thème en cours, en tant que concept, et proposent des schémas logiques d'implications, de généralisations, etc. Mais, au fur et à mesure que le temps, l'ivresse et l'épuisement gagnent, les héros glissent du *logos* à une forme de parole plus intuitive et imagée, qui tient souvent du récit : ils racontent de plus en plus des expériences personnelles, rapportent celles d'autres personnes, voire relaient des fragments de mythes en tant que tels, décrivent des tableaux, des romans. Lorsqu'un des protagonistes relaie un mythe ou un récit, il est de plus en plus investi par ce dernier, jusqu'à glisser d'une forme de récit à la troisième personne (« Tristan a fait cela ») à une prise en charge directe à la première personne (« Je fais cela »). Bref, les *penseurs* agissent peu à peu comme des *acteurs*. La pensée descend dans leur corps, elle s'incarne dans la fatigue, l'ivresse, la posture, le souvenir, l'interaction, la cohabitation.

En mars 2017, Nicolas Zlatoff est metteur en scène invité du festival *en Acte(s)* à Lyon (théâtre de l'Elysée). Une commande d'écriture a été passée à des auteurs contemporains, et il s'agit d'en proposer une mise en espace, texte su par les acteurs, dans un temps très court (5 jours de répétitions) avec très peu d'éléments scéniques (pas de technique son ou lumière, pas de scénographie, très peu d'accessoires ou de costumes, dans une esthétique de tréteaux). Durant le travail, Nicolas Zlatoff s'attache non pas à créer *une* forme, mais plutôt à travailler *chaque* jour à *une* forme différente, en fonction des moyens et du degré d'avancement des acteurs. Ainsi, le premier jour de répétition exposait les comédiens apprenant leur texte à haute voix. Comme ce dernier n'était pas suffisamment connu des acteurs (et pour cause : c'était le premier jour des répétitions !) la tâche était déjà suffisamment périlleuse et exigeante, pour que l'acteur soit exposé dans son travail, sans qu'il en ait réellement conscience : il cherchait surtout, concrètement, à se rappeler de son texte qui lui échappait sans cesse. Mais dès le deuxième jour, cette pensée en cours disparaissait, parce que les acteurs connaissaient suffisamment leur texte. Nicolas Zlatoff rajoutait alors, chaque jour, un nouveau paramètre (l'espace, le partenaire, des déplacements, etc) qui remplaçait l'acteur dans un travail permanent. Cette expérience fait alors émerger une question : si la reproductibilité d'un protocole, d'un processus de la pensée de l'acteur, est fondamentalement vouée à l'échec (puisque le comédien travaille, et donc finit par aboutir à un résultat), jusqu'à quand est-il possible de continuer l'exposition de la pensée de l'acteur ? Y a-t-il un point de rupture ? Quand ?

Dans *Quand je pense au théâtre, je n'ai plus peur de la vie* d'après *La Mouette* de Tchekhov, Nicolas Zlatoff explore la technique des études de Vassiliev afin de créer un spectacle qui soit

encore en cours de répétition, avec des parties en texte dur et d'autres en improvisations. Encore une fois, si le travail de répétition laisse apparaître la pensée de l'acteur, les premières représentations à Vidy-Lausanne (février 2015, dans le cadre du travail de Master) puis au TNG-Les Ateliers (Lyon, juin 2015), de par l'installation technique (notamment la projection de vidéo, une écriture scénique qui se veut efficace) a tendance à masquer le processus en cours, voire à le recréer parfois artificiellement. Nicolas Zlatoff, qui n'a pas encore expérimenté, en tant qu'acteur, les études au sens de Vassiliev, maintient difficilement le fragile équilibre entre construction permanente de l'étude et efficacité scénique au sein d'une dramaturgie.

Plus tard, il commence à se former aux études de Vassiliev, en tant qu'acteur, avec Pierre Heitz (ancien élève de Vassiliev) et étoffe ses outils de direction d'acteurs. En 2017, à l'occasion d'une invitation en Colombie (teatro Ditirambo de Bogota, Université d'Antioquia et teatro Ateneo de Medellin), il propose de courts workshops avec 7 acteurs français et 7 acteurs colombiens, sur la base des études, pour intégrer ensuite les acteurs colombiens dans *Quand je pense au théâtre, je n'ai plus peur de la vie*. Il prend alors conscience qu'un des apports décisifs de la méthode de Vassiliev, est qu'elle déplace l'acteur depuis une incarnation de personnage dans une situation au sens classique, vers le plan des idées du texte. Le drame classique à jouer devient un débat philosophique d'idées à conduire entre acteurs, au sein d'une composition préalablement étudiée (Lupo 2006). Gilles Deleuze et Félix Guattari écrivaient qu'une différence fondamentale entre l'art et la philosophie et que le premier manipule des affects (émotions) et des percepts (sensations) et la deuxième des concepts (Deleuze 1991). Mais, dans les études, tout se passe comme si l'acteur cherchait à formuler dans la parole, en direct, des concepts à partir de ses propres affects (en tant que personnage d'une fiction ou d'un acteur cherchant à jouer ce personnage), ou, suivant les cas, qu'il laissait apparaître ses propres affects à partir de l'exposition, dans la parole, des concepts du texte. Ainsi, l'acteur est engagé dans une construction active du sens (l'action), il cherche « à donner sens, à lui seul, de manière autonome, à la pièce et à sa propre présence sur scène » (Lupo 2006) et devient ainsi son propre metteur en scène.

C'est cette expérience en Colombie, dans laquelle la plupart des comédiens étaient toujours en recherche pendant les représentations, qui le pousse à ce nouveau projet de recherche aujourd'hui, afin d'explorer plus précisément les tenants et les aboutissants des études dans l'exposition de la pensée de l'acteur. Ce qui nous intéresse ici dans la recherche est qu'elle n'est pas l'exposition d'une forme volontairement brouillonne et inachevée, mais un développement, une construction de la pensée de l'acteur. C'est l'étude qui permet à l'acteur de penser (et de rendre visible cette pensée).

4. Présentation succincte de l'équipe impliquée dans le projet

Claire DE RIBEAUPIERRE : dans le cadre de son développement, le projet bénéficie de l'accompagnement méthodologique de Claire de Ribeaupierre en sa qualité de professeur-intervenant de la Manufacture chargée de la méthodologie BA Théâtre et Danse, MA Théâtre.

Nicolas ZLATOFF : issu d'une formation scientifique (ingénieur de l'Ecole Centrale et Docteur-ès-Sciences de l'INSA-Lyon), il est metteur en scène et comédien depuis 2004. Son travail articule des éléments autofictionnels à des textes, théâtraux ou non, vidéo, images, musique, mouvement, dispositifs... pour créer des formats variés, de l'installation au théâtre, de la conférence à la performance et au concert, qui questionnent les codes de chacun de ces modes de représentation. Entre 2013 et 2015, il suit le Master Mise en Scène de la Manufacture, afin de mener une réflexion sur sa pratique, notamment sur les questions de représentation de la pensée. Il travaille à Lausanne, Sierre (TLH), Lyon (NTH8, Elysée), Paris (Maison des Métallos, Théâtre de l'Aquarium, la Loge) et en Amérique Latine (Mexique, Colombie).

Pierre HEITZ : comédien et metteur en scène, formé au conservatoire de Lyon, et ensuite auprès d'Anatoli Vassiliev entre 1994 et 2008, date de sa sortie de l'ENSATT (filiale mise en scène).

Cécile Goussard et David Salazar : comédiens issus de la Manufacture, promotion H

5. Méthode(s) de travail prévue(s), étapes du projet

A partir de la méthode des études d'après Vassiliev, il s'agit de rechercher comment il serait possible d'exposer la pensée d'un acteur en cours de travail. Pierre Heitz, ancien élève et assistant de Vassiliev transmettra aux acteurs les outils de base de cette méthode, qui pourront ensuite être adaptés spécifiquement pour le projet, tant du point de vue de l'acteur que d'un regard extérieur. Puisque cette méthode s'appuie sur des textes (dont la représentation est certes remise à plus tard, mais qui constitue la base du travail), un premier corpus est identifié en amont de la recherche. Un des objectifs du projet est d'identifier s'il existerait un corpus de textes particulièrement propices aux études, dans notre perspective. Il ne s'agit pas, bien sûr, de travailler sur l'ensemble des textes présentés ici, mais de se focaliser sur certaines scènes :

Tchékhov : c'est en quelque sorte l'auteur de références des études, qui permet une bonne prise de contact sur la méthode. Par exemple « la Mouette », acte 4 (scène Nina – Treplev)

Molière/Racine : afin de se confronter à une langue plus éloignée de celle de l'acteur (notamment l'alexandrin). Par exemple « Andromaque » ou « le Misanthrope »

Platon : afin de confronter l'acteur à un texte beaucoup plus théorique, dans lequel l'action exclusivement sur le plan de l'idée plutôt que sur le drame au sens classique. Par exemple Ion, court dialogue.

Faulkner : puisque Faulkner est considéré comme l'inventeur d'une forme littéraire qui rend compte du flux de conscience, il paraît pertinent d'étudier si ses écrits peuvent être plus propices ou non, à l'exposition de la pensée.

Et d'autres textes à cibler en cours de travail.

SESSION 1 (du 13 février au 7 avril 2018), Arts en Scène (Lyon)

En amont des sessions à la Manufacture, Nicolas Zlatoff dirigera un premier travail d'expérimentation avec des acteurs en formation au sein de l'Ecole Arts En Scène (Lyon), dans le cadre de leur cursus.

Présentation succincte des études et de quelques outils majeurs (fils monologiques, notion de composition et d'événement principal) sur un élément unique du corpus.

Expérimentation des études par les acteurs et observation par Nicolas Zlatoff. Première analyse. Identification des difficultés à maintenir la théâtralité d'un processus de pensée, d'une expérimentation à l'autre. Cibler la nécessité de nouveaux outils à différents points du travail.

Ouverture du travail uniquement en fin de session (5 jours).

SESSION 2 (5-6 jours, du 16 au 21 avril 2018), Manufacture (Lausanne)

Présentation des études et de l'ensemble des outils par Pierre Heitz aux acteurs et aux autres membres de l'équipe : fils monologiques, notion d'action, de composition, distinction entre

structures ludiques de jeu et systèmes psychologiques, notions d'événements principal et originel, distinction entre acteur, personnage et personne.

Expérimentation des études par les acteurs sur l'ensemble du corpus. Pierre Heitz et Nicolas Zlatoff, qui sont également acteurs, pourront également prendre part, ponctuellement, aux études, afin de pouvoir expérimenter, par le jeu, la méthode proposée. Claire de Ribeaupierre restera en observation et toutes les études seront filmées (afin que Pierre Heitz et Nicolas Zlatoff puisse avoir accès à une trace de leur études).

Nourris par leurs recherches plus spécifique sur la pensée, et en fonction des manques identifiés en première session, Nicolas Zlatoff et Claire de Ribeaupierre proposeront éventuellement des adaptations d'outils de la méthode ou de nouveaux protocoles. Ils chercheront également à identifier, s'il y a lieu, un corpus de textes spécifiquement adapté à ce mode de travail (textes de théâtre ou non, etc) et de caractériser celui-ci.

Ouverture du travail à partir du 3^e jour de la session (voir paragraphe 8)

SESSION 3 (10-12 jours, du 4 au 16 juin 2018), Manufacture (Lausanne)

Nouvelles études sur un corpus de textes adaptés.

En référence au film *L'amour fou* de Rivette, utilisation de l'outil vidéo, sur un mode documentaire, pour capter un témoignage des acteurs sur leur pensée au travail. Ainsi, une caméra pourra être disposée dans l'espace de jeu et son image filmée retransmise en temps réel sur scène. Avant, pendant et/ou après l'étude, les acteurs auraient la possibilité de venir témoigner du travail en cours et ce témoignage en direct, sur le modèle du film de Rivette, viendrait se superposer au travail scénique de l'acteur. Identifier des protocoles de témoignages : parole libre, poursuite de l'étude pendant le témoignage, etc.

Ouverture du travail tous les jours, à partir du 3^e jour de la session (voir paragraphe 8)

SESSION 4 (septembre 2018)

Analyse des observations des deux sessions, à travers la rédaction d'un rapport de recherche (Claire de Ribeaupierre, Nicolas Zlatoff) : discussion sur les dispositifs, sur les adaptations / évolutions des outils issus des études de Vassiliev et de l'outil vidéo, identification d'un corpus de textes privilégiés pour le travail.

6. Répartition des tâches entre collaborateurs du projet, partenaire(s) de terrain et institution(s) partenaire(s)

Dans une première session, dans le cadre d'un partenariat entre la compagnie A.M.P.O.U.L.E Théâtre, l'école Arts en Scène (Lyon) et le théâtre de l'Elysée (Lyon), Nicolas Zlatoff dirige une session de formation pour de jeunes acteurs en février-mars 2018 sur ces problématiques d'exposition d'acteurs en cours d'études. Nicolas Zlatoff présente les éléments essentiels de la méthode des études aux acteurs, qui expérimentent sur un élément unique du corpus. Puis, dans les deux sessions suivantes, Pierre Heitz transmet la méthode des études au groupe d'acteurs, qui expérimentent à partir des textes du corpus, sous la direction de Nicolas Zlatoff. Claire de Ribeaupierre et Nicolas Zlatoff observent les expérimentations. Ils rédigent notamment conjointement un rapport de recherche lors de la 4^e session, à partir des observations des trois premières sessions.

Pour une répartition des tâches plus précise entre les collaborateurs, voir le paragraphe 5.

7. Intérêt du projet pour l'école, pour les partenaires extérieurs, pour la création ou pour la pédagogie

Il importe à la Manufacture de voir ses diplômés de s'engager dans des projets de recherche. C'est le signe que les étudiants sont familiarisés avec une pratique réflexive et sont aptes à développer l'analyse des outils théoriques et pratiques qu'ils ont acquis tout au long de leur formation. Il s'agit d'encourager la relève. Dans le cas présent, Nicolas Zlatoff s'engage dans un deuxième projet d'impulsion qui se propose d'affiner les résultats du premier et prend appui sur certaines conclusions d'un projet d'envergure soutenu par le FNS auquel participait Claire de Ribeaupierre la requérante.

Le choix fait par l'équipe du projet d'ouvrir sa recherche au public de la Manufacture et en particulier aux étudiants tout au long du processus participe à la porosité entre les missions de formation et de Ra&D qu'appelle de ses vœux la stratégie de l'école.

La problématique de la représentation de la pensée au théâtre s'inscrit pleinement dans les questions qui animent l'actualité des arts vivants et de la recherche en arts. Qu'un projet lui soit spécifiquement dédié vient enrichir l'état actuel des connaissances en la matière.

8. Valorisation du projet

Après les premières journées de travail, une présentation de 10 minutes environ est proposée chaque jour, comme témoin du travail du jour. Une courte discussion est ensuite proposée. Le public sera composé des étudiants, des intervenants et de l'équipe de la Manufacture.

Un rapport de recherche sera rendu disponible sur le site de la Recherche de la Manufacture.

Nicolas Zlatoff a été invité en 2018-2019, par le département scénique de l'Université d'Antioquia (Colombie), à mettre en scène le spectacle de sortie d'une des promotions, toujours sur la question des études au sens de Vassiliev. Le partenariat est en cours de validation.

9. Bibliographie et références

Chapuis Yvane, Morin Gwenaël, *Le théâtre permanent*, Paris, Editions Xavier Barral, 2009

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Editions de Minuit, 1991

Doganis Basile, *Pensées du corps, la philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (dans théâtre, arts martiaux)*, Paris, Les Belles Lettres, 2013

Foucault Michel, *Le beau danger*, Paris, Editions EHESS, 2011

Frappat Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Paris, Cahiers du Cinéma – auteurs, 2001

Gomez Mata Oscar, de Ribeaupierre Claire, *Le jeu théâtral et les processus d'improvisation*, in *Pratiques de l'improvisation*, Lausanne, A contrario campus, 2016

von Kleist Heinrich, *L'élaboration de la pensée par le discours*, trad. Jacques Decour, Paris, Allia, 2016

Lupo Stéphanie, *Anatoli Vassiliev, au coeur de la pédagogie théâtrale*, Montpellier, L'Entretiens, 2006

Vassiliev Anatoli, *Sept ou huit leçons de théâtre*, traduction Martine Néron, Paris, P.O.L., 2007

Detienne Marcel, Vernant Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence: la metis des grecs*, Paris, Flammarion, 2009

Sennett Richard, *Ce que sait la main, la culture et l'artisanat (2008)*, trad. P.E. Dauzat, Paris, Albin Michel, 2010

Zlatoff Nicolas, de Ribeaupierre Claire, *Atlas de pensée pour une autobiographie mythique – Rapport d'activité, La Manufacture HETSR*, <http://www.manufacture.ch/download/docs/c6ouo4b5.pdf/Atlas%20de%20pens%C3%A9e%20-%20Rapport%20d'activit%C3%A9%20.pdf> (consulté le 3.09.2017)

Spectacles, performances, films

Andromaque, mise en scène de Gwenaël Morin, production: Le Point du Jour, première le 3.01.2017 au théâtre du Point du Jour, Lyon

Antigone, mise en scène Christian Schiaretti, production: TNP, première le 8.10.2016 au TNP (Lyon)

Catherine, mise en scène Antoine Vitez, production: Théâtre Ouvert, première le 30.07.1975 au Festival d'Avignon

Electre, mise en scène Christian Schiaretti, production: TNP, première le 8.10.2015 au TNP (Lyon)

L'amour Fou, réalisation Jacques Rivette, production: Georges de Beauregard, sortie le 15.01.1969 (France)

Les Héros de la pensée, projet de Massimo Furlan et Claire de Ribeaupierre, production : Numéro23Prod, première le 21.01.2012 au Centre d'Art de Neuchâtel

Tartuffe d'après Tartuffe de Molière, mise en scène Guillaume Baillart, production: Groupe Fantomas, première le 3,11,2015 au TNG (Lyon)

Quand je pense au théâtre, je n'ai plus peur de la vie, mise en scène Nicolas Zlatoff, production: A.M.P.O.U.L.E. Théâtre, La Manufacture, première le 13.02.2015 au théâtre de Vidy-Lausanne