



L'action littérale : comment travailler un texte sans qu'il nous fige

Un projet de Prune Beuchat et Julien Meyer

Début du projet : Septembre 2022

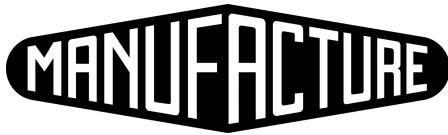
Soutenu par la HES-SO, en partenariat avec le Dansomètre (Vevey)

Résumé du projet

Ce projet de recherche se propose d'étudier la direction d'acteur.ice dans son rapport non explicatif et non analytique à un texte. Il ne s'agit pas d'occulter le sens d'un texte, mais de le différer, en considérant d'une part que le jeu exige d'autres moyens qu'une enquête sur « ce que ça veut dire », et d'autre part que le travail de répétition permet une approche non prédéterminée du langage. L'action littérale ouvre des pistes d'expérimentations originales pour court-circuiter des habitudes d'interprétation textuelle. En expérimentant la direction à vue, et en s'attachant au premier degré pour inciter le corps à se mettre en mouvement, il s'agira de relever le vocabulaire employé pour la direction d'acteur.ice et le déplacement des corps dans l'espace. Le travail – à partir du texte *Devant la parole* de Valère Novarina – se fondera sur les possibles du « pré-expressif » et de l'adresse pour l'acteur.ice. Une grande attention à la précision des actions donnera lieu à une rédaction des protocoles de jeu émergeant de cette pratique.

1. Contexte du projet

Cette recherche est née du travail commun entre Prune Beuchat comédienne, assistante de recherche et d'enseignement de septembre 2017 à décembre 2019 à La Manufacture et Julien Meyer, alors étudiant en Master Théâtre orientation mise en scène. Dans le cadre d'expérimentations de direction d'acteur.ice, le travail a concerné la difficulté éprouvée réciproquement devant la question de la signification d'un texte. Le metteur en scène se sent bien souvent en devoir d'informer l'acteur.ice sur la signification des mots que ce dernier va prononcer. Il serait ainsi le dépositaire du sens des mots, de la scène puis de la pièce. Or, la recherche du sens est bien souvent inhibante pour le travail de la scène, elle a même tendance à repousser le moment du travail sur le plateau, plus spécifiquement celui du jeu et de la direction du jeu. Elle demande d'avoir des idées à *tout prix* sur ce que l'on est en train de faire avant même de se *mettre à faire*. Elle met l'acteur.ice en position d'attente envers un regard extérieur qui porte la responsabilité de donner des indications sur la direction à prendre. Eugenio Barba dit de cette tendance : « Les hommes de théâtre, pour qui la création implique presque toujours la collaboration de plusieurs personnes, sont souvent empêtrés dans le



fétichisme du sens, dans le besoin de s'accorder au départ sur les résultats à atteindre¹. » En même temps, lorsque la matière de départ est un texte, qu'on échange ensemble des mots pendant le travail, il est impossible de se débarrasser complètement de leur signification.

De ce dialogue entre le metteur en scène et la comédienne naît une hypothèse : il est possible de diriger un.e acteur.ice avec un texte en se passant d'un travail d'analyse à la table. Cela ne veut pas dire que le sens ne compte pas mais qu'il est possible de trouver des moyens de ne pas le chercher directement et qu'il finit par émerger de lui-même. Il ne s'agit pas de dire que le sens n'importe pas mais qu'on le diffère, que le travail de répétition permet de l'accueillir par d'autres biais.

Se dégager de la question du sens de ce qui est écrit invite à une écoute non prédéterminée du langage. Il ne s'agit plus d'expliciter, d'informer ou d'interpréter un texte mais de lui appliquer d'autres types d'opérations. Aussi, le binôme a commencé à expérimenter différentes manières de se saisir d'un texte et ce projet de recherche se propose de poursuivre, d'approfondir et de formaliser ces pistes.

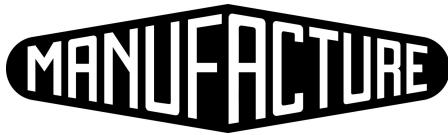
2. Objectifs

Il s'agit d'aborder le texte à partir de trois modalités qui sont autant de manières pour freiner, esquiver, déjouer ou court-circuiter la recherche du sens.

1. Expérimenter :

- La littéralité : ce que véhicule immédiatement le mot. Ce n'est pas le sens figuré, celui qui fait image. Il ne s'agit pas de chercher dans le cadre d'une direction d'acteur.ice ce qui réside derrière les mots et met le corps à l'arrêt, le conduisant à une posture contemplative. Mais de s'attacher au contraire au premier degré pour inciter le corps à se mettre en mouvement et tester les mots qui l'articulent.
- La direction à vue : elle est un moyen pour le metteur en scène d'intervenir dans le cours du jeu de l'actrice. L'enjeu est que le metteur en scène ne se cantonne pas à une position d'observateur mais de le rendre également protagoniste de la scène qui est en train d'être travaillée. Alors ce qui définit sa fonction n'est plus l'extériorité d'un regard en surplomb qui interprète ce qui se passe sur scène. Il devient un partenaire de jeu, sa voix et ses interactions physiques viennent perturber et faire réagir l'actrice sans pour autant la déconcentrer dans ce qu'elle est en train de faire, rompre le cours du jeu. Ces impulsions fonctionnent davantage par la manière dont elles sont énoncées (un rythme, une dynamique sonore, les déplacements du corps du metteur en scène) que par le sens qu'elles véhiculent.

¹ Eugenio Barba, *Le Canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, Saussan, L'Entretemps éditions coll. « Les voies de l'acteur », 2004, p. 138.



2. Observer :

- Le vocabulaire employé pour la direction d'acteur.ice
- La position et le déplacement des corps dans l'espace

3. Formaliser :

- Des protocoles de jeu qui permettent de travailler le texte sans en passer par le sens. Il s'agira de définir des champs d'actions (l'adresse du regard ; les déplacements ; l'amplitude du geste ; l'infexion de la voix ; etc.) pour que le metteur en scène puisse intervenir sur le jeu de l'actrice sans risquer son arrêt.
- Un vocabulaire donnant des indications de jeu qui concerne uniquement les actions physiques de l'actrice

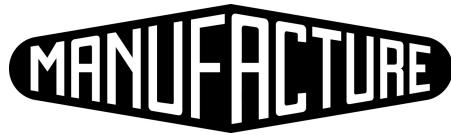
3. État de l'art

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

Au niveau théorique, la pensée du performatif développée par la philosophie de John Austin nourrira notre recherche. Le performatif réfléchit au langage en termes d'acte et non de sens. La parole accomplit la chose par le seul fait de le dire. Précisons qu'ici *acte* ne signifie pas l'action concrète effectuée par un individu, mais que la parole se confond avec l'acte, que la parole est un acte en soi. L'analyse ne porte pas sur la signification de ce qui est dit mais sur l'effet que la parole produit. Dans *Le scandale du corps parlant*, Shoshana Felman insiste sur ce qu'Austin nomme *la force illocutoire* ou *force d'énonciation*. L'énonciation n'est pas réductible à l'énoncé, elle exprime toujours quelque chose en plus qui agit et transforme la situation dans laquelle la parole advient. Felman prend appui sur la parole de Don Juan pour en révéler l'acte de langage qui problématise le rapport entre le corps et le langage. Aussi, nous pourrons prendre appui sur cette analyse pour imaginer l'effet qu'un mot produit sur le corps de celui qui le dit.

3.1.2 Les metteurs en scène Marie-José Malis et Gabriel Calderón : Littéralité (du côté de la parole et du corps).

Cette recherche s'appuie très clairement sur la pratique de la metteuse en scène Marie-José Malis et du metteur en scène Gabriel Calderón. L'une et l'autre, à leur manière, travaillent le texte sans avoir d'idées préalables de la signification qu'il et elle désirent lui donner. Leur terrain d'expérimentation se situe au niveau du corps de l'interprète, de ce que le texte lui fait faire. La signification apparaît uniquement au fur et à mesure du travail qu'il et elle



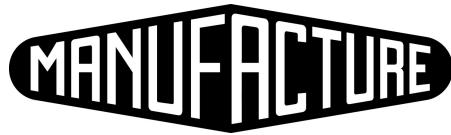
entreprennent sur le plateau avec les acteur.ices. On pourrait dire en exagérant un peu qu'il et elle n'arrivent pas à penser, à avoir d'idées tout simplement, avant de voir des corps bouger sur scène. Mais ce mouvement ne part jamais de rien, il émane toujours du texte. Il y a ce désir d'entendre la lettre avant de l'extrapoler, de déchiffrer une matière petit à petit. La place des corps, leurs déplacements, leur immobilité, sont des données primordiales pour comprendre ce que le texte tente de *nous dire*. Les voix bougent et trouvent une place à partir des inflexions des corps des acteur.ices. Tout comme cette recherche, il et elle abordent le texte sans préalable d'analyse ou d'interprétation afin de l'explorer frontalement par le biais des corps. Ceci dans le but d'ajouter le moins possible de mots aux mots déjà écrits.

Considérant la répétition comme un artisanat, Marie-José Malis construit une scène à partir d'énoncés textuels les plus petits possibles. L'approche de ces unités suit l'intuition du de la metteur.se en scène qui avance à tâtons à l'aide d'outils qui sont séparables en deux catégories : les gestes et la voix. Des gestes sont par exemple exécutés avant, après ou pendant le mot. La voix peut suivre toutes les inflexions possibles. Ce degré de précision selon Marie-José Malis suit l'idée que, tous les deux trois mots, le texte essaye de « nous dire » quelque chose de nouveau, une nouvelle possibilité et c'est de cela dont il faut prendre soin. Pourquoi est-ce ce mot plutôt qu'un autre ? La réduction du texte à un syntagme plus petit oblige le la metteur en scène et l'acteur.ice à ne pas se laisser happer par le sens d'une phrase en prenant au sérieux l'ensemble des mots qui la constituent. Le travail à petite échelle est une méthode que nous voulons emprunter.

L'approche du texte de Gabriel Calderón ne se préoccupe *a priori* pas beaucoup de la question de son sens. Il explique qu'il ne faut pas que l'acteur.ice se laisse impressionner par les textes dramatiques dont la légitimité culturelle est parfois inhibante. Le texte doit être plutôt considéré comme un support dans lequel puiser des actions concrètes. La parole n'est alors pas une fin en soi, elle est un moyen de ne pas contempler ces langues poétiques mais de laisser les mots traverser les corps pour aller vers des états dont parlent ces écrits. L'acteur.ice lorsqu'il.elle se confronte à ces textes, lorsqu'il.elle prononce ces mots qui ne sont pas de lui.elle doit éviter la question du sens et envisager le texte comme une action, ne pas chercher ce qui se cache derrière les mots mais les prendre simplement pour ce qu'ils disent, au premier degré, littéralement. Chaque dialogue est envisagé comme autant d'indications de jeux invitant l'acteur.ice à mettre son corps en mouvement, à se déplacer dans l'espace afin d'observer ce que les mots lui font faire. Le sens ou, autrement dit, la direction que prendra la scène, naît progressivement au fil des répétitions.

3.1.3 Le pré-expressif (Eugenio Barba)

Nous pouvons dire, avec Eugenio Barba, qu'il est possible pour tout interprète de se passer du sens en abordant le travail : « Il est évident que l'acteur peut travailler ses actions (diction,



tonalité, volume, maintien, distance, intensité...), sans penser à ce qu'il voudra transmettre au spectateur, une fois le processus achevé. Nous dirons alors qu'il travaille à un niveau pré-expressif. »

Mais une première difficulté intervient si un.e metteur.se en scène est présent.e face à l'interprète. Car ce regard apporte avec lui inévitablement un geste d'herméneute. Aucun regard extérieur ne peut échapper à la tentation de la lecture des signes. Barba aborde cela lorsqu'il indique qu'« il est matériellement impossible d'empêcher le spectateur de donner des significations et d'imaginer des histoires en voyant les actions d'un acteur, même si ces actions *ne veulent* rien représenter². » Mais il ajoute « attention, ce n'est pas l'action en soi qui porte sa signification. Celle-ci est toujours le fruit d'une convention, d'une relation. Le fait même qu'il existe la relation acteur-spectateur implique une production de sens³. » Pour tenter d'éviter cet écueil nous voulons imaginer une relation dans laquelle le metteur en scène soit actif pendant le jeu. Son engagement pourra passer notamment à travers la transmission d'indications de changements techniques : plus vite, plus bas, etc.

3.1.4 La ligne des actions physiques (Stanislavski)

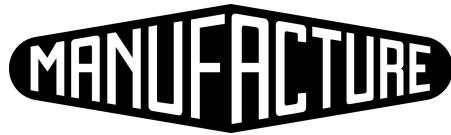
« Rappelez-vous bien : d'abord il y a l'action. Toutes les actions que vous trouverez sont comme les notes d'une partition, écrivez-les en lettres d'or, conservez-les, elles sont votre âme, votre capital spirituel⁴. » L'élaboration d'une partition physique précise, servant de base de travail pour l'acteur.ice, était également préconisée par Constantin Stanislavski. Ce qu'il appelait *la ligne des actions physiques* était le meilleur moyen pour l'acteur.ice de retrouver le chemin menant à son personnage. Contrairement à ce qu'il avait écrit au début de sa carrière, Stanislavski pensait qu'il était pour l'acteur « bien plus facile de dire : "Qu'est-ce que j'aurais fait", que "Qu'est-ce que j'aurais senti ?"⁵. » L'ensemble des actions physiques est pensé en fonction d'un dénominateur commun que Stanislavski nomme le « super-objectif ». Celui-ci constitue l'objectif du drame et motive toutes les actions accomplies par l'acteur.ice. Le super-objectif est comme la finalité d'un rôle et guide la logique psychique du personnage. Cependant, si la cohérence psychique d'un personnage est le but à atteindre pour l'acteur.ice, celle-ci ne peut être envisagée que par un cheminement physiologique. Les actions physiques deviennent alors autant de balises pour l'acteur.ice qui cherche à trouver un parcours psychologique bien trop compliqué à produire *ex nihilo*. L'action littérale, elle, ne part pas d'une correspondance avec une action psychologique supposée. Elle se situe à un niveau plus petit qu'une raison psychologique qui demande un syntagme de sens plus important pour être

² Eugenio Barba, *Le Canoë de papier*, p.164. Idem

³ *Ibid*, p. 164.

⁴ Marie-Christine Autant-Mathieu (sous la dir), *La ligne des actions physiques : répétitions et exercices de Stanislavski*, Montpellier, L'entretemps éditions, p.204.

⁵ *Ibid*, p. 250.



déterminé. L'action littérale convoque une certaine attitude un peu *idiote*⁶ de l'acteur.ice qui trouve pour un mot une action qui lui vient spontanément à l'esprit. Si l'action littérale finit par atteindre un super-objectif, ce dernier n'est jamais défini au départ mais apparaît progressivement au fil des répétitions.

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

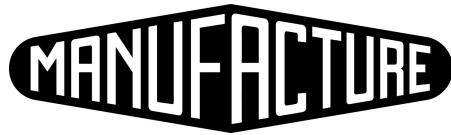
Julien Meyer

Le mémoire de Master de Julien Meyer a été écrit à partir des notes de travail issues des expérimentations menées avec les acteur.ices, assistant.es de recherche et d'enseignement pendant sa formation. Ce mémoire s'intitule *Premier degré*. Tout le mémoire est une tentative de lier l'acte de parole à un corps pour penser les mots non pas à partir d'autres mots mais à partir du corps de l'acteur.ice. Le premier degré ne cesse de poser la question du sens et de ses multiples épaisseurs. Cependant jouer au premier degré implique que le sens est toujours déjoué, toujours remis en question.

Le premier degré est à entendre comme le sens littéral. Il est un sens plus immédiat, quelque chose qui affleure directement du mot. L'hypothèse consiste à considérer que le premier degré est un moteur de jeu pour l'acteur.ice, là où chercher un second degré ou une énième couche de sens aurait pour effet de mettre le corps à l'arrêt. Une dramaturgie qui cherche les différentes strates de sens d'un texte est un travail qui se fait bien souvent *à la table*, c'est-à-dire, que le travail est compartimenté en une phase de discussion, d'explication et d'analyse du texte, indépendante du jeu. La parole cherche avec d'autres mots à expliciter les différentes raisons qui poussent tel ou tel personnage à exprimer ceci ou cela, à agir de telle ou telle manière. Dans cette perspective, la littéralité n'est pas envisagée comme un résultat à atteindre mais comme un principe moteur qui nous fait enquêter pas à pas dans un texte. Avant tout c'est le corps particulier d'un.e certain.e interprète, un comportement singulier, qui donne le sens aux mots qu'il.elle prononce.

En 2019, Julien Meyer met en scène *Mystères*, adaptation d'un roman de Knut Hamsun, spectacle de fin d'étude diffusé en Suisse romande à l'occasion d'une tournée estivale en

⁶ Cette attitude idiote est à rapprocher de la philosophie de Clément Rosset exposée dans *Le Réel. Traité de l'idiotie*. Pour ce dernier, le réel, autrement dit les choses du monde, est idiot car il ne possède aucun sens, ne représente rien d'autre que lui-même. Le choix de la littéralité face à un texte est une manière idiote de prendre les mots comme des choses du monde. Le corps de l'acteur.ice empêche les mots de trop signifier, en tous cas le moins rapidement possible. Les actions sont autant de façon de ralentir l'émergence du sens : « Je pensais combien les mots s'élèvent tout droit, en une ligne mince, rapides et anodins, alors que les actions rampent, terribles, sur la terre, s'y cramponnent. » (William Faulkner, *Tandis que j'agonise*, Paris, Gallimard, 2002 [1934], p.181) Le langage a cette tendance à s'envoler, à vouloir trop vite signifier et par là se décolle trop rapidement de ce qu'il veut dire. L'action a le pouvoir de donner corps à ces mots, de les ramener aux choses dont ils font référence.



juillet 2021⁷. En mai prochain, il présentera une création au Théâtre Saint-Gervais à Genève à partir du texte *La Faim*, du même auteur. Dans ces deux spectacles, le metteur en scène est présent sur scène comme musicien et développe une façon d'être en interaction directe avec le jeu des acteur.ices. La musique intervient au plus tôt du processus de répétition et permet au metteur en scène de rester en dialogue avec le jeu des acteur.ices lors des représentations.

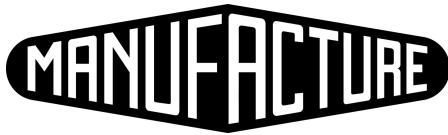
Prune Beuchat

Lors de sa formation d'actrice à L'ENSATT, Prune Beuchat a acquis des outils techniques (diction, prosodie, biomécanique). En dehors des temps de production, elle poursuit sa formation à travers des stages et nourrit sa pratique en se confrontant à différents points de vue sur le jeu.

Par exemple, en 2014, elle s'initie à la méthode Meisner enseignée par Pico Berkowitch. Le but de cette technique (développée par le professeur de théâtre états-unien Sanford Meisner) est de « sortir le comédien de son mental », de manière à ce qu'il agisse spontanément en interaction avec son partenaire. Il s'agit, par la pratique régulière d'un exercice très structuré, de développer son écoute active, son point de vue, sa spontanéité et donc sa présence sur un plateau. Il n'est pas question du sens des mots, ni du sous-texte (texte propre à l'acteur.ice qui active les mots qu'il ou elle prononce mais qui demeure caché), mais plutôt du lien vivant qui met en relation deux interprètes. Un travail d'analyse de scène permet de définir une action que l'interprète va tenter d'opérer sur son partenaire tout au long de la scène. Mais l'action principale demeurera l'écoute active du partenaire. Lors du travail avec Julien Meyer elle remarque une approche très différente mais qui opère au même endroit, qui libère le mental et rend plus active et libre au plateau.

Ce travail a aussi eu un écho avec le travail de scène d'après la biomécanique théâtrale développée par Vsevolod Meyerhold et que lui a enseigné Nikolai Karpov lors d'un stage à San Miniato en 2004 puis à l'ENSATT en 2006. La biomécanique théâtrale propose une approche presque chorégraphique du développement du personnage. Pour Meyerhold le mouvement des corps est d'une importance majeure au théâtre. Il a créé un vocabulaire du mouvement afin de clarifier l'activité physique propre à la biomécanique théâtrale : le refus, l'envoi, le frein, le point. Ce sont des éléments naturels et fondamentaux du geste que l'acteur.ice entraîne lors d'exercices de biomécanique et qui lui apportent précision, contrôle rythmique et conscience spatiale. Mais cette structure sert aussi d'instrument analytique. La biomécanique théâtrale considère la ligne du personnage comme une série de phrases physiques reliées entre elles. Cette approche corporelle pourra être mise en relation avec la recherche de la littéralité de l'action.

⁷ Cette tournée d'une dizaine de dates a eu lieu dans les Cantons de Genève, de Vaud, de Fribourg et du Valais. Majoritairement, les lieux d'accueil n'étaient pas dédiés à l'art.



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

Prune Beuchat a fait ses classes aux Conservatoire de Genève et de Lausanne puis à l'ENSATT à Lyon. Depuis sa sortie, en 2006, elle travaille en tant qu'interprète entre La Suisse et la France. Depuis 2014, elle travaille avec le coach-formateur Pico Berkowitch d'après la méthode Meisner. Elle intègre La Manufacture en tant qu'assistante de recherche et d'enseignement de 2017 à 2020. Entre 2019 et 2021, elle codirige le projet de recherche *Prêter son jeu* dont l'objectif est d'étudier la fonction d'assistante d'enseignement auprès des apprenti.es metteur.es en scène modifie dans la pratique d'acteur.ices et la conception même de ce métier⁸. En 2019 et 2020, elle fait partie de l'équipe du projet de recherche *Interprétation* mené par Nicolas Zlatoff dont l'objectif est d'observer, en s'appuyant sur les protocoles performatifs issus de l'Analyse-Action développés par Maria Knebel et Anatoli Vassiliev, comment des acteurs peuvent simultanément jouer un texte avec leurs propres mots, tout en l'analysant, le comprenant et le documentant avec d'autres références, littéraires ou intimes⁹, historiques ou contemporaines. Dans ce cadre, elle est intervenue aux côtés du metteur en scène pour partager et transmettre aux étudiant.es de la filière du Bachelor théâtre de La Manufacture les résultats de la recherche¹⁰.

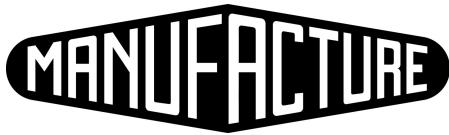
Après avoir étudié la musicologie et l'histoire du cinéma à l'Université de Genève et de Lausanne, **Julien Meyer** intègre le Master en mise en scène de La Manufacture. Au cours de sa formation, il a travaillé avec Marie-José Malis et les acteur.ices de la promotion J. Il a également assisté Gabriel Calderón dans des stages de direction d'acteur.ices. Pour son travail de fin d'études, il choisit d'adapter pour la scène le roman *Mystères* de Knut Hamsun dont le personnage principal se débat avec la multiplication de couches de sens données à des propos insignifiants. Ce spectacle inaugure un travail de direction d'acteur.ices à partir de la musique qu'il poursuit actuellement pour un prochain projet : *Ritournelle*. Son mémoire s'intitule *Premier degré* (cf. § 3.2). Plus jeune, il découvre l'improvisation pour piano au cours d'un atelier croisé pour pianistes et danseur.es à l'institut Jacques-Dalcroze. Il poursuit cette pratique de l'improvisation depuis.

Chercheur.euse associé.e : N.N. Issu.e du champ académique il ou elle aura une connaissance de la direction d'acteur.ice d'un point de vue théorique et pratique. Il ou elle sera doté.e d'outils méthodologiques afin d'observer, de décrire et d'analyser le travail en cours. Il ou elle aura une connaissance de l'application des Cahiers du studio développée par les studios de Vitry.

⁸ <https://www.manufacture.ch/download/docs/d94nzsrt.pdf>

⁹ <https://www.manufacture.ch/download/docs/ktbhyxg3.pdf>

¹⁰ Du 24.02.2020 au 06.03.2020, Promotion K



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

Notre recherche se déroulera pendant une année et s'organisera en 2 phases. La première phase sera découpée en trois étapes qui correspondent aux 2 champs d'expérimentations : littéralité et direction à vue. Un.e chercheur.euse sera associé.e à chaque étape d'expérimentation au poste d'observation, de collecte de données et de description.

La deuxième phase se concentrera sur la formalisation de protocoles de jeu et l'analyse des données.

Les phases d'expérimentation se dérouleront à La Manufacture et au Dansomètre à Vevey. Le Dansomètre vient d'obtenir une bourse de transformation du Canton de Vaud et devient un espace pour la création et la recherche chorégraphique contemporaine. Mener cette recherche sur l'action littérale dans un lieu dédié à la danse va de pair avec notre désir de penser le théâtre à partir du corps. Un atelier de partage de pratiques avec les danseur.euse.s de la compagnie Prototype Status, en résidence permanente au Dansomètre, clôturera les étapes d'expérimentation et d'observation. L'effort de transmission va nous permettre d'ébaucher les protocoles de jeu issus de notre recherche et de les ajuster grâce aux retours des danseur.euse.s. Cet atelier sera aussi l'occasion de compléter notre vocabulaire lié à la direction d'acteur.ice.

PHASE I

Etape 1- Expérimenter la littéralité (5 jours en septembre 2022 – Dansomètre, Vevey)

Devant la parole de Valère Novarina constitue la base textuelle de cette recherche.

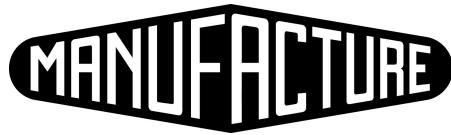
Nous emprunterons à Marie-Josée Malis la méthode du travail à petite échelle. Nous effectuerons une opération de *zoom* en isolant le syntagme de sens le plus petit : le mot. Car le mot à mot permet de ne pas se laisser happer par l'allant de la phrase.

Dans un premier temps, l'actrice devra trouver une action correspondante au mot. Tout en déambulant dans l'espace, elle tentera de joindre au mot proféré une action littérale spontanée inférée par le mot.

Une première limite semble s'imposer pour certaines catégories grammaticales, telles que les déterminants, les prépositions, les suffixes. Cet effort de traduction d'un mot en une action fera petit à petit émerger une partition corporelle pour l'interprète.

Ainsi, nous voulons observer ce qu'il advient du territoire pré-expressif défini par Eugenio Barba en y ajoutant ce que nous nommons le travail de la littéralité.

Dans un deuxième temps, nous expérimenterons les différentes possibilités d'adresse, entendue ici comme la mécanique du regard. Est-ce que l'interprète regarde le public ? Lui-même ? L'espace ? Qu'est-ce que les différentes adresses modifient de la partition de départ ?



L'adresse agira comme une couche supplémentaire à la partition et permettra une variation et une précision des actions. Elle sera effectuée comme des gammes au piano, sans intentionnalité et sans directive de jeu. Cela précisera pour qui ou vers quoi l'action est portée. L'action possédant une direction, elle invite l'interprète à créer un rapport avec le monde, à interagir.

Etape 2- Expérimenter la direction à vue (5 jours en novembre 2022 – Dansomètre, Vevey)

Le metteur en scène sera sur le plateau, toujours en mouvement aux côtés de l'actrice, lui proposant de changer d'adresse constamment. Il veillera à ce que les actions préalablement établies soient effectuées rigoureusement en allant jusqu'au bout de chaque geste. Des mots précis serviront à infléchir le rythme, la rapidité d'exécution, l'amplitude du geste. Il veillera à ce que les actions s'enchaînent le moins possible pour conserver une certaine discontinuité dans le discours, l'empêcher de devenir trop fluide.

PHASE II Observer et analyser les séquences de jeu

Etape 1 – Septembre 2022 - Février 2023 (Dansomètre, Vevey)

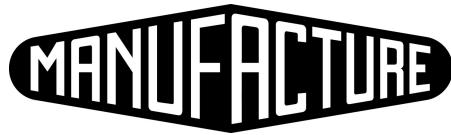
Pendant les expérimentations, un.e chercheur.euse associé.e observera les séances de travail (prise de notes et film). Il ou elle veillera au fait que le metteur en scène et l'actrice soient toujours en jeu. L'équipe utilisera l'application des *Cahiers du studio* développée par le Studio Vitry et en licence libre qui permet un archivage multimédia, collectif, automatiquement indexé sur la ligne du temps.

Etape 2 – Mars 2023 (Dansomètre, Vevey)

Plusieurs séquences de travail sélectionnées par le. la chercheur.euse associé.e serviront de base à l'analyse collective. Nous devrons définir les unités de jeu pertinentes et relever le vocabulaire de jeu opérant. Il s'agira de repérer à partir de quel moment, à quelle échelle le sens émerge et comment les actions littérales discontinues font progressivement la place à un discours.

Etape 3 – Formalisation des résultats (Manufacture, Lausanne)

Nous rédigerons les protocoles de jeu qui prendront en compte l'ensemble des éléments observés au cours des étapes précédentes (les différentes phases liées au travail de l'action littérale et le vocabulaire de direction d'acteur.ice).



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

Les deux chercheur.es principaux auront la responsabilité de la conduite de la recherche et de la mise en forme des résultats. Julien Meyer, en qualité de metteur en scène, dirigera la comédienne et apportera les connaissances nécessaires concernant la littéralité (lecture, expérience professionnelle). De son côté, Prune Beuchat, comédienne, apportera ses compétences actoriales et son expérience de chercheuse.

Le.la chercheur.se associé.e, aura pour mission de :

- Enregistrer les expérimentations,
- Observer et repérer les dynamiques d'interactions entre les deux protagonistes en jeu pour opérer la sélection qui sera analysée collectivement,
- Faire un 1er relevé des mouvements du metteur en scène au cours de la direction à vue et des incidences sur les actions de la comédienne,
- Faire un 1er relevé du vocabulaire spécifique que fait surgir la direction à vue.

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

Centré sur l'analyse des pratiques et mené par des praticiens, ce projet s'inscrit pleinement dans les axes de la Mission Recherche de La Manufacture.

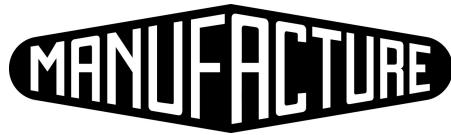
Initié et mené par de jeunes chercheur.es, un récent diplômé et une ancienne assistante d'enseignement et de recherche, il devrait participer à l'encouragement de la relève que mène La Manufacture dans le cadre des projets d'impulsion.

Le projet permet par ailleurs de nouer un nouveau partenariat avec une structure professionnelle locale, Le Dansomètre, espace pour la création et la recherche chorégraphique contemporaine, situé à Vevey.

8. Valorisation du projet

Nous prévoyons trois formats de valorisation de cette recherche :

- Un atelier au Dansomètre, ouvert à des danseur.se.s professionnel.le.s (mars 2023) ;
- Une conférence-performée ouverte au public qui aura lieu au Dansomètre puis à La Manufacture (mars 2023) ;



- Un article dans le *Journal de la recherche* n°5 de La Manufacture (parution janvier 2024).

9. Bibliographie et références

- AUSTIN John, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Editions du Seuil, 2002.
- AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, *La ligne des actions physiques : Répétitions et exercices de Stanislavski*, Montpellier, L'Entretemps éditions, 2007.
- BALDWIN Jane & MEDEROS SYSSOEVA Katherine, *La biomécanique de Meyerhold et l'acteur contemporain : comment former l'acteur complet*, Québec, L'Annuaire théâtral n°25, pp.134–150, 1999.
- BARBA Eugenio, *Le Canoë de Papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, Saussan, L'Entretemps éditions, collection « Les voies de l'acteur », 2004.
- PERELLI-CONTOS Irène, « Stanislavski et Meyerhold : pionniers de la pédagogie théâtrale » in *Études littéraires*, volume 20 n°3, Département des littératures de l'Université Laval, Hiver 1988, pp. 13–25.
- NOVARINA Valère, *Devant la parole*, Paris, P.O.L, 1999.
- REYS Maxine, « Diriger avec le corps » in *Le Journal de la Recherche* n°2, Lausanne, La Manufacture, Janvier 2021, pp. 25-28.
- ROSSET Clément, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Les Editions de Minuit, 2004.