



HAL
open science

Décrire l'insaisissable : recherche, pédagogie et processus de création en pratiques performatives

Gilberto Icle

► **To cite this version:**

Gilberto Icle (Dir.). Décrire l'insaisissable : recherche, pédagogie et processus de création en pratiques performatives. UFRGS. Max Limonad, 1 (1), 2022, 978-65-00-47967-6. hal-04353830

HAL Id: hal-04353830

<https://hal.science/hal-04353830>

Submitted on 23 Dec 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Gilberto Icle
(Direction)

DÉCRIRE L'INSAISSISSABLE:

recherche, pédagogie et processus de
création en pratiques performatives



**Max
Limonad**



Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico

Gilberto Icle
(Direction)

DÉCRIRE L'INSAISSABLE :
recherche, pédagogie et processus de
création en pratiques performatives

André Mubarack
Traduction en français

Réseau International des Études de la Présence

2022

Max
Limonad
desde 1944

DÉCRIRE L'INSAISSABLE : RECHERCHE, PÉDAGOGIE ET
PROCESSUS DE CRÉATION EN PRATIQUES PERFORMATIVES

Copyright: Gilberto Icle (Direction)

Copyright de la édition: Editora Max Limonad

Tous les textes en: Open Access

Coverture

Images: 1) Performer Elder Serene, sans titre, Uberlândia (MG, Brésil), 2013. Photo: archive personnel du performeur. 2) Filage, début de marche le long des vitres. © Cie Emoi71, mai 2012. 3) Matteo Bonfitto dans Descartes. São Paulo: Brésil, 2011. Photo: João Maria.

Designer de la couverture: Educare & Imago

André Mubarack
Traduction en français

IC17f

Icle, Gilberto (Organizador).
Décrire l'insaisissable : recherche, pédagogie et
processus de création en pratiques performatives /
Gilberto Icle (Organizador) - São Paulo: Editora Max
Limonad, 2022.

Direction.
Les auteurs.
[versão eletrônica PDF pesquisável]
ISBN 978-65-00-47967-6

1. Teatro. 2. Artes Cênicas. 3. Performance. 4.
Pedagogia. I. Icle, Gilberto.

CDD 792.028

Editora Max Limonad
www.maxlimonad.com.br
editoramaxlimonad@gmail.com

2022



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

Conselho Editorial

Celso Fernandes Campilongo
Tailson Pires Costa
Marcos Duarte
Célia Regina Teixeira
Jonas Rodrigues de Moraes
Viviani Anaya
Emerson Malheiro
Raphael Silva Rodrigues
Rodrigo Almeida Magalhães
Thiago Penido Martins
Ricardo Henrique Carvalho Salgado
Maria José Lopes Moraes de Carvalho
Roberto Bueno
Charles Alexandre Souza Armada
Homero Chiaraba Gouveia
João Simões Cardoso Filho

Table des Matières

Avant-propos – Vers une génétique de l'insaisissable	8
<i>Jean-Marie Pradier</i>	

Comment décrire les processus de création des pratiques performatives ?	32
<i>Gilberto Icle</i>	

PARTIE I

Les problèmes de la description du processus de création

La liminalité et la métaphore dans la description de projets créatifs scéniques	57
<i>Gabriela Pérez Cubas</i>	

L'indicible qui saute aux yeux : improvisation et description en tant que production de connaissance en danse et théâtre	81
<i>Gisela Reis Biancalana</i>	
<i>Daniel Reis Plá</i>	
<i>Heloisa Gravina</i>	

Descartes et l'épaisseur de l'impalpable	117
<i>Matteo Bonfitto</i>	

Quand les recherches autour de processus créatifs se font en soi création	138
<i>Jean-François Dusigne</i>	

PARTIE II

Les possibilités de description du processus de création

Cartographie des corps dans <i>SerEstando Mulheres</i>	156
<i>Ana Cristina Colla</i>	
<i>Renato Ferracini</i>	
La présence du mot dans la description des processus de création scénique	191
<i>Andréa Maria Favilla Lobo</i>	
<i>Micael Côrtes</i>	
Paysages	
<i>Carmina Mendes André</i>	207
Décrire un processus créatif: contributions à partir de la démarche ethnographique	235
<i>Laure Garrabé</i>	
<i>Véronique Muscianisi</i>	
Propositions d'une écriture transcréative (ou comment partager le goût d'une pomme?)	262
<i>Marcelo Adams;</i>	
<i>Tatiana Cardoso da Silva</i>	
<i>Carlos Roberto Mödinger</i>	
<i>Cibele Sastre</i>	
L'émergence de la culture au sein de l'observation et de la description des processus de création	292
<i>Sophie Proust</i>	
Les Auteurs	321

AVANT-PROPOS

VERS UNE GÉNÉTIQUE DE L'INSAISSISSABLE

Jean-Marie PRADIER

Université Paris 8

Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord

Ce livre répond à une question majeure et manifeste une urgence. Les théories généralistes sur le brassage des cultures, le prétendu « choc des civilisations », la mondialisation – la « globalisation » déclamées par les nouveaux empires économiques et politiques ne parlent que du saisissable–*o prensivel* –, l'immédiat compréhensible, objets de consommation. Dans la réalité, de simples surfaces, les apparences. Les discours simplificateurs écrasent la créativité humaine dans sa diversité, la subtilité des langues et des imaginaires, l'inventivité des *subalternes*. En se donnant pour tâche la description de l'insaisissable, les auteurs de cet ouvrage restituent au monde sa complexité, l'incertitude, le surprenant. Ils justifient la marche sans fin des sciences, des arts, de la philosophie, des mystiques qui préfèrent les interrogations aux résultats.

Je partirai pour ma part d'un témoignage personnel. Ce jour où Eugenio Barba nous a fait prendre conscience, par une simple expérience, que nulle technique, nulle méthode, nulle science ne parvenait à épuiser l'insaisissable. Je vais donc raconter, écrire ce qui s'est passé, un jour dans l'Italie du sud.

Au talon de la botte italienne bordée de plages qui longent l'Adriatique l'eau était turquoise cette fin de l'été 1987. La cinquième session de l'*International School of Theatre Anthropology*, ISTA, fondée et dirigée par Eugenio Barba en 1979 se tenait dans les Pouilles, entre Otranto et ses huit cents martyrs décapités par les Turcs en 1480, au sud, et le *barocchetto* de Lecce, capitale du Salento à 28 kilomètres au nord. Nous étions logés face au sable blanc, près des lacs Alimini, dans un vaste édifice qui avait dû héberger des colonies de vacances. Comme à l'habitude l'Odin Teatret et

Mediterranea Teatro Laboratorio di Lecce notre hôte, avaient conçu une organisation étonnante d'efficacité pour un programme d'une densité luxuriante. Les recherches sur l'art secret de l'acteur dans les différentes cultures se poursuivaient. Nous – nommés « les intellectuels » selon la coutume – avions nos quartiers particuliers, un immense dortoir. Le premier jour de notre arrivée, le 1^{er} août, Eugenio Barba nous a réunis devant un poste de télévision doté d'un magnétoscope. Il introduisit une cassette, mit l'appareil en marche et disparut vers d'autres tâches – sans doute l'accueil des maîtres Japonais, Balinais et Indiens.

Le Mystère Picasso

Sur l'écran de télévision, tout d'abord en noir et blanc, puis en couleur et format cinémascope, apparut la première étude de génétique des formes artistiques, pionnière d'un domaine de recherche qui représente l'une des principales innovation critique de ces trente dernières années¹. Réalisé en 1955 dans les studios de la Victorine à Nice par Henri-Georges Clouzot (1907-1977), assisté de Claude Renoir – le petit-fils du peintre –, le film saisit une œuvre en train de se faire, sans qu'apparaisse son auteur – Pablo Picasso – ni que s'entende un commentaire. Amis depuis longtemps, Clouzot et Picasso avaient envisagé de faire un film ensemble. Venus d'Amérique les premiers stylos feutre *permanent marker* dont l'encre traversait le papier sans baver fut l'occasion d'imaginer une prise de vue originale. Le cinéaste eut l'idée de placer la caméra derrière le support sur lequel le peintre dessinait. Les traits par transparence apparaissaient venus de nulle part. Ils s'ordonnaient les uns par rapport aux autres, s'accolant, partant vers un vide ou complétant une courbe en une sorte de danse qui gardait la trace de chaque déplacement. En seconde partie – peinture à l'huile –, la prise de vue s'était effectuée image par image, afin de permettre au peintre de reculer devant la toile, seule en scène. Une heure et cinquante huit minutes après, nous n'avons guère échangé nos impressions, légèrement démunis pour aller au-delà de quelques banalités sur la précision des gestes, le rythme, l'autorité de la décision pour placer stylo, pinceau, là où il fallait.

¹ Voir les archives du colloque international *La génétique des textes et des formes : l'œuvre comme processus*, Centre Culturel International de Cerisy, 50210 Cerisy-la-Salle France – 2-9 septembre 2010. Direction : Pierre-Marc de BIASI, Anne HERSCHBERG PIERROT, avec le concours de Déborah BOLTZ

S'imposait la perception d'une totalité homogène dans laquelle se perdaient chacun des micro-éléments de la composition, ou un détail. Pour ma part, je pensais que l'analyse des images par ordinateur aurait pu tracer un bel algorithme, entre chaos et déterminisme, et nous livrer une signature statistique, comme une empreinte comportementale pour, peut-être, nous permettre de saisir des régularités dans le processus de création lui-même. Au vrai, *le mystère Picasso* – titre du film –, restait entier puisque nous n'avions eu accès qu'aux apparences – la spectacularité – et non à la performativité, c'est-à-dire les itinéraires mentaux, les états de corps, l'imaginaire, les émotions, la motivation, la logique, bref tout ce qui avait composé l'origine de l'œuvre et son élaboration.

Deux ans auparavant, dans la même région des Pouilles le théâtre laboratoire *Mediterranea* avait organisé un *meeting internazionale* intitulé *La logica della passione – tecniche d'arte tra attore e spettatore*. Le thème de deux interventions m'avait intéressé, de par leurs problématiques. Ingemar Lindh – praticien nourri de Decroux et de Laban – était intervenu, à propos du « processus créatif de l'acteur », qu'il estimait devoir se fonder sur un travail personnel de mémoire, d'images, de pensées plutôt que de docilité aux consignes. L'historien du théâtre et membre de l'ISTA Nicola Savarese avait quant à lui abordé *l'immagine dell'attore e la visione dello spettatore*². Dans les deux cas se rencontrent la même aporie : la description de l'imaginaire par ses œuvres permet-elle d'accéder à lui-même, à sa nature et à sa dynamique propre ? Le résultat n'est-il pas muet sur ses origines ? J'estime qu'il convient de reprendre l'adage bien connu des psychophysiologistes, pour qui l'on perçoit ce que l'on a appris à percevoir, en le complétant par un codicille qui tiendrait compte de l'imaginaire dans la perception. Si mes apprentissages sensoriels, cognitifs opèrent à la façon d'un filtre et d'un amplificateur de ce que je perçois du monde, ces matériaux agissent en tant que stimulateur de mon imaginaire et créent un méta-monde.

Les incarnations de l'imaginaire

L'*objet* de la recherche en ethnoscénologie est défini par la compétence du chercheur. Le nom d'*objet* est particulièrement équivoque. Il désigne en réalité un projet, c'est-à-dire une tâche à entreprendre dont la

² L'imaginaire de l'acteur, et la vision du spectateur.

définition et la réalisation sont déterminées par les qualités de qui s'y attelle. La négligence de ce truisme est à l'origine de la plupart des biais qui s'introduisent dans l'étude. *Le mystère Picasso* en tant que film peut donner matière à une étonnante variété d'analyses que le jargon qualifie d'expertises disciplinaires. De l'historien du cinéma au philosophe, une escouade d'érudits, mais également des armées de commentateurs et de juges peuvent apporter une pièce du puzzle, ou plutôt de la toile d'araignée qui ne prend sens qu'intégralement reconstituée. Cette démarche qui incite à travailler en pluridisciplinarité, parvient à tisser des relations inédites et à redonner vie à ce qui risque de la perdre par effet d'abstraction. Elle a le mérite de déclarer explicitement la subjectivité du chercheur dans son entièreté, ordres académique, culturel et idéologique compris. C'est la raison pour laquelle, en dépit des pesanteurs universitaires, je plaide pour une conception pluridisciplinaire de l'ethnoscénologie³ sans exclusive, associant sciences humaines – notamment l'anthropologie et les sciences du langage –, et sciences de la vie – biologie, éthologie, neurosciences –, non pas en un amalgame mou et métaphorique, mais dans l'espoir de constituer de véritables centres de recherche critique. La démarche scientifique pluridisciplinaire contemporaine associe les points de vue spécialisés non dans la quête d'une solution commune prématurée, un consensus, mais comme moyen de découverte de zones inexplorées, à distance de tout autocentrisme, attentive à l'ouverture et l'épanouissement de la connaissance que favorise le dialogue. Posture d'humilité du chercheur, antonyme de l'intégrisme, et révélation de l'inépuisable et vitale abondance des interrogations.

Le formant *ethno* n'est plus à la mode, comme refoulé en tant qu'étape historique vers une anthropologie considérée par Claude Lévi-Strauss comme science en devenir, alors qu'il s'interrogeait en 1954 à la demande de l'UNESCO sur la place de l'anthropologie dans les sciences sociales et les problèmes posés par son enseignement. Philosophe de formation, il accueille des ethnologues – gens de terrain – au Laboratoire

³ J.-M. PRADIER « La croyance et le corps » in J.-M. Pradier (coordonné par) : *la croyance et le corps – esthétique, corporéité des croyances et identités* », Bordeaux : collection Corps de l'esprit, Presses universitaires de Bordeaux, 2016, p. 15-35

J.-M. PRADIER « Ethnoscénologie - vers une scénologie générale », *La critique : le rapport à l'oeuvre*, coll. Université des Arts, Klincksieck, 2001, pp. 157-172 - « Ethnoscenology : the Flesh is Spirit », *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*, (Günter Berghaus ed.) The Colston Symposium, Bristol, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2001, pp. 61-81

d'anthropologie sociale (LAS) qu'il fonde en 1960. Toutefois, c'est bien la synthèse des données et la construction d'objets théoriques qui est son objectif. La situation de départ à l'origine de la fondation de l'ethnoscénologie – analogue à celle de l'ethnomusicologie, bien antérieurement – n'était pas celle d'une vaste banque de données sur les pratiques spectaculaires humaines pour laquelle il aurait été nécessaire de mettre de l'ordre dans ses fichiers afin de pouvoir tracer des lignes forces transculturelles.

Tout au contraire, les synthèses et les théorisations surabondaient pour de maigres cueillettes, et nos enjeux étaient ceux que Maurice Godelier assigne à l'anthropologie :

(...) continuer à déconstruite l'anthropologie et les sciences sociales jusque dans leurs derniers recoins, leurs dernières évidences. Mais pour chaque évidence déconstruite et ayant perdu sa force et son statut de vérité, il faut tirer de la critique les moyens de reconstruire une autre représentation des faits, un autre paradigme qui tienne compte des complexités, des contradictions jusque-là ignorées ou négligées⁴.

Le *théâtre* – sous ensemble historique et culturel des pratiques spectaculaires humaines - est une invention de l'occident qui, à l'instar de la religion (D. Dubuisson), est devenue en plus de deux mille ans, une évidence à ce point intégrée dans notre univers mental, esthétique, émotionnel qu'il figure parmi les concepts panoptiques majeurs à partir duquel s'est observé le monde en ses apparences. Hiérarchisé en genres, il a été adopté pour la réflexion, l'édification, le divertissement, l'éducation, l'évangélisation, la thérapie. Un corpus écrit d'œuvres emblèmes de la civilisation, enseignées à l'école, flanquées d'un ensemble théorique foisonnant, de mots-pivot – comédie, théâtre, tragédie, drame, mélodrame, vaudeville... – a orienté le regard européen pour trouver dans les lointains des analogons et non des inventions nouvelles, de l'inédit, des subtilités inconnues de la pensée et de la création. Missionnaires, commerçants, voyageurs, guerriers partis pour le Japon, la Chine, l'Inde, la Corée, l'Afrique ont repéré, classé, jugé. Une poignée de termes normatifs atteste du théâtrocentrisme qui a prévalu sans s'éteindre totalement : « théâtre proprement dit », « paléo-théâtre », « proto-théâtre », « pré-théâtre ». Lorsque voilà un demi-siècle,

⁴ Maurice GODELIER, *Au fondement des sociétés humaines. Ce que nous apprend l'anthropologie*, Paris, Albin Michel, bibliothèque des idées 2007, p. 34.

les études théâtrales ont pris leur autonomie par rapport aux études littéraires, l'étude du phénomène théâtral a stimulé l'édification de nouvelles théories, qui se sont parfois réapproprié le mythe évolutionniste du processus de civilisation, en voyant dans les rituels – et la religion – la source de la théâtralité.

L'objet de recherche, pour nous, est paradoxal : il porte sur une capacité universelle de ces *Oi ethnoi* – οἱ ἔθνοι – tous ces gens, les autres d'une même espèce à fabriquer du singulier, ou mieux à se fabriquer singuliers, à penser, contempler, célébrer les morts, prier, imaginer dans des actions physiques d'une étonnante diversité. Ne disposant de mot pour nommer cette potentialité, nous avons compensé le vide lexical par l'adoption du formant *sceno*, du *skenos* grec dans ses acceptions hippocratiques – le corps -, agent, matériau/sujet et lieu d'émergence spectaculaire de l'imaginaire. Le terme incarnation est à prendre ici au sens strict, tel qu'il apparaît aujourd'hui dans les sciences cognitives, les neurosciences qui renouvellent l'intelligence du rapport corps/esprit. Quant à la conception de l'imaginaire retenue, elle s'inscrit dans le courant contemporain de l'anthropologie qui réévaluant le concept, en restaure le pouvoir fécondant.

Le réel n'est pas un ordre séparé du symbolique et de l'imaginaire, montre Godelier. Si tout ce qui est imaginaire est imaginé, tout ce qui est imaginé n'est pas imaginaire. Car en imaginant, l'homme peut rendre possible l'impossible. Dans les mythes ou les religions par exemple, ce qui est imaginé n'est jamais pensé ni vécu comme imaginaire par ceux qui y croient : « ...transformé en rapports sociaux, en institutions, en œuvre d'art, en raison d'être de groupes sociaux aux fonctions et aux statuts différents, l'imaginaire des religions et des régimes de pouvoir engendre tout simplement le cadre de la vie ordinaire des gens au sein de leur société.⁵ »

La perception de/par l'action

Comment alors procéder à la description du processus de création, lorsque ce qui est perceptible n'est pas une chose – peinture, sculpture, texte, partition – mais le corps imaginant du sujet ? Cette difficulté rend nécessaire de distinguer trois aspects constitutifs de l'évènement : la

⁵ Maurice GODELIER, *L'imaginé, l'imaginaire & le symbolique*, Paris, CNRS éditions, 2015, p. 214

performativité - l'action, telle qu'elle est réalisée par le performeur ; sa spectacularité - l'action telle qu'elle est perçue par un observateur, spectateur ou témoin; l'action en tant qu'événement symbiotique qui met en relation performeurs, témoins et *alii*⁶. Ces distinctions attirent l'attention sur les caprices et les limites de la perception humaine qui n'est pas simple enregistrement. Le cerveau comble au besoin les creux de l'information, parfois en rajoute, optimise, transforme et donne du sens. L'émotion colore et mémorise, juge arbitraire souvent sectaire. La neutralité serait-elle acquise - par une cure psychanalytique comme le demandait Georges Devereux à ses étudiants - , elle ne saurait faire nier l'empathie nécessaire à la relation du chercheur et de son *objet*.

Les termes performance et performativité peuvent prêter à confusion dans la mesure où ils appartiennent à des vocabulaires distincts. Le sens qui lui est donné ici, s'est imposé dans les sciences humaines, et marque le retour de l'action⁷ en tant que notion fondamentale dont Maurice Blondel (1861-1949) fut le premier explorateur de sa densité métaphysique et spirituelle⁸. A la charnière du XIX^e et XX^e siècle, le philosophe eut quelques déboires avec l'université. Louer le concept d'action, lui reprochait-on, revient à déconsidérer la réflexion, l'abstraction caractéristique de la pensée française – « penser, en français c'est extraire et abstraire » (F. Laplantine)⁹. En se revendiquant ethnoscience, la perspective que nous défendons déclare reconnaître la compétence des praticiens et l'obligation de croiser la recherche non seulement avec les disciplines académiques, mais aussi le savoir pragmatique, empirique, terre à terre des performeurs. La rupture entre spéculation théorique et l'action est ancienne. Elle est fort bien décrite par le plus respecté anatomiste de la Renaissance, André Vésale, en introduction de son opuscule *La fabrique du corps humain*. La répugnance des médecins les plus réputés d'Italie déléguaient à des auxiliaires les interventions manuelles – et la dissection des cadavres – et se contentaient de « pérorer

⁶ Je reviendrai sur la notion d'action, que j'entends plus proche de la perspective Blondelienne que comportementaliste. *Alii* se rapporte aux immatériaux divers ; le monde des esprits, par exemple, dans le chamanisme coréen, la notion de *shen* en langue chinoise.

⁷ Voir J.-M. PRADIER, « La performance ou la renaissance de l'action », *Communications*, 92, Paris, Seuil, 2013, p. 284-287

⁸ Maurice BLONDEL, *L'Action*, (Paris, Alcan 1893) Paris, Presses Universitaires de France, (1950, 1993) 2013

⁹ François LAPLANTINE, *Tokyo ville flottante – Scène urbaine, mises en scène*, Paris, Stock, coll. Un ordre d'idées, 2010, p. 133

comme des geais » devant les auditoires d'étudiants, écrit le médecin. Or, commenter n'est pas décrire.

Processus et système complexe

En considérant la nature systémique des incarnations de l'imaginaire, et du même coup de la culture, l'ethnoscénologie s'inscrit dans le mouvement général de recherche d'une solution à un problème local relatif à l'unité du corps/esprit. Ce qui n'est pas allé sans affronter l'aporie classique d'un héritage philosophique traduit dans les sciences par la formule « *body-mind problem* », ou en médecine par le mot « psychosomatique ». La « *somaesthetics* » (Richard Shusterman), une pétition lancée récemment par un groupe international de chercheurs et d'artistes en faveur de la création d'une « *science of embodiment* », la reconnaissance de l'« inscription corporelle de l'esprit », la théorie de l'« *embodied mind* », « *embodied cognition* », « *énaction* », ¹⁰ l'apparition de la neuro-esthétique (Samir Zeki) sont autant de signes d'une profonde transformation des positions dominantes anciennes. Avant que ne se dessine le *neuronal turn*, entre effet de mode et avancée pluridisciplinaire, théologiens, philosophes, psycholinguistes, éthologistes, artistes et anthropologues avaient montré la fécondité du concept d'incarnation et la difficulté d'en rendre compte¹¹.

Le processus de création correspond à un système complexe instable et dynamique. Les pratiques performatives figurent par excellence ce que l'on entend par système complexe dont il n'est pas inutile avec Annick Lesne spécialiste de physique biomédicale, de rappeler les caractéristiques généralement retenues. Tout système est composé d'un grand nombre d'éléments. Dans la plupart des cas, les éléments sont de plusieurs types et possèdent une structure interne qui ne peut être négligée. Les éléments sont

¹⁰ John STEWART, Olivier GAPENNE and Ezequiel A. DI PAOLO (eds.) *Enaction: Toward a New Paradigm for Cognitive Science*, Cambridge, MIT Press, 2011. Francisco VARELA, Evan THOMPSON, Eleanor ROSCH, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge MIT Press, 1992 – version française : *L'Inscription corporelle de l'esprit*, Paris, Seuil, 1993. Lawrence A. SHAPIRO, *Embodied Cognition*, Routledge, New Problems of Philosophy, New York, Taylor & Francis, 2011

¹¹ François LAPLANTINE, *Le social et le sensible – Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2005

reliés par des interactions non linéaires, souvent de différents types. Le système est soumis à des influences extérieures à différentes échelles:

Mais pour moi, souligne Annick Lesne, la principale caractéristique d'un système complexe est sa causalité circulaire, en termes plus explicites l'existence de rétroactions des comportements collectifs et des propriétés émergentes (macroscopiques) sur le comportement des éléments (microscopiques). Les éléments vont collectivement modifier leur environnement, qui en retour va les contraindre et modifier leurs états ou comportements possibles. Dans un système complexe, connaître les propriétés et le comportement des éléments isolés n'est pas suffisant pour prédire le comportement global du système¹².

L'épistémé des systèmes complexes est aujourd'hui à l'œuvre dans la révision de notre conception du « *système moteur*, auquel jadis les neurosciences – mais pas seulement elles ! - ont longtemps assigné un rôle de second plan, en le réduisant souvent à celui de simple compare¹³. L'observation, l'analyse et la compréhension de ce qui survient lors d'un processus de modification, altération, transformation de matériaux non organiques lors de manipulations en laboratoire peuvent-être relativement accessibles à l'observateur. Encore que, si l'on se place au niveau sub-atomique. Rien de semblable lorsque le processus concerne l'engagement d'un performeur, jamais indépendant d'une biographie et d'un contexte. Disons le, nous sommes très loin d'avoir inventorié la totalité des éléments du système complexe qu'est un individu dans son entièreté !

¹² Ce texte ainsi que les communications des autres intervenants de la session sont en accès libre sur internet, en accord avec l'esprit du RNSC et de ses activités: http://www.ird.fr/ur079/perso/perrier/Proceedings_Commisco.pdf

Voir également d'Annick Lesne : « Complexité du vivant, sélection naturelle et évolution », *Natures, Sciences, Sociétés*, **16**, 150-153 (2008); **17**, 55-56 (2009).

Annick LESNE: « Biologie des systèmes : l'organisation multiéchelle des systèmes vivants », *Médecine Sciences* **25**, 585-587 (2009)

¹³ Giacomo RIZZOLATTI; CORRADO Sinigaglia, : *Les neurones miroirs*, traduit de l'italien par Marilène Raiola (*So Quel che Fai - Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, 2006) Paris, Odile Jacob, poches, 2011, p. 8

Description savante

Au temps des premiers travaux sur la communication non verbale, les chercheurs filmaient des situations interactives en accéléré et dépouillaient les enregistrements image par image. Les résultats surprenaient en révélant les micro-mouvements et expressions fugitives qui passent inaperçus dans la vie courante. C'est en prenant connaissance des films expérimentaux de Daniel N. Stern sur les interactions mère enfant, que Robert Wilson découvrit qu'en examinant isolément les images on pouvait apercevoir certaines mères réagir aux cris de leur bébé tout d'abord par une mimique de déplaisir invisible à l'œil nu. Il en conçut le projet d'exposer sur scène ces invisibles de l'expression en étirant le temps et le jeu des comédiens. *Deafman Glance - le Regard du sourd -* (1970) première réalisation de cet ordre, décomposait en sept heures le grouillement d'affects que dissimule le temps ordinaire et la hâte que nous prenons à les vivre. Les machines décrivent l'inatteignable par fragments, captent l'invisible, interprètent. Au XXI^e siècle des caméras couplées à des logiciels d'analyse du mouvement détectent les comportements suspects des passants dans les rues, par calcul de paramètres physiques. L'imagerie cérébrale, les capteurs de toute sorte pénètrent le corps sans effraction, le font parler de son état, détectent des anomalies avec une précision croissante au point d'exalter une rêverie scientifique qui n'est pas sans rappeler le réductionnisme optimiste de *l'homme machine* théorisé par le docteur Julien Offray de la Mettrie au XVIII^e siècle.

Pour l'observateur, l'imaginaire de l'autre ne se laisse attraper que dans ses actions. Rien d'étonnant à ce que la recherche scientifique n'ait privilégié l'étude des stratégies motrices et cognitives du sportif et du danseur. Les sciences des activités physiques ont ainsi porté leur attention sur la situation d'improvisation permanente inhérente aux sports collectifs – football, rugby, hockey... - qui obligent les joueurs à trouver et mettre en œuvre en coopération une solution immédiate à un problème¹⁴.

De nombreux travaux de psychologie cognitive ont été entrepris dans l'étude de la motricité du danseur, plus rarement dans le cadre

¹⁴ pour une présentation générale, voir Robert S. WEINBERG, Daniel GOULD, *Foundations of Sport and Exercise Psychology*, Champaign (USA), Pudsey (G.B.) Human Kinetics Publishers; 6^{ème} édition revue, 2014

d'improvisation (Cécile Vallet, 2001)¹⁵. La motricité du danseur est une motricité d'expression, par opposition à la motricité d'effection postérieure à la première selon Jacqueline Nadel¹⁶, qui rappelle que pour survivre, l'enfant est poussé à engager un dialogue « tonico-émotionnel » pour signifier quelque chose à quelqu'un. L'approche du facteur relationnel a été stimulé par les travaux sur l'empathie, et les neurones miroirs. Si dans la danse en solo, la relation semble réduite, elle intervient directement dans un processus d'improvisation. Partant de l'examen des publications, Monica M. Ribeiro, actrice et danseuse, et Agar Fonseca, neuropsychologue, proposent l'idée d'*empathic choreography*. Dans la danse contemporaine, l'improvisation serait fondée sur la perception empathique des partenaires de telle sorte que les intentions de l'autre seraient traitées à un niveau infra-verbal et permettraient la structuration du mouvement et des déplacements.

L'exposé de données récentes par Marielle Cadopi met en évidence l'articulation fondamentale entre les processus sensori-moteurs et cognitifs en danse : « les formes corporelles produites impliquent l'apprentissage et le contrôle de coordinations motrices complexes devant être rappelée de la façon la plus précise possible, le système mnésique est, donc, particulièrement sollicité¹⁷. En dépit de leurs limites les études objectives, dans l'état actuel de la recherche, ont le mérite de compenser en partie les déficiences des verbalisations des sujets et les carences de l'observation. Ce qui est dit de la valeur de la mémoire – expérience et apprentissages spécifiques - peut être étendu à l'ensemble des activités humaines, les plus innovantes comprises. La question du processus s'en trouve renouvelée. En effet, comme le suggèrent les études comparatives sur les apprentissages dans des sociétés culturellement éloignées, une même technique – le tour-pivot en danse classique – peut être assimilée par la danse coréenne *Hanbaldeuleodolgi* où se retrouve la *Pirouette en dehors*, tout en conservant des spécificités

¹⁵ Cécile VALLET, *L'improvisation dans les pratiques physiques et artistiques: contribution à la compréhension des processus attentionnels et mnésiques en jeu dans la génération d'actions*, Thèse de doctorat en Sciences et techniques des activités physiques et sportives, Université de Bordeaux 2, 2001 (dir. André Menaut)

¹⁶ Jacqueline NADEL, *Image de soi, image d'autrui : émotion et représentation ; la conception wallonienne du milieu*, Exposé à la FAPSE, Université de Genève, avril 1978. Cité par M. Cadopi.

¹⁷ Marielle CADOPI, « La motricité du danseur : approche cognitive », *Bulletin de psychologie*, Paris, 2005/1 Numéro 475, p. 29-37, URL : www.cairn.info/revue-bulletin-de-psychologie-2005-1-page-29.htm

esthétiques et cognitives propres (SHIM Kyung-Eun, 2016). Le processus de création reste profondément marqué par le processus d'acquisition, qui ne se réduit pas à la maîtrise d'une technique. Une fois de plus, l'étude montre les paramètres invisibles, ou tacites qui sous-tendent l'exercice de l'art au même titre sinon plus que les consignes formelles relatives à la physique de l'action. Ainsi à la source de l'expression de certains mouvements dynamiques, la danse classique privilégierait l'élan du mouvement de port de bras, tandis qu'en danse coréenne ce serait plutôt le rythme de la respiration. En ce qui concerne la verbalisation des consignes, SHIM Kyung-Eun note que si les enseignantes françaises mettent l'importance sur le corps et l'espace, les enseignantes coréennes soulignent davantage les composantes immatérielles¹⁸.

Les rationalités à l'œuvre

Tout processus d'action est sous-tendu par une logique. Longtemps l'occident s'est estimé seul détenteur de la raison et de son corollaire – la rationalité, mère putative de la civilisation. Les contacts entre sociétés, langues, cultures auxquels se sont ajoutés les cheminements contemporains de l'anthropologie historique aussi bien que l'évolution des sciences de la matière et de leurs appareils mathématiques ont contribué à secouer les certitudes présomptueuses tout en faisant apparaître des modèles cognitifs insoupçonnés et des problématiques nouvelles. Déjà à la Renaissance, les jésuites de Chine avaient pris conscience des écarts philosophiques manifestés par les intraduisibles de la langue et inscrits dans les praxis, mises en corps d'une cosmographie¹⁹. Retenons toutefois combien il leur fut difficile d'exposer les piliers doctrinaux d'une « religion » engendrée et véhiculée par

¹⁸ SHIM Kyung-Eun, *L'assimilation du tour-pivot en danse classique la Pirouette en dehors par la danse coréenne Hanbaldeuleodolgi : Une étude comparative de la manière dont la danse classique et la danse coréenne maîtrisent les principes fonctionnels du tour-pivot à partir d'une analyse de leur apprentissage*, Thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, ED 286, sous la direction du Pr. Blandine BRIL, 2016

¹⁹ En particulier voir le numéro spécial de la revue *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, « De l'Esprit aux Esprits, Enquête sur la notion de *Shen* » (préparé par Romain Graziani et Roel Sterckx) Presses Universitaires de Vincennes, n° 29, 2007

l'Occident²⁰. Le souci d'envisager la nature humaine dans sa totalité biopsychique, l'aspiration à « entrer dans la dimension d'esprit » *shen*, pour « accéder à l'âme du monde », à la différence de la rationalité scientifique de l'Europe ménageaient une place centrale à l'invisible, sans y ajouter la référence à une doxa fondée sur l'idée de vérité²¹:

Il ne s'agit pas de croire au(x) *shen(s)* comme on se demande s'il faut croire au Saint-Esprit ou à l'existence d'une âme immortelle. Il s'agit bien plus de méditer sur les puissances numineuses, invisibles, mystérieuses, qui animent et transforment le réel, de s'y relier, d'« entrer dans le *shen* » (*ru shen*)²² ».

Depuis quelques décennies séminaires²³ et travaux débattent du pluralisme des rationalités à l'œuvre, au lieu de les envisager comme antagoniques. Des controverses se sont déployées autour de la rationalité intraculturelle telle l'affaire du Capitaine Cook qui opposa deux anthropologues culturalistes Marshall Sahlins et Gananath Obeyesekere (1992). A plusieurs reprises Sahlins avait déclaré que les Hawaïens du XVIII^e siècle faisait preuve d'irrationalité en prenant le Capitaine James Cook pour l'un de leur dieu Lono. Partant, l'anthropologue en avait déduit que les schémas conceptuels des peuples différaient et engendraient différents critères de rationalité. Obeyesekere répliqua en accusant Sahlins d'eurocentrisme en faisant remarquer, d'une part, que la rationalité humaine avait pour base un système cérébral commun, et que les Hawaïens voyaient en Cook un chef, non une divinité. Sahlins contre-attaqua en jugeant Obeyesekere prisonnier de préjugés occidentaux et d'anachronisme. A la suite de Ian C. Jarvie et de Joseph Agassi, le philosophe japonais YOSHIDA Kei renvoya dos à dos relativistes et universalistes en proposant la notion de « degré de rationalité » (2008). Solution que l'on peut résumer ainsi : « si nous admettons qu'il existe des degrés de rationalité, alors les occidentaux et les indigènes peuvent être plus rationnels dans certains cas, et moins rationnels

²⁰ Daniel Dubuisson, *L'Occident et la religion, Mythes, science et idéologie*, Bruxelles, Editions Complexe, 1998, p. 129.

²¹ Romain GRAZIANI, « quand l'esprit demeure tout seul », o.c. p. 7.

²² O.c. p. 13.

²³ Jean-Pierre VERNANT (et al.), *Divination et rationalité*, Paris, Seuil, coll. Recherches anthropologiques, 1974.

dans d'autres.²⁴ Chercheur dans le cadre du programme d'études sur la diversité culturelle à l'université de Tokyo²⁵, YOSHIDA laisse en suspens la question de la rationalité en tant que logique générée par un système de pensée et/ou de croyances. Il est intéressant de mettre en parallèle le mythe du processus de civilisation et l'entreprise d'évangélisation pour saisir ce que leur doit l'anthropologie évolutionniste. Les religions de la révélation se sont déployées à partir d'un *locus veritatis*, centre d'un cercle clos en dehors duquel il n'est que l'erreur, gauchissement et dévoiement. L'image évangélique de la pierre sur laquelle doit se construire l'Église (Mathieu 16 :18) est significative. Le vocabulaire des sciences humaines portent encore trace de cette filiation théocentrique : divination, sorcellerie, animisme, totémisme, magie, superstition... L'examen des pratiques désignées par ces lexèmes, contextualisées et historicisées, a donné lieu à la reconnaissance de types distincts de rationalité. L'helléniste, Jean-Pierre Vernant avait conduit au cours des années soixante-dix un séminaire pionnier dans le cadre du Centre de recherche comparée sur les sociétés anciennes²⁶. Des thèses ont été soutenues²⁷, et des propositions formulées²⁸. Déjà Gilson avait noté la perméabilité relative des systèmes : « ...on sait que la pensée chrétienne, la pensée juive et la pensée musulmane ont agi les unes sur les autres, ce serait une mauvaise méthode de les étudier comme autant de systèmes clos et isolés. »²⁹ Les historiens participent au concert en rappelant que c'est en accord avec la raison, telle qu'ils l'entendaient que les philosophes de l'antiquité – Aristote, Platon - et leurs épigones ont justifié l'esclavage, dont l'aberration horripilante n'est apparue qu'avec l'évolution de la

²⁴ Yoshida KEI, « Comparing and Explaining Different Cultures », *Utopia : Here and There*, Tokyo : University of Tokyo Center for Philosophy, 2008, p. 53. Article repris et développé dans Yoshida Kei, *Rationality and Cultural Interpretivism: A Critical Assessment of Failed Solutions*. Lanham, MD: Lexington Books, 2014, chapitre 5.

²⁵ Sessional Instructor, Integrated Human Sciences Program for Cultural Diversity (IHS), University of Tokyo.

²⁶ Jean-Pierre VERNANT (et al.), *Divination et rationalité*, Paris, Seuil, coll. Recherches anthropologiques, 1974. Séminaire poursuivi pour la Chine voir le numéro spécial de la revue *Extrême Orient-Extrême Occident*, « Divination et rationalité dans la Chine ancienne », Presses Universitaires de Vincennes, 21, 1999.

²⁷ Pascal SANCHEZ, *La rationalité des croyances magiques*, préface de Raymond Boudon, Genève- Paris, Librairie Droz, coll. Travaux de sciences sociales, 212, 2007.

²⁸ Herman PARRET, (publié par) *On Believing – Epistemological and Semiotic Approaches / De la croyance Approches épistémologiques et sémiotiques*, Berlin, Walter de Gruyter, 1983.

²⁹ Etienne GILSON, *Esprit de la philosophie médiévale*, Paris, Vrin, 1931, p. 2.

pensée et des moeurs³⁰. L'astrologie divinatrice est un bon exemple de l'inextricable enchevêtrement d'assomptions non vérifiables sur le pouvoir des astres dans l'organisation de la destinée de l'astrologie mathématique. Les polémiques anti-astrologiques à la Renaissance, la philosophie et même la théologie philosophique de Thomas d'Aquin qui évoque l'empreinte de l'âme céleste - *animam coelestis* – sur nos âmes, par un changement dans notre corps puisent argument dans les sciences de l'époque³¹. Sociologie et psychologie statistiques ont fourni des résultats biaisés, accumulant calculs rigoureux sur des données faussées³². En anthropologie, la posture missionnaire du pasteur et ethnologue autodidacte Maurice Leenhardt³³ ne pouvait que le conduire à une théorie de l'animisme canaque en tant que pré-religiosité, de même que dans les arts, il a été question de pré-théâtre, ou de proto-théâtre.

Les sciences de la matière concourent à l'évolution de la conception plurielle de la rationalité. Le physicien danois Niels Bohr ennobli, avait composé son blason en adoptant le symbole chinois du tao, accompagné de la formule latine *contraria sunt complementa* – les contraires sont complémentaires –, développement de la notion d'énantiométrie – *ἑναντιοδρομια* d'Héraclite d'Ephèse, soit la course des contraires. Bohr avait été surpris lors de son voyage en Chine en 1937 par un mode de pensée qui lui paraissait plus en concordance avec l'épistémè de la physique quantique et sa théorie de la complémentarité que ne l'était la logique aristotélicienne dominante en Europe. Par la suite, en de nombreuses conférences et publications il a montré la fécondité épistémologique de cette notion dans d'autres domaines que la physique³⁴. Il n'a pas été le seul tels Carl

³⁰ Jean-Paul DOGUET, *Les philosophes et l'esclavage*, Paris, Kimé, coll. « Philosophie en cours », 2016.

³¹ Thomas d'AQUIN, *Summa contra gentiles*, III, 87, cité et commenté par Eugenio Garin, *Le Zodiaque de la vie – Polémiques antiastrologiques à la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, coll. L'Âne d'or (1976), traduction française 1991, p. 147.

³² Exemple notable : les recherches sur le quotient intellectuel des afro-américains.

³³ Voir en particulier Maurice LEENHARDT, *Do Kamo – la personne et le mythe dans le monde mélanésien*, Paris, NRF, Gallimard, 1947. Sur l'analyse critique de l'attitude de Leenhardt, voir Alban BENSA, *Chroniques Kanak – L'ethnologie en marche*, Paris, Ethnies Peuples autochtones et développement (1995), p. 261.

³⁴ Sur l'art et la religion, voir Niels BOHR, « The unity of knowledge » (1955), publié en français « Unité de la connaissance » in Niels BOHR, *Physique atomique et connaissance humaine*, Paris, Gallimard, collection Folio/essais, 1991, p. 270-273.

Gustav Jung, Paul Watzlavick et bien d'autres en de multiples interprétations. Certes la pensée chinoise ne se réduit pas à un modèle uniforme « qui nous fait percevoir la Chine comme une forêt monochrome, alors que nous sommes si prompts à saisir les moindres nuances de la moindre feuille d'arbre dès qu'il s'agit d'une culture qui nous est plus familière. ³⁵» Dans sa monumentale histoire de la pensée chinoise, Anne Cheng présente les diverses écoles de logiciens que l'on ne peut ici évoquer sans en écraser la richesse³⁶.

Créativité

La créativité est l'un de ces mots-valise qui font également problème, après avoir enrichi les vastes prairies de la crédulité et de ceux qui savent en tirer profit. Venu de l'anglais *creativity*, passé dans l'usage courant dans les années soixante-dix, l'étude de la créativité selon Todd Lubart s'inscrit à présent dans une démarche intégrative en psychologie³⁷. Dérivée dans la mythologie commune de la création *ex nihilo* du monde, d'inspiration théologique, son histoire particulièrement féconde a trouvé à se renouveler dans les sciences, les arts, et la pédagogie³⁸. C'est ainsi que la croyance aristotelicienne en la génération spontanée, infirmée au XVII^e siècle a refait surface au XIX^e jusqu'à ce que Pasteur ait prouvé son inanité. Avant de monter sur l'échafaud en 1794 au temps de la révolution, le chimiste et philosophe Antoine-Laurent Lavoisier avait démonté la théorie phlogistique au profit d'une conception anticipée de la biosphère : le monde vivant est un tout en recyclage permanent et recombinaisons. Quelques siècles auparavant, le philosophe grec Anaxagore de Clazomènes avait exprimé semblable point de vue dans son traité Περὶ Φύσεως - de la nature : rien ne se crée, rien ne se perd, mais tout se mélange et se dissocie à partir de ce qui

³⁵ Anne CHENG, *La Chine pense-t-elle ?*, Paris, Collège de France/Fayard, collection Leçons inaugurales du Collège de France, 2009, p. 26.

³⁶ Anne CHENG, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997, p. 30,89-90, 132-147, 216.

³⁷ Todd LUBART, *Psychologie de la créativité*, Paris, Armand Colin, Collection Cursus, 2003.

³⁸ Pour une revue actualisée de la question, voir : Michael HANCHETT HANSON, *Worldmaking: Psychology and the Ideology of Creativity*, Basingstoke, Palgrave Macmillan; Palgrave Studies in the Theory and History of Psychology, 2015.

est. La naissance revient à *συνκρίνεσθαι*, associer, combiner des éléments déjà existants et la mort se borne à les défaire, à les dissocier *διακρίνεσθαι*. Simple question d'organisation cadencée entre deux pôles, aux rythmes singuliers. Les théories de la créativité oscillent entre l'idéologie du *ex nihilo* – le génie créatif –, et la capacité de combiner des « éléments » préexistants qui ne sont pas nécessairement connus du sujet. Le modèle compétence/performance élaboré par Noam Chomsky dans les années soixante en linguistique pour rendre compte de la créativité du locuteur, quelque soit son niveau d'éducation reprend la théorie combinatoire³⁹. L'enfant dès le plus jeune âge acquiert une *compétence* linguistique par inculturation, apprentissage passif, immersion, interaction. Ce capital dormant est mis en acte – *performance* – dans les situations de communication, et ce que l'on appelle le langage intérieur. Certes le modèle compétence/performance a subi critiques, aménagements et développements. Pour ma part je le trouve particulièrement stimulant dans la mesure où il propose des pistes pour la recherche sur le processus de création, son analyse et sa description. Non pas que les linguistes et psycholinguistes parviennent à y parvenir dans leur domaine. Il reste que la compétence, pour l'artiste, l'artisan, le scientifique et tout créatif potentiel se compose également à la fois de l'ensemble de l'expérience, des apprentissages spécifiques, et de l'exercice. Comment décrire l'émergence de l'invention langagière dans la performance, c'est-à-dire le moment où sans trop se soucier de la correction de l'énoncé nous parvenons à formuler du neuf qui parfois nous surprend ? Cela reste encore largement en suspens.

Les relations d'exclusion des entités reposent sur leur aséité, c'est-à-dire à une pré-conception qui les exclut a priori de tout partage avec d'autres entités. Ainsi opposer la spontanéité à la virtuosité revient à adopter une posture créationniste et à clore sur eux-mêmes en des champs clos les aspects complémentaires d'un comportement complexe. En 1981, dans un texte intitulé « La course des contraires », pour un ouvrage du CNRS consacré à la formation du comédien, Barba s'était arrêté sur la spontanéité, mot valise revendiqué par un certain courant au nom d'une

³⁹ Noam CHOMSKY, *Aspect of the Theory of Syntax*, Cambridge, Massachussets, 1965, p.3

"Linguistic theory is concerned primarily with an ideal speaker-listener, in a completely homogeneous speech community, who knows its language perfectly and is unaffected by such grammatically irrelevant conditions as memory limitations, distractions, shifts of attention and interests, and errors (random or characteristic) in applying his knowledge of the language in actual performance. »

créativité/liberté dégagée des contraintes. Il avait eu une belle formule : « La spontanéité ne s'oppose pas à la « virtuosité », car elle vient après. C'est uniquement lorsqu'un pianiste est plus qu'un virtuose qu'il réussit à faire passer, à travers sa façon de jouer, quelque chose de personnel. Il peut s'exprimer – *se jeter dehors* – à travers la résistance que lui imposent le champ musical bien délimité de l'instrument et les lois de la musique »⁴⁰.

Niveau d'organisation et processus

La notion fondamentale de niveau d'organisation, utile à Eugenio Barba pour son anthropologie théâtrale,⁴¹ est initialement apparue en biologie dans le sillage de la théorie cellulaire du naturaliste allemand Theodor Schwann (1810-1882) qui publia en 1839 à Berlin ses *Recherches microscopiques sur la concordance dans la structure et la croissance des animaux et des plantes*. Pour les biologistes, les êtres vivants sont constitués d'unités organisées en systèmes dynamiques inter dépendants : molécules, cellules, organes, individu, biotope et ainsi de suite jusqu'à un niveau macrocosmique dont nous ignorons tout. Conçue dans l'interdisciplinarité, indissociable de la perspective systémique, la notion de niveau d'organisation a engendré une cascade de disciplines spécialisées parfois éphémères, parfois ouvrant sur de vastes champs de recherche. La mise en évidence de chacun des niveaux d'organisation a généré des attitudes, des méthodes, des hypothèses heuristiques au prorata des éléments discrets de complexité. La segmentation savante a parrainé de la sorte des « disciplines » théoriquement interdépendantes dans la mesure où aucune ne peut échapper à la limitation de ses prétentions. De plus, la dynamique des interactions ne s'opère pas à l'intérieur des frontières disciplinaires. L'exhaustivité idéale ne saurait être atteinte qu'à la condition – chimérique – de connaître chacun des éléments du système *in toto* et la dynamique des éléments du système.

Le mot processus ne dit rien du niveau d'organisation que l'observateur peut saisir. Au fil des années, E. Barba en est venu à porter au premier plan de son activité de metteur en scène ce qu'il a appelé la

⁴⁰ Eugenio BARBA, « La course des contraires », *Les voies de la Création théâtrale*, IX, *La formation du comédien*, C.N.R.S., Paris, 1981. Repris dans E. BARBA, *L'archipel du théâtre*, Contrastes Bouffonneries (hors série), 1982, p.

⁴¹ Barba, Eugenio: *Le canoë de papier – Traité d'anthropologie théâtrale*, Lecture, Bouffonneries n° 28-29, 1993, p. 23 et s.

dramaturgie de l'acteur : « comment provoquer des réactions personnelles chez les acteurs et les orchestrer dans un spectacle qui n'imiterait pas la vie mais posséderait sa qualité de vie. ⁴²» Perplexe devant l'intrication de tant d'éléments à comprendre et à mettre en pratique dans son métier, il entendit le docteur Henri Laborit parler de « niveau d'organisation », lors du colloque de Karpacz en 1979 : « En réalité, c'est la façon de penser des biologistes qui m'a aidé à comprendre mon propre travail – écrit-il. En biologie il ne faut pas seulement distinguer les parties, les composantes d'un organisme particulier (...) mais aussi les niveaux d'organisation. ⁴³» Tout processus d'apprentissage, de création peut également être subdivisé en niveaux d'organisation, du plus simple (les qualités psychophysiologiques, au plus complexe (le contexte). Considéré par rapport au temps, le processus s'inscrit dans l'ontogenèse – pour le moins -, c'est-à-dire l'évolution diachronique de l'individu, de telle sorte qu'une action présente porte en elle la mémoire la plus lointaine, inconsciente, refoulée ou simplement oubliée. Véritable défi pour toute description de l'action qui ne retient que la parcelle la plus évidente, celle qui émerge au moment présent.

L'ambiguïté du processus

L'importance accordée au processus s'est imposée une fois admis que les tentatives d'analyse du spectacle, de la performance, ne portaient en réalité que sur l'examen d'un objet achevé dont la simple perception aurait suffi à épuiser le sens. Ce faisant, l'analyste se comportait selon l'ordinaire du quotidien quand, par économie, nous ne prêtons attention qu'aux apparences saisies au moment même de la rencontre. Nous nous suffisons de ces brèves interactions sans nous soucier de leurs fondements réels, de leurs tenants et aboutissants, passant d'un moment à l'autre à la façon d'un pigeon picorant le grain. Un tableau est une nature morte qui se prête sans limites à l'investigation. Le peintre serait-il mort, l'œuvre se laisse scruter, contempler, anatomiser de telle sorte que l'enquête s'avère interminable et fructueuse au gré de l'évolution des sciences et des techniques. Il n'y a pas d'équivalent du laboratoire C2RMF du Louvre pour les pratiques

⁴² Eugenio BARBA, *Brûler sa maison – Origines d'un metteur en scène*, (Bruciare la casa, origini di un regista, Ubu Libri, 2009) traduit de l'italien par Eliane Deschamps-Pria, Montpellier, L'Entretemps, coll. Les voies de l'acteur, 2011, p. 34

⁴³ *ibid.*

performatives. Ce réputé laboratoire de recherche des musées de France, initialement appelé Institut Mainini, avait été créé en 1931 grâce à la générosité de deux médecins argentins, les docteurs Fernando Perez et Carlos Mainini, pour l'étude scientifique des peintures et œuvres d'art faisant partie des collections nationales. Après la création d'une section de physique avec la spectrographie infrarouge, la chromatographie en phase gazeuse ainsi que la diffraction de rayons X, une grande exposition avait eu lieu en 1980, intitulée « la vie mystérieuse des chefs-d'œuvre ». Un an après le colloque de fondation de l'ethnoscénologie, en janvier 1996, le Laboratoire de recherche des musées de France s'est associé au CNRS pour créer une Unité mixte de recherche UMR-171. La création de l'*International School of Theatre Anthropology* – ISTA – conçue et dirigée par Eugenio Barba en 1979 semble faire écho pour le spectacle vivant au projet de l'Institut Mainini. Non sans utopie pimentée d'autodérision. Lorsque après les premières sessions de l'ISTA Eugenio Barba et Nicola Savarese ont entrepris la publication d'un ouvrage qui ferait le bilan des recherches poursuivies, ils lui donnèrent pour titre *Anatomia dell'attore* (1982)⁴⁴. C'est en passant devant une affiche annonçant une exposition d'histoire de l'anatomie que l'idée leur était venue d'une telle accroche. Eugenio Barba n'avait-il pas le dessein d'explorer les arcanes de la présence de l'homme dans une situation de représentation et d'en dégager les principes communs au-delà des différences culturelles ? L'organisation et les programmes des sessions de l'ISTA ont été largement exposés et commentés (S. Watson, 1993). Le principe même des travaux était défini par la définition de l'anthropologie théâtrale formulée par E. Barba : « L'anthropologie théâtrale est l'étude du comportement biologique et culturel de l'homme dans une situation de représentation, c'est-à-dire de l'homme qui utilise sa présence physique et mentale selon des principes différents de ceux qui gouvernent la vie quotidienne.⁴⁵ » L'humour, la distance et l'empathie n'étant pas toujours partagés dans le monde académique et artistique, Barba n'a pas tardé à censurer son propre texte en gommant la référence à la biologie, et en précisant que son

⁴⁴ L'ouvrage richement illustré, initialement publié en italien a été par la suite traduit en français (1985, 1995, 2008) anglais, espagnol, portugais, japonais, turc, tchèque, serbe, russe, chinois en plusieurs éditions pour la même langue au gré des révisions et compléments.

⁴⁵ Eugenio BARBA, Nicola SAVARESE, *Anatomie de l'acteur - Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Cazilhac, Bouffoneries-Contrastes, 1985, avant-propos non paginé.

« anthropologie » n'était pas à confondre avec celle des universitaires. C'est ainsi qu'il tient à préciser dans la préface de l'édition française 2008 :

Il ne devrait pas y avoir d'équivoque : l'anthropologie théâtrale ne s'occupe pas de ces niveaux d'organisation qui permettent d'appliquer au théâtre et à la danse les critères de l'anthropologie culturelle. L'anthropologie théâtrale n'est pas l'étude des phénomènes spectaculaires dans ces cultures que les anthropologues étudient traditionnellement. L'anthropologie théâtrale ne doit pas non plus être confondue avec l'anthropologie du spectacle⁴⁶.

La mention de la « biologie », pourtant, allait de soi. Théâtre et danse ne sont-ils pas les arts de la vie – bios – par excellence ? Les leçons de l'héritage seraient-elles à ce point oubliées⁴⁷ ? A l'époque, revenant sur un article dans lequel je commentais le caractère énigmatique de son choix éditorial⁴⁸, E. Barba m'avait éclairé : - « le mot 'école' dans *International school*, c'est pour me moquer des théoriciens qui se prennent trop au sérieux, de même que 'anthropology'. En plus il me fallait donner un nom à ce que je faisais, et un jour au Japon, avant la première session de Bonn, j'ai demandé à Ugo Volli⁴⁹ si *antropologia teatrale* cela ne paraissait pas trop fou. Il m'a rassuré.» Aujourd'hui, trente et un ans après, relisant ce qu'écrivait Nicola Savarese sur l'anatomie pour justifier le titre de la première version, j'en retrouve l'actualité lucide pour *Descrivero inaprensivel* dont le projet s'inscrit dans la même veine de la mine où s'exploite non un minéral rare mais l'introuvable. Il cite Giorgio Celli (1935-2011), professeur à l'université de Bologne, écrivain, entomologiste, éthologiste et dramaturge :

L'anatomie est la description de la vie à travers son absence. L'anatomie célèbre les fastes et les géométries supérieures de la vie chez les cadavres ; ainsi donc la vie ne peut-elle devenir objet de

⁴⁶ Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'Énergie qui danse – dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, (traduit de l'italien par Éliane Deschamp-Pria) 2^{ème} édition revue et augmentée, Montpellier, L'Entretemps coll. Grand format les voies de l'acteur, 2008, p. 13.

⁴⁷ Jean-Marie PRADIER, *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident, (V^e siècle av. J.-C- XVIII^e siècle)*, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. "Corps de l'Esprit", 1997.

⁴⁸ Jean-Marie PRADIER, « Anatomie de l'acteur » : *Théâtre/Public*, 76-77, juillet-octobre 1987: 35-44.

⁴⁹ Professeur de sémiotique du texte et de la publicité à l'université de Turin.

connaissance et d'observation qu'en cessant d'être telle. Vivre la vie ou la décrire, il existe en mathématiques le raisonnement par l'absurde ; en anatomie son homologue serait le raisonnement par l'absence⁵⁰.

Je regrette la disparition de Celli des éditions postérieures. Le paradoxe qu'il lève est celui qui sans doute est à l'origine de l'alternative qui nous est imposée dans la recherche contemporaine : le réductionnisme scientifique, et le flou métaphorique, l'allusion, l'évocation poétique. Le premier abandonne le cadavre sur la table de dissection ; les seconds surabondent en truismes, stéréotypes, généralités, projections et trompe l'œil. Assurément le recours à la notion d'enantiométrie, et à sa version contemporaine de complémentarité, proposée par Niels Bohr s'avère indispensable en ethnoscénologie qui s'affirme pluridisciplinaire.

En remettant en cause les références notionnelles eurocentrées dans l'approche des pratiques performatives, l'ethnoscénologie a accordé dès le départ une place prépondérante à l'examen de ce que j'ai appelé l'ethnocentrisme nominal, sachant que notions et concepts expriment la langue et l'histoire de la pensée qui les a fait naître. A la fin des années soixante, Jacques Derrida avait déjà attiré l'attention sur l'un des pièges qui parsèment le chemin de l'anthropologue :

L'ethnologie – comme toute science – se produit dans l'élément du discours. Et elle est d'abord une science européenne, utilisant, fût-ce à son corps défendant, les concepts de la tradition. Par conséquent, qu'il le veuille ou non, et cela ne dépend pas d'une décision de l'ethnologue, celui-ci accueille dans son discours les prémisses de l'ethnocentrisme au moment même où il le dénonce⁵¹.

Spontanéité et virtuosité appartiennent à la famille des intraduisibles, sinon au prix de malentendus ou d'accidents sémantiques. Les langues chinoise, japonaise et coréenne partagent un lexème apparenté, 道, *Do* ou *Dao*, traduit en français par « chemin » ou « voie ». Le terme a été utilisé par les premiers missionnaires catholiques en Corée comme

⁵⁰ Giorgio CELLI, *La scienza del comico*, presentazione de Umberto Eco, Bologna, Calderini, 1982.

⁵¹ Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Points Seuil essais (1967) 2014 p. 414.

l'équivalent de « religion ». Or, fait remarquer Lee Hyunjoo le Dao ne signifie pas la soumission au dogme, comme le souhaitaient les missionnaires⁵². De fait, note la sinologue Anne Cheng : « Un courant de pensée de la Chine ancienne ne cherche pas à proposer un système clos qui risquerait d'étouffer les virtualités vitales, mais un dao (plus communément transcrit tao) 道 »⁵³. Elle poursuit :

La Voie n'est jamais tracée d'avance, elle se trace à mesure qu'on y chemine : impossible, donc d'en parler à moins d'être soi-même en marche. La pensée chinoise n'est pas de l'ordre de l'être, mais du processus en développement qui s'affirme, se vérifie et se perfectionne au fur et à mesure de son devenir. C'est-pour reprendre une dichotomie bien chinoise- dans son fonctionnement que prend corps la constitution de toute réalité ». ⁵⁴

Biographie et création

La première fois que j'ai assisté à *Traces dans la neige*, démonstration de travail qui révèle les secrets techniques de l'actrice Roberta Carreri, j'ai été stupéfait et ébloui. Roberta expliquait son parcours à l'Odin Teatret depuis 1974, et montrait notamment la création des personnages à partir d'exercices physiques : déformation des différentes parties du corps, variation des rythmes, des vitesses, des amplitudes et des types d'énergie. Plus encore, elle dévoilait avec précision la vie de son imaginaire en mettant sur la table ce qui l'avait stimulé et mené à la fabrique de postures, de gestes, de mouvements et de mimiques : des peintures de la vierge au pied de la croix, une photo de joueurs de boule dans le sud de la France... La démonstration n'était pas une conférence illustrée, mais un véritable spectacle qui aurait mérité lui-même d'être démonté pièce par pièce. Cela, nous n'aurions pu le saisir seuls, car Roberta n'avait pas copié, elle avait cannibalisé.

⁵² LEE Hyunjoo, *Martyrs et héros : le théâtre édifiant des missions catholiques françaises en Corée dans les premières années du XX^e siècle*. Contribution à la recherche en ethnoscé-nologie, thèse de doctorat en esthétique, sciences et technologies des arts, université Paris 8, 2014.

⁵³ Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Éditions Seuil, 1997, p. 35.

⁵⁴ Op.cit., p. 35.

Les autobiographies d'artistes ou de scientifiques, les biographies excellentes, sont des pépinières d'indices pour comprendre l'édification d'une œuvre, la logique sous-jacente, l'invisible de l'implicite masqué par l'explicite auquel nous avons accès. Rien de standard dans ces récits, sinon des universaux élémentaires tels que l'obsession, la persévérance, le *do* dirait-on au Japon et dans la Chine ancienne. Récits cependant troués, incomplets, orientés en raison même de l'impossibilité de rapporter l'immensité des ingrédients de l'existence. Aussi, après les années vouées au culte du schéma et du formalisme méta-scientifique, peut-on comprendre le souci d'écriture qui féconde des disciplines qui jadis s'en méfiaient. L'historiographie, par exemple. Certes le projet est périlleux dans la mesure où la langue est à même de créer du réel, et de déréaliser le concret à moins qu'elle ne se complaise dans sa propre virtuosité. L'écriture est toutefois seule à saisir l'insaisissable, qualité qu'elle partage avec la contemplation, qui elle est silencieuse.

COMMENT DÉCRIRE LES PROCESSUS DE CREATION DES PRATIQUES PERFORMATIVES ?

Gilberto Icle
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brésil

La recherche dévoilée ici représente le fruit de trois ans (2013-2015) de recherches en réseau, associant onze groupes de travail de dix institutions, universités et centres de recherche, dans trois pays : le Brésil, la France et l'Argentine. Ce collectif de groupes de recherche forme le *Réseau International d'Études de la Présence*.

Ce livre expose les conclusions et l'avancement du travail entrepris par les groupes en question. La recherche a obtenu un financement du Conseil National de Développement Scientifique et Technologique – CNPq, *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico* – du Ministère de la Science et Technologie du Brésil.

Notre objectif général est, notre objectif est d'élargir les bases épistémologiques de la description des processus créatifs, étant donné l'essor de cette pratique de description parmi les artistes et chercheurs de la scène, depuis quelques années.

Cette tâche s'est, quelquefois, heurtée aux conceptions plus traditionnelles de la science, énoncées dans le cadre universitaire. À cet égard, notre objectif consiste en une tentative de repenser ces conceptions, ainsi qu'en un effort de construire une éthique des rapports artistiques à l'université, à l'encontre des politiques hégémoniques et dominantes. Nous œuvrons afin de faire accepter les processus de création en tant qu'objet valable de recherche universitaire dans les arts de la scène, ainsi qu'en vue de renforcer l'espace de l'art dans ce cadre.

La question

L'oxymore présent dans le titre de cet ouvrage exprime une préoccupation croissante dans le champ des arts de la scène au Brésil, en France et en Argentine, les trois pays où s'est développée la recherche présentée dans ce livre : comment décrire les processus de création au sein des pratiques performatives ?

La tâche de décrire est fondamentale pour la recherche autour des processus de création, dans ce que nous avons convenu d'appeler ici *pratiques performatives*. La recherche effectuée par les groupes participant à cet ouvrage représente une pratique grandissante depuis quelques décennies : celle de décrire le processus créatif, qu'il soit mené par l'artiste-chercheur lui-même, ou par d'autres artistes et groupes observés par le chercheur.

Dans le champ des arts de la scène, cette tâche de décrire le processus créatif est habituelle dans d'innombrables recherches de master et doctorat, mais elle se trouve aussi dans le cursus des licences et dans les recherches menées par les enseignants chercheurs des universités. Pour nos étudiants, particulièrement pour ceux du master et du doctorat, la description de processus de création nombreux et variés est une étape importante des recherches dans ce domaine. Nous-mêmes, en tant que chercheurs, nous faisons le récit, décrivons et analysons ce que nous appelons le processus de création.

Ainsi, il est devenu urgent de questionner les limites, les défis et les possibilités de l'acte de décrire en tant qu'outil de la recherche, lorsque cet acte est engagé dans l'appréhension des aspects éphémères des pratiques performatives. Ce n'est pas sans difficultés que le domaine des arts de la scène s'efforce de créer des méthodologies capables d'apporter un soutien épistémologique aux manières de décrire l'acte collectif de création qui donne naissance aux pratiques dont il est question ici.

Ce livre retrace, ainsi, la recherche sur les problématiques autour de la description des processus de création dans des pratiques performatives. Depuis quelques décennies, en plus de se concentrer sur la théorisation du spectacle, la recherche universitaire autour des pratiques performatives s'intéresse aux processus. En tant qu'art éphémère, les pratiques performatives sont considérées comme un processus, un devenir. Ainsi, il s'agit de décrire ce mouvement entre un état dans lequel les artistes ne sont pas capables d'effectuer une performance et un autre, diamétralement opposé à ce premier dans le temps, dans lequel ils peuvent effectuer la performance

programmée. Que se passe-t-il dans l'entre-deux, dans l'espace-temps entre ne pas connaître et connaître, entre ne pas posséder dans le corps la possibilité de performer et le spectacle à proprement parler ?

C'est justement ce que la description cherche à appréhender. Et là, nous nous confrontons à un ensemble important de questions difficiles à délimiter. Avant de nous poser la question de ce qu'est un processus créatif, question assez étrange et à laquelle il est impossible de répondre, nous nous demandons comment décrire ce processus créatif.

À partir de cette question de départ, émergent toutes sortes d'impasses, de doutes et de limitations produites par le langage face à la tâche de décrire ce qui est indescriptible, de décrire quelque chose d'éphémère, de décrire le mouvement, le processus, le devenir.

Ainsi, cette recherche en réseau a eu comme prémisse que le langage ne peut pas accomplir la tâche à laquelle nous nous proposons – celle de décrire le processus créatif –, puisqu'il ne couvre pas la présence, l'intensité de la vie. Le langage rend linéaire et simplifiée la complexité du vivant. En outre, le processus est, lui-même, étranger à la limitation du temps et de l'espace. Il est possible d'observer des séances de répétition de spectacles, mais le processus de création se produit au-delà du moment de la répétition, au-delà de l'espace de travail. Les artistes, les praticiens, les acteurs et metteurs en scène, créent ou sont en état de création dans des temps et des espaces qui ne peuvent pas être saisis par l'observateur, ni par l'artiste lui-même.

Outre ces limitations, le processus de création n'est pas très adapté à la prise photographique, aux enregistrements, il est excessivement vivant et, en plus, trop collectif. Il ne s'agit pas de décrire le parcours d'une personne, ni d'une idée ou d'un moment, mais plutôt celui d'un réseau complexe de relations, impossibles à saisir de manière définitive.

La description du processus créatif peut être utilisée comme un enregistrement en vue de la reprise du spectacle. Mais notre intérêt majeur est lié à la recherche et à la notion de possibilité de concevoir la description en tant que texte retrouvant les effets performatifs de la performance. Ainsi, de quoi a-t-on besoin pour décrire ? Comment pouvons-nous décrire un processus créatif tout en retrouvant son pouvoir d'acte ? Le texte peut-il être aussi performatif que la pratique performative ? Peut-il provoquer chez le lecteur des effets semblables aux effets de présence des pratiques performatives ?

En effet, cette recherche a été lancée à partir d'une question négative : qu'est-ce qu'il n'est pas possible de décrire lorsque l'on décrit le processus créatif ?

À travers ce chemin négatif, rhétorique et paradoxal certes, la recherche en réseau s'est développée et les productions présentées ici ont émergé du travail parfois collectif, parfois individuel de chaque groupe de recherche. Cette question a servi, ainsi, comme un point de repère auquel nous nous sommes attachés afin d'entreprendre les différentes étapes collectives de la recherche. L'impossibilité logique d'une réponse à cette question a servi d'élément provocateur pour le travail. Nous n'avons pas la prétention (ni la possibilité) d'y apporter une réponse, mais plutôt de nous en servir comme levier, comme catapulte afin de nous lancer dans l'épaisseur de la problématique de cette recherche.

Pratiques performatives

Le concept même de pratiques performatives est employé pour permettre un élargissement des notions de théâtre, danse, spectacle, ayant comme source d'inspiration l'ethnoscénologie. Il s'agit de concevoir les pratiques comme des processus (et même, d'en comprendre ce que l'on appellerait le produit comme un moment ou une expérience du processus), selon lesquels certaines personnes utilisent leurs corps dans une expérience de partage d'une action avec l'Autre.

En plus de prendre en considération le processus – et d'essayer de camoufler les frontières entre processus et spectacle –, l'expression pratiques performatives cherche à élargir ce que, historiquement, nous concevons comme théâtre, danse, performance, spectacle, etc. Dans cette recherche, les pratiques performatives incluent autant des spectacles reconnus par le système des arts, que des manifestations populaires ou des exercices en salle de classe, par exemple. Ce qui rend possible de rassembler ces différentes pratiques afin de pouvoir visualiser et analyser en elles un même objet de recherche n'est pas leur contexte d'émergence, ni leurs thèmes, ni une quelconque catégorie socialement admise dans l'art, mais le fait qu'elles peuvent toutes être considérées dans leur processus d'exécution. Elles sont collectives, impliquent des groupes de personnes qui placent leurs propres corps en tant que lieu de la pratique et qui, finalement, en font quelque chose,

donnent forme, (per)forment. Elles transforment leurs praticiens, ce qui nous permet de les qualifier de performatives¹.

En effet, il s'agit, entre-temps, de concevoir comme « performative » la qualité de la performance, ce qui à l'intérieur d'une performance produit une puissance en acte. En ce sens, il a été nécessaire d'éviter un usage dangereux de la recherche : celui de donner de la visibilité à ce qui est déjà connu. C'est la raison pour laquelle, dans un premier moment de la recherche en réseau, chaque groupe a eu la liberté de choisir son objet à décrire, selon ses intérêts.

Ce détournement – de désigner des *pratiques performatives*, en remplacement d'expressions plus habituelles dans les études théâtrales et chorégraphiques (théâtre, danse, performance, opéra, fêtes et manifestations populaires, jeux, etc.) –, c'est-à-dire, de nommer les objets choisis ici comme des pratiques performatives, n'est pas innocent. Il répond à une urgence de dépasser le logocentrisme qui circonscrit ce que nous considérons comme théâtre, danse et performance, d'après des modèles pris de manière hégémonique par certains systèmes intégrant différents agents, mais qui, d'habitude, sont impliqués dans la dimension économique de ces pratiques.

Ici, l'utilisation de l'expression pratiques performatives met en lumière une opération politique de recherche, dans la tentative d'élargir ce qui est considéré de manière hégémonique comme art. Il s'agit d'éviter, entre autres, la légitimation du système des Arts, dans lequel certains spectacles, certains metteurs en scène, certains groupes, sont considérés comme des objets valant la peine d'être étudiés, tandis que d'autres sont classifiés comme mineurs, amateurs ou périphériques. Éviter ces adjectifs non seulement élargit l'éventail de possibilités de recherche, mais permet aussi une non-hiérarchisation entre les différentes créations.

¹ La notion de performatif vient du travail de John Austin (1975), le premier à définir les phrases descriptives comme celles qui décrivent le monde, alors que les phrases performatives accomplissent quelque chose. Dans son ouvrage *Quand dire c'est faire [How to do things with words]* (1975), il montre que, lorsque le sujet parlant est imprégné d'autorité, ces phrases non seulement décrivent mais transforment aussi le monde. Un exemple classique réside dans les paroles du prêtre : « Je vous déclare mari et femme ». Elles ne décrivent pas la cérémonie du mariage, mais elles font que le couple soit marié. Dans son travail ultérieur Austin dira que tout langage est performatif. À partir de son travail, des auteurs tels que Richard Schechner (2002) développeront des théories plaçant la performativité au centre de la réalisation de ce que nous dénommons performance.

De ce fait, ce qui a été considéré comme pratique performative à décrire est également très différent: un spectacle professionnel à l'affiche dans un grand théâtre ; un spectacle de rue présenté dans un village ; une manifestation culturelle en Amazonie ; le processus de mise en scène avec des étudiants en théâtre dans un cours de licence qui forme des comédiens ; la pratique du théâtre dans la formation des professeurs de l'éducation primaire ; le travail de performance d'un groupe d'artistes pratiquant des interventions urbaines, etc.

Il est important de comprendre, en effet, que la recherche présentée dans cet ouvrage n'a pas pour objet les pratiques performatives mais bien la description des processus de création de ces pratiques.

Les onze groupes participants

Les groupes de travail sont originaires de trois pays : sept groupes du Brésil, un d'Argentine et trois de la France. Certains de ces groupes existaient déjà et d'autres se sont formés spécialement pour cette recherche. Ils travaillent autant dans de grands centres urbains, tels que Paris ou São Paulo, que dans de petites villes comme Montenegro, Tandil et Rio Branco.

Au sein du Réseau, des petits groupes, organisés autour d'un professeur coordinateur et d'un ou deux étudiants, en côtoient d'autres, plus grands, constitués de plusieurs professeurs et de beaucoup d'étudiants. Les étudiants sont issus de différents niveaux du cursus universitaire : licence, master et doctorat. En outre, certains groupes comptent parmi leurs membres des artistes invités, acteurs et performeurs pour la plupart.

Les contextes universitaires de chaque pays sont très distincts. Tandis qu'au Brésil et en Argentine la majorité des professeurs universitaires de théâtre et de danse sont aussi des chercheurs et des artistes en activité, en France, en général, les chercheurs ne développent pas un travail régulier en tant qu'artistes.

Ces groupes constituent un ensemble d'une grande diversité d'origines, de genres de travail, de qualifications, de formes d'organisation, de contexte géographique et de contexte culturel. Néanmoins, ils sont tous attachés à des universités ou à des instituts de recherche.

La recherche a été coordonnée par le GETEPE - *Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance* [Groupe d'études en éducation, théâtre

et performance] de l'*Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, dont le siège principal est à Porto Alegre, au Brésil. Les dix autres groupes qui ont répondu à l'invitation et participé de manière active à cette recherche sont :

Nom : Grupo de Pesquisa Performance : Arte e Cultura

Institution : Universidade Federal de Santa Maria

Ville/Pays : Santa Maria/Brésil

Coordination : Gisela Reis Biancalana, Daniel Plá et Heloísa Gravina

Nom : ProArteUergs – Núcleo Professor Artista

Institution : Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Ville/ Pays : Montenegro/Brésil

Coordination : Tatiana Cardoso da Silva

Nom : GITCE – Grupo de investigación en técnicas de la corporeidade para a escena

Institution : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Ville/Pays : Tandil/Argentine

Coordination : Gabriela Pérez Cubas

Nom : Revue Cultures-Kairós

Institution : Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord

Ville/Pays : Paris/France

Coordination : Laure Garrabé et Véronique Muscianisi

Nom : GRUPA – Grupo de Pesquisa e Artes da Amazônia

Institution : Universidade Federal do Acre

Ville/Pays : Rio Branco/Brésil

Coordination : Andréa Maria Favilla Lobo et Micael Cortês

² Pendant le processus de recherche, ont participé au GETEPE en tant que chercheurs : Gilberto Icle (coordinateur) ; Ana Cecília de Carvalho Reckziegel ; Flávia Pilla do Vale ; Gisela Habeyche ; Maria Falkembach ; Milena Beltrão ; Sergio Andres Lulkin ; Shirley Rosário. En outre, les étudiants boursiers en formation à la recherche : Isadora Pillar Vieira et Matheus Schaefer.

Nom : Processos de Atuação na Contemporaneidade
Institution : Universidade Estadual de Campinas
Ville/Pays : Campinas/Brésil
Coordination : Matteo Bonfitto

Nom : LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais
Institution : Universidade Estadual de Campinas
Ville/Pays : Campinas/Brasil
Coordination : Renato Ferracini et Ana Cristina Colla

Nom : Grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias
Institution : Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita
Ville/Pays : São Paulo/Brésil
Coordination : Carminda Mendes André

Nom : Laboratoire d’Ethnoscénologie
Institution : Université Paris 8 Vincennes Saint Denis
Ville/Pays : Saint Denis/France
Coordination : Jean-François Dusigne

Nom : CEAC – Centre d’Étude des Arts Contemporains
Institution : Université Lille 3
Ville/Pays : Lille/France
Coordination : Sophie Proust

Les étapes de la recherche

Nous avons commencé en proposant aux groupes de recherche d’écrire un texte décrivant un processus de création des pratiques performatives les plus variées. En effet, l’objectif n’était pas d’étudier les processus de création, mais, à partir de leurs contextes divers, d’enrichir les données de la recherche sur leur forme et les difficultés de leur description.

Ces textes ont été réunis, dans l’ordre de leur arrivée, dans un dossier de 143 pages, le dossier numéro 1³. Certains groupes ayant envoyé plus

³ Rede Internacional de Estudos da Presença, Dossiê Descrição de Processos de Criação, Dossiê número 1, Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2013, 143 p.

d'une description, ce dossier est composé de 12 descriptions de processus de création.

Même si la proposition de départ était de décrire un processus de création, chaque groupe a compris la consigne de manière particulière et singulière. Ainsi, les textes de chaque groupe non seulement décrivent des processus créatifs, mais aussi, en font le récit, proposent une réflexion, les rendent poétiques, en donnent des informations et transcrivent des dialogues entre les chercheurs et les artistes participants.

Considérant que la notion de processus créatif est diverse et qu'il n'y avait pas un concept unifié partagé par toutes les chercheuses et tous les chercheurs, les approches sont multiples. Comme il est possible de le constater dans les textes qui composent cet ouvrage, au lieu de constituer un frein au travail collectif, ce manque d'unité est devenu un facteur puissant pour faire diverger les analyses et les questions qui en découlaient.

En vue de faciliter la communication dans chaque étape du travail, le matériel produit par les groupes a été traduit. Les textes en portugais et espagnol ont été transcrits en français et les textes français l'ont été en portugais en vue de permettre à tous d'accéder à l'ensemble du contenu des textes, même s'ils ne maîtrisaient pas les trois langues de travail.

Le dossier numéro 1 a été distribué aux groupes, pour une lecture et une analyse préliminaire dans le but de mettre en lumière ses points les plus pertinents. Cette analyse était orientée par la question : qu'est-ce qu'il n'est pas possible de décrire lorsque l'on décrit le processus créatif? Chaque groupe a envoyé un texte d'analyse de maximum trois pages à la coordination du Réseau, dont la somme a fait l'objet d'un deuxième dossier, de 79 pages : le dossier numéro 2⁴.

Après avoir remis le dossier numéro 2 à chaque groupe, le Réseau a organisé des réunions à Porto Alegre et à Paris pour définir les étapes suivantes du travail. Trois équipes ont été constituées : deux équipes de quatre groupes et une équipe de trois groupes.

À l'aide des technologies de communication à distance, les équipes ont pu discuter autour des deux dossiers afin de repérer les questions qu'il serait important de développer à partir de la question de départ. En outre, chaque équipe a défini des thématiques de travail concernant la description

⁴ Rede Internacional de Estudos da Presença, Dossiê de Análise das Descrições, Dossiê número 2, Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2014, 79 p.

du processus de création, en vue d'attribuer les tâches finales de la recherche.

À partir de ces accords au sein des équipes, chaque groupe a repris son travail séparément et a écrit une analyse préliminaire, selon la perspective théorique qui lui était familière.

Au mois de septembre 2015, lors d'une réunion à Porto Alegre (Brésil), les groupes ont présenté ces analyses et discuté collectivement les détails théoriques des propositions de chaque groupe. Les chapitres du présent ouvrage sont le résultat de ces analyses groupe par groupe, débattues et validées de manière collective par tout le Réseau.

Le dossier numéro 1

Le premier dossier comporte 143 pages de texte en police Times New Roman, taille 12 et interligne 1,5, avec quelques images. Il est composé de 12 descriptions de processus, signées par différents chercheurs et organisées dans l'ordre de réception par la coordination du Réseau.

La première description, signée par Gabriela Perez Cubas, n'a pas de titre. Il s'agit de présenter le processus de création d'un spectacle de théâtre construit à partir des mouvements corporels des acteurs, où le travail n'est pas basé sur un texte écrit au préalable. Le récit du processus de création a été fait par la metteuse en scène, auteur du texte, qui a mélangé la description à ses propres impressions et à celles des acteurs. Aussi, les descriptions ont été basées sur des enregistrements, écrits ou filmés, faits par les acteurs. Le récit/description se compose, ainsi, de transcriptions, montrant les différentes étapes du processus, et de réflexions dans lesquelles l'auteur souligne les préoccupations et les problématiques rencontrées pendant le processus de création.

La deuxième description, intitulée *Sacra Folia* et signée par Daniel Plá, présente la production d'un spectacle réalisé avec des étudiants de licence en théâtre. Ce spectacle était basé sur le texte dramaturgique éponyme, de Luis Alberto de Abreu, et a été créé en quelques mois. L'auteur du récit de ce processus de création est le professeur-metteur en scène du spectacle et il accorde une grande importance à montrer comment l'improvisation a été employée en tant que dispositif de création. Sont décrits dans ce texte les exercices pratiqués par les acteurs et les propositions de mise en scène.

Le troisième texte, intitulé *Si on n'avait pas la mer*, est signé par Véronique Muscianisi. Il fait référence à une expérience scénique ébauchée en vue d'une création future. Il s'agit de la description du processus de création d'une pièce courte basée sur un texte dramatique. La description a été faite par la chercheuse et comédienne, qui a participé au travail de création. Elle décrit chacune des répétitions dans l'ordre chronologique, en montrant les étapes et les procédures réalisées par la metteuse en scène et le groupe d'acteurs en vue de l'exécution de l'œuvre. Ensuite, le texte décrit les parcours individuels de quelques acteurs.

Le quatrième texte constitue une description et une réflexion au sujet de la construction et de l'exécution d'une performance artistique dans laquelle un groupe de quatre personnes effectue des actions performatives dans un événement plus vaste nommé Arte#OcupaSM. La description, *Performance Existir Juntos*, est signée par Gisela Reis Biancalana, une des artistes participant à la performance. Elle associe dans son texte la description de la préparation, le rapport à l'événement et le moment de la performance en présence du public. Toutes les étapes sont abordées comme des parties du processus de création, effaçant les frontières entre préparation et présentation. La description met en évidence la manière dont les idées se sont transformées entre le moment de la proposition de départ et celui de la performance à proprement parler.

Le cinquième texte est intitulé *Quadrilha* et fait référence aux moments de préparation et de présentation d'un quadrille (il s'agit d'une représentation de mariage dans une région rurale du Brésil et d'une danse folklorique qui font partie d'une festivité populaire) à Rio Branco, dans la région Nord du Brésil. Le récit est signé par Andréa Maria Favilla Lobo, qui a observé l'ensemble du processus et souligne les préoccupations des participants quant au respect des exigences du festival compétitif auquel ils ont participé. La description du processus a été faite à la manière d'une ethnographie, rédigée à la première personne, dans laquelle l'autrice raconte les rencontres du groupe qu'elle a observé.

Le sixième processus décrit s'appelle *Descartes*, une performance de Matteo Bonfitto en collaboration avec la metteuse en scène Beth Lopes, à partir d'une des Méditations de René Descartes. La description est rédigée par le performeur lui-même, qui fait référence au processus passé et aux différentes rencontres avec d'autres artistes, qui l'ont aidé à la création de la performance. C'est le seul texte qui fait usage d'images pour aider à la description du processus.

O Jardim das Cerejeiras : uma experiência artístico-pedagógica est le septième processus de création, signé par Tatiana Cardoso da Silva et Carlos Mödinger. Il fait le récit du processus de création d'un spectacle avec des étudiants en licence, mis en scène par les auteurs, professeurs du groupe. La mise en scène travaille à partir du texte de Tchekhov, *La Cerisaie*, et a comme point de départ des exercices inspirés de la méthode des actions physiques de Stanislavski. Le travail de création est présenté avec un double objectif : la création du spectacle et l'apprentissage du système de Stanislavski. Le texte est écrit à la première personne du pluriel et présente non seulement les exercices mais aussi une analyse de leur exécution.

La huitième description porte sur le récit fait par une actrice, Ana Cristina Colla, de sa rencontre avec six personnages de la vie réelle qui l'ont inspirée pour la création de six personnages qu'elle a joués dans différents spectacles. Le texte, signé par la comédienne et par Renato Ferracini, est intitulé *Minhas Mulheres e um Atletismo Afetivo*. Écrite à la première personne et composée de phrases courtes avec un style parfois télégraphique, la description provoque un effet autant poétique que littéraire. Les informations courtes sont parfois décrites, parfois transcrites, laissant des vides dans lesquels le lecteur doit s'insérer.

La neuvième description s'appelle *Cacarecos no Fio* et est signée par Carminda Mendes André, Milene Valentir, Marose Leila e Silva, Elder Sereni Ildefonso, Jorge Schutze, Diga Rios et Daniela Hernandez. Il s'agit de la description d'un processus de création par un collectif d'artistes-performeurs. L'un des auteurs est aussi la coordinatrice du travail. Le travail de performance a été fait avec la participation de deux autres groupes de villes différentes, ce qui a supposé des échanges virtuels. Le collectif d'artistes a enregistré et transcrit les conversations tenues lors des rencontres, au cours du processus de création, La description présentée contient ces transcriptions sous la forme de dialogues ainsi que des liens vers des vidéos de la performance.

Sérgio Andres Lulkin signe la dixième description, intitulée *Superposições : do jogo dramático ao jogo teatral*. Il s'agit de la description de son travail en tant que professeur de théâtre avec des professeurs de l'éducation élémentaire et de collège, à l'occasion d'un stage de formation. L'auteur décrit à la manière ethnographique les exercices, les préoccupations, les réflexions et d'autres aspects qui lui viennent à l'esprit pendant ce travail avec son groupe d'élèves. Ils travaillent avec des exercices de théâtre simples, sans

créer un spectacle à la fin, mais réalisant de petites improvisations, présentées pendant le processus.

La onzième description fait le récit d'un protocole de travail adapté aux acteurs qui se servent de textes non dramatiques, profitant du fait de travailler avec un groupe hétérogène de personnes dont les langues maternelles sont différentes. Le texte, intitulé *Jouer, étranger à sa propre langue*, de Claire et Jean-François Dusigne, est organisé par thèmes qui décrivent le processus et en analysent les implications.

La douzième et dernière description porte sur un groupe d'étudiants de master qui observe les répétitions d'un spectacle de théâtre en France. Le texte, *Processus de création de La vie est un rêve de Calderón*, est signé par Sophie Proust. La description transcrit une partie de ses observations, analyse ses implications, aborde les problématiques et les limites de l'écriture autour du processus de création et s'interroge sur la capacité de telles observations de rendre compte du processus du metteur en scène en question. L'autrice fait une double observation : elle observe les répétitions du spectacle et, en parallèle, les étudiants qui observent les répétitions.

Le dossier numéro 2

Ce dossier est composé d'un ensemble de onze textes issus de la réflexion de chaque groupe à partir du dossier numéro 1, afin de répondre à la question de départ de la recherche – qu'est-ce nous ne pouvons pas décrire lorsque l'on décrit le processus créatif. Au lieu d'établir des listes d'impossibilités, ces textes ont permis d'identifier les questions principales de notre recherche qui, plus tard, ont été développées dans les chapitres de ce livre.

Le premier de ces textes est intitulé *O indizível que salta aos olhos*, écrit par Gisela Reis Biancalana et Daniel Reis Plá. Les auteurs soulignent la problématique du « corps à soi » face à la tâche de décrire le processus de création. Le deuxième, *Notes à partir des textes descriptifs des processus de création du Réseau*, développé par Laure Garrabé et Véronique Muscianisi, interroge le concept même de processus de création, à partir de l'analyse du dossier 1, où la présence expressive d'une diversité d'acceptions pour ce concept peut être constatée. Les auteurs soulignent la position de celui qui écrit, le niveau de détail des descriptions, le contexte de réception du texte

et finissent par poser la question de la description en tant que processus de création.

Le troisième texte d'analyse, sans titre, est signé par Tatiana Cardoso da Silva, Ângelo Marcelo dos Passos Adams et Carlos Roberto Mödinger. Il énumère les difficultés de l'acte de décrire un processus. Le quatrième texte est intitulé *O que não é possível descrever quando descrevemos os processos criativos* – signé par Andréa Maria Favilla Lobo et Micael Côrtes – et propose une discussion au sujet de la parole comme lien entre le processus de création et le processus d'écriture.

Le cinquième texte, de Jean-François Dusigne, est intitulé *Processus de direction d'acteurs, de transmission et d'échanges* et porte sur un protocole de formation de metteurs en scène en vue de la direction d'acteurs. Le sixième texte est signé par un collectif de chercheurs de notre propre groupe (GETEPE-UFRGS) : Gilberto Icle, Gisela Habeyche, Shirley Rosário, Sérgio Andres Lulkin, Milena Beltrão, Maria Falkenbach et Flavia Pilla do Vale. Sous le titre d'*Anotações Preliminares*, il souligne les lacunes de la description et la différence entre le vivant et l'écrit.

Sans titre et signé par Ana Cristina Colla, le septième texte du dossier 2 énumère plusieurs questions, parfois dans un langage direct, parfois dans une forme poétique, mettant en question le statut du vrai et de la vérité dans l'acte de décrire. Le huitième texte, *O Homem do Espadrapo na Boca*, est signé Carminda Mendes André, Elder Sereni Idelfonso et Jorge Schutze. Il présente trois récits différents, soulignant de manière métaphorique les limitations de la parole.

Le neuvième texte est également signé par un groupe de chercheurs : David Beratz, Pablo Discianni, Esteban Argonz, Pedro Sanzano et Gabriela Pérez Cubas. Leur travail, sous forme de notes, interroge le processus de création décrit dans le premier dossier. Le dixième texte, sans titre, est signé par Matteo Bonfitto et explore le rôle de la difficulté en tant que moteur de la création, de l'entraînement en tant que poétique et de la description en tant qu'expérience.

Enfin, le travail de Sophie Proust, *Qu'est-il impossible de décrire lorsque l'on décrit un processus de création ?* est le onzième et dernier texte du dossier 2. L'auteur souligne la difficulté de tout ce qui est implicite dans le processus, ce qui n'est pas audible ou visible, ce qui est impossible à noter et elle aborde aussi la question de l'éthique de la recherche.

Quand la description des processus de création a-t-elle de l'autorité ?

La problématique à laquelle cet ouvrage fait référence est notamment méthodologique. Il s'agit d'interroger le statut de ce qui est décrit. Ainsi, si nous nous sommes d'abord demandé ce qu'il n'était pas possible de décrire, tout de suite après, nous avons posé la question, de manière plus positive, de ce qu'il serait possible de décrire tout en gardant dans l'écriture la dimension performative du phénomène décrit.

En effet, il s'agit d'une question difficile et même à laquelle il est impossible de répondre clairement. Non parce qu'il n'est pas possible de lister différentes manières de décrire, ou parce que l'on ne peut pas décrire des techniques de description, mais encore, parce que nous n'avons pas accumulé suffisamment de connaissances au sujet de l'écriture et que l'on ne peut pas en faire usage pour mieux écrire, mais parce qu'il est difficile de savoir *quand* l'écriture peut ou ne peut pas être performative.

Dans la tentative de délimiter cette question, nous appelons performative la capacité qu'a ou non une description de produire un effet sur le lecteur, au-delà de simplement communiquer. En ce sens, il est nécessaire de comprendre la description non *ipsis litteris*, mais comme un mode d'écriture autour des processus de création pouvant prendre différentes formes. Cela dit, nous percevons comme performatif le texte qui, au-delà de rendre compte de l'événement, de la performance, nous permet de recréer, dans l'absence de cet événement, une sensation qui le remplace. C'est la promesse de tout langage : pouvoir ajourner la rencontre avec la présence⁵.

Cette présence que le langage cherche à produire en nous, cette promesse de nous faire revenir au passé de la performance, s'accomplit avec plus ou moins d'efficacité. Le succès de cette promesse impossible, nous l'appelons l'*autorité textuelle*.

Qu'est-ce qui donne de l'autorité à un texte ? À quoi un texte donne-t-il de l'autorité ? Comment, en tant que lecteurs, acceptons-nous comme une vérité ce qui est écrit ? Par quels moyens supposons-nous vraie la description d'un processus de création auquel nous n'avons pas participé ? Comment accordons-nous de la validité aux descriptions, soit de manière individuelle (en tant que consommateurs de textes), soit de manière collective (en tant que champ de savoir universitaire), comme des

⁵ Cette notion d'ajournement de la présence dans le langage est largement décrite dans l'œuvre de Jacques Derrida. Voir, notamment, Derrida (1972, 2013, 2014).

descriptions valables, acceptables, scientifiques (ou académiques, si le mot scientifique est considéré comme trop imprégné par le positivisme) ?

Ainsi, la question de ce livre n'est pas seulement méthodologique, mais aussi épistémologique en un sens plus large. Il s'agit de savoir comment nous percevons une description comme étant valable par rapport à la performance qu'elle décrit. Comment savoir si ce qui est décrit s'est passé de la manière dont il est décrit ?

Autorité de l'auteur ou autorité de la présence ?

L'analyse des dossiers que nous avons constitués comme matériel de cette recherche nous a montré, parmi de nombreuses questions, que 1) l'autorité de la description ne s'accomplit pas à travers le nom de l'auteur et 2) la description produit son autorité lorsqu'elle s'accomplit en tant que présence.

Le thème de l'effacement de l'auteur a été intensément développé dans l'œuvre de Michel Foucault. Selon lui, l'attribution d'un texte à un auteur est un mouvement historiquement constitué, qui a changé dans l'évolution de la civilisation euro-américaine. Pour cette raison, il s'est intéressé à « envisager le seul rapport du texte à l'auteur, la manière dont le texte pointe vers cette figure qui lui est extérieure et antérieure, en apparence du moins »⁶. Dans cette analyse, il rappelle que l'écriture contemporaine « s'est affranchie du thème de l'expression : elle n'est référée qu'à elle-même »⁷.

Ainsi, l'individualité de l'auteur est mise en jeu, tout comme le concept même d'œuvre. Foucault montre comment la notion d'œuvre est une espèce de *montage*, une tentative de justification continue d'ensembles souvent dispersés dans le temps et dans l'espace. Mais si la « constitution d'une œuvre complète ou d'un *opus* suppose un certain nombre de choix qu'il n'est pas facile de justifier ni même de formuler »⁸, tels que la réunion ou non de brouillons, préfaces, notes, ratures, etc., c'est aussi parce que « le

⁶ O que é um autor? Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 267.

⁷ Ibidem, p. 268.

⁸ Idem. A Arqueologia do Saber, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 26.

nom d'auteur n'est donc pas exactement un nom propre comme les autres »⁹. Il autorise le discours, le soutient.

Ainsi, si l'on se force à mettre en suspens le nom de l'auteur en tant que fonction de l'autorité du texte, que reste-t-il ? Foucault se livre à un exercice semblable lorsqu'il propose la fonction-auteur comme point de départ de sa pensée. Pour lui, dans notre culture, il y a quatre caractéristiques qui font qu'un texte est porteur de la fonction-auteur.

La première se réfère à la question de l'appropriation. La deuxième, est le fait que la fonction-auteur ne s'exerce pas – et n'a pas été exercée – de la même manière dans des temps et espaces différents. La troisième nous intéresse particulièrement, car, selon Foucault, la fonction-auteur « ne se forme pas spontanément comme l'attribution d'un discours à un individu »¹⁰. Et, finalement, la quatrième se réfère à l'idée que la fonction-auteur n'est pas la reconstruction de l'identité de l'auteur. Pour le philosophe français, un texte contient toujours des signes qui renvoient à l'auteur (les pronoms personnels, par exemple). Il synthétise ces quatre caractéristiques en affirmant que

la fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserme, détermine, articule l'univers des discours ; elle ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation ; elle n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes ; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper¹¹.

Si nous prenons cette conception de fonction-auteur, nous n'attachons plus l'autorité du texte à la production individuelle, à un individu qui parle et qui nous permet, à travers sa signature, de valider ce qui est dit. Ainsi, si nous suivons la pensée de Foucault, la description d'un processus de création ne peut pas être comprise seulement à travers la validation accordée par une signature, par le nom de quelqu'un.

⁹ Idem. *O que é um autor?*, p. 273.

¹⁰ Idem *Ibidem*, p. 276.

¹¹ Idem *Ibidem*, p. 279-280.

L'ouverture permise par la description – cela est devenu clair dans les analyses des dossiers produits dans le cadre de cette recherche – a un rapport direct avec la création elle-même. La description performative est celle qui crée, comme langage, une deuxième création. Même si elle promet de renvoyer à la performance à laquelle elle fait référence, la description ne reproduit pas la présence propre à la performance, elle produit une nouvelle présence dans l'écriture. Émerge, ainsi, paradoxalement, une espèce d'indépendance par rapport à la chose décrite.

Cela nous permet d'aborder deux genres d'autorité de la description : une autorité rhétorique et une autorité performative. La première repose sur la promesse de la communication. Elle cherche à maintenir en évidence la description comme communication de l'événement, comme plan des intentions des artistes et comme miroir de la vérité qui se trouve seulement dans la performance décrite. Une autorité rhétorique coïncide avec la notion d'expression.

Si nous admettions cela, notre tâche serait simple, il suffirait d'ajuster les verres qui nous permettent de voir, à travers la description, les détails de la performance. La description serait d'autant plus juste qu'elle s'approcherait d'un portrait écrit de la présence. Elle atteindrait son autorité dans la rhétorique de la description d'une supposée vérité témoignée par le sujet qui décrit. Dans nos dossiers, il est possible de trouver de nombreux exemples de descriptions détaillées, de descriptions objectives, qui ne comportent pas forcément une autorité performative. Ces descriptions sont plutôt rhétoriques, dans la mesure où elles cherchent à convaincre de leur statut de vérité au moyen de l'art argumentatif.

D'une autre manière, une sensation de présence, un effet performatif, surgit dans la description lorsque la relation avec l'objet décrit est réinventée. Dans ce genre d'autorité, la description est réinvention du vécu et, même issue de la performance, elle s'autoperformatise, considérant que le performatif émane aussi du lecteur et non seulement d'une supposée source, comme l'artiste (et son intention). Loin de vouloir communiquer, de vouloir exprimer une vérité perdue dans la présence de la performance passée, cette autorité trouve sa place dans la récréation de l'expérience.

Il s'agit d'un nouvel (nouvel n'est peut-être pas le mot juste) acte de création, *parallèle* à l'acte auquel il fait référence. Quand la description est-elle performative ? Quand elle est un acte créatif en elle-même.

La caractéristique de cette description avec autorité performative est de produire (à nouveau) une présence. Il est nécessaire, entre temps, de

circonscire ce que nous appelons ici présence, à partir d'un rapport temporel aux choses du monde. Évidemment, cette notion est associée au concept de présence tel qu'il est proposé par le philosophe allemand Hans Ulrich Gumbrecht dans son œuvre, plus particulièrement dans *Production of Presence*¹². Il considère comme présence tout ce qui est tangible, accessible, présent, c'est-à-dire, tout ce avec quoi on peut avoir un rapport spatial, ce qui est proche. Il emploie ce concept, fondamentalement et de manière générale (et ici, présenté de manière schématique), dans une critique à la prédominance de l'interprétation dans la culture occidentale, montrant comment la modernité a été (et dans une certaine mesure, est toujours) une longue marche dans la direction opposée à l'expérience de la présence, lorsqu'elle assume le sens – et, par conséquent, l'interprétation – comme la dimension principale de notre manière de comprendre le monde. Évidemment, il s'agit de la prédominance du langage sur d'autres formes de connaissance du monde.

Nonobstant le caractère hautement critique de son analyse, Gumbrecht observe que le concept de présence s'étend à beaucoup plus de champs et de dimensions. Dans une tentative de démontrer que l'apparente dualité du couple présence/sens doit être considérée seulement comme un indice en vue de la compréhension de sa théorie, puisque l'expérience ne se façonne jamais, ni d'un côté, ni de l'autre, il présente la possibilité de comprendre la présence dans le langage. Ainsi, la première opposition entre langage et présence devient paradoxale et même disparaît en faveur d'un réseau complexe de concepts complémentaires.

Dans un texte ultérieur, intitulé *Présence dans le langage ou présence accomplie contre le langage ?*, le philosophe prend le langage comme point de départ, « cherchant à atteindre quelque chose qui ne soit pas le langage ; [il revient] après, au langage à partir de ce quelque chose qui n'est pas langage »¹³. Ceci démontre que l'opposition évoquée est seulement opérationnelle.

Le texte est composé de trois parties, à savoir : 1) quatre prémisses pour aller du langage à la présence ; 2) le chemin de retour de la présence

¹² Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: what meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

¹³ Hans Ulrich Gumbrecht, *Nosso Amplo Presente: o tempo e a cultura contemporânea*, São Paulo: Editora UNESP, 2015, p.19. Note du traducteur : dans la version en portugais, « procurando atingir alguma coisa que não seja a linguagem; posteriormente, [ele regressa] à linguagem a partir dessa alguma coisa que não é linguagem ».

au langage (six modalités de la présence dans le langage) et 3) six modalités nous permettant de retrouver la notion de « la maison de l'Être » de Heidegger.

Ici, nous souhaitons attirer particulièrement l'attention sur les six modalités par lesquelles la présence peut exister dans le langage, car ceci nous aidera à comprendre la présence en tant que performativité qui autorise la description.

Le premier mode est intitulé par l'auteur « *le langage, surtout le langage parlé, comme réalité physique* »¹⁴. Le caractère réifié du langage et sa prédominance physique ne peuvent pas être écartés de la dimension du langage. Gumbrecht rappelle que Gadamer nomme « volume », la capacité du langage parlé de toucher, non seulement notre sens acoustique, mais aussi notre corps. « Dès que la réalité physique du langage a une forme, qui doit être acquise contre son état d'être un objet du temps en sens strict [...], nous dirons qu'il a un 'rythme' – un rythme que nous pouvons ressentir et identifier indépendamment du sens que le langage 'porte' »¹⁵.

En ce sens, le rythme du langage accomplit certaines fonctions. Le langage lui-même est rythme, ainsi, il peut « coordonner les mouvements de corps individuels ; il peut soutenir la performance de notre mémoire [...] ; et, car il est supposé réduire notre niveau d'alerte, il peut avoir (comme l'a dit Nietzsche) un effet 'toxique' »¹⁶. Cet effet est connu aussi comme l'effet incantatoire du langage sous ses différentes facettes.

« Un deuxième genre d'amalgame entre présence et langage, très différent du précédent réside dans les *pratiques basiques de philologie* (dans sa fonction première d'édition ou de sélection textuelle) ».¹⁷ Il mentionne

¹⁴ Ibidem, p.24 (en italique dans l'original). Note du traducteur : dans la version en portugais, « *a linguagem acima de tudo a linguagem falada enquanto realidade física* ».

¹⁵ Ibidem, p. 24. Note du traducteur : dans la citation en portugais, « Assim que a realidade física da linguagem tem uma forma, que precisa ser adquirida contra o seu estado de ser um objeto do tempo em sentido estrito [...] diremos que tem um 'ritmo' – um ritmo que podemos sentir e identificar, independentemente do sentido que a linguagem 'carrega' ».

¹⁶ Ibidem, p. 25. Note du traducteur : dans la version en portugais, « coordenar os movimentos de corpos individuais; pode sustentar o desempenho da nossa memória [...]; e, por supostamente reduzir nosso nível de alerta, pode ter (como afirmou Nietzsche) um efeito 'intoxicante' ».

¹⁷ Ibidem, p. 25 (en italique dans l'original). Note du traducteur : dans la version en portugais, « Um segundo tipo de amálgama entre presença e linguagem, muito diferente do anterior, reside nas *práticas básicas de filologia* (na sua função original de editoração ou de curadoria textual) ».

l'activité du philologue en tant que désir de présence « totale » (certainement impossible). Mais, « collectionner des fragments de textes supposerait un désir profondément réprimé d'avaloir littéralement des restes de papyrus ancestraux ou de manuscrits médiévaux »¹⁸.

Le troisième des six amalgames décrits par Gumbrecht est particulièrement important pour nous, car il s'agit justement d'une des possibilités du pouvoir performatif de la description dont nous parlions. Il s'agit de « *tout type de langage capable de déclencher une expérience esthétique* »¹⁹. Il rappelle que l'expérience esthétique, pour « Luhmann, est la forme de communication dans laquelle la perception (purement sensuelle) n'est pas seulement une présupposition, mais un contenu transporté, avec le sens, par le langage »²⁰, puisque les formes poétiques ne sont pas soumises à la dimension du sens, qu'elles oscillent entre sens et présence.

Et il poursuit : « *l'expérience mystique et le langage du mysticisme sont mon quatrième paradigme* »²¹. Le langage mystique attise l'imagination, qui cherche à rendre palpable la présence divine. Il se traduit comme expérience mystique qui cherche à produire « un effet du langage et de ses pouvoirs inhérents d'autopersuasion »²². Ainsi, s'établit le lien avec un cinquième amalgame entre langage et présence : « *le langage qui est ouvert au monde des choses* »²³.

Enfin, le sixième amalgame de Gumbrecht mentionne la notion que « la littérature peut être le lieu de l'épiphanie (une description plus sceptique mentionnerait, une fois de plus, la capacité de la littérature de produire des 'effets d'épiphanie'). Dans son usage théologique, le concept

¹⁸ Ibidem, p. 25. Note du traducteur : dans la version en portugais, « *coleccionar fragmentos de textos pressuporia um desejo profundamente reprimido de ingerir literalmente restos de papiros ancestrais ou manuscritos medievais* ».

¹⁹ Ibidem, p. 26 (en italique dans l'original). Note du traducteur : dans la version en portugais, « *qualquer tipo de linguagem que seja capaz de desencadear uma experiência estética* ».

²⁰ Ibidem, p. 26. Note du traducteur : dans la version en portugais, « *Luhmann, é a forma de comunicação na qual a percepção (puramente sensual) não é apenas um pressuposto, mas um conteúdo transportado, juntamente ao sentido, pela linguagem* ».

²¹ Ibidem, p. 27 (en italique dans l'original). Note du traducteur : dans la version en portugais, « *a experiência mística e a linguagem do misticismo são o meu quarto paradigma* ».

²² Ibidem, p. 27. Note du traducteur : dans la version en portugais, « *um efeito da linguagem e dos poderes inerentes de autopersuasão* ».

²³ Ibidem, p. 28 (en italique dans l'original). Note du traducteur : dans la version en portugais, « *a linguagem sendo aberta ao mundo das coisas* ».

d'épiphanie fait référence à l'apparition d'une chose, une chose qui a besoin d'espace, une chose absente ou présente »²⁴.

Ces six amalgames entre présence et langage montrent la possibilité de comprendre la performativité de la description, sa capacité d'être autre chose que la communication des intentions d'un auteur, en tant que présence.

Cette efficacité de la description est, ainsi, corps qui se produit dans l'acte de lecture. Cette intuition est déjà présente dans le travail de Paul Zumthor²⁵, quand il attire l'attention sur la performance de la lecture, affirmant le besoin de considérer le corps du lecteur comme le mécanisme à travers lequel la lecture se réalise.

Dans la même voie, la description produit son autorité en tant que présence dans la mesure où elle nous fait « rentrer dans la page », de la même manière que Gumbrecht décrit l'envie primaire du philologue de « manger » les mots. En effet, la description peut produire en nous une expérience esthétique justement parce qu'elle dépasse la communication de la chose décrite, elle s'ouvre au monde comme expérience et s'autorise, autorise à soi-même de manière performative dans la production de son autorité, en tant qu'expérience esthétique nouvelle (renouvelée). Une description qui s'autorise en tant que description produit de l'épiphanie, tout comme la littérature produit en nous des moments d'épiphanie. Nous ne jouissons pas d'un texte littéraire parce qu'il nous communique une histoire, mais parce qu'il se produit comme langage. En ce faisant, il produit des effets de présence.

Rigueur et présence dans le langage

Si la description est elle-même un acte créatif, qu'est-ce qui lui donne sa légitimité en tant que recherche ? Si la description des processus créatifs est efficace quand elle produit de l'épiphanie, quand elle performative la chose décrite dans une nouvelle création, quand elle s'approche de la

²⁴ Ibidem, p. 29. Note du traducteur : dans la version en portugais, « a literatura pode ser o lugar de epifania (uma descrição mais cética abordaria, uma vez mais, a capacidade de a literatura produzir 'efeitos de epifania'). No seu uso teológico, o conceito de epifania refere-se ao aparecimento de uma coisa, uma coisa que requer espaço, uma coisa que está ausente ou está presente ».

²⁵ Performance, recepção, leitura, São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

littérature, quelle est la différence entre le texte descriptif résultant de la recherche et le texte littéraire ? Ce que nous décrivons possède-t-il un statut de littérature ? La description a-t-elle besoin de la dimension esthétique pour s'autoriser en tant que description valable ?

Lorsque l'on abandonne l'illusion d'objectivité de la description, c'est-à-dire, lorsque l'on brise la croyance que la description doit communiquer ce qu'elle décrit, reconstituer devant les yeux du lecteur la performance prise comme objet de recherche, nous ne pouvons pas décrire l'acte poétique *per se*. Il reste toujours un hiatus entre le corps et la parole, il reste toujours un espace improbable dans lequel il n'y a pas de place pour la création ou pour l'objectivité. A la différence de de la littérature, la description du processus de création – c'est ce que nous montrent les analyses effectuées dans cette recherche – embrasse la chose décrite dans une nouvelle création, sans l'abandonner, mais sans pour autant pouvoir la reconstituer. La chose décrite appartient toujours, dans une certaine mesure, à la dimension du réel, différemment de la littérature, qui ne possède pas d'autre engagement que celui avec le langage propre.

Cette liaison avec le réel place la description dans le champ de la rigueur et non dans celui de l'objectivité. C'est la rigueur de la description qui caractérise son efficacité. Cela est indépendant de sa fonction.

Les fonctions de la description du processus créatif dans le champ de la recherche peuvent être diverses : récupérer le processus (avec l'intention de le refaire) ; archiver le processus (pour le conserver) ; recréer le processus (pour apprendre avec lui) ; étudier le processus (pour réfléchir à son sujet). De même, les modalités de description du processus créatif peuvent contenir des discours selon le sujet qui parle (à la première personne, à la troisième personne, le chercheur, l'acteur, l'observateur) ; selon la technique d'écriture (le niveau de détail de la description et les effets sur le lecteur) ; selon la façon d'écrire (description, dialogue, récit, etc.).

Quoi qu'il en soit, qu'elles soient ou non agencées entre elles, les fonctions et les modalités se dissipent lors de l'ouverture du texte vers sa liaison avec le réel. Mais il ne s'agit pas d'un réel absolu, un réel « vérifiable », mais de la performance du réel, une expérience de présence par le langage, dans le corps, mais non pas, non plus, par le corps.

Décrire le processus de création revient, ainsi, à restituer au texte le corps, perdu dans le temps de la performance.

Références

- AUSTIN, John L. How to do things with words. *Cambridge*: Harvard University Press, 1975.
- DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e A Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Presença na linguagem ou presença adquirida contra a linguagem? In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso Amplo Presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2015, p. 19-32.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *FOUCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio e Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 264-298.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- REDE INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA PRESENÇA. Dossiê Descrição de Processos de Criação. *Dossiê número 1*. Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2013, 143 p.
- REDE INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA PRESENÇA. Dossiê de Análise das Descrições. *Dossiê número 2*. Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2014, 79 p.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. New York: Routledge, 2002.

PARTIE I

Les problèmes de la description du processus de création

LA LIMINALITÉ ET LA METAPHORE DANS LA DESCRIPTION DE PROJETS CRÉATIFS SCÉNIQUES

Gabriela Pérez Cubas

*Universidad Nacional del Centro de la Provincia
de Buenos Aires, Argentine*

Signifique el que pueda.

S. Beckett

Una obra de teatro no se mira cómo se mira un cuadro,
por las emociones estéticas que procura: se la vive en concreto.

Tadeusz Kantor

Introduction

Théâtre et université : voici la connexion que cet ouvrage propose. Ce couple a suscité de nombreux débats au sujet du rôle que l'université peut assumer par rapport à l'étude du théâtre. En ce qui concerne le contexte en Argentine, d'où j'écris ce travail, les études universitaires de théâtre ont commencé comme une extension d'autres domaines (philosophie, histoire de l'art, littérature) plutôt que comme une approche de la pratique et de la création théâtrales. Sont apparus peu à peu, et ceci grâce à l'intérêt que les études théoriques ont porté sur l'art théâtral en Argentine, des espaces tournés spécifiquement vers la pratique théâtrale, à l'université. À leurs débuts, ces cursus ont fait usage des catégories de recherche issues des études théoriques déjà existantes et, à la mesure qu'ils se sont établis et développés, ils ont commencé à réfléchir et à proposer des catégories d'analyse plus pertinentes à l'étude du théâtre compris comme un événement, comme un phénomène vivant, présent, éphémère. À partir de ces nouvelles approches, on essaye d'analyser autant les procédures techniques que celle esthétiques et, par conséquent, éthiques qui constituent le phénomène théâtral en tant que pratique humaine.

De cette perspective, je comprends la contribution du présent ouvrage comme un acte responsable et autocritique de la part de ceux qui étudient le théâtre dans les contextes universitaires. Je le considère responsable car il assume la nécessité de réfléchir à la pratique théâtrale, prenant en compte le rôle des chercheurs de théâtre dans ces espaces de savoir spécialisé.

La question qui se pose ici est de savoir comment délimiter un objet d'étude en mutation et comment se rapprocher, depuis la perspective choisie, d'un certain degré de vérité dans nos analyses.

Dans cet article, la problématique proposée par le livre est traitée à partir d'une logique de questionnement, d'ouverture, de reconnaissance des points de tension et des contradictions que l'on suppose assumées dans l'étude des processus créatifs scéniques dans le cadre de l'université. À cette fin, et considérant le phénomène théâtral comme un événement vivant, l'article analyse la problématique de la description des processus créatifs, avec la compréhension que processus et résultat constituent une unité.

Je suggère que, pour décrire un processus créatif théâtral, il faut le comprendre dans sa structure interne et aussi dans son fonctionnement avec le public, car c'est à ce moment que le processus créatif devient événement et enrichit sa densité symbolique. La conjonction de l'entité poétique – résultante du processus créatif – et de l'univers de l'*expectación* (également compris comme action créative) – résultant de la relation avec le public¹ – est le lieu où le processus créatif construit son territoire, prend du sens et se constitue en tant qu'événement. Analyser de manière isolée ces événements – le processus créatif et la réception – résulterait, selon le point de vue de ce chapitre, en un regard partiel sur un corps poétique qui vit en même temps qu'il est en train d'être fait.

Ainsi, la question de départ de notre réflexion serait : que sommes-nous en train de décrire quand on décrit de tels processus ? Quel aspect du processus créatif nous intéresse de décrire ou de découvrir ?

L'approche adoptée afin de développer ce travail est orientée par le concept de liminalité, défini d'abord dans le domaine de l'anthropologie par Victor Turner (1988). Nous voyons le liminaire comme le point d'hybridation de plusieurs perspectives qui, en se rencontrant, permettent

¹ En espagnol, le concept d'*expectación* suggère l'action créative du public dans son lien avec la représentation. Ici, il s'agit de l'acte performatif du public dans la construction des sens possibles. La notion d'*expectación* propose de dépasser la logique qui comprend la réception comme un acte passif.

l'émergence d'autres sens et d'autres formes. Et puisque l'hybridation, du moins dans le domaine artistique, ne permet pas d'identifier de manière claire ses composantes, nous proposons une approche à la pratique théorique en tant que production d'un regard métaphorique, un regard d'étrangeté face à l'objet étudié, un regard qui reconnaît la complexité et l'indéfinition comme des éléments constitutifs de la production théâtrale.

Réfléchir l'entité poétique

Qu'est-ce que la créativité ? Est-ce accorder un nouveau sens à quelque chose qui existe déjà, ou proposer, à partir de rien, un nouvel objet, une nouvelle entité ? Mauricio Kartun (1997 ;143)², dramaturge, pédagogue et metteur en scène argentin, conçoit la créativité comme la façon de faire surgir un troisième sens à partir de la jonction d'éléments préexistants n'ayant, apparemment, rien en commun. Ce grand créateur suggère un mariage fantastique entre ces éléments, une association permettant le surgissement, impensable avant, d'un sens propre à partir de cette conjonction. Il propose de faire éclater le sens quotidien – une explosion du réseau conceptuel – afin d'en recomposer les fragments avec une intention novatrice, ludique.

Créateur d'une poétique qui, au fil des ans, l'a identifié comme l'un des dramaturges et metteurs en scène les plus engagés dans la quête métaphorique de sa réalité, Kartun, dans un entretien avec Jorge Dubatti,

définit sa poétique comme une métaphore épistémologique de l'identité culturelle argentine, une métaphore qui synthétise une manière d'être au monde et de le concevoir. Une poétique ne se limitant pas à la traditionnelle réception des poétiques européennes et nord-américaines, tout en revendiquant son désir propre, la réalité de sa propre expérience. Un théâtre bâtard, dit-il. [...] Je crois que l'esthétique est le lieu où nous, les créateurs, dévoilons de la manière la plus obscène les signes de notre identité.³

² Mauricio Kartun, Una conceptiva ordinaria para el dramaturgo criador. Em La Escalera N° 6, Anuario de la Facultad de Arte. Tandil. UNCPBA. p. 141

³ Dans la version en espagnol : « define a su poética como una metáfora epistemológica de la identidad cultural argentina, una metáfora que cifra una manera de estar en el mundo y concebirlo... Una poética que no se limita a ser tradicionalmente receptora de las poéticas europeas y norteamericanas y reivindica el propio deseo, la realidad de la propia experiencia.

L'acte créateur est conçu, toujours, en faisant référence à quelque chose de préexistant. Nous créons à partir de notre expérience du monde ; en créant, nous faisons un pari sur la transformation des sens et des formes et sur la conjugaison d'une nouvelle grammaire pour leur organisation. Une nouvelle logique s'empare de cette organisation décollée de l'ordre quotidien et qui propose un autre regard sur le monde.

Jorge Dubatti considère la production de l'entité poétique comme un passage des formes quotidiennes vers la création de nouvelles formes qui in-forment (donnent de la forme à) la matière. « La nouvelle forme informée, installée par l'action du corps auratique de l'acteur, fusionne toutes les matières dans une unité : elle les absorbe et les transforme dans une nouvelle entité »⁴. Cette entité poétique matérialise son existence lors de l'événement convivial en présence du public ; le lien créé avec le récepteur achève la construction du sens général de l'entité poétique.

Le créateur peut orienter le sens de sa proposition, il peut définir avec certitude une forme esthétique à être transmise et même considérer qu'il entreprend un acte communicatif clair, néanmoins, il ne peut pas assurer quel sens chaque récepteur accordera à cet acte. Rien de plus logique que de souhaiter que le créateur puisse rencontrer les voies formelles pour communiquer ce qu'il veut transmettre de manière réussie, c'est-à-dire, que le récepteur comprenne la proposition du créateur. Cependant, chaque personne aura un vécu particulier de la réception d'une œuvre, en accord avec sa propre expérience. Il est possible de concevoir que, plus se produisent des réceptions distinctes – c'est-à-dire, plus la proposition scénique incite à la diversité d'expériences sensibles du public – plus elles seront capables de contribuer à l'existence d'une entité poétique pourvoyeuse d'un saut ontologique par rapport à la réalité quotidienne ; ce saut ouvre les portes au jeu métaphorique dans lequel beaucoup parmi nous trouvent la jouissance de la liberté. Mauricio Kartun propose de rompre avec les réseaux conceptuels et de tendre la main au récepteur pour qu'il rentre dans ce jeu de rupture et qu'il construise ses propres réseaux. Cela permettra une expérience

Un teatro bastardo, afirma. [...] Creo que la estética es el lugar donde de manera más obscura exhibimos los creadores los signos de nuestra identidad.» (Jorge Dubatti, Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros, Buenos Aires: La revista del CCC. Centro Cultural de la Cooperación. Buenos Aires. 2007. Año 1, N° 1).

⁴ Filosofía del teatro II: Cuerpo poético y función ontológica, Buenos Aires: Atuel, 2010, p.79. Dans la version en espagnol : « La nueva forma informada, instalada por la acción del cuerpo aurático del actor, funde todas las materias en una unidad: las absorbe y transforma en el nuevo ente ».

artistique à partir d'une nouvelle optique. Voici l'objectif d'un processus créatif qui cherche à entretenir sa vitalité.

Que se passe-t-il, alors, quand nous essayons de rendre compte d'un processus créatif, d'exposer dans un cadre scientifique la construction d'une entité poétique ? La première question à poser serait : à quel public s'adresse la description ? Et la deuxième : Dans quel but ?

Qui s'intéresse à connaître les méandres traversés par les artistes jusqu'à arriver au résultat final, et pour quelle raison ? Afin de transmettre une technique particulière de composition ? Afin de décomposer et, ainsi, rendre explicites les instances de l'élaboration artistique ? Afin d'élargir la capacité de réception d'une poétique ou d'une micropoétique données ?

Dans ces cas, et dans tous les cas qui puissent venir à l'esprit du lecteur, serait-il possible de séparer l'expérience sensible du descripteur de son intention analytique et descriptive ? Il est possible d'effectuer une analyse objective des procédures impliquées dans le processus étudié, d'accorder une valeur à chacune de ces procédures dans la logique propre à la proposition artistique. Nous pouvons désigner différents modes de documentation d'un processus créatif mais, pouvons-nous garantir que, dans la prétendue objectivité de la description, nous ne sommes pas en train d'énumérer des données dépouillées des aspects insaisissables et indicibles qui constituent l'entité poétique ?

Il est possible de décrire un processus créatif de manière objective mais, cette description serait-elle fidèle au processus, à ses résultats ? Que se passe-t-il avec la production de l'entité poétique ? Comment décrire les détours créatifs d'un processus dont la nature est active, en constante mutation et inachevée, considérant qu'il ne s'agit pas uniquement de sa création, mais aussi de sa transmission, de son exposition, de son interaction avec le public ? Nous parlons d'un processus scénique comme d'un organisme vivant qui se représente lui-même et change à chaque nouvelle présentation. L'organisme créé pendant la phase de recherche, des répétitions, est recréé et cocréé avec le public à chaque fois qu'il est joué. La notion de *poièsis* est celle qui correspond le mieux à ce processus, puisqu'elle articule l'entité créée et l'action créatrice, selon Dubatti :

Nous appellerons *poièsis* la production artistique, la création productive d'entités artistiques en elle-même. *Poièsis* implique autant l'action de créer que l'objet créé, qui sont, en somme, inséparables (la même chose se passe en castillan avec les noms création ou production). *Poièsis* désigne le travail de production de l'entité

artistique, l'entité elle-même et l'entité dans le processus de se faire (tandis que l'entité artistique possède simultanément une *natura naturata* et une *natura naturans*) : *poièsis* est la somme multiplicatrice de travail + corps poétique + processus de sémiotisation. [...] L'action *poiétique* théâtrale génère une entité, absente et inexistante avant et après l'action. En raison de sa double dimension, de travail et d'entité, la *poièsis* est événement, action humaine et réalisation, quelque chose qui se passe, un fait qui se passe dans le temps et dans l'espace.⁵

Poièsis comprise comme le produit d'une action humaine, l'échange et la coexistence étant reconnus en tant que modalités de l'expérience de cette action dans le territoire de la scène. Ce territoire est une métaphore de l'expérience du monde qu'ont les participants de l'événement théâtral, où la métaphore (mettre-hors) est comprise comme une déterritorialisation du quotidien. Un quotidien constitué en tant que référent réel du vécu dans l'événement théâtral ; métaphore en tant que procédure qui permet de délocaliser les références réelles pour les situer dans le terrain du jeu théâtral ; poièsis comprise comme la procédure par laquelle le réel se transforme en métaphore.

Revenons à l'exemple d'une recette ou d'une procédure pour accomplir quelque chose, disons une recette de cuisine : il s'agit d'une description des façons de combiner des ingrédients distincts pour obtenir un plat composé. Cette recette possède un langage structuré qui permet d'organiser la combinaison des ingrédients et, en même temps, le fait même de citer certains aliments évoque à notre sensorialité leurs saveurs et nous fait supposer le résultat final. Si je propose au lecteur de penser à la combinaison de citron et café, il peut avoir une idée approximative du résultat de ce mélange. Si la combinaison est de sucre et œufs, forcément l'idée sera une autre. Les mots évoquent la sensorialité et cette dernière provoque des

⁵ Dubatti, 2007, p. 90. Dans la version en espagnol : « Llamaremos entonces *poièsis* a la producción artística, la creación productiva de entes artísticos en sí. *Poièsis* implica tanto la acción de crear como el objeto creado, que en suma resultan inseparables (sucede lo mismo en castellano con los sustantivos creación o producción). *Poièsis* designa el trabajo de producción del ente artístico, el ente en sí, y el ente en tanto proceso de hacerse (en tanto el ente artístico posee a la par una *natura naturata* y una *natura naturans*): *poièsis* es la suma multiplicadora de trabajo + cuerpo poético + procesos de semiotización. (...) La acción *poiética* teatral genera un ente, ausente e inexistente antes y después de la acción. Por la doble dimensión de trabajo y de ente, la *poièsis* es acontecimiento, acción humana y suceso, algo que pasa, hecho que acontece en el tiempo y en el espacio. »

émotions. Toutes les deux, sensorialité et émotions, sont construites et réélaborées dans l'expérience du monde et nous nous en rendons compte à travers les mots.

De quelle manière pouvons-nous employer les mots pour nommer un processus créatif ? Si nous concevons que la création débute par la rupture du réseau conceptuel quotidien et est concrétisée à travers les actions d'un ou de plusieurs sujets, si nous acceptons que le réseau conceptuel de la vie quotidienne est élaboré et réélaboré dans l'expérience du monde, chaque individu a un vécu et *incorpore* (donne corps) : quelle est la référence sensorielle et émotionnelle du lecteur pour comprendre notre description, si elle fait référence à la reconstruction de ce réseau conceptuel dans le *chronotope*⁶ de la scène ?

La réponse à ces questions pourrait être explorée dans la théorie de la performativité des actes de parole⁷, qui soutient que tout acte illocutoire est un acte performatif et, ainsi, lorsque l'on parle, on effectue une action par rapport au récepteur de notre acte. Néanmoins, pouvons-nous être sûrs des conséquences de notre acte performatif sur le récepteur ? Si le théâtre est un événement vivant, si la poïésis est le résultat éphémère de travail + corps poétique + processus de sémiotisation, une description objective (toujours filtrée par la subjectivité du chercheur) suffirait-elle à rendre compte des processus créatifs ? Selon Hugo Aguilar :

(...) le performatif ne réside pas, et ne peut pas résider, de manière exclusive dans le contenu propositionnel d'un énoncé, ni ne peut être réduit aux déterminations pragmatiques de l'énonciation. Cette situation nous impose l'idée que la performativité peut émerger

⁶ Mikhaïl Bakhtine emploie le terme chronotope comme suit : « Nous appellerons chronotope (ce qui se traduit, littéralement, par 'temps-espace') la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature [...]. Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'histoire » (Bakhtin, 1989, p. 237). Dans la version en espagnol : « Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa tiempo-espacio) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (...) En el cronotopo artístico literario tiene lugar en la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia ».

⁷ John Langshaw Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona: Paidós, 1962.

d'indices contextuels dans lesquels le sens est construit à partir de l'implicite. [...] Pour interpréter pleinement une expression il ne suffit pas de décoder « *le contenu sémantique des lexèmes qui constituent le sens de la phrase* » (Lyons, 1997, p. 97). Il est nécessaire également de saisir l'intention de l'énonciateur afin de trouver l'implicite. (Aguilar, 2007, p. 3)⁸

En outre, de la même manière que les mots, les intentions qui peuvent être saisies dans l'acte perlocutoire (constitué par la somme du dire et de l'intention accordée à l'acte de parole) sont liées au contexte dans lequel émetteur et récepteur constituent le sens des choses. Néanmoins, dans le cas de notre description, il est nécessaire d'ajouter que nous faisons allusion à un processus dont la prémisse est celle de rompre le réseau conceptuel quotidien.

Reprenons : les mots sont-ils suffisants pour décrire un processus théâtral ? Selon Jorge Dubatti⁹ le théâtre est un événement convivial, il se produit et, en se produisant, il produit des entités, dans un rapport à la culture vivante, à la présence auratique des corps et à leur coexistence dans un même espace et un même temps. Cet espace-temps produit un chronotope propre à cet événement, donne sens à cet instant éphémère généré de la présence simultanée d'acteurs, corps poétique et public : c'est là où arrive le théâtre.

Le théâtre en tant qu'événement implique beaucoup plus que l'ensemble des pratiques discursives d'un système linguistique, il dépasse la structure de signes verbaux et non verbaux, le texte et la chaîne de signifiants auxquels il est souvent réduit en vue d'une supposée compréhension sémiotique. Au théâtre, en tant qu'événement, tout n'est pas réductible au langage.

Les processus qui nous intéressent ici, préalables à la mise en scène finale, constituent-ils aussi un événement ? La réponse est oui, puisque, à

⁸ En italique dans l'original. Dans la version en espagnol : « lo performativo no reside ni puede residir únicamente en el contenido proposicional de un enunciado, ni tampoco se puede reducir a las determinaciones pragmáticas de la enunciación. Esta situación nos impone de la idea de que la performatividad puede generarse desde rasgos contextuales en los que el sentido impuesto se construye desde lo implícito. [...] Para interpretar cabalmente una expresión no basta con decodificar '*el contenido semántico de los lexemas que constituyen el significado oracional*' (Lyons, 1997 : 97). Es necesario también captar la intención de enunciador para percibir lo implícito ».

⁹ Dubatti, 2007, p. 31.

chaque réception de cette entité créée, se produit un événement convivial auquel participent au moins deux agents, l'acteur et le récepteur. Ceci implique la création d'une instance de communication où l'acteur agit pour produire une entité poétique et le récepteur, qui a eu le vécu de cette entité, essaye de transmettre les stimuli reçus. Revenons à Dubatti :

Dans son aspect pragmatique, le théâtre ne communique pas de manière stricte : si l'on considère que la communication est une « transmission d'information » ou une « construction de sens partagés », alors le théâtre stimule, incite, provoque (Pradier), implique le don d'un objet et le geste de partager, de faire compagnie. Si, en plus, il communique, le théâtre ne se limite jamais de manière exclusive à cette communication, s'associant à des éléments qui favorisent largement le « malentendu ».¹⁰

L'entité poétique produite dépasse, dans sa logique, la notion traditionnelle de communication dans laquelle il est possible d'identifier l'émetteur, le média, le message et le récepteur. Il peut être compris plutôt comme un ensemble de stimuli qui, lorsqu'ils sont partagés, modifient de manière dialectique autant celui qui le produit que celui qui le reçoit. Comprendre le théâtre en tant qu'événement, comme une entité qui *est* temps et espace, permet de l'interroger dans son ontologie et de formuler des modalités d'étude et de description qui prennent en compte sa nature matérielle et symbolique.

Si la sémiotique est l'étude des signes théâtraux en tant que langage d'expression, communication et réception, l'ontologie théâtrale¹¹ est l'étude autant de l'événement que de la production d'entités, soit, l'étude de l'événement théâtral et des entités théâtrales considérés dans leur complexité ontologique.

¹⁰ Dubatti, 2010, p. 29. Dans la version en espagnol : « En su aspecto pragmático el teatro no comunica estrictamente: si se considera que la comunicación es 'transferencia de información' o la 'construcción de significados/sentidos compartidos', el teatro más bien estimula, incita, provoca (Pradier), implica la donación de un objeto y el gesto de compartir, de compañía. Si además comunica, el teatro nunca se limita de manera exclusiva a esta comunicación, mezclándose con elementos que favorecen en amplio margen 'el malentendido' ».

¹¹ Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro II: Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires: Atuel, 2010.

Ceci nous amène à affirmer que celui qui décrit est aussi en train de produire un processus créatif, et participe avec tout son être à son processus de description. Il produit un récit parallèle au processus créatif qui, même en étant descriptif, ne perd pas son caractère créatif. En effet, il s'agit d'une réflexion au sujet d'une entité créée. La description d'un processus créatif est, alors, la création d'une entité réflexive de l'entité théâtrale créée. Ceci nous conduit à la proposition suivante : quel est le mode de décrire ou de réfléchir (je pense aussi au reflet d'un miroir, où se pose la question de la réalité ou de la création) ces aspects de la création d'une entité poétique qui ne peuvent pas être nommés ?

Réfléchir à partir de sa propre création

Afin d'écrire le présent article, nous avons vécu l'expérience de trois processus créatifs. Dans chacun d'eux, notre objectif était de faire en sorte que les acteurs soient en mesure de rendre compte autant des procédures du processus de création que du résultat de l'application de ces procédures et des modalités d'organisation des résultats. L'intention était que les créateurs eux-mêmes décrivent leurs processus créatifs, évitant ainsi la médiation d'un observateur. La grammaire de l'organisation des résultats des processus en question a été interrogée, c'est-à-dire, la dramaturgie, comprise comme la reconstruction d'un réseau conceptuel propre à l'acteur et en lien avec la dramaturgie générale du spectacle.

L'hypothèse, dans chacun de ces trois processus, a été que l'acteur, à travers son expérience du monde, porte en lui les connaissances nécessaires pour générer ses propres procédures poétiques et ses modalités d'organisation dramaturgique. Nous soutenons ici que la connaissance implicite de l'expérience du monde sert de base à la production de processus créatifs, alors que la connaissance explicite, acquise par le biais de différents processus institutionnels, permet d'accéder à des champs de connaissance alternatifs qui pourraient interagir avec l'expérience du monde et, ainsi, l'enrichir.

Dans le premier travail, dont la description a intégré le dossier numéro 1 du Réseau International d'Études de la Présence, l'objectif était de commencer le processus créatif à partir de la mémoire sensorielle et émotionnelle de chaque acteur. Partant d'expériences communes à tout le groupe, comme un repas de Noël en famille ou le premier jour de classe,

chaque acteur proposait sa propre interprétation de ces moments à partir de souvenirs. La reconstitution, suivie d'une analyse, ne devait pas être littérale : les acteurs devaient présenter, par l'action, leur ressenti de la situation, c'est-à-dire, ils devaient avoir une posture critique par rapport à la situation proposée. Ils devaient produire leur propre théâtralisation de ce souvenir.

Après plusieurs semaines de travail, a été constitué ce que nous avons convenu d'appeler des archives de gestes de base. À partir de chaque scène travaillée, ont été choisis des gestes et des actions pour composer une séquence synthétique de la proposition d'origine. Pendant ce processus, et en parallèle au travail créatif, chacun a partagé avec le groupe des expériences et situations appartenant à son histoire personnelle. Ensuite, le groupe a développé une procédure générale d'analyse pour chaque histoire racontée pour, après, en utiliser des éléments en tant que matière première du processus créatif.

Dès que cet ensemble de gestes de base semblait suffisamment complet, nous avons commencé à associer ces gestes, avec la certitude que l'agencement de deux ou trois gestes sans rapport entre eux ferait émerger un sens propre à chaque combinaison. Les petites scènes ainsi générées ont été organisées et ordonnées en vue d'un montage général qui, une fois fini, montrait de la cohérence dans l'assemblage des fragments. En reprenant les concepts de Kartun, nous pouvons considérer la procédure employée comme une rupture du réseau conceptuel quotidien, représenté par les souvenirs de situations personnelles, et sa reconstitution en ajoutant de nouveaux sens.

Jusqu'à ce point le processus a été de grand intérêt ; les acteurs ont travaillé de manière généreuse, ouverte et lucide afin d'élaborer leurs propositions. Le groupe a renforcé sa créativité. Néanmoins, arrivé le moment de la réflexion personnelle de chaque acteur au sujet des procédures employées dans la composition des gestes et des actions qui théâtralisaient leurs souvenirs, les résultats ont été moins riches. Le reflet que chaque acteur donnait à son propre processus rendait une image monotone du résultat final. Les descriptions personnelles n'ont pas été de grande aide par rapport à notre question initiale, de reconnaître les procédures utilisées par chacun pour composer les situations théâtrales.

Dans mon rôle d'observatrice et coordinatrice du groupe, j'ai pu faire une description et une analyse du processus de manière générale ainsi qu'individuelle ; certaines procédures ont été élaborées comme une

méthode de travail, à partir de mes observations des acteurs et de leurs propositions. Cependant, il manquait des références objectives concernant les modalités de composition employées par chacun. Deux ans après ce processus, la question qui reste est : était-il vraiment nécessaire pour les acteurs de mener une réflexion sur leurs propres processus ? Était-ce possible ? Combien d'autres aspects ont échappé à ma propre observation et réflexion dans cette prétendue objectivité de la description ?

Le deuxième processus créatif dont nous parlerons ici a repris l'objectif initial de notre recherche, soit, celui de faire en sorte que les acteurs identifient leurs propres procédures poétiques dans la composition dramaturgique. Cette fois, le travail a été déclenché par des histoires personnelles et par des archives photographiques des années 1920 sur les prostituées de la ville argentine de Tandil, siège de notre recherche. Les photographies représentent des femmes, environ 500, assises face à la caméra, dans un poste de police. Il est possible d'observer une série d'informations personnelles des modèles, à côté des images.

Trois actrices ont participé au travail. Elles ont passé en revue les photographies afin d'en sélectionner trois, parmi celles qui les avaient le plus touchées. Dans un deuxième moment, il leur a été proposé de restituer la posture et les gestes de la femme photographiée et, ensuite, de repérer les sensations et émotions produites par cette posture. La prochaine étape a été de construire une histoire pour ces femmes à partir du travail initial des actrices.

Ce processus, aussi, a été intense et mobilisateur. L'intégration du geste de la femme photographiée a déclenché dans chaque actrice un univers d'images, sensations et émotions qui ont aidé à créer une histoire de vie pour ces femmes dont nous disposions de si peu d'informations. Chaque actrice s'est profondément engagée dans sa tâche et, ainsi, ont été créées trois séquences de 10 minutes, présentées comme des interventions dans différents contextes.

Le processus créatif a été bouleversant et enrichissant. Mais, encore une fois, lorsque les actrices ont été invitées à réfléchir sur leurs propres procédures créatives, cette réflexion a été assez limitée. Une attention spéciale a été portée aux thèmes qui orientaient ces réflexions, afin de ne pas influencer leur effort personnel de pensée. Les réponses ont été, néanmoins, peu précises et anecdotiques. Malgré cela, chaque actrice s'était interrogée afin de développer une dramaturgie capable d'apporter de la théâtralité aux femmes des photos.

Une partie objective avait été effectuée, les actrices ayant approfondi leurs structures expressives et motrices afin de créer une grammaire de la corporalité, organisée selon leurs propres critères poétiques. Ceci met en évidence l'autonomie de l'acteur-créateur et renforce le concept d'entraînement comme voie pour la connaissance des logiques personnelles de sa corporalité, en vue de la création de nouvelles colonisations du corps, de nouvelles dramaturgies, comme l'affirme Eugenio Barba (Barba:1994: 48). Mais il y avait toujours un décalage entre la qualité du travail scénique et l'intention de décrire et transmettre les processus d'analyse, sélection et agencement d'éléments expressifs (issus de l'association d'émotions, sensations et motricité). Les descriptions concernant leur propre travail ne reflétaient ni la richesse poétique obtenue, ni la force émotionnelle vécue et transmise par les actrices.

Les questions que nous nous sommes posées étaient : que se passe-t-il dans le faire, qui gêne la réflexion objective ? Est-ce un manque d'entraînement dans la réflexion au sujet de sa propre action ? La façon de formuler les questions n'est-elle pas correcte ? Y-a-t-il des endroits auxquels l'analyse critique ne serait pas en mesure de nous donner accès ? Est-ce qu'à l'acteur revient le jeu et au chercheur revient la recherche ? Ces deux rôles sont-ils compatibles dans un même individu/sujet ?

Que manque-t-il dans la description des processus créatifs ? Tout d'abord, le désir de le faire. J'ai donc décidé d'arrêter de torturer ces jeunes et talentueuses actrices ; elles avaient réussi à créer de très beaux travaux et il me semblait faux de les obliger de décrire ce qu'elles avaient déjà démontré en action.

Le troisième projet que j'ai entamé, avec les mêmes directives, a été de produire et jouer sur un monologue, effectuant moi-même la description du processus créatif, dans un rôle d'artiste chercheuse. La metteuse en scène et moi avons travaillé intensément pendant trois mois. Nous avons choisi un texte plein de métaphores et sans références objectives. Différemment des deux projets précédents, où nous avons construit des dramaturgies corporelles et textuelles à partir d'interrogations développées lors d'improvisations, dans ce travail le point de départ a été un texte préalablement écrit dont le personnage principal, une couturière de la banlieue argentine au milieu du XX^e siècle, raconte son histoire depuis l'espace et le temps de la mort. C'est-à-dire, la protagoniste de la pièce existe dans l'œuvre dans sa nouvelle existence, dans sa mort.

Afin de pouvoir assumer ce processus créatif j'ai du suspendre mon rôle critique de chercheuse. Il était incompatible de, simultanément, affronter un processus poétique et analyser les procédures techniques employées. La charge poétique du texte a déclenché le souvenir de certaines expériences et a provoqué en moi la création d'images de lieux jamais habités. J'ai fait référence à plusieurs femmes qui m'habitent, en faisant une synthèse d'elles. J'ai travaillé d'autres formes de sensibilité, d'autres voix, d'autres façons de penser et, finalement, je suis arrivée à la construction poétique de ma propre lecture du texte, qui s'est articulée pendant tout le processus avec la vision de la metteuse en scène. Au long des trois mois de répétitions plusieurs mondes sensibles se sont ouverts à nous, où j'ai pu interroger et réfléchir sur le travail.

Je peux mentionner quelques unes des procédures techniques employées pendant cette création, tandis que d'autres sont la synthèse de mes propres façons de voir le monde. Dans cette synthèse, sont mélangées des images de mon enfance, des femmes de ma famille, de femmes que j'ai vues ou connues, d'hommes présents ou absents dans ce parcours, ainsi que mes propres émotions et sensations par rapport à chacune de ces images. Je me suis proposée de faire un récit systématique et technique de comment j'ai utilisé la voix, les mouvements et les gestes. Ayant pour base l'Analyse de Mouvement selon Laban¹², j'ai effectué une analyse détaillée de la composition corporelle, de mes points d'appui, de la respiration, de l'utilisation de l'espace et du poids du corps.

À partir du moment où l'œuvre est rentrée en contact avec le public, ma composition s'est multipliée dans chaque personne. Après avoir joué, j'ai discuté avec les spectateurs qui le souhaitaient. Leur rapport était émotionnel, et ils faisaient part de leurs sensations et des souvenirs de leurs propres vécus, déclenchés par le jeu. J'ai compris qu'un monde potentiel est activé dans l'ici et maintenant de la scène, et que sa densité symbolique est très difficile à embrasser de manière objective. Il est nécessaire de faire appel à d'autres champs pour transmettre cette expérience. Le processus

¹²L'Analyse de Mouvement selon Laban (LMA) est un système d'analyse et description du mouvement qui étudie et articule les dimensions physiques autant que celles affectives du mouvement, pour une compréhension globale et détaillée de l'action humaine. Pour plus de références, voir : Laban, Rudolf : *The mastery of movement on stage*. London. Macdonald & Evans. 1950, (version originale). Plusieurs éditions ultérieures, révisées et augmentées par Lisa Ullman et traduites en plusieurs langues, portent le titre réduit : *The mastery of movement*. Voir aussi : Laban Rudolf ; Lawrence F.C. : *Effort*, London, Macdonald & Evans 1947 (version originale) ; avec plusieurs éditions et traductions.

créatif est passé par une période d'incubation, une période de répétitions et une période d'existence, lors des représentations. Le processus créatif vivait avec le public.

C'était le résultat de mon travail. Mon analyse technique n'était pas en mesure de réfléchir l'après, la multiplication, la puissance transmise, les émotions des spectateurs. C'était le processus créatif, en rapport à son contexte. J'ai compris que, pour pouvoir décrire cela, je serais obligée d'en assumer les frontières, les carrefours, les implications de différents espaces, de différents mondes, de différentes émotions. Il n'était pas possible de parler uniquement de ma propre expérience, car mon expérience, en elle-même, n'exprimait pas tout.

Liminalités

Pour décrire un processus qui dépasse ma prétendue objectivité, toujours colorée de subjectivité, il ne suffit pas de transmettre des détails de ma propre expérience en tant qu'artiste ou chercheuse. L'expérience artistique et, notamment, l'expérience conviviale du théâtre sont constituées par l'imbrication de différentes expériences subjectives et, de cette imbrication, émerge l'entité théâtrale. Il est nécessaire de rendre compte de cette imbrication pour réfléchir sur le processus créatif dans sa complexité, et éviter de ne rendre qu'une chronique fragmentaire de l'événement vivant.

Il est certain que cet ouvrage, et chacun des articles qui le constituent, correspond à une demande de l'univers universitaire et se développe dans ce contexte. Il ne s'agit pas d'éluder la responsabilité que nous avons en tant que chercheurs sur nos objets d'études mais plutôt d'avouer que, en nous tournant vers un objet étrange, changeant, contingent et éphémère, notre premier besoin sera de définir sa nature et de trouver sa spécificité en tant qu'objet d'étude dans le cadre de l'académie.

Je comprends que, pour saisir la nature d'un événement théâtral, la prémisse initiale, l'approche théorique, doit être celle de la compréhension du contexte social et culturel où cette entité existe. Par conséquent, une première réflexion au sujet de nos objets d'étude devrait faire allusion non seulement aux processus créatifs, mais aussi aux sens acquis par ces processus dans les territoires où ils existent. La réception du monologue que j'ai joué ne sera pas la même dans des contextes différents. L'œuvre fait référence au péronisme en tant que mouvement politique argentin, à la

figure d'Eva Péron, à Libertad Lamarque – diva du cinéma argentin et rivale d'Eva Péron –, au rapport entre les puissants et les opprimés dans un contexte historique toujours en vigueur, dans lequel les libertés et les droits des citoyens sont encore débattus.

Essayer de reproduire dans les études théâtrales, même dans des contextes universitaires, l'objectivité aseptisée de la science, contraindre l'objet d'étude à devenir prétendument neutre, ou l'observer comme étant une abstraction, ne sont pas seulement des erreurs, mais consistent aussi en un désintérêt manifeste à comprendre les circonstances historiques et politiques dans lesquelles cette entité poétique émerge et existe. Ni la science, ni l'art ne peuvent être aseptisés, et nous ne nous attarderons pas ici sur la manière dont la prétendue objectivité scientifique fait usage des personnes, des animaux et du monde en général. Il est possible de définir un objet d'études qui fasse allusion à ses caractéristiques formelles et à son comportement selon son champ d'action, mais ceci n'a rien à voir avec la description ou l'analyse de l'événement théâtral.

L'imbrication de sphères ontologiques distinctes dans l'événement théâtral constitue une nouvelle entité qui propose un saut ontologique¹³ par rapport à la réalité quotidienne, mais qui reste toujours reliée à une réalité, à un contexte, à un réseau conceptuel donné. Ainsi, pour rendre compte des imbrications, la meilleure façon n'est pas de définir les concepts et les procédures, mais plutôt de définir les modalités d'émergence des points d'intersection, d'identifier les marges où des aspects distincts se rencontrent, se mélangent et produisent des sens alternatifs, de nouveaux réseaux conceptuels.

En ce sens, le concept de liminalité nous fournit une perspective pour la description de processus créatifs qui incite à l'élaboration de questions épistémologiques au sujet de notre objet, favorisant la dissolution de catégories hiérarchisées et une meilleure compréhension des points de contact et de métissage de ces catégories. Selon Ileana Dieguez Caballero,

depuis son introduction dans les études théoriques par (Victor) Turner, la liminalité pointe vers la relation entre le phénomène – qu'il soit rituel ou artistique – et son environnement social, aspect qui a commencé à être spécialement considéré par l'esthétique relationnelle. [...] J'insiste sur la liminalité en tant qu'anti-structure qui met

¹³ Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro II: Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires: Atuel, 2010.

en crise les statuts et les hiérarchies, associée à des situations interstitielles ou marginales, toujours à la marge sociale et jamais en communion avec les institutions ; d'où la nécessité de mettre l'accent sur la condition indépendante, non institutionnelle et le caractère politique des pratiques liminales.¹⁴

Ici, la liminalité peut être conçue également comme le nouvel ordre dans lequel s'organisent des concepts préalablement désorganisés, ou alors, comprise comme la logique – apparue pendant le processus de création – par laquelle s'articulent les procédures poétiques et techniques au sujet desquelles nous voulons réfléchir. Selon Dubatti, le concept de liminalité « répond aussi en tant que préquelle théorique (un concept formulé après pour désigner celui qui existait avant). Il semblerait que nous devions produire des préquelles théoriques parce que le théâtre dépasse la pensée et que nous le pensons toujours au passé et non au présent : il nous faut du temps pour penser ce qui a été fait dans l'événement théâtral »¹⁵.

Orientés par ce concept, les processus d'analyse et de description des étapes créatives et conclusives d'une entité théâtrale peuvent être compris comme une construction où chaque élément constitutif contribue, par sa spécificité, à donner lieu à une alchimie à partir de laquelle naît le théâtral. À partir de cette perspective, il est possible de concevoir la rencontre entre acteurs et public, la coexistence, où ce qui existait avant l'événement – l'acteur, celui qui se montre et partage, et les personnes qui viennent pour recevoir ce que l'acteur partage – se convertit en un événement vivant qui

¹⁴ Dieguez Caballero, 2006, p. 18. Dans la version en espagnol : « Desde que (Victor) Turner lo introdujera en el campo de los estudios teóricos, lo liminal apunta a la relación entre el fenómeno – ya sea ritual o artístico – y su entorno social, aspecto que ha comenzado a ser particularmente atendido por la estética relacional. (...) Me interesa insistir en la liminalidad como antiestructura que pone en crisis los status y las jerarquías, asociada a situaciones intersticiales, o de marginalidad, siempre en los bordes sociales y nunca haciendo comunidad con las instituciones, de allí la necesidad de remarcar la condición independiente, no institucional, y el carácter político de las practicas liminales ».

¹⁵ Jorge Dubatti, Mauricio Kartun: *poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros*. Buenos Aires: En La revista del CCC. Centro Cultural de la Cooperación. Buenos Aires. 2007. Año 1, N° 1, p. 154. Dans la version en espagnol : « (...) responde también en tanto precuela teórica (un concepto formulado después para nombrar lo que estaba mucho antes). Parecería que necesitamos producir precuelsas teóricas porque el teatro va por delante del pensamiento y siempre pensamos el teatro en pasado, no en presente: hace falta tiempo para pensar lo que se hace en el acontecimiento teatral ».

se multiplie en chacune des personnes qui prennent part à la chronotopie créée dans le présent de la théâtralité.

Toujours avec Dubatti¹⁶, il est possible de remarquer, comme exemples puissants de la liminalité, la coexistence et la poiésis corporelle. Dans la coexistence, chaque nouvelle présentation est un nouvel événement. Il n'y a pas une seule présentation pareille à l'autre, même avec des constantes qui se configurent dans la structure dramaturgique, dans l'espace où se passe l'événement, ou encore, dans le type de public qui assiste à ce spectacle donné. Ce qui se passe à chaque rencontre est unique et ne se répète pas. Par rapport à la poiésis corporelle, le chercheur argentin désigne trois dimensions dans la corporalité de l'acteur lorsqu'il joue : le corps naturel/social, le corps affecté, et le corps poétique. Ces trois dimensions interdépendantes sont le noyau du processus créatif et l'axe du jeu. Le corps naturel/social correspond au public qui observe la personne qui joue, le corps affecté correspond à l'acteur pendant son travail, et le corps poétique est celui où la théâtralité générée par la transformation des deux dimensions précédentes en génère une troisième qui les embrasse et les potentialise à travers la métaphore. Au moment où ces trois dimensions sont perçues, même inconsciemment, l'événement du vivre ensemble, le coexister, transgresse les paramètres de la perception quotidienne et incite le récepteur à considérer ces trois dimensions, suggère qu'il essaie d'autres contextes – éphémères et qui ne se répètent pas – d'existence.

Ces passages entre dimensions vécues entre les acteurs, le public et les autres agents participant à l'événement théâtral – techniciens, régisseurs, etc. –, représentent la synthèse de la liminalité à laquelle nous faisons référence. Il est possible d'observer l'existence de la dimension naturelle/sociale quand nous prenons conscience que nous voyons un acteur en train de faire son métier ; nous identifions son métier quand la métaphore se produit dans sa corporalité ; et la métaphore est la modalité poétique pour raconter l'existence quotidienne du corps naturel/social. C'est la raison pour laquelle un événement poétique se manifeste, et assume une position, par rapport à un contexte. Comme l'affirme Dieguez Caballero, toute pratique théâtrale est politique, si l'on considère que « le corps de l'exécutant est celui d'un

¹⁶ Jorge Dubatti, *La liminalidad en el teatro: lo liminal constitutivo del acontecimiento teatral y los conceptos de teatro – matriz y teatro liminal*. In: Luis Nicolas Fabiana, María Teresa Brutocao, *Actas de las XIII Jornadas de Estética y de Historia del Teatro Marplatense, Las Venas Abiertas de América Latina en memoria de Eduardo Galeano*, Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2015, p. 154.

individu inséré dans une coordonnée chronotopique, la présence est un *ethos* qui assume non seulement son caractère physique, mais aussi le caractère éthique de l'acte et les dérivations de son intervention. La condition du performeur, telle qu'elle est comprise dans l'art contemporain, met l'accent sur une politique, lorsqu'elle implique une participation éthique, un risque dans ses actions sans la couverture des histoires et des personnages dramatiques »¹⁷.

Si l'on considère, alors, la liminalité comme un principe constructif, quelle est la façon de raconter ces points d'intersection que nous percevons, la tension entre le poétique et sa référence réelle ? Quels sont les concepts pour identifier la rupture du réseau conceptuel quotidien et la transformation métaphorique ? Comment pouvons-nous faire référence à une métaphore ? En décrivant une métaphore de manière objective et analytique, en essayant de transcrire littéralement ce que nous observons, sommes-nous capables de garder l'essence de la métaphore ? C'est comme essayer d'expliquer une blague : soit c'est un défaut du récit, soit du narrateur.

Dieguez Caballero propose d'assumer le contexte de la liminalité dans la construction d'une théorie comme action métaphorique, comme un regard politique qui se construit dans l'événement vécu ensemble :

La métaphore a été exploitée comme une manière singulière de connaître, à travers laquelle les caractéristiques de quelque chose (Nisbet, apud Turner, 2002, p. 37) rentrent dans un rapport de tension : elles se transfèrent l'une à l'autre non pas pour produire de la ressemblance ou une autre forme du même, mais plutôt en suggérant ce qui a été nommé comme 'un éclat intuitif' par effet de tension, rompant avec les automatismes dans les manières de voir les choses. La dimension cognitive et créative des structures métaphoriques est basée sur une autre perception qui émerge dans la différence, sans la prétention de révéler des essences ou des vérités cachées [...]. Je m'intéresse à explorer le rapport de tension qui

¹⁷ Ileana Dieguez Caballero. Escenarios Liminales: Teatralidades, performances y política., Buenos Aires: Atuel, 2007, p. 45. Dans la version en espagnol : « El cuerpo del ejecutante es el de un sujeto inserto en una coordenada cronotópica, la presencia es un ethos que asume no solo su fisicalidad sino también la eticidad del acto y las derivaciones de su intervención. La condición de performer, tal y como se ha entendido en el arte contemporáneo, enfatiza una política de la presencia al implicar una participación ética, un riesgo en sus acciones sin el encubrimiento de las historias y de los personajes dramáticos ».

apparaît quand nous nous rapprochons d'œuvres artistiques et théoriques comme un exercice non pas de vérifications, mais d'approches métaphoriques.¹⁸

Pourquoi serait-il nécessaire de prouver un événement poétique par une analyse descriptive ? Qui cette vérification peut-elle intéresser ? Ne serait-il pas plus important d'affirmer que cet événement a existé et, alors, réfléchir à son sujet en passant par la subjectivité de celui qui mène la réflexion ? Est-il moins académique de parler de construction théorique comme reflet métaphorique que de parler de description objective d'une métaphore ? Est-ce moins efficace pour la communication des processus artistiques ?

À ce moment, me viennent à l'esprit des réflexions théoriques d'Antonin Artaud¹⁹ – il suffit de penser l'acteur comme un athlète de l'âme – ou de Tadeusz Kantor²⁰ et sa confrontation avec la mort. La métaphore comme pratique réflexive nous offre la possibilité d'embrasser le phénomène de l'entité théâtrale comme un événement en direct et, en outre, laisse ouverte la porte à de nouvelles interprétations au sujet de cette connaissance. Cette pratique permet de transformer le texte théorique en action, capable de stimuler celui qui le lit. La métaphore comme procédure descriptive permet la construction d'une procédure poétique, parallèle à l'entité poétique, qui réfléchit à son sujet – ou qui reflète sur elle – la réception de la densité symbolique qu'elle cherche à produire. Et, en même temps, cette procédure projette, comme partie de sa réflexion, la possibilité de donner de la puissance à cette densité dans chacune des personnes qui se dirigent vers elle. Proposer une analyse du processus de création capable de valider l'utilisation de métaphores, habilite, en outre, l'utilisation de

¹⁸ Dieguez Caballero, 2007, p. 36. Dans la version en espagnol : « La metáfora ha sido explorada como una manera singular de conocer por medio de la cual las características de una cosa (Nisbet, apud Turner, 2002, 37) entran en una relación tensión : no precisamente se transfieren a otra para producir semejanza u otra forma de lo mismo, sino sugiriendo lo que se ha llamado 'un destello intuitivo' por defecto de tensión, desautomatizando maneras de ver las cosas. La dimensión cognitiva y creativa de las estructuras metafóricas se asienta en la otra percepción que emerge en la diferencia, sin pretender develar esencias ni verdades ocultas (...) Me interesa explorar la relación de tensión que surge al acercar obras artísticas y teóricas, no para desarrollar un ejercicio de comprobaciones sino de aproximaciones metafóricas ».

¹⁹ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 1990.

²⁰ Tadeusz Kantor, *El Teatro de la muerte*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor: 1987.

procédures descriptives telles que des images, des sons et d'autres éléments aléatoires qui enrichissent la réflexion autour de ce processus de création.

À titre d'exemple, je transcris ci-dessous un fragment du livre de Tadeusz Kantor, *El Teatro de la muerte* (Kantor: 1987). Ce livre constitue un manifeste des poétiques créées par le metteur en scène polonais et est composé de descriptions, essais, graphiques et photographies, où il est possible d'accéder à l'univers créateur de cette grande référence du théâtre mondial.

Le choix

Le choix
 devient un acte
 d'une imagination audacieuse,
 ne consentant qu'à
 l'éventualité de l'« impossible ».
 Le choix
 dans ce cas,
 n'a pas du tout les traits
 d'un caprice bienheureux
 en présence
 d'une multitude de perspectives.
 Il est plutôt semblable
 à un coup unique
 qui arrive au but.
 Il frappe les imbéciles
 par son étrangeté,
 l'absurdité
 et le risque.
 Il atteint toujours
 une réalité
 à forte condensation de contenu.²¹

²¹ Kantor, 1984, p. 187. Dans la version en espagnol : « **La elección** / La elección / se transforma en un acto / de audaz imaginación, / que sólo consiente / la eventualidad de lo 'imposible'. / La elección, / en este caso, / no ha perdido todos los rasgos / de un capricho feliz / en presencia / de una multitud de perspectivas. / Se parece más bien / a un golpe único / que llega a su destino. / Golpea a los imbéciles / por su extrañeza, / el absurdo / y el riesgo. / Siempre logra / una realidad / con fuerte condensación del contenido ».

L'armoire

Dans mon théâtre
l'armoire a joué
un rôle important.
Comme au cirque
ou dans un jeu surréaliste,
l'armoire
était
le catalyseur
de beaucoup d'affaires humaines,
du sort humain,
de ses mystères.
L'étroitesse ridicule de l'espace
à l'intérieur de l'armoire
privait facilement
l'acteur
de sa dignité,
de son prestige personnel, de sa volonté,
le transformait dans une masse générale
de matière,
presque de vêtements.²²

Si l'on considère que le théâtre est action et que l'acteur en est le promoteur, un texte faisant référence à ce qui se passe au moyen d'une telle action devrait transmettre, essentiellement, cette logique active qui sert de base au théâtre. Pourtant, je ne suis pas en train de proposer la négation des instances analytiques qui permettent d'avancer sur la recherche des phénomènes théâtraux. Ce que je suggère, peut-être, ce sont des modes d'approcher le phénomène qui soient en mesure d'échapper à un académisme obsolète qui cherche seulement à se délecter dans l'accumulation de données, livres, auteurs, etc., et qui devient ainsi le reflet de l'intention du chercheur

²² Kantor, 1984, p. 184. Dans la version en espagnol : « El armario / En mi teatro / el armario ha desempeñado / una función importante. / Como en el circo / o en un juego surrealista, / el armario / era / el catalizador / de muchos asuntos humanos, / del destino humano, / de sus misterios. / La ridícula estrechez del espacio / en el interior del armario / privaba fácilmente / al actor / de su dignidad, / de su prestigio personal, de su voluntad, / lo transformaba en una masa general / de materia, / casi de vestidos ».

de montrer son propre mérite académique et de se poser comme le connaisseur du phénomène étudié, plutôt que le reflet de la production de processus créatifs qui auraient pu encourager de nouveaux processus de création.

En définitive, la construction et la diffusion du savoir font partie des prémisses de base de l'université. Tous ceux qui, comme nous, aiment le théâtre connaissent le risque de le fossiliser dans l'analyse. Il serait intéressant de prendre possession des espaces et des moyens dont dispose l'académie pour étudier le théâtre pour faire en sorte qu'il se maintienne vivant, en transformation constante et qu'il élargisse ses horizons, au lieu de s'enfermer dans des remparts où les « spécialistes » partagent entre eux leurs propres connaissances, en se réjouissant de leur savoir.

La métaphore en tant qu'outil descriptif des liminalités d'un processus de création permet d'articuler autant les aspects insaisissables de l'entité poétique produite, que les réflexions objectives au sujet des procédures impliquées dans sa construction. Reconnaître son caractère hybride est un moyen de donner un nouveau souffle à des catégories et des hiérarchies dépassées. La pratique théâtrale et son étude doivent être comprises comme des pratiques politiques.

Bibliographie

AGUILAR, Hugo. La performatividad o la técnica de construcción de la subjetividad. Revista Borradores, Córdoba, Universidad Nacional de Río Cuarto, vol. 7, 2007. Disponible sur : <https://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol7/Lenguajes7-2007.htm> Consulté le : 27 décembre 2015.

ARTAUD, Antonin. El teatro y su doble. Barcelona: Edhasa, 1990.

AUSTIN, John Langshaw. Cómo hacer cosas con palabras. Barcelona: Paidós, 1962.

BAJTÍN, Mijail. Teoría y estética de la novela. Madrid. Taurus. 1989.

DIEGUEZ CABALLERO, Ileana. Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y política. Buenos Aires: Atuel, 2007.

DUBATTI, Jorge. Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros. Buenos Aires: En La revista del CCC. Centro Cultural de la Cooperación. Buenos Aires. 2007. Año 1, N° 1. Disponible sur :

http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/22/mauricio_kar-tun_poetica_teatral_y_construccion_relacional_con_el_mundo_y_los_otros.html. Consulté le : 27 décembre 2015.

DUBATTI, Jorge. La liminalidad en el teatro: lo liminal constitutivo del acontecimiento teatral y los conceptos de teatro – matriz y teatro liminal. En Luis Nicolas Fabiana, María Teresa Brutocao. Actas de las XIII Jornadas de Estética y de Historia del Teatro Marplatense. Las Venas Abiertas de América Latina en memoria de Eduardo Galeano. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2015, pp. 147-160.

DUBATTI, Jorge. Filosofía del teatro II: Cuerpo poético y función ontológica. Buenos Aires: Atuel, 2010.

KANTOR, Tadeusz. El teatro de la muerte. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1984.

LABAN, Rudolf. The mastery of movement on stage. London: Macdonald & Evans, 1950

TURNER, Victor. Liminalidad y Communitas. Madrid: Taurus, 1988.

L'INDICIBLE QUI SAUTE AUX YEUX :
IMPROVISATION ET DESCRIPTION EN TANT
QUE PRODUCTION DE CONNAISSANCE EN DANSE
ET THEATRE

Gisela Reis Biancalana

Daniel Reis Plá

Heloisa Gravina

Universidade Federal de Santa Maria, Brésil

L'auteur – les auteurs – d'une œuvre scénique élabore des images, des sons et/ou d'autres producteurs de sensations générés par la rencontre entre son corps créateur et les corps qui témoignent de sa performance. Le public de l'œuvre scénique a une expérience de ces images, sons et/ou autres éléments producteurs de sensations qui peuvent (ou pas) s'installer dans son corps, éveillant des sens divers. À son tour, celui qui lit au sujet d'une œuvre scénique sans l'avoir vue a une expérience différente des précédentes. Dans le cadre des débats réalisés au long des rencontres du Réseau International d'Études de la Présence, les descriptions de processus de création ont été suivies de perceptions individuelles et collectives à partir de leurs lectures et ont donné lieu à des réflexions au sujet de cet acte descriptif qui revient maintenant sous une autre perspective : la question centrale qui a inspiré ce texte est en rapport avec le potentiel de l'improvisation et, particulièrement, de l'écriture en tant qu'outils de réflexion créatifs et capables de renforcer la puissance de l'art.

Nous croyons que le paradoxe de parler sur l'indicible se présente comme un défi à l'artiste-chercheur – ou plutôt le chercheur-artiste ? – qui veut partager ses processus avec d'autres personnes. Le moment de parler sur ce qui déborde la pensée linéaire, et la parole même, semble être un défi à relever autant que l'acte créatif lui-même. En somme, nous nous sommes demandés quelles intentionalités épistémologiques étaient possibles dans la construction du texte descriptif d'un processus de création ?

De manière plus spécifique, nous parlons ici de processus de création en danse et théâtre. Ainsi, il s'agit de processus qui trouvent leur centralité dans le corps en mouvement. Corps avec des durées propres, factuelles et/ou fictionnelles, qui lorsqu'elles s'associent, présentent et représentent un instant, des heures, des jours, bref, ouvrent un grand nombre de possibilités qui se condensent dans le rapport entre temps et espace à travers l'action du corps. Corps opaque, dense et, en même temps, transparent, fugace, sujet à l'action de l'espace et du temps, qui sculpte cet espace et ce temps mais aussi leur donne vie. Corps, objet concret, mais aussi fictionnel. Corps de la même étoffe dont les songes sont faits, pour parodier Shakespeare. Corps qui est aussi image, imagination, mémoire, affects, subjectivités et identités, toujours en processus de cristallisation et de dissolution. Corporeités qui émergent de l'ouverture à des territoires sensibles imbriqués dans des simultanéités.

De quelle manière représenter – ou plutôt présenter ? – par les mots, le réseau d'affections, d'interférences, de résonnances et d'interdépendances ? Cet ensemble d'intensités, tensions, perceptions, silences, sentiments et affects, qui traversent, sont traversés et vibrent dans le jeu performatif, sont des groupements de corps innommables qui se montrent à d'autres corps, en présence et avec d'autres corps.

La question présentée ici s'inscrit dans un contexte dynamique de discussion qui peut trouver un espace d'autant plus puissant que les arts de la scène sont impliqués, de manière de plus en plus forte, dans le cadre universitaire. Il ne s'agit pas de dire que c'est l'université qui rend ce débat possible. Il s'agit plutôt de travailler à partir de la rencontre entre des modes de faire, et de créer des connaissances qui sont propres aux traditions – artistiques et académiques – mises en relation.

En écrivant ce chapitre, nous reconnaissons la proximité des questions que nous soulevons avec l'approche de la recherche en arts dénommée *Pratique comme recherche* (*Practice as Research - PaR*), développée par des artistes/auteurs tels que Vida Midgelow, Jane Bacon, Susan Foster, Robin Nelson et, au Brésil, Ciane Fernandes. Il s'agit de penser la pratique, qu'elle soit création, exécution ou observation, comme étant centrale dans la recherche en arts de la scène. En outre, il s'agit, fondamentalement, de considérer toute recherche comme étant guidée par les dynamiques et par les principes organisateurs de ces arts, impliquant ainsi le processus créatif, l'œuvre, son rapport avec le public, les techniques, les procédures, etc. Sous cette perspective, il existe une quête de dialogue avec des théories et

concepts issus d'autres domaines, dans la mesure où les œuvres et/ou processus étudiés en ont besoin.

En effet, la discussion autour du rôle de l'écriture dans la recherche en arts de la scène fait écho à une autre, plus vaste, qui traverse différents champs de connaissance, surtout dans le domaine des Humanités. De manière plus intense, ce débat prend forme dans les discussions féministes et poststructuralistes et, notamment, dans le cadre de la performance en tant que paradigme analytique émergent dans l'intersection entre différents champs de connaissance.

Une des problématiques identifiées fait référence au fait d'invisibiliser et de faire taire le corps, dans ce que Susan Melrose¹ a appelé une « économie de l'écriture », courante dans le milieu universitaire. Cette économie imposerait son organisation propre, avec un choix particulier de thèmes, modes rhétoriques, rythmes, lesquels engendreraient des mécanismes de valorisation et de légitimation tributaires d'une société fondée principalement sur la rationalité – en opposition à une *corporalité* – en tant que valeur.

Il ne s'agit pas ici de mettre en question le corps *versus* l'esprit – et leurs paires apparentées, telles la raison et l'émotion, la sensation et la réflexion, etc. – de manière dichotomique. Il s'agit, plutôt, d'interroger cette dichotomie même, comme une construction sociale déjà grandement critiquée autant dans les pratiques contemporaines de danse et théâtre et dans les théories qui émergent et constituent ces pratiques, que dans d'autres domaines tels que l'anthropologie et la philosophie. Il s'agit, ainsi, d'explorer la problématisation de ce passage de la pratique de création vers sa description comme étant des moments pareillement traversés par l'expérience et par la réflexion.

Au milieu des années 1990, dans le cadre des études de la performance et de la littérature, surgissent plusieurs initiatives en vue d'une approche performative de l'écriture, réperable dans l'œuvre d'auteurs tels que Peggy Phelan, Ric Allsopp, Ronald Pelias, Della Pollock et culminant dans ce qu'il a été convenu d'appeler « l'écriture performative » (*performative writing*) : « une approche créative, critique et implicitement politique, accordant des moyens de repenser, comprendre, une gamme d'arts et

¹ MELROSE, Susan. Words fail me: dancing with the other's familiar. In: Towards Tomorrow?, International gathering., 6-10 April 2005., Centre for Performance Research, Aberystwyth, University of Wales.

pratiques performatives qui sont restées silencieuses ou muettes face à des façons plus traditionnelles de regarder ou de lire »².

En consonance avec le paradigme de la performance, cette écriture est basée sur l'hypothèse que le monde n'est pas donné, mais continuellement construit par les actions des sujets en relation, l'écriture étant comprise comme une de ces actions. L'écriture performative cherche, alors, des mécanismes pour rendre explicite le caractère du texte d'être une construction, comme une forme de production de connaissance. Dans ce processus, les incomplétudes, les hésitations, les interruptions ne sont pas niées. Elles fonctionnent, plutôt, comme des ressources pour montrer le caractère non naturel du langage écrit, un effet de distanciation qui affaiblit son illusion de linéarité et de cohérence.

Dans la continuité de cette tradition de réflexion critique, ce texte présente trois descriptions, chacune réalisée par l'un des auteurs, au sujet de deux processus de création distincts. Les deux processus étudiés ont fait appel à l'improvisation à un ou plusieurs moments de leurs parcours. Si l'on considère qu'une grande partie du travail d'improvisation implique l'articulation de différentes temporalités dans le corps présent ici-et-maintenant, et que cela prend la forme d'un jeu, notre écriture elle-même a été pensée à partir d'une proposition de jeu.

Considérant l'écriture comme un acte performatif, et dans l'intention de subvertir la tendance à homogénéiser et à totaliser le texte, spécialement le texte académique, chaque description ici a été faite par l'un des auteurs sans prendre connaissance de celle des autres. Ensuite, nous avons échangé nos textes et, à partir de la lecture de cet ensemble, nous avons formulé les questions présentées ici. Ainsi, dans la suite de ce texte le lecteur pourra trouver les trois descriptions, à partir du point de vue et, par conséquent, des choix rhétoriques de chacun des auteurs. La différence entre ces modes de description a été gardée comme une caractéristique volontairement expérimentale, afin d'attirer l'attention du lecteur sur ce qui compose le vaste éventail de la recherche en arts de la scène : son aspect multifacettes, partiel, engagé et, en même temps, fait d'ellipses, de vides, de rencontres et

² Vida Midgelow, *Sensualities: Experiencing/Dancing/Writing*, *New Writing*, 2012, p. 7. Doi: 10.1080/14790726.2012.693098. Note du traducteur : traduit en français à partir de la version en portugais faite par les auteurs « uma abordagem criativa, crítica e implicitamente política, provendo meios para repensar compreender uma gama de artes e práticas performáticas que permaneceram silenciosas ou mudas diante de formas mais tradicionais de olhar ou de ler ».

d'écarts plus ou moins fortuits. Finalement, nous amorcerons une réflexion à partir d'un regard triple sur cet ensemble d'écritures individuelles.

Existir Juntos, par Gisela

Un des processus de création présenté ici était à l'origine de la performance artistique intitulée *Existir Juntos* [Exister ensemble], conçue pour l'événement international Arte#OcupaSM, organisé par la professeure Rebecca Stumm, entre le 28 mai et le 1^{er} juin 2013, à la station ferroviaire de la ville de Santa Maria au Rio Grande do Sul, Brésil. L'intention de cet événement était de réunir des artistes divers dans des propositions cherchant à considérer différentes formes d'exister ensemble dans la contemporanéité. En ce sens, l'idée était que plusieurs actions artistiques soient réalisées dans le lieu choisi. Ce lieu fait partie du patrimoine historique de la ville depuis un moment et est marqué par le passage intermittent de piétons et, aussi, par le passage de quelques trains de marchandises qui brisent le silence de cet espace/temps apparemment immobilisé par l'abandon. L'événement a été réalisé pour la troisième année consécutive, réinventé à chaque fois dans ses matérialités artistiques et toujours hors du cadre des définitions cristallisées ou des catégories préétablies avec des formats standardisés.

La thématique de l'événement de 2013 était liée, particulièrement, aux diverses formes d'exister, reliées entre elles, qui traversent la contemporanéité. Il s'est inspiré des questionnements de Roland Barthes autour de l'exercice de vivre ensemble. Selon l'auteur, « à quelle distance dois-je me tenir des autres pour construire avec eux une sociabilité sans aliénation ? »³. À l'interrogation de Barthes, suggérant les processus d'aliénation dans le vivre ensemble, l'événement ajoute les rapports aux manières d'occuper et de créer des espaces et des temps pour exister ensemble dans l'art.

Ainsi, l'occupation de la station ferroviaire, à ce moment-là, cherchait à *Exister Ensemble* avec les artistes à travers leurs œuvres, interrogeant comment, où et quand il est possible de fonder et maintenir certains courants capables de promouvoir des changements dans l'être humain, dans sa manière de penser et d'agir, pendant un moment de son existence dans

³ Roland Barthes, *Como Viver Junto*, São Paulo: Martins Fontes, 2003. Ce livre est un recueil de séminaires réalisés par l'auteur dans les années 1970 et qui a inspiré la 27^e Biennale de São Paulo dont le thème était Comment Vivre Ensemble, avec Lisette Lagnado comme commissaire d'expositions.

l'art. De nos jours, les dynamiques de l'existence sont complexes, car différentes modalités de l'action humaine coexistent dans l'être, l'agir, le sentir et le faire de l'art. Ainsi a été conçu un moment qui a élargi les possibilités de vie dans l'art, associant ceux qui font de l'art dans leurs existences, ceux qui produisent les moyens d'exister dans l'art et ceux qui font avancer les dispositifs artistiques d'existences, individuels et/ou collectifs, en proposant un faire conscient de l'Autre et de l'existence de l'Autre dans l'art. Toutes ces propositions ont coexisté dans les lieux de l'événement dans ses diverses formes d'occupation.

La performance créée pendant cet événement établit, en outre, une autre connexion, avec des artistes de l'*Universidade Federal de Brasília* (UNB), à la suite de l'invitation de la professeure Suselaine Serejo Martielli. Cette proposition visait à développer des processus de création à distance, à partir d'un même point de départ comme source de la création. Ensuite, les performances créées étaient censées encourager des rencontres ultérieures et des présentations collectives et/ou simultanées et médiatisées.

Le moment de la performance est celui où quelque chose est fait pour être partagé. Ainsi, la performance peut comprendre tout ce qui se passe dans un espace et un temps définis par le performeur et par le public. Il peut s'agir de poésie, de musique, d'une forme théâtrale, chorégraphique, plastique ou autre. Alan Kaprow a affirmé que les artistes ne devraient pas se définir : « Je suis peintre, ou poète, ou danseur »⁴. Cette affirmation lucide de l'artiste est citée ici dans le but de situer le travail dans le contexte large de la performance, spécialement parce qu'il fusionne des éléments de la danse, du théâtre et des arts visuels – de la vie. Ainsi, en partant du thème proposé par l'événement et du projet de l'UNB, la metteure en scène de la performance présentée a compté aussi avec la participation de la professeure Gisela Reis Biancalana et de trois danseurs, étudiants du cours de danse de l'*Universidade Federal de Santa Maria* (UFSM), Letícia Gomes, Caroline Turchiello et Manoel Luthiery. L'idée de départ du travail a été exposée et discutée avec les danseurs avant d'arriver au format présenté dans le cadre de l'événement.

Ainsi, le travail de construction de la performance a compris autant le thème de l'événement Exister Ensemble que l'exécution des propositions liées au projet de l'UNB, de manière collective entre la metteure en scène

⁴ Allan Kaprow, O legado de Jackson Pollock [1958], in: Glória Ferreira et Cecilia Cotrim. *Escritos de Artista: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 37-45. Note du traducteur : dans la version en portugais « Sou pintor, poeta, bailarino ».

et les performeurs. L'équipe du projet de l'UNB a envoyé des éléments de travail spécifiques à partir desquels il était possible de créer librement selon les recherches développées par les groupes impliqués. Le premier a été un jeu de cartes avec des phrases diverses au sujet des manières de faire face à la vie : manières d'être, de penser et de sentir dans le monde contemporain. Chaque carte avait un mot-clé et une réflexion autour de ce mot. Quarante-huit cartes ont été sélectionnées. Initialement, les manières de faire face à la vie, présentées dans les cartes, semblaient individualisées, mais ensuite, le travail a conduit à une expérience collective. Le deuxième élément de travail était un ensemble de cinq chansons, dont trois ont été sélectionnées en raison des rapports que le groupe a identifiés entre les sonorités et les mots des quarante-huit cartes choisies.

Au début, il a été proposé aux trois performeurs de créer individuellement, en situation de laboratoire d'expérimentation, un geste pour chacun des mots-clés des cartes. Pendant les séances de répétition, ils improvisaient des mouvements variés à partir du geste créé avec le mot de la carte. Les improvisations prenaient en considération l'espace, dans ses plans, ses niveaux et ses déplacements, le temps, dans ses variations de vitesse et ses pauses, les parties du corps mises en évidence dans chaque geste et leur rapport avec les autres parties, ainsi que la fluidité des mouvements. Peu à peu, les performeurs ont incorporé leurs séquences de mouvements, leurs variations possibles et, en même temps, ils ont essayé de ne pas les fixer dans des partitions puisqu'elles seraient jouées sans ordre préétabli sur la scène. Après cette étape de la création, le groupe a commencé à établir des rapports entre les mots et les trois chansons sélectionnées, formant ainsi trois ensembles de cartes, correspondant à chacune des chansons choisies. La division a été réalisée par affinité des sujets attribués aux cartes et identifiés dans les chansons. À ce moment de la création, le sens des gestes a été enrichi par les performeurs et des actions ont été composées à partir de leur répétition et de leur exploration de manières les plus diverses. Ainsi, chacun des trois groupes de cartes a été associé à une des trois chansons et, peu à peu, ils se sont convertis dans les voix d'une parole des corps en mouvement. À un certain moment, ce matériel avait besoin d'être partagé pour atteindre son but : danser avec le public. Le travail n'a pas été conçu pour être dansé *pour* un public, mais *avec* lui. D'où le besoin de partager le processus.

Ainsi, ayant commencé à réfléchir aux manières d'activer les mots-clés sélectionnés, la première proposition du groupe a été en rapport avec

le jeu de cartes. La possibilité de distribuer les cartes parmi le public a été soulevée, mais il fallait définir comment elles seraient distribuées et comment elles reviendraient vers les danseurs. Pendant la quête de chemins pour résoudre les difficultés du processus, ont surgi des réflexions au sujet de ce travail qui commençait à se former : il y avait trois danseurs, trois chansons et trois groupes de cartes. Pourquoi ne pas présenter la performance à des groupes de trois personnes ? Ainsi, il a été décidé que chaque membre de ce public de trois personnes choisirait une carte et un danseur à qui donner cette carte. Le danseur, à son tour, commencerait à danser pour lui ou avec lui. Mais comment jouer la chanson si chaque spectateur prenait des cartes correspondant à des chansons différentes ? Il a été décidé que chaque groupe de trois personnes devrait d'abord choisir un des ensembles de cartes, ainsi, les danseurs recevraient différentes cartes, mais toujours du même groupe et, par conséquent, correspondant à la même chanson.

Selon cette dynamique, une personne pourrait voir le travail plusieurs fois et être toujours face à une œuvre à la fois différente et ressemblante. Différente car les actions de chaque performeur seraient uniques pour chaque carte et car les combinaisons de chanson et cartes rendues aux danseurs seraient diverses. Ressemblante car se répètent l'espace/temps, les performeurs et les éléments de la proposition, tels que l'action de choisir des cartes, les chansons, l'improvisation à partir de gestes créés préalablement, etc. Ces associations composent un univers de quarante-huit possibilités d'expérimentations d'actions pour chaque danseur, avec trois chansons et trois danseurs, soit trois groupes de seize cartes pour chaque chanson. En considérant que le spectateur décide d'accompagner un danseur à chaque fois qu'il rentre dans l'espace de l'événement, il aura toutes ces différentes possibilités. Néanmoins, si son choix est d'observer l'ensemble des trois danseurs, les combinaisons de cartes seront différentes et, ainsi, le travail aussi sera différent. En outre, les mouvements des danseurs ne sont pas des partitions chorégraphiées de manière rigide, mais plutôt des actions qui s'associent par improvisations sur un thème, ce qui multiplie les possibilités de manière infinie.

À partir de cette configuration établie, d'autres questions se sont présentées : quel serait l'espace disponible pour le travail à la station ferroviaire ? De quel éclairage cet espace disposerait-il ? Quelle serait la fin de la performance ? Ces doutes ont, peu à peu, trouvé leurs réponses à travers les suggestions de l'organisation de l'Arte#OcupaSM. La veille de l'événement, tous les artistes se sont réunis pour parler de leurs œuvres et discuter avec

le groupe. Dans ce contexte très pétillant, il a été décidé que le travail serait présenté dans une grande tente obscure et qu'il serait éclairé par des lampes de poche distribuées au public. Il a été décidé aussi que le travail commencerait à la nuit tombante et se terminerait à la fermeture de l'événement, de nuit. Les propositions dessinées lors de la réunion entre les artistes gardèrent leur vivacité dans ces coopérations et ces réflexions. Trois lampes de poche ont été achetées pour être distribuées aux trois spectateurs qui entraient dans la tente afin de participer à la performance qui durait le temps d'une chanson, soit environ dix minutes pour chaque entrée de public. Comme de nombreuses personnes faisaient la queue pour rentrer, parfois chaque danseur conduisait trois spectateurs à la fois, au lieu d'un seul. Dans ces cas, les spectateurs utilisaient les lampes de poche à tour de rôle.

De cette manière, les modes d'être, d'agir et de sentir la vie, contenus dans les cartes, étaient traversés par les corps des danseurs, au moyen des actions improvisées, pour enfin, trouver leur existence avec le public, dans sa participation interactive, par le biais du choix des cartes et, par conséquent, de la chanson, ainsi que par sa manière d'éclairer les danseurs. La performance a été réalisée les 29 et 30 mai, pendant environ une heure et demie à chaque fois.

Le processus de création de cette performance s'est proposé de réaliser un cheminement ancré sur deux prémisses : la première est basée sur les processus collaboratifs et la deuxième sur le concept de *Work in Progress*.

Au Brésil, les processus collaboratifs ont gagné plus d'importance à partir des années 1990, avec le travail du metteur en scène Antônio Araújo, précurseur de l'emploi de ce terme dans le pays⁵. Ce genre de pratiques était déjà réalisé avant les discussions plus développées sur le sujet et elles ont introduit des transformations significatives dans la création hiérarchisée qui dominait les arts de la scène, où les fonctions artistiques étaient assez définies jusqu'alors.

Selon Fernandes⁶, les processus collaboratifs donnent la préférence aux créations d'ensemble, conçues et réalisées de manière collective. Cette compréhension simplifiée de l'expression a été adoptée à ce moment-là.

Aujourd'hui, la compréhension du faire collectif et du faire collaboratif possède des spécificités qui ne seront pas abordées dans ce texte pour éviter un éloignement de sa perspective de discussion. Fondamentalement,

⁵ Silvia Fernandes, *Teatralidades Contemporâneas*, São Paulo: Perspectiva, 2010, p. XI.

⁶ *Ibidem*, p. XI.

les œuvres autoproclamées collectives sont apparues au milieu des années 1960 et leurs participants se rassemblaient autour d'une pensée commune au sujet de l'art de cette époque. Selon Ruhsam⁷, cette pensée tenait compte, parmi ses hypothèses, du refus des organisations hiérarchisées. Les processus collaboratifs, à leur tour, émergent d'un temps transformé et traversé par d'innombrables couches de relations, réelles et virtuelles, rendues possibles par un retentissant développement technologique. Les artistes engagés dans des processus collaboratifs n'ont pas renoncé à leurs individualités au nom d'une pensée commune, comme cela pouvait se passer dans les collectifs. Ces derniers se sont consacrés à de processus de communication et d'interaction complexes qui se modifient par l'action des personnes impliquées, c'est-à-dire qu'ils sont des groupes fluctuants qui coexistent en mouvement et agissent à partir de leurs individualités. Certains auteurs, comme Cvejic⁸, sont en désaccord avec cette compréhension du terme collectif comme un renoncement à l'individualité et cherchent à le défendre.

La performance *Existir Juntos* a impliqué, au début, la metteuse en scène, dans la définition des choix du processus, les danseurs, dans la création des mouvements, gestes et actions, ainsi que dans la production de moments d'improvisation et d'interaction avec le public et, ensuite, la performance a embrassé la prémisse de l'événement. Enfin, la performance était ouverte à interagir avec les propositions venues du public. Ainsi, l'œuvre passe tantôt par des moments de collectivité et tantôt de collaborativité.

Le monde contemporain présente des alternatives de processus qui semblent de plus en plus imprégnées les unes par les autres, dans un mouvement d'effacement des frontières entre les savoirs qui est assez riche en possibilités créatives. Ici, la fonction d'auteur, de créateur, qu'a le performeur a été respectée, c'est dire qu'il a été considéré comme un sujet de l'œuvre et non comme un simple exécutant. Certains aspects du travail nous ont été donnés par le hasard, et la manière de gérer ces aspects n'a pas été décidée à l'avance mais plutôt recherchée, d'abord dans l'esquisse d'un

⁷ Martina Ruhsam, I want to work with you because I can speak for myself. The Potential of postconsensual Collaboration in Choreographic Practice. In *Collaboration in Performance Practice*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

⁸ Bojana Cvejic. Collectivity? You mean collaboration. Disponible sur : http://www.republi-cart.net/disc/aap/cevejic01_en.pdf. Transcription de la conférence réalisée dans le cadre du festival Context # 1 in Hebbel am Ufer, Berlin, au 22 février 2004. Le programme du festival a été organisé par Bettina Masuch.

canevas et, plus tard, par chacun des danseurs, de manière à produire une sorte d'imbrication des contextes de la vie – les relations entre les artistes et le public – et de l'œuvre en processus.

Le deuxième point renvoie à la notion de *Work in Progress*⁹, puisque la configuration de la performance a été définie en accord avec les suggestions données et en rapport à l'événement où elle a été créée, mais l'intention est que le travail reste dynamique et flexible à différents événements, situations et circonstances qui se présentent. À l'époque contemporaine, les arts s'entrecroisent et sont traversés par d'autres champs de connaissance, produisant des contextes pluraux et multifacettés. Dans ce contexte artistique, les attitudes performatives révèlent les faces de cette époque, dont les origines se trouvent dans les avant-gardes du début du XX^e siècle, mais dont les racines plus profondes remontent à l'Art Total wagnérien. Ici, il est possible d'intégrer également la notion d'œuvre ouverte d'Eco¹⁰ qui, dans la seconde moitié du siècle dernier, proposait des systèmes dynamiques capables d'élargir les possibilités de vision et de perception. Pour Eco, ce concept est lié aux questions de la réception, élargissant les possibilités de lecture, mais il ne s'oppose pas encore à la notion d'œuvre finie. Le *Work in Progress* adopte cette idée et l'élargit, avec la notion d'œuvre inachevée, en parcours, ce qui implique de l'interactivité, de la perméabilité et du risque, en même temps que la procédure peut aller vers un produit final. Pour Cohen¹¹, le concept d'œuvre inachevée est légèrement différent de celui de *Work in Progress*. Tandis que le premier considère le parcours comme une partie du produit, de manière à simplement intégrer le hasard à l'œuvre, le deuxième ajoute la variation du parcours, qui est dynamique et interactif, entre création, processus et formalisation, de telle manière que le hasard transforme le produit.

Les paradigmes qui traversent les multiples formes de pensée dans l'époque contemporaine génèrent des perceptions qui encouragent de nouveaux regards sur la diversité dans la multiplicité de réalités interposées et dynamiques qui nous sont présentées. Ainsi, il est attendu, et même souhaité, que cette multiplicité se produise dans d'autres présentations de ce travail, selon les différents lieux, temps, situations, circonstances et publics divers auxquels l'œuvre sera confrontée, assumant différentes formes dans

⁹ Renato Cohen, *Work in Progress na Cena Contemporânea*, São Paulo: Perspectiva, 1998.

¹⁰ ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Perspectiva: SP, 1969.

¹¹ Renato Cohen, *Work in Progress na Cena Contemporânea*, São Paulo: Perspectiva, 1998.

ce parcours. La proposition cherche aussi à intégrer d'autres danseurs, invités, au groupe dans d'autres contextes. Ce travail a été présenté aussi à Porto Alegre et à Campinas.

Sacra Folia, par Daniel

La deuxième description de ce texte vient du récit d'une partie du processus de création du spectacle *Sacra Folia*, basé sur le texte homonyme du dramaturge brésilien Luís Alberto de Abreu, au cours du deuxième semestre de 2012 et dont la première a eu lieu en février 2013. La création de ce spectacle a fait partie du programme d'enseignement de la dernière année du cours de Licence en Arts de la Scène, mention Interprétation théâtrale, à l'*Universidade Federal de Santa Maria* (UFSM).

Initialement, il est important de justifier le mode narratif choisi pour ce récit. Le metteur en scène/professeur, lieu d'où vient la parole ici, est un spectateur professionnel, selon les mots de Grotowski¹² : il est le médiateur qui provoque, invite et, en même temps, témoigne du processus créatif des acteurs avec l'objectif de composer un tableau formé par des éléments souvent dispersés et mouvants, mais aussi, de modeler des moments qui sont éphémères par nature. Le metteur en scène/professeur devient, ainsi que les acteurs, impliqué de manière psychophysique dans les actions auxquelles il participe en tant qu'observateur. Il est un corps qui témoigne et se dispose à être affecté par d'autres corps. Ainsi, son observation est active, car elle agit avec les acteurs. Cette action dont il est question ici se passe non seulement lorsqu'il y a une interférence directe sur les corps et les comportements, mais elle est aussi un déplacement de l'attention, une action de témoigner autant ce qui se produit au-delà des frontières du corps lui-même, que l'ensemble des expériences qui constituent le vécu d'être un corps, perméable, qui affecte et est affecté.

Ainsi, à différents moments, le metteur en scène, le professeur, l'universitaire qui décrit le processus – moi –, passe d'une expérience à la troisième personne, comprenant cela comme une observation à distance, objective, technique, vers une autre expérience à la première personne, appuyée par l'expérience subjective du corps en dialogue avec d'autres corps,

¹² Ludwik Flaszen ; Renata Molinari ; Carla Pollastrelli (organisateurs.), *O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*, trad. de Berenice Raulino, São Paulo ; SESC SP & Editora Perspectiva, 2007.

sons et espaces. Souvent ces modes d'expérience se produisent de manière simultanée, lui, le metteur en scène/professeur, étant à la fois acteur et témoin. Dans ce déplacement entre un regard qui se veut extérieur et un corps qui réagit aux stimuli, se produisent des interstices où les mots semblent ne pas convenir. Par exemple, le moment où un exercice devient scène : parfois il est possible de détailler les étapes de cette transformation mais, fréquemment, ce n'est pas le cas, c'est-à-dire qu'en regardant en arrière il n'est pas possible d'identifier les moments qui ont mené de l'exercice à la scène.

De ce fait, lorsque l'on décrit cette action, lorsque l'on cherche à la transposer au langage écrit, il devient urgent de rencontrer un format d'écriture capable de refléter les lacunes, les silences et les intensités qui constituent le processus de création. L'écriture, en tant qu'action incarnée, doit détourner la grammaire de la même manière que, lors du processus de création, je détourne – et le changement de personne, ici, est volontaire – les chemins habituels de la pensée-action quotidienne. Cette agression à la grammaire fait partie de mon récit, car, pour moi, elle actualise un mouvement propre à la création : celui où je ne sais plus me séparer de ce que je crée, quand le lui devient je, et que le journal de bord se tait, car le processus n'accepte pas d'être décrit d'une autre manière que celle de l'expérience silencieuse. Je considère le silence ici, non seulement comme l'absence de mots, mais « autant [comme] la limite du langage que la condition essentielle pour son renouvellement »¹³.

Les répétitions de *Sacra Folia* ont débuté au mois d'avril 2012, néanmoins, le groupe a dû interrompre ses activités pendant les mois de juin et juillet, reprenant les travaux en août. Au deuxième semestre universitaire, les répétitions sont allées jusqu'au mois de février 2013, avec une pause de trois semaines de la deuxième quinzaine de décembre à la deuxième de janvier. En plus du professeur-metteur en scène, le groupe était composé de dix acteurs, étudiants en licence en Arts de la Scène – dont neuf en dernière année du cursus en Interprétation théâtrale et un en deuxième année du cursus en Pédagogie théâtrale¹⁴. De même, ont intégré l'équipe : un étudiant en Dessin Industriel, responsable des costumes ; un scénographe, professeur du département Théâtre de l'UFMS ; et deux

¹³ Cassiano Sydow Quilici, *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*, São Paulo: Annablume, 2015, p. 52.

¹⁴ Le Département d'Arts de la Scène de l'*Universidade Federal de Santa Maria* propose les licences en Arts de la scène et en Pédagogie théâtrale, d'une durée de huit semestres chacun.

musiciens, responsables du travail de chant et mise en musique, l'un professeur de la licence en Pédagogie théâtrale et l'autre du département Musique.

Comme le groupe était formé d'étudiants et de professeurs, et que le processus de création faisait partie des activités d'enseignement de la licence en Arts de la scène, les questions artistiques étaient liées à des objectifs pédagogiques. Ainsi, le processus impliquait des dimensions multiples : le travail collectif de création d'un spectacle ; le travail individuel de recherche théorico-pratique liée aux intérêts de chaque acteur, par rapport à son mémoire ; l'aspect pédagogique du processus, puisqu'il s'agissait d'étudiants en théâtre. À ces dimensions on pourrait en ajouter d'autres, comme la relation entre l'entraînement individuel et collectif, leurs formes et leurs objectifs ; le rapport à d'autres domaines, notamment le dessin industriel et la musique ; les différents rapports qui se sont établis entre les participants du projet ; ou encore, les relations entre recherche et enseignement, à la base de toutes les actions de ce processus. Mon but ici n'est pas d'aborder tous ces aspects, mais il est important de considérer ces réalités multiples comme la toile de fond de cette réflexion.

Dans ce contexte, le premier défi qui s'est présenté à nous, au début du processus, a été celui d'harmoniser les propositions de recherche de chacun des neuf acteurs, liées à leur mémoire de fin d'études, avec la conception de la mise en scène, les spécificités du texte choisi par le groupe et les objectifs des autres artistes d'autres domaines. À cette fin, les acteurs ont été divisés en deux groupes qui ont réalisé des pratiques spécifiques d'entraînement et de création : le premier, formé de trois acteurs, a orienté le processus sous la perspective des débats au sujet de l'organicité et de la présence scéniques ; et le deuxième, formé de sept étudiants, a concentré ses actions sur l'étude théorico-pratique du masque et des influences populaires réperées dans le texte d'Abreu, à savoir, le *clown*, le bouffon, le mélodrame et la *commedia dell'arte*.

En moyenne, ont été tenues quatre séances de répétition par semaine avec les acteurs. Deux de ces rencontres duraient quatre heures, avec un travail centré sur l'élaboration des scènes du spectacle et en présence de tous les acteurs. Le travail sur la musique et le chant se faisait lors d'une séance hebdomadaire de deux heures et une troisième répétition de trois heures était dédiée aux thèmes de chacun des groupes cités plus haut. Les propositions de costumes étaient développées lors de rencontres séparées entre le professeur-metteur en scène et l'étudiant en Dessin Industriel.

Le travail de création de *Sacra Folia* a débuté avec des lectures du texte. L'objectif de cette procédure était autant de familiariser les étudiants avec le texte, que d'approfondir la compréhension de l'œuvre d'Abreu, les moteurs de son écriture, les traits de style, la définition des situations de la pièce, que de promouvoir une discussion autour des thématiques suggérées par la lecture. Un autre but était de permettre aux acteurs une approche affective des personnages. En verbalisant le texte, les étudiants ont pu choisir les personnages qu'ils souhaitaient jouer à partir d'un vécu sensoriel, qui impliquait de savourer les mots et de les entendre, en explorant les sonorités et les sens dévoilés par l'énonciation¹⁵.

La dynamique de ces lectures était variée. Nous étions parfois assis, mais souvent nous avons cherché une approche fondée sur le jeu, mettant en valeur l'écoute, la relation avec les partenaires et l'attention aux réponses, par le biais de jeux théâtraux et de jeux d'enfants traditionnels, tel le jeu du loup, afin d'explorer de nouveaux modes d'énonciation et de donner la réplique à partir des réponses du corps aux tâches liées au jeu. La parole, dans ces cas, apparaissait comme une réponse physique à des stimuli concrets, attribuant de nouveaux sens au texte à partir de l'exploration de la matérialité de la voix et des actions physiques.

La présence de personnages-type, inspirés de la *commedia* et du cirque-théâtre a amené le groupe à choisir un travail de composition de personnages centré sur le corps et les actions physiques, tourné vers la création de 'masques corporels' liés au caractère de chaque personnage. La centralité de l'acteur et du personnage a été respectée pendant tous les moments du processus de développement de la ligne d'actions, mais d'autres points en rapport à l'œuvre choisie pour ce projet ont aussi été mis en valeur, tels que la relation à l'imaginaire populaire brésilien et à des formes spectaculaires comme le cirque, le mélodrame et la *commedia dell'arte*, et les déplacements entre l'épique et le dramatique, caractéristiques de l'œuvre de Luís Alberto de Abreu.

Ainsi, toutes les étapes du processus de création ont été organisées de manière à être au service de la définition des corporeités spécifiques de chaque personnage-type et du jeu, trouvant dans l'improvisation l'outil principal de la création.

¹⁵ Il n'a pas été possible de satisfaire le souhait de tous les acteurs, mais nous avons cherché à construire une approche des personnages où le point de départ principal était autant le rapport à la matérialité de la voix dans le processus d'énonciation du texte, que les actions proposées par l'auteur et par les acteurs.

En général, les exercices d'échauffement n'étaient pas définis par le metteur en scène, les acteurs étant libres de choisir ceux qui leur semblaient les plus utiles pour rendre leurs corps disponibles à la création. Néanmoins, que ce soit pendant les étirements musculaires, le déblocage des articulations, l'activation et le renforcement des muscles squelettiques, ou encore, pendant les jeux, l'acteur était invité à habiter le je-ici-maintenant, à se permettre de jouer les actions et réactions. Les pratiques ne devaient pas être effectuées dans une séquence prédéfinie, mais en tant que réponses aux différents mouvements qui se produisaient dans la salle de répétition, ou aux différentes dynamiques corporelles que les exercices pouvaient provoquer. L'exercice était, ainsi, une invitation et un outil pour que l'acteur puisse s'habiter. Aussi, le passage d'un mouvement à l'autre ne devait pas être brusque, mais fluide, comme si chaque exercice permettait à l'autre d'apparaître. De cette manière, chaque acteur établissait un rapport différent avec son entraînement habituel, et cela préparait les étudiants au travail d'improvisations.

L'objectif des exercices d'échauffement était de mettre l'attention sur son propre corps et, peu à peu, d'élargir la conscience à la relation avec l'autre et avec l'espace. Avec des exercices d'enracinement et d'ancrage, les acteurs exploraient des manières de déplacer le corps à partir du bas-ventre, et les relations des pieds au sol. L'entraînement visait également à perfectionner l'attention/écoute permise par la réaction non planifiée à une action de l'autre, par le jeu et par l'endurance physique des acteurs.

En partant de ce travail, ils essayaient de nouvelles manières de se déplacer dans l'espace, et aussi de petits gestes qui surgissaient spontanément, et qui étaient, par la suite, identifiés et réunis dans des séquences de mouvements. Ces partitions de mouvement ont été nommées des 'partitions de travail', c'est-à-dire, des séquences de mouvements servant de base à des improvisations structurées. Les étudiants qui travaillaient avec des langages particuliers, comme celui de la *commedia*, du *clown*, du bouffon et du mélodrame, ajoutaient à leurs structures les codes caractéristiques de ces langages. Au cours des répétitions, il a été possible d'observer que les acteurs dont le travail de composition des personnages se faisait à partir de ces formes théâtrales codifiées pouvaient accéder à un répertoire plus spécifique de mouvements, liés aux codes de chacun des langages en question, ce qui a facilité la définition des corporéités des personnages. Dès que les 'partitions de travail' ont été établies, l'attention s'est tournée vers le jeu.

Ce travail concentrait l'attention des acteurs sur le moment présent et mettait en valeur la relation entre eux. Souvent, après les exercices préliminaires, les étudiants étaient invités à refaire leurs partitions de travail, en y ajoutant des variations de la vitesse des mouvements, des rapports spatiaux, de l'extension des mouvements et du poids du corps. Ces mêmes qualités étaient traitées en association avec des exercices de section des mouvements.

Ces exercices permettaient aux acteurs d'explorer différents comportements corporels, façons de marcher, de bouger le corps, en quête de manières de faire nées à la frontière du mouvement intentionnel. Les mouvements pas encore répérés, segmentés et non intentionnels étaient accueillis dans le travail, ainsi que les détours de la pensée, les logiques particulières et les articulations d'idées et mouvements issues du besoin de traverser et de se laisser traverser par l'espace et par l'action de l'autre. Ainsi, il a été possible de codifier une série de petits mouvements et manières de réaliser des actions basiques – marcher, s'asseoir, se déplacer, s'allonger, saluer, entre autres – qui ont composé une sorte de masque corporel, un corps non quotidien qui restait en dialogue permanent avec l'espace et les autres corps. Les exercices permettaient aussi d'explorer les codes corporels spécifiques des langages déjà travaillés lors des répétitions individuelles, et de les transformer en nouvelles structures de mouvement et d'action. Ainsi, ont été constituées les corporéités de chaque personnage, à partir de la sélection de mouvements et réactions expérimentés par les acteurs pendant cette étape préliminaire.

Ce processus de départ visait à explorer différentes modalités de rapport au corps. Ainsi, a été mise en avant la construction d'une connaissance incorporée du texte, fondée sur l'expérience et l'exploration des suggestions du texte, sur le plan de la sensation et de la matérialité. Les exercices décrits ici avaient pour objectif de faciliter la reconnaissance du corps à partir des sensations, des dynamiques et des processus, dans une expérience de *bodyfulness*.

Caldwell¹⁶ affirme que le mode de vie actuel donne la priorité à la pensée et réduit le besoin d'entraîner et bouger le corps. Elle affirme aussi que le modèle social actuel stimule le détachement par rapport au corps, le *disembodiment*, considéré comme une politique qui promeut l'ignorance et la honte au sujet des processus corporels. En contrepoint à cela, la

¹⁶ Christine Caldwell, *Mindfulness and Bodyfulness: a new paradigm*, The Journal of Contemplative Inquiry, 2014. Disponible sur : <http://journalcontemplativeinquiry.org>.

chercheuse nord-américaine propose l'expression *bodyfullness*, qui pourrait être traduite comme une expérience de totalité, ou de communion, avec le corps. Il s'agit d'entretenir une plus grande conscience corporelle à travers des actions qui puissent, d'abord, aider le processus de corporification et ensuite, raffiner l'attention vers une conscience des différents processus qui se passent dans le corps et qui sont à la base de son identité.

En parallèle au processus de définition de la corporité des personnages à partir des expériences du corps, avait lieu une exploration pratique des situations du texte. Comme il l'a déjà été mentionné, puisque le travail se concentrait sur le corps et le jeu, l'improvisation a été l'outil principal du processus de création.

Ici, l'improvisation s'insère dans ce que Phillip Zarrilli¹⁷ appelle « Performance comme processus psychophysiologique : La corporification et le formatage de l'énergie ». Il s'agit d'une approche basée sur l'action, donnant la priorité à l'expérience du corps sur l'analyse rationaliste du matériel qui sera travaillé. Le corps est alors vécu comme un ensemble de sensations, pulsions, affects, intentions, traversé par la présence d'autres corps, ouvert à répondre aux demandes présentées par l'espace-temps. Improviser était, pour le groupe, un outil de recherche de l'espace, du temps et du corps et, dans ce processus, l'improvisation a servi aussi dans l'exploration du matériel textuel, des rapports entre les circonstances et les corporeités créées pendant les répétitions. En même temps, l'improvisation permettait un travail sur soi, la recherche de soi-même à travers l'action.

Pour réaliser cette recherche dans le processus de *Sacra Folia*, deux qualités ont été mises en avant : l'ouverture à l'Autre, qu'il soit le partenaire de scène, l'espace, ou encore, une image qui traverse le corps-esprit de l'acteur ; et la dérive¹⁸, ou la capacité de changer selon les modifications et les stimuli de l'environnement, sans perdre sa cohérence interne. La création se faisait à partir de cette exploration, des réorganisations suggérées par l'*inter-être*¹⁹ avec les autres, et des lignes de fuite que le jeu et l'*inter-être* proposaient.

¹⁷ Phillip Zarrilli, *Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski*, London & New York: Routledge, 2009.

¹⁸ Humberto Maturana, *A Ontologia da realidade*, Cristina Magro Graciano e Nelson, VAZ(orgs.), Belo Horizonte : Editora UFMG, 2002.

¹⁹ L'expression *inter-être*, *interset* en portugais, a été inventée et est utilisée par le moine vietnamien Thich Nhan Hahn, qui réside actuellement en France, en référence à la notion bouddhiste d'interdépendance.

De cette manière, l'improvisation partait de la définition de points de référence objectifs, qu'ils soient des caractéristiques corporelles particulières à un personnage, des tâches, les circonstances d'un texte, la 'partition de travail', ou encore, les objectifs et conflits qui déterminaient la relation entre les personnages-type. L'acte d'improviser s'est caractérisé comme un moyen de produire de nouveaux matériaux, mais aussi, spécialement après la structuration des scènes et des corporéités, comme une réorganisation de ces matériaux et comme une adaptation de l'acteur aux différentes circonstances. À cette étape, la notion de dérive s'est révélée très importante, car les acteurs avaient besoin de conserver leurs actions en les adaptant à différentes circonstances et en les modifiant à partir du travail sur les dynamiques de mouvement et d'espace, les rythmes et les réponses aux actions des autres acteurs. Les principaux inducteurs des exercices d'improvisation étaient les circonstances données par le texte : temps, lieux, fonction et caractéristiques des personnages.

Dans le travail réalisé avec les étudiants, l'improvisation a aussi servi à : 1) transmettre les conventions théâtrales à partir du jeu, permettant aux élèves de les intégrer de manière organique ; 2) permettre à l'individu d'accéder à l'état créatif, contribuant à la conscience et au dépassement des blocages corporels, sociaux et psychologiques, et améliorant ses moyens d'expression ; 3) reconfigurer le répertoire personnel de chaque acteur dans des nouvelles organisations, selon les circonstances données par le texte ou par l'espace-temps de la scène.

L'improvisation s'est attachée au processus de développement de l'autonomie de l'acteur, se caractérisant comme une procédure d'entretien de la liberté, autant dans le sens de permettre à l'acteur de s'exprimer avec ses propres mots et actions, que dans le sens de faire siens des actions et des mots qui ne l'étaient pas à l'origine. Dans les répétitions, l'improvisation est devenue fondamentale pour permettre à l'acteur de composer librement son rôle, au lieu d'illustrer seulement le matériel textuel.

Ainsi, improviser était une occasion de pouvoir explorer, tant les possibilités multiples d'action (et de ré-action) présentes dans la relation des acteurs avec le matériel textuel, que l'expérience d'habiter le moment. Pendant l'improvisation, le quotidien débordait dans le non quotidien, le connu dans l'inconnu, et l'acteur-improvisateur était invité à s'engager totalement dans les actions et dans les vécus de l'ici et maintenant. L'improvisation assumait, ainsi, un caractère de connexion, d'ouverture et de processus.

L'acteur était encouragé à s'absorber dans la relation avec des éléments objectifs²⁰ afin d'identifier les impulsions organiques qui surgissaient de ces éléments. Même après la codification de la partition d'actions physiques, l'acteur était encouragé à ne pas perdre la conscience du je dans l'ici et maintenant, de manière à garder vivante la structure créée. Cette vie se produisait à partir du contact avec l'environnement (physique et psychique), en adaptant (dérive) et en créant la partition à chaque reprise.

L'improvisation a été employée comme un outil pour la création d'actions et de vécus qui, progressivement, ont été incorporés à la scène et aux personnages à travers la définition des séquences d'actions physiques. Dans ce processus, toute approche des actions mettant en avant une vision formaliste a été évitée. Les partitions étaient déterminées moins par les mouvements que par l'identification de points de contact, de rapports spatiaux entre le corps de l'acteur et les objets, de rythmes corporels et de détails des objectifs et circonstances de l'action. Ainsi, les acteurs étaient encouragés à garder une attitude créative face au texte et aux actions physiques. La partition, quoique répétable, était un dispositif créatif dont la forme résultait d'un processus de jeu au moment de son exécution.

En décrivant ce processus, je m'aperçois²¹ que mes journaux de bord se taisent – non seulement dans ce travail, mais dans tous ceux que j'ai faits jusqu'à présent – au moment où le matériel se transmue, au moment où le processus est le plus intense. Je sens que le centre de ce que je me suis proposé de raconter réside dans les fissures et dans les vides de ma description. Dans cet endroit se cachent, rebelles, les moments où l'improvisation devient scène et où le corps part dans une rêverie, se détourne, s'échappe. La question qui se présente, alors, est de comment décrire ce qui n'est pas dit, comment enregistrer le silence sans perdre les qualités qui le

²⁰ Ces éléments objectifs pouvaient être des objets externes, tels que la salle de répétition, l'espace ou une chanson ; des objets internes, tels que des souvenirs, des associations et des sensations ; ou encore, des éléments fictionnels, tels que le scénario, les objectifs et obstacles du personnage ou les circonstances données par le texte.

²¹ Je reprends le pronom « je » car ce qui suit fait référence à une expérience subjective, à la première personne, au sujet de ce travail. Il s'agit, ici, de refaire le même mouvement du moment où je mettais en scène ce spectacle, consistant dans l'interruption d'une observation distanciée des actions des acteurs pour mettre l'attention sur mon propre corps et reconnaître les différentes pulsions et sensations qui se présentaient à partir de mon identification avec ce qui se passait sur la scène.

constituent. Ou, comme l'affirme Matteo Bonfitto²² dans le Dossier numéro 2 du Réseau International d'Études de la Présence : « Réfléchir au sujet des processus d'élaboration, dans ce cas précis la question de la description, nous amène forcément à considérer la relation entre langage et expérience. Dans quelle mesure le langage peut-il rendre compte des expériences ? »²³.

Peut-être, dans ce sens aurai-je besoin d'apprendre avec les saints et les poètes, qui transfigurent la parole, pervertissent les sens, effacent les limites entre sujet et objet. Ou encore, peut-être est-il nécessaire d'inverser le temps, d'apprendre avec le langage du mythe et du rêve, de manière à transformer le texte en chemin, débordant la parole en acte performatif. Ainsi, il ne s'agirait pas de décrire le passé, mais de plier le temps de manière à le rendre présent. Performer une écriture qui présente au lieu de représenter. Quelque chose comme un Koan Zen qui ne parle pas de l'illumination, mais qui est, lui-même, une expression de cette expérience. Cette écriture se situe dans les entre-lieux, c'est une écriture-vecteur qui ne se referme pas en elle, mais qui pointe vers quelque chose qui n'est pas elle-même ; elle est action performative qui affecte celui qui en témoigne, plus qu'elle ne communique. Il ne s'agirait pas, alors, de décrire quelque chose au lecteur, mais de le faire devenir, à travers l'écriture, complice du processus.

Existir Juntos, par Heloisa

Je propose cette troisième description comme une sorte d'interruption de la trame narrative tissée jusque là. L'effet disruptif commence par l'énonciation, qui est à la première personne. Dans ce cas précis, moi, Heloisa Gravina, j'écris ici dans une double position, à la fois de chercheuse de l'unité de recherche *Performances : art et culture*, avec les autres auteurs de ce texte, et de danseuse-créatrice de la performance *Existir Juntos*. L'écriture à la première personne n'est pas originale et ne prétend pas, par elle-même, se rapprocher du lecteur ou promouvoir quelque effet

²² Matteo Bonfitto in REDE INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA PRESENÇA, Dossier de Análise das Descrições, Dossier número 2, Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2014, p.70.

²³ Note du traducteur : dans la version en portugais « Refletir sobre os processos de elaboração, nesse caso a questão da descrição, leva-nos necessariamente a considerar a relação entre linguagem e experiência. Em que medida a linguagem dá conta das experiências? »

extraordinaire. Simplement elle s'impose, au moment présent, pour la description que je veux faire ici d'une expérience. L'expérience que je suis capable de décrire n'appartient qu'à moi.

En juillet 2013 j'ai participé, avec Gisela Biancalana, au Forum des Coordinateurs des Cours de Licence en Danse de l'*Universidade Estadual de Campinas*, l'UNICAMP. À cette occasion, Gisela a été invitée par les professeurs Suselaine Martinelli et Rosa Coimbra, à l'origine de la proposition des cartes qui a généré *Existir Juntos*, à le présenter là-bas. À la dernière minute, une des danseuses n'a pas pu aller au Forum et, sachant que j'y serais aussi, Gisela m'a invitée à la remplacer. Ayant découvert ce travail, en tant que spectatrice, lors de l'événement Arte#OcupaSM, j'ai promptement accepté.

Gisela m'a raconté comment s'était passé le processus de création des gestes et actions et, pendant les quelques jours précédant le voyage, elle m'a laissé les cartes et les chansons pour que je me familiarise avec le matériel. Ensemble, nous n'avons effectué aucun travail préalable à la présentation, en salle de répétition. Si, dans un premier moment, cela fut dû au manque de temps, très tôt nous avons adopté ce hasard comme une partie de la recherche. En plus des transformations résultantes du changement d'une des interprètes, ce serait également une rencontre de différents processus de création pour le même travail. Tandis que les autres danseurs, Carol et Manoel, avaient étudié longtemps des gestes et actions pour les cartes, et discuté avec Gisela au sujet des choix esthétiques déterminants pour la structure du travail, je rentrais dans le projet pour improviser sur scène.

Il est important de le préciser : je travaille avec de l'improvisation et des processus de création collectifs et/ou collaboratifs depuis plus de quinze ans, de sorte que cette proposition a fait écho à des pratiques de danse qui me sont familières et qui m'intéressent particulièrement en tant qu'artiste-chercheuse.

Ainsi, quand j'ai reçu les cartes, au lieu de définir des gestes pour chacune, je les ai juste laissées se réverbérer en images, en me donnant la tâche de retrouver un geste ou un mouvement pour ces images au moment de la scène. J'ai écouté les chansons, pour les connaître, sans établir de rapports entre les chansons et les cartes.

En arrivant à la *Casa do Lago*, à l'UNICAMP, siège de cette édition du Forum, où devait se dérouler la performance, Gisela et moi avons rencontré Manoel et Carol. Face aux spécificités de ce contexte, nous avons

discuté et décidé de quelques changements dans la structure du travail par rapport à la présentation dans le cadre du Arte#OcupaSM. Nous avons abandonné l'idée de le présenter seulement à trois personnes à la fois, pour ne pas trop prolonger la performance après une longue journée de travail au Forum. Ainsi, nous avons décidé de partager les spectateurs présents en trois groupes d'environ vingt personnes. Chaque entrée du public correspondrait à une des chansons. Nous avons établi une durée d'environ dix minutes par groupe de spectateurs et avons laissé les danseurs en déterminer la fin, en fonction de leur ressenti dans chaque performance. C'est-à-dire que nous avons une idée approximative de la durée, puisque nous ne nous servions d'aucun repère extérieur à notre propre sensation du passage du temps et ne savions pas précisément quelle serait la fin de chaque présentation.

C'est le moment de commencer la première séance. La salle est complètement obscure. Je sais que Gisela, Susi et Rosa se trouvent parmi le public. Manoel, Carol et moi, sur le plateau. Tous deux ont été mes élèves pendant le premier semestre de la licence et nous avons déjà eu l'occasion d'improviser ensemble en cours, établissant des liens et nous reconnaissant des affinités. Je sens que nous sommes à l'aise et suis particulièrement heureuse de danser dans ce contexte qui, jusque là, avait été basé sur des discussions théoriques autour de problèmes pédagogiques, administratifs et politiques. Revenir à mon corps dansant est une joie. La joie se traduit dans la perception des muscles qui se détendent, mais, en même temps, je perçois de l'expectative, qui prend la forme d'une légère tension, j'ai l'estomac un peu serré et une tendance à serrer la mâchoire. Je pense que je suis capable, doucement, d'abandonner cette tension à la mâchoire et je me donne, mentalement, les instructions classiques de la Technique Alexander : « laisser la tête tomber vers le haut et vers l'avant, agrandir et élargir le dos ».

J'entends le bruit des personnes qui entrent. Un peu de lumière, passée par la porte ouverte, dissipe légèrement l'obscurité de l'espace. La lumière avance, tremblante, à travers le couloir, laissant deviner l'hésitation dans les pas de celui qui tient la lampe de poche et prend le temps de s'habituer à cet environnement silencieux et sombre. Je suis allongée par terre, au fond du petit plateau. Je perçois la présence de Manoel et de Carol, plus en avant, qui dessinent un triangle avec moi. J'entends mon souffle. Notre triangle commence à changer de forme, à mesure que l'espace est pénétré par d'autres corps. Pendant que le plateau se remplit d'autres densités, je me lève. Je les reçois. J'attends ma première carte. Je vois quelqu'un rendre

une carte à Manoel, qui entame un geste lent qui l'amène plus près du sol. Je ressens toujours une connexion avec mes partenaires de scène, mais elle devient progressivement plus diffuse, et donne lieu à une perception plus intense des autres présences.

Les lampes de poche découpent des fragments de corps et de gestes dans l'espace. Elles créent des zones d'ombre et de lumière, produisent des volumes, évoquent des images. Les corps des personnes qui forment le public de cette œuvre deviennent, eux aussi, dans ma perception, partie de l'œuvre. Eux aussi, ils bougent et interviennent sur les faisceaux de lumière, produisent des volumes, des zones d'ombre, et apparaissent d'un coup dans mon champ de vision. Moi aussi, je reçois quelques cartes. Elles m'amènent à des déplacements dans l'espace et à jouer avec les idées de cacher et de montrer. Cacher et montrer des parties de corps, des traces de mouvement. Être au centre de la visibilité et glisser jusqu'au maximum de l'invisibilité. Parfois, le porteur de la lampe de poche traverse mon chemin et trouble mon intention de départ, portant la lumière là où je voulais cacher et vice-versa.

Chaque carte est une rencontre, quelquefois avec un spectateur, d'autres fois avec plusieurs. Parfois, c'est comme danser avec celui qui me propose la carte ; parfois, c'est comme offrir quelque chose. Il y a des moments où mes actions convergent avec celles de Manoel ou Carol, ou même, des situations où j'ai la sensation nette d'une composition unique entre nous trois. À d'autres moments, nous sommes presque comme des œuvres indépendantes et là, la mienne se restreint à moi et à mon public ou à mon nouveau partenaire de composition. Dans ce processus, quelquefois je deviens aussi l'observatrice de ce qui se passe autour de moi. L'espace est maintenant plus fluide et les formes émergent pour aussitôt après se transformer ou disparaître. Une de ces rencontres est, pour moi, très puissante. Je suis sur le devant de la scène, près des coulisses, dans un espace faiblement éclairé, lorsqu'un jeune homme s'arrête devant moi et me tend une carte. Je lis juste le titre : *protégez-vous*.

Le mot me rappelle une fragilité nouvellement découverte dans mon corps et que je n'avais pas encore appris à gérer : de graves discopathies dégénératives, particulièrement dans la région de la colonne cervicale. Le geste de protection qui me vient, alors, est celui de poser ma propre main sur ma nuque et laisser le poids de la main transmettre à cette région la sensation de protection. Je sens les muscles du cou se détendre et se réfugier contre ma main. Cette détente me conduit à une conscience de la fragilité

de tout le corps, et à une distension progressive des muscles du dos, des bras, des jambes. Les genoux et le bassin s'articulent et je perçois mon corps faire une spirale qui m'amène de la verticale à la position allongée, avec le dos au sol. Le flux du mouvement est continu et, à nouveau, je perçois ma main sur la nuque. Maintenant, c'est la tête qui amène la colonne à parcourir la spirale dans le sens inverse, éloignant les épaules, le dos et la taille du sol. Les jambes s'articulent et permettent à la tête et au tronc de suivre la spirale jusqu'à revenir à une position presque verticale. Cette fois, je suis face à l'autre extrémité du plateau et c'est toujours la main sur la nuque qui conduit une marche très lente vers cette extrémité. La sensation de fragilité fait que je n'arrive jamais complètement à la position verticale et produit dans le corps un tonus très bas, comme si je me mouvais seulement par mes os, sans activer véritablement les muscles. Du moins, pas les muscles les plus superficiels. Cela me semble durer des heures.

Selon ma perception, l'image de mon corps dans l'espace est celle de quelque chose de mi-dressé, qui avance de manière hésitante et qui risque de chanceler et de tomber à tout moment. Je vois mes deux mains légèrement devant mon bassin et je note mentalement que, à un moment donné, j'ai retiré la main de ma nuque et qu'elle a fait un parcours jusqu'à l'avant du corps. J'ai, alors, le souvenir de ce parcours de la main comme une trace à mi-chemin entre l'image et la sensation. Mes mains, les paumes tournées vers le sol, rencontrent alors le bout des doigts d'autres mains devant moi, celles-là avec les paumes tournées vers le haut. Je ne relève pas la tête. Mes yeux, détendus, aperçoivent les images alentour sans que je dirige mon attention sur quelque chose de particulier. Le toucher de ces mains est léger et sûr, produisant sur moi la sensation d'être soutenue. Plus que cela : un énorme confort. Quelque chose proche des pleurs envahit mon corps et se propage à travers les muscles. Cela me fait prendre conscience que ce qui était pour moi un tonus bas conservait encore une sorte de maintien. Maintenant je sens mon corps se détendre et se laisser guider par ces autres mains. Comme si, par le toucher de ces doigts, mon corps entier pouvait être accueilli et soutenu par l'espace.

À un moment donné, se forme dans ma conscience l'idée qu'il s'agit de Júlia Ziviani, que je viens de connaître, qui est en train de me conduire. Cette pensée n'a pas de contours clairs, de même que l'espace autour et nos corps n'ont pas de contours clairs non plus. Ce que je perçois des corps est plutôt une sensation, ou ce que je pourrais nommer, en suivant

José Gil²⁴, une image vue de l'intérieur. L'espace autour rentre dans une sorte de silence et je suis capable de ressentir que la densité de son atmosphère a augmenté. Maintenant, nous nous déplaçons ensemble et un public sensiblement plus nombreux a les yeux rivés sur nous deux. La scène est sombre, comme si la chanson aussi s'était tue, ou comme si elle avait eu son intensité réduite jusqu'à exister seulement comme un décor. Après un temps qui m'a semblé très long, des heures, nos mains s'éloignent. Pendant un moment encore, nous continuons à nous déplacer dans cette connexion d'intensité jusqu'à ce que nos regards se croisent enfin, dans un presque sourire. Nos regards se quittent et le public descend petit à petit du plateau jusqu'à ce que nous nous y retrouvions seuls, les trois danseurs. Dans l'obscurité, sans rien dire, nous attendons le groupe suivant.

Je finis ici cette brève reconstruction de l'expérience. Forcément partielle, incomplète et témoignant d'un point de vue particulier. Je relis la description. J'observe. Quels ont été mes choix narratifs ? Quelles questions émergent-elles de ces choix et de la forme qu'ils ont configurés ? Des questions surgissent, concernant l'improvisation en tant que procédure de création et, ainsi, production de connaissance en danse ; la relation entre le corps et l'espace, y compris les autres corps présents dans cet espace ; à un autre niveau, cette même relation pensée dans le rapport du performeur au public et, par conséquent, dans la configuration scène-salle ; la performance comme création d'un espace paradoxal dans lequel la perception du temps est suspendue et perd sa linéarité, et ainsi de suite. Parmi toutes ces questions, lesquelles traiter ici ?

Au moment de cette relecture j'ai déjà entre les mains les descriptions réalisées par mes collègues, auteurs de cet article. Il me faut revenir à mes références de recherche. Je décide, alors, de manière assez arbitraire (comme l'est, d'ailleurs, la délimitation de ce qui constitue l'œuvre, ou de ce qui constitue la danse), de définir l'improvisation comme l'axe structurant de mon approche.

Mon approche de l'improvisation en danse est, en grande partie, tributaire de la tradition de la danse post-moderne nord-américaine, prenant comme référence, particulièrement, le travail des artistes réunis autour de la *Judson Church* dans les années 1960 et qui ont travaillé afin d'élargir les limites de ce qui était considéré comme danse, de ce qui était la scène et, en dernière instance, de ce qui était le corps. Il ne s'agit pas d'une

²⁴ José Gil, *Movimento total: o corpo e a dança*, São Paulo: Iluminuras, 2005.

référence originale. L'important, ici, est de situer la perspective à partir de laquelle je développe ma réflexion. Cette approche, aujourd'hui largement répandue au Brésil et dans le monde, est arrivée jusqu'à moi au début des années 2000 par l'intermédiaire des danseuses Tatiana da Rosa et Cibele Sastre, récemment arrivées de New York. Depuis lors, je dirige ma recherche et ma création en danse à partir de cette compréhension, tout en approfondissant ses rapports avec l'Éducation Somatique.

Lorsque je dis, dans ma description, que je m'attribue la « tâche » de trouver, sur le moment, un geste qui corresponde au mot lu, cette notion de tâche fait référence à son emploi par Ann Halprin, Yvonne Rainer, ainsi que par une grande partie de cette génération et de ses *descendants*, disons. Selon Tatiana da Rosa, « définir une tâche, nous libère pour approfondir l'expérience, pour s'observer à partir d'un cadrage défini »²⁵.

À la tâche assignée de manière explicite à cette improvisation, s'ajoutait, ainsi, une autre, sous-jacente à toute ma pratique de la danse : celle d'observer le corps en mouvement. Cette observation, comme il apparaît dans la description, oscille entre des points de vue internes et externes, passant de l'intérieur du corps à ce que la vision et l'audition perçoivent, et circulant par les pensées, elles aussi, propres à l'observation. Se donner la tâche de garder une attention externe est un moyen de développer ce que Lisa Nelson et Daniel Lepkoff, artistes de la génération post-moderne, nomment déplacement de l'attention (*shifting attention*), et de libérer le corps d'une tension excessive. Ce processus produit un rapport de perméabilité avec l'espace. Selon José Gil,

avoir conscience des mouvements internes produit deux effets : la conscience amplifie l'échelle du mouvement, le danseur ressentant sa direction, sa vitesse et son énergie comme s'il s'agissait de mouvements macroscopiques ; et la conscience elle-même change, cessant de se tenir à l'extérieur de son objet pour le pénétrer, l'épouser, s'en imprégner : la conscience devient *conscience du corps*, ses

²⁵ Tatiana Nunes da Rosa, A pergunta sobre os limites do corpo como instauradora da performance: propostas poéticas – e, portanto, pedagógicas – em dança. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Educação/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010, Dissertação (Mestrado em Educação), p. 76. Note du traducteur : dans la version en portugais « determinar uma tarefa libera para aprofundar na experiência, para se observar a partir de um foco definido ».

mouvements, en tant que mouvements de conscience, acquièrent les caractéristiques des mouvements corporels²⁶.

Ce rapport d'immanence entre corps et conscience produit un corps-conscience « en attente de se connecter à d'autres corps, qui s'ouvrent, à leur tour, formant ou non des chaînes sans fin »²⁷ et créant un espace paradoxal, non euclidien, un espace d'intensités imprégné par une *atmosphère*. Dans la description, cela correspond au moment où je m'aperçois que mon corps et le corps de la personne qui danse avec moi perdent leurs « contours définis » et rentrent dans un rapport de contagion, produisant un effet singulier dans l'environnement.

Dans l'improvisation décrite, je mets en avant le rôle de la sensation de fragilité et de l'acceptation de cette sensation comme un élément du jeu. D'un côté, embarquer dans la sensation et dans ce qu'elle provoque me fait penser à ce dont parle Tatiana da Rosa, en citant la danseuse et professeure Katie Duck, de « ne pas donner de chance au choix ». Se permettre, mettre en suspens le jugement, chercher un état dans lequel on arrive à renoncer au contrôle et accepter que le corps prenne ses propres décisions, à partir de ses logiques singulières, est une attitude souhaitée en improvisation.

C'est peut-être la raison d'avoir choisi le moment de cette rencontre « très puissante » comme le temps fort de la description. Afin de partager ce moment et d'essayer d'identifier ce qui, en lui, constitue cette puissance, il m'a été nécessaire de décrire en détail ce qui se passait à partir de ma perception, en passant par la concrétude de gestes très petits, par la perception de l'espace, de l'autre, de la sensation de passage du temps et de l'atmosphère qui était en train de se configurer. Dans l'article intitulé « *Dear practice... : the experience of improvising* », écrit sous la forme de lettres de l'auteure adressées à sa pratique de la danse, la danseuse et chercheuse Vida Midgelow témoigne :

Ces glissements microscopiques, peut-être communs, doivent être rappelés – mis en valeur – enregistrés. En permettant que ces

²⁶ José Gil, « La danse, le corps, l'inconscient ». Revue Terrain, 35 – Danser (septembre 2000), <http://terrain.revues.org/document1075.html>, p. 21, l'italique est dans l'original.

²⁷ José Gil, *Movimento total: o corpo e a dança*, São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 27. Note du traducteur : dans la version en portugais « à espera de se conectar com outros corpos, que se abrem, por sua vez, formando ou não cadeias sem fim ».

banalités physiques deviennent centrales, en croyant à la valeur de leur présence, je me sens en train de devenir vulnérable – je commence à oublier. Et, dans cette acceptation, dans cet oubli de moi-même, oubli du moi [*self*], je pense qu'il est possible de devenir transparent. Comme le lever d'un voile, ou, de manière plus adéquate, comme le détachement de la peau, j'écoute les sons du monde autour de moi et rien d'autre n'existe au-delà de l'absorbant « maintenant », car je suis complètement dans le moment. Lorsque je suis en état de transparence, l'espace entre nous se réduit – je le sens –, je deviens toi. Je deviens ce que je suis en train de faire²⁸.

Dans le cas de l'improvisation que j'ai décrite, cette vulnérabilité, aussi bien que la rencontre avec l'autre et le rapport de contagion avec l'espace, découlent de l'acceptation de la fragilité en tant que composante du jeu. Cela est cohérent avec une perspective de la danse cherchant à dissoudre des lieux et des concepts établis qui sont, en dernière instance, des lieux et/ou des instruments de pouvoir.

La quête d'une écriture qui voyage entre l'immersion dans l'expérience et le partage de certains aspects de la réflexion qui constitue cette expérience est cohérente avec cette position. Cette écriture prétend, elle aussi, se montrer vulnérable, permettre l'émergence d'observations ancrées dans la sensation, de pensées qui jaillissent de l'intuition.

Dans une relecture ultérieure, j'observe que l'extrait dédié à la description de l'expérience produit un certain effet totalisant. Il marque clairement un début, par le biais d'une introduction qui familiarise le lecteur, se développe comme dans un film, en quelque sorte, reconstituant la scène et allant vers un climax pour, alors, se détendre, se calmer et produire une « sensation de fin ». Il s'agit de moyens assez proches de ceux d'une dramaturgie désireuse d'engager le spectateur. J'aurais pu choisir une autre forme pour la description, comme l'a fait, par exemple, Tatiana da Rosa dans son

²⁸ Vida Midgelow, 2012, p. 11. Note du traducteur : dans la version en portugais, traduite par l'auteur de l'anglais « Esses deslizamentos infinitesimais, talvez comuns, devem ser lembrados – valorizados – registrados. Permitindo que essas banalidades físicas se tornem centrais, acreditando no valor da presença delas, eu me sinto começando a me tornar vulnerável – estou começando a esquecer. E, nessa aceitação, nesse esquecimento de mim mesma, esquecimento do eu [*self*], penso que pode ser possível tornar-se transparente. Como o levantar de um véu, ou talvez mais apropriadamente, como um descolamento da pele, escuto os sons do mundo ao redor de mim e nada além do absorvente 'agora' existe, porque estou completamente dentro do momento. Quando estou transparente, o intervalo entre nós diminui – eu o sinto –, eu me torno você. Eu me torno o que eu estou fazendo ».

mémoire de master : raconter ce qui se passe concrètement dans un extrait de l'œuvre *Caixas + Solo*, colorant son récit par des impressions, des réflexions, des sens articulés aussi bien au moment de la performance qu'avant et après cette dernière. L'auteure justifie son choix comme suit :

Cette façon de présenter les contenus est en mesure de montrer la manière dont l'acte de la performance est imprégné de pensées claires et aussi, comment se fait le déplacement entre les différents mouvements de la conscience, la circulation entre ce qui est ressenti, ce qui est pensé, ce qui est rappelé, ce qui vient comme un *insight*, ce qui vient comme un cliché, et aussi, des choix et des évolutions qui se développent²⁹.

Dans son mémoire, cela fonctionne très bien. Dans mon cas, j'ai choisi, plus ou moins délibérément, une description immersive dans ce qui constituait mon expérience consciente du corps à ce moment-là. J'ai cherché une écriture capable, pour moi, de se connecter avec le corps et, comme le décrit très bien Vida Midgelow, de partager, à travers l'improvisation, « des connexions avec la temporalité, la spatialité, l'expérience, la présence et la disparition »³⁰. Même si, d'un côté, la dramaturgie de cette écriture possède un effet totalisant, d'un autre côté, ce qui apparaît pendant le moment défini comme la « scène » décrit clairement certains aspects et se tait sur d'autres. Je ne propose pas, par exemple, une vision générale de la scène. Elle reste fragmentaire, faite de vestiges, de lumières et d'ombres, de pleins et de vides, d'incomplétudes.

De la même manière que les références qui ont constitué cette expérience n'étaient pas des contenus conscients pour moi, au moment de la

²⁹ Tatiana Nunes da Rosa, A pergunta sobre os limites do corpo como instauradora da performance: propostas poéticas – e, portanto, pedagógicas – em dança. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Educação/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010, Mémoire de master en Éducation), p. 76, p. 70-71. Note du traducteur : dans la version en portugais « Essa forma de apresentação dos conteúdos é capaz de dar ideia de como o ato da performance está impregnado de pensamentos claros, e como é o trânsito entre os diferentes movimentos da consciência, o fluxo entre o que é sentido, pensado, lembrado, do que vem como *insight*, do que vem como clichê, bem como das escolhas e evoluções que vão se processando ».

³⁰ Vida Midgelow, *Sensuality: Experiencing/Dancing/Writing*, New Writing, 2012, p. 9. Doi: 10.1080/14790726.2012.693098. Note du traducteur : dans la version en portugais, traduite par l'auteur de l'anglais « conexões com temporalidade, posicionalidade, experiência, presença e desaparecimento ».

scène, je ne les ai pas mentionnées dans la description, faisant le choix de les commenter brièvement dans un deuxième moment. Il s'agit seulement d'une approche possible. Il est important de préciser que, même si l'expérience et la réflexion apparaissent ici dans deux moments différents, ils sont constitués par une même compréhension de la danse. Dès lors que je conçois corps et espace, dedans et dehors, comme une continuité en coexistence, ces moments – comme œuvre et processus, entraînement et répétition, vie et danse – forment, eux aussi, une continuité, où l'un et l'autre se nourrissent mutuellement.

Un triple regard sur l'ensemble

À la fin de ce processus d'écriture, nous nous posons la question : dans le cadre d'une écriture performative, quel est l'effet (d'affect ? De mouvance de la perception ?) produit par cet ensemble non linéaire de descriptions réflexives ? Que peut-il être créé à partir de cette juxtaposition non aseptisée, non uniformisée, de points de vue, de moments de processus, de modalités rhétoriques ?

Notre intention première était de performatiser la multiplicité de possibilités de production de connaissances en arts. Mais pas seulement. Elle était aussi d'explicitier combien la forme propre qui sert de référence à l'écriture universitaire (impersonnelle, linéaire, avec un vocabulaire et des rythmes propres, comme le faisait remarquer Susan Melrose) est un choix arbitraire et loin d'être neutre ou capable d'envelopper la totalité de cette connaissance. Il s'agit, surtout, d'un choix parmi des possibilités variées.

Dans ce texte, nous avons brièvement suggéré quelques unes de ces possibilités de complémentarité et de réflexivité entre différents choix stylistiques d'écriture comme une partie importante de la production de connaissances en danse, théâtre et performance. Ainsi, dans la première description, où primait une rhétorique non personnalisée, nous avons pu voir émerger des questions concernant le contexte dans lequel se développe le processus de création et de présentation d'une œuvre. Nous y avons trouvé une vision plutôt panoramique et générale du processus et de l'œuvre, permettant de les situer au cœur de quelques uns des grands débats qui animent la scène contemporaine. Dans la deuxième description, nous avons observé un autre processus, fondé, lui aussi, sur l'improvisation, dont le récit oscillait entre l'impersonnel et le personnel. L'alternance entre

l'expérience et le regard, le dedans et le dehors, promeut des questions autour des dynamiques pratiques du processus lui-même, informe le détail des choix de techniques et procédures, et met en lumière certaines des particularités dans l'usage de l'improvisation qui différencient ce processus du premier décrit. Enfin, nous avons présenté une description radicalement fondée sur l'expérience, qui nous amène à observer l'improvisation du point de vue de celui qui la fait, mettant en évidence des choix, des pensées, des mouvements, des traditions qui se manifestent dans l'acte même de danser, permettant la compréhension de l'œuvre juste comme une partie, une pièce, du processus.

Nous avons cherché, ainsi, pour chaque modalité rhétorique, à souligner la possibilité de soulever différentes questions et aussi à montrer comment différents points de vue sur une même question ou sur un même processus de création peuvent produire des modalités de regard et de réflexion diverses. D'un autre côté, en juxtaposant ces différents choix dans l'espace exigü d'un texte unique, nous avons délibérément maintenu les *gaps*, les vides qui les séparent, espérant qu'ils pourront être lus comme des brèches, des interstices à travers lesquels de nouvelles idées, nouvelles formes, nouvelles sensations, nouvelles politiques du corps, de la scène et de l'écriture – en somme, des nouveaux modes d'écrire/faire de l'art – peuvent émerger.

Il s'agit de performer l'écriture/par l'écriture, en faisant à nouveau le même mouvement de la scène. Lorsque nous nous proposons de juxtaposer trois textes différents, nous rétablissons la situation de la salle de répétition. Chaque agent se met devant l'autre avec ses propres références et répertoires. Les actions s'interposent, s'opposent, parfois des mouvements et des mots se détachent, superflus, de l'action. Il y a aussi le déplacement constant entre une attitude ouverte, réceptive, et une autre, active, parfois même réfractaire. En mentionnant quelques uns des principes de la pratique de l'improvisation en vue de la construction du texte, nous nous sommes permis d'explorer de nouveaux modes d'énonciation, soit une écriture qui puisse accueillir les changements brusques de direction, la simultanéité et le contraste, la distance (*il/elle/ça*) et l'identification (*je/mon*), l'individuel et le collectif (*nous*), la prose et la poésie. Néanmoins, nous n'avons pas perdu le but principal de cette recherche : comment décrire ce qui n'a pas de mots ? Que reste-t-il caché dans les récits des processus créatifs ? Est-il possible de parler d'indicible ?

Ces questions condensent, d'une certaine manière, l'un des grands problèmes rencontrés dans la recherche en arts : comment réunir la pratique et la théorie ? C'est une question qui renvoie à la séparation cartésienne, déjà débattue de manière exhaustive, entre corps et esprit. Dans une discussion au sujet de la Pratique comme Recherche (*PaR*), Robin Nelson³¹ mentionne une pensée-action (*doing-thinking*), qui rompt avec l'idée de hiérarchie entre pratique et théorie. Il affirme : « La théorie, pour ainsi dire, ne précède pas la pratique, agissant comme un moule pour cette dernière, mais, au contraire, théorie et pratique sont imbriquées l'une dans l'autre par le biais de la praxis »³².

Nous considérons qu'une écriture qui prétend présenter un processus a besoin d'être, elle-même, une pratique. En formulant des stratégies pour connecter danse et écriture, Vida Midgelow développe la procédure nommée *writing/dancing* :

Il ne s'agit pas d'avoir un moment d'expérience et ensuite d'écrire à son sujet à partir d'un faux sens d'objectivité. À la place de ça, le *writing/dancing* est en lui-même une expérience qui réunit un souvenir de la sensation, de l'action et des vestiges d'associations au souvenir des mots. Ainsi, en écrivant, la quête du langage est associative, comme l'est aussi l'acte de danser – le secret, dans les deux moments (...), est de prendre ces (vieux, connus) vocabulaires et de les mettre dans de nouveaux décors, de manière que la nature architecturale du langage permette différentes configurations à l'expérience³³.

³¹ Robin Nelson, *Practice as Research in The Arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*, New York: PalgraveMacmillan, 2013.

³² Dans la version en anglais : « Theory, that is to say, is not prior to practice, functioning to inform it, but theory and practice are rather 'imbricated each other' in praxis ». Ibidem, p. 62.

³³ Vida Midgelow, *Sensualities: Experiencing/Dancing/Writing*, *New Writing*, 2012, p. 12. Doi: 10.1080/14790726.2012.693098. Note du traducteur : dans la version en portugais, traduite de l'anglais par les auteurs de l'article « Não se trata de ter um momento de experiência e escrever sobre ele a partir de um falso sentido de objetividade, em vez disso, *writing/dancing* é em si mesmo uma experiência que combina um relembrar de sensação, ação e rastros de associações com o relembrar de palavras. Desse modo, ao escrever, a busca da linguagem é associativa, assim como é o ato de dançar – o segredo, nos dois momentos (...), é pegar esses (velhos, conhecidos) vocabulários para colocá-los em novos cenários, de modo que a natureza arquitetônica da linguagem permita diferentes configurações da experiência ».

En ce sens, nous présentons la possibilité, pour la description d'un processus créatif, d'être elle-même un processus de création et que le matériel qui en résulte porte en lui des éléments liés à la performativité et aux particularités du processus présenté. Ici, sont en jeu des points relatifs à la forme écrite, au support de cette écriture, considérant que son objectif est non seulement d'informer le lecteur, mais aussi de l'affecter. C'est une modalité d'écriture qui cherche à agir sur les sens du lecteur, dans un langage objectif, mais aussi affectif. Il s'agit, donc, d'une écriture pratique, qui ne parle pas du silence, mais qui invite le lecteur à faire silence, et encore, qui ne rappelle pas, mais qui actualise un processus.

Également, cette écriture aspire à se placer dans la continuité d'une tradition universitaire, proposant un dialogue, qui se passe de manière rétrospective, avec d'autres artistes-chercheurs, et faisant un rappel au chercheur de la lignée philosophique et de la filiation esthétique auxquelles il appartient ; un dialogue dans le présent, présentant une analyse réflexive du processus à ses pairs et, toujours de manière rétrospective, transmettant l'expérience aux futurs chercheurs. Nous considérons, ainsi, que l'écriture performative, l'écriture qui prétend actualiser un processus et affecter le lecteur, ne peut pas se passer de rigueur. Cette dernière est aussi bien dans la forme que dans le contenu de l'écriture, le texte étant une sorte de réflexion-action, une pièce informative et réflexive et, à la fois, un dispositif qui permet de ressentir.

Il est peut-être nécessaire de se permettre d'effectuer des écritures, au pluriel, au lieu d'une écriture au singulier qui affirmerait la possibilité de réduire la multiplicité d'expériences et vécus d'un processus de création/de collaboration à un récit linéaire et unique. Ou alors, il faudrait flirter avec le langage poétique, comme le fait le texte d'André, Ildefonso et Schutze, et l'article d'Ana Cristina Colla, qui composent le Dossier numéro 2 du Réseau International d'Études de la Présence (2014). Aussi, Bonfitto témoigne du besoin de descriptions, et non pas d'une description, lorsqu'il mentionne la notion de *Thick description*, affirmant que cette dernière « donne de l'espace à une phénoménologie qui n'est pas forcément mue par des 'essences', mais qui ouvre de l'espace pour saisir des modalités de processus qui se matérialisent dans l'acte de description, avec leurs contradictions et leurs tensions »³⁴.

³⁴ Matteo Bonfitto in REDE INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA PRESENÇA, Dossier de Análise das Descrições, Dossier numéro 2, Porto Alegre: UFRGS (non-publié), 2014, p. 71.

Dans la tradition taoïste, on dit qu'il n'est pas possible de parler du Tao. Au moment où on parle du vide, où le silence est rempli par des mots, tous les deux, le vide et le silence, disparaissent. Néanmoins, s'il n'est pas possible de parler de l'indicible sans annuler sa nature-même, il nous reste à chercher de l'inspiration chez les poètes, qui montrent le silence sans en parler, permettant qu'il se produise chez le lecteur. Il faut faire en sorte que l'indicible devienne une évidence à travers le mot qui est chemin.

Références

- ALEXANDER, Frederick Matthias. O Uso de si Mesmo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARTHES, Roland. Como Viver Junto. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CALDWELL, Christine. Mindfulness and Bodyfulness: a new paradigm. The Journal of Contemplative Inquiry. 2014. Disponível em: <<http://journalcontemplativeinquiry.org>> Acesso em 01 fev. 2016.
- COHEN, Renato. Work in Progress na Cena Contemporânea. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CVEJIC, Bojana. Collectivity? You mean collaboration. http://www.republicart.net/disc/aap/cevejic01_en.pdf. Consulté le 15 mai 2015.
- ECO, Umberto. Obra Aberta. Perspectiva: SP, 1969.
- FERNANDES, Ciane. Princípios em movimento na pesquisa somático-performativa. Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento. V. 3.1. São Paulo: Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas/Universidade de São Paulo, 2015.
- FERNANDES, Silvia. Teatralidades Contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FLASZEN, Ludwik; MOLINARI, Renata; POLLASTRELLI, Carla (orgs.). O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: SESC SP e Editora Perspectiva, 2007.
- GIL, José. "La danse, le corps, l'inconscient". Revue Terrain, 35 – Danser (septembre 2000). <http://terrain.revues.org/document1075.html>. Consulta em 24/02/2007.
- GIL, José. Movimento total: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GRAVINA, Heloisa. Eu tenho um Corpo, eu sou um Corpo: abordagens somáticas do movimento na graduação em dança. Revista Brasileira de Estudos da Presença. V. 5 N. 1, PP. 206-232. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 15/01/2016.

KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock [1958], in: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de Artista: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 37-45.

MATURANA, Humberto. *A Ontologia da realidade*. GRACIANO, Cristina Magro e VAZ, Nelson (orgs.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MELROSE, Susan. *Words fail me: dancing with the other's familiar*. In: *Towards Tomorrow?*, International gathering., 6-10 April 2005., Centre for Performance Research, Aberystwyth, University of Wales.

MIDGELOW, Vida. *Dear Practice... The experience of improvising*. *Choreographic Practices 2*, PP. 9-24. Doi : 10.1386/chor.2.9_1. Consulté le 15 janvier 2016.

MIDGELOW, Vida. *Sensualities: Experiencing/Dancing/Writing*. *New Writing*, 10 :1, pp. 3-17, Doi : 10.1080/14790726.2012.693098. Acesso em: 15/01/2016.

NELSON, Robin. *Practice as Research in The Arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. New York: PalgraveMacmillan, 2013.

PLÁ, Daniel Reis. *Sobre Cavalgar o vento: Contribuições da meditação budista no processo de formação do ator*. Campinas, SP: [s.n], 2012.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.

REDE INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA PRESENÇA. *Dossiê Descrição de Processos de Criação*. Dossiê número 1. Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2013, 143 p.

REDE INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA PRESENÇA. *Dossiê de Análise das Descrições*. Dossiê número 2. Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2014, 79 p.

ROSA, Tatiana Nunes da. *A pergunta sobre os limites do corpo como instauradora da performance: propostas poéticas – e, portanto, pedagógicas – em dança*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Educação/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010. *Dissertação (Mestrado em Educação)*.

RUHSAM, Martina. *I want to work with you because I can speak for myself. The Potential of postconsensual Collaboration in Choreographic Practice*. In *Collaboration in Performance Practice*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

ZARRILLI, Phillip. *Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski*. London & New York: Routledge, 2009.

DESCARTES ET L'ÉPAISSEUR DE L'IMPALPABLE

Matteo Bonfitto

Universidade Estadual de Campinas, Brésil

Introduction : penser à travers filtres, objectifs et dissolutions

Souvent, les réflexions qui nous mobilisent se font de manière assez particulière. Parmi les processus qui peuvent être générés par de telles réflexions, certains pourraient être comparés à une sorte de vertige. Mais il y a un vertige et un autre. Il y a des vertiges où le désordre des sens ne compromet pas la qualité d'attention de celui qui en a l'expérience, mais il y en a d'autres qui peuvent nous faire perdre de vue leurs déclencheurs et leurs points de départ. Sans établir de hiérarchies entre les réflexions et leurs vertiges, le risque, dans le second cas, est de rester face à une mosaïque d'une pluralité de perspectives qui nous emprisonne dans un regard généralisant. Afin d'éviter ce risque, je mentionnerai l'élément déclencheur de la réflexion qui sera faite ici. Il s'agit d'une question. Ce n'est pas une question quelconque, mais une question significative, essentielle, qui peut être génératrice de déploiements innombrables et inattendus : qu'est-ce qu'il n'est pas possible de décrire lorsque l'on décrit le processus créatif ?

Cette question a guidé le travail du groupe de recherche dirigé par Gilberto Icle. Afin de considérer le vertige qu'elle produit, j'aimerais, d'abord, prendre le temps de l'examiner. Le regard que j'y porterai produira, à son tour, un parcours en spirale débutant par la verticalisation de la question, se déployant par l'examen du processus créatif de la performance intitulée *Descartes* – vécu à la première personne – et reprenant, finalement, la question initiale pour l'étudier de manière plus approfondie. Ainsi, il est important de souligner que ce chapitre ne veut pas être l'analyse d'un processus de création, mais plutôt celle de l'entrelacement de deux processus créatifs : l'un émerge de la création de *Descartes* et l'autre est produit par la réflexion individuelle et collective à la fois sur le premier.

En partant, ainsi, de cette question, il est possible de remarquer qu'elle est traversée par une négation qui en donne le ton, une sorte de condition initiale de la réflexion qui la dirige vers un « non ». Ensuite, elle établit un genre de paradoxe – « ce qu'il n'est pas possible de décrire lorsque l'on décrit » – qui pourrait être compris comme une provocation, une aporie, une sorte de *koan*.¹ Présenté sous la forme d'une question, ce paradoxe place l'acte de décrire en son centre. La question de la description – extrêmement importante, non seulement pour la philosophie en général et pour la philosophie du langage en particulier, mais aussi pour la production de tout genre de connaissances –, à son tour, ajoute une couche de plus à ce paradoxe, le faisant devenir spécifique et pertinent à la fois. Face à une telle question, nous ne devenons pas de simples pièces d'un jeu de langage, mais nous sommes placés sur les limites de sa frontière, comme au bord de l'abîme ; nous sommes forcés de vivre quelque chose qui rappelle l'expérience camusienne de l'étranger.

Je considère cette question fondamentale, à plusieurs niveaux. Du point de vue artistique, elle ouvre un espace pour que l'on puisse percevoir des aspects comme le rapport entre langage, perception et pensée par exemple, qui, souvent, passent inaperçus dans les processus créatifs des arts de la scène. En ce qui concerne les processus créatifs, il y a plusieurs approches possibles à la question de l'impossibilité de description. On peut se tenir aux processus perceptifs, considérés de manière isolée, comme on peut aussi prendre en considération un réseau de facteurs sociaux, éthico-politiques et culturels.

Quand je réfléchis aux textes de notre Dossier numéro 1², qui contient des descriptions de processus de création, je remarque que ces descriptions sont, d'une certaine manière, idéalisées, aseptisées : on raconte ce qui « a marché » dans les processus, la présence de difficultés étant rare dans ces

¹ Faire référence aux *Koans* dans une note de bas de page peut poser question, en raison de la complexité de la notion. Dans le désir de susciter la curiosité du lecteur, il est possible de dire que les *koans* sont des dispositifs d'élargissement perceptif générés à partir de récits, d'affirmations, de dialogues ou de questions, déclencheurs de frictions logiques et qui peuvent devenir des apories. En ce sens, voir, entre autres, Thomas Cleary, *Unlocking the Zen Koan: A New Translation of the Zen Classic Wumenguan*, Berkeley: North Atlantic Books, 1997.

² REDE INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA PRESENÇA. Dossiê Descrição de Processos de Criação. Dossiê número 1. Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2013, 143 p.

récits. Mais, pour moi, un aspect intéressant concerne les stratégies employées dans les situations de difficulté.

J'envisage les moments de difficulté comme étant cruciaux pour les processus créatifs. Lorsqu'il fait face à des difficultés de différents niveaux et genres, l'artiste peut faire des choix qui l'amènent sur un territoire jusqu'alors inconnu. Il s'agit là, peut-être, des moments les plus décisifs, où la description de ce qu'il sait déjà atteint ses propres limites. Soit l'artiste peut adapter la difficulté rencontrée aux modèles et modalités d'action qui lui sont connus, soit il peut créer des opportunités entre inconnu et connu en les articulant et ouvrant ainsi un chemin hybride.

Néanmoins, traiter les difficultés et le non-savoir dans les processus créatifs implique plusieurs aspects artistiques et extra-artistiques. Nous entrons ici sur un territoire qui pourrait être appelé sociologie politique du faire artistique : il est intéressant d'observer le rapport entre description et qualité de la relation à ce faire artistique, entre éthique, création et production de connaissances dans lesquelles les stratégies de différenciation peuvent amener les processus créatifs à devenir des simulacres. La description de tels processus peut être un agent producteur d'une aura habitée par des autoréférentialités de difficile accès.

Lorsque j'ai travaillé sur la différence entre l'entraînement vu comme 'praxis' et l'entraînement vu comme 'poièsis' dans les processus de jeu dans l'œuvre de Peter Brook³, j'ai cherché à examiner des processus qui se confrontaient à des difficultés de création et à l'élargissement d'horizons perceptifs. Je crois que ces aspects peuvent être intéressants pour mettre en évidence des modalités de description des processus créatifs. Si dans l'entraînement comme 'praxis' les points de départ sont des pratiques définies par des objectifs établis a priori, dans l'entraînement comme 'poièsis', les pratiques surgissent de la logique fluctuante du processus lui-même et, en ce sens, la tentative de description est bien plus complexe dans ce dernier cas.

En suivant un mouvement en spirale la réflexion au sujet des processus créatifs nous amène à nouveau aux processus de leur construction, à la question de leur description. À quel niveau la reconnaissance de l'existence de ce qui ne peut pas être décrit dans les processus créatifs implique-t-elle un investissement concret dans la quête du non savoir ? Cette

³ Matteo Bonfitto, *A Cinética do Invisível: Processos de Atuação no Teatro de Peter Brook*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

problématique nous amène, il me semble, à considérer la relation entre éthique, langage et expérience. En même temps, dans quelle mesure le langage rend-il compte des expériences créatives ? Cette question semble remonter à l'émergence de la conscience. Il est intéressant ici de ne pas prendre ces questions comme des éléments donnés, c'est-à-dire, de ne pas simplement accepter que les mots soient insuffisants pour matérialiser les expériences. Cela reviendrait à renforcer les savoirs supposés. Il est nécessaire, au contraire, de changer les lentilles, de faire une mise au point ou, tout simplement, d'essayer d'aller plus loin.

De quelle expérience parlons-nous ? Il y a de nombreuses expériences générées par la parole. La question du performatif, par exemple, est issue de la linguistique et de la reconnaissance de la force des mots. Shakespeare a inventé des milliers de mots et d'expressions et, en le faisant, il n'a pas uniquement augmenté le nombre de pages du dictionnaire, mais il nous a fait remarquer l'existence de processus perceptifs de caractère sensible dans l'articulation des savoirs, à plusieurs niveaux. Comme les philosophes, il a nommé à sa manière d'innombrables indicibles. Foucault⁴ aussi, lorsqu'il réfléchit sur le rapport entre les mots et les choses, pointe une tension productive et non pas une situation donnée. Il y a aussi le mot dans la psychanalyse, avec une importante fonction de catalyseur de tensions révélatrices, comme le montre Lacan⁵. Il me semble ainsi, qu'entretenir l'idée de la limitation des mots par rapport aux expériences est une stratégie paralysante, qui nous met dans une position trop confortable nous empêchant de développer des recherches au-delà de ces limites.

De la même manière qu'il y a plusieurs genres de mots, il y a plusieurs genres de description. Il serait important dans ce cas de prendre en considération des notions au-delà du sens commun, selon lequel la description est un miroir objectif de la réalité. Réfléchissons, par exemple, sur la notion de « description dense » (*thick description*), par Geertz⁶.

Lorsqu'il développe cette notion, Geertz montre comment la description va bien au-delà d'un exercice d'objectivation. Ce qu'il appelle *thick description* implique, en fait, non seulement ce qui peut être décodé, ce qui peut être déchiffré à partir du déjà connu, mais aussi une projection de tous

⁴ Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*, São Paulo: Martins Fontes, 1992.

⁵ Jacques Lacan, *O Seminário - Livro 16 - De um Outro ao outro*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

⁶ Clifford Geertz, *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro: Editora LTC, 2008.

les facteurs et processus perceptifs, sensoriels, subjectifs, composant la description. Il explore une phénoménologie qui n'est pas forcément mue par des 'essences', mais qui ouvre un espace pour saisir la manière dont des processus se matérialisent dans l'acte de description, avec ses contradictions et ses tensions. Cela veut dire qu'il n'y a pas de notion homogénéisante de la description, au singulier, mais des notions de la description, au pluriel. Reconnaître cela, me permet en même temps, d'avoir une perception plus précise de ce qui peut être impliqué dans la production d'une 'théorie de la pratique', dont il sera question dans la deuxième partie de ce chapitre, où le processus créatif de *Descartes* servira de guide pour le développement du discours.⁷

L'acte de décrire comporte d'amples implications interdisciplinaires qui dépassent largement les limites de la réflexion proposée ici. Comme le montre Russell⁸ et la philosophie analytique⁹, par exemple, la description implique nécessairement une relation complexe entre les systèmes de référence des auteurs. Dans le domaine de la sémiotique, Peirce, dans ses raisonnements, reconnaît au moins trois catégories de description : qualitative, indicielle et conceptuelle¹⁰. Dans ce chapitre, le paradoxe proposé par le questionnement déjà mentionné – où la question de la description est mise en avant – aura une approche phénoménologique, avec diverses références, notamment les raisonnements de Geertz, de Merleau-Ponty¹¹, de Heidegger¹².

Mais ces regards ne doivent pas être confondus avec la lunette utilisée pour observer des lieux éloignés ; ils sont des vecteurs, des lentilles

⁷ La performance *Descartes* a été créée lors du *Festival Internacional de Teatro* de São José do Rio Preto, au Brésil. Plus tard, elle a été présentée au *Studio Theatre* à Londres. Une nouvelle version a été présentée à la *Mostra Internacional* du SESC-SP et à la *Mostra Performa Teatro*, au théâtre TUCA, à São Paulo. Ce travail fait partie du répertoire des œuvres en cours du groupe *Performa Teatro* (Centre de recherche et création scénique - www.performateatro.org).

⁸ Bertrand Russell, *The Problems of Philosophy*, London: Wilder Publications, 2009.

⁹ A.P. Martinich.; David Sosa (Editors), *Analytic Philosophy: an anthology*, London: Wiley-Blackwell, 2011.

¹⁰ C.S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge Massachussets: Harvard University Press, 1958.

¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, London: Routledge, 1989. Maurice Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, 9. ed., São Paulo: Perspectiva, 2009.

¹² Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, New York: Harper & Roll, 1977.

tournées vers un point double – les modalités de description d’un côté et le processus vécu dans la performance *Descartes* de l’autre – qui ne risquent pas de troubler les raisonnements inattendus qui peuvent émerger du processus de ma réflexion, de mon étonnement et de mon admiration.

Le choix de l’œuvre

Comme il a été mentionné, cette réflexion porte sur le spectacle *Descartes*, une performance en solo que j’ai exécutée et qui fait partie du répertoire artistique du groupe Performa Teatro. Le choix de cette œuvre en tant qu’objet de ce chapitre s’est fait pour différentes raisons, dont certaines ont été conscientes. La raison la plus directe est la pertinence de son processus créatif par rapport à la ‘question-matrice’ qui a générée les textes réunis dans cette première publication du Réseau International d’Études de la Présence. En fait, dans *Descartes* je rencontre des impossibilités descriptives à plusieurs niveaux.

En outre, lorsque cette question m’a confronté à l’impossibilité, je me suis aperçu que le chemin de recherche le plus encourageant serait d’étudier un processus créatif vécu à la première personne. Cela me permettrait d’évoquer sa dimension indicible et non verbalisable du point de vue du producteur, en l’occurrence, de l’artiste/auteur de l’œuvre, et non pas du point de vue du récepteur. Celui-ci, d’une certaine manière, est beaucoup plus développé dans l’historiographie des arts en général, et des arts de la scène en particulier. En fait, de nombreuses questions contemporaines relatives à la représentation et la non-représentation, à l’autoréférentialité, aux processus et au devenir performatif, entre autres, sont étudiées du point de vue de la réception, par des chercheurs majoritairement théoriciens, portant un regard analytique parfois éloigné des simultanités perceptives souvent présentes dans les processus créatifs. Pour moi, ces aspects font partie de la construction d’un horizon perceptif qui traversera ce texte et qui est, dès lors, propice à créer des tensions. Des tensions, car – pour poser la problématique des remarques faites précédemment – il n’y a pas, de fait, de séparation entre la théorie et la pratique, entre la production et la réception, ou entre le regard extérieur et intérieur. Plus que de révéler des problèmes, ces tensions vont produire des étincelles qui éclairent le chemin parcouru dans ce chapitre de manière plus intense à certains moments et presque imperceptible à d’autres.

Quoi qu'il en soit, la quête d'une théorie de la pratique n'est pas simple. Cet acte de théoriser nous rappelle, d'une certaine manière, l'origine de la notion de théorie, c'est à dire, nous rappelle la *theoria*, la contemplation de la vérité, en grec ancien. Sans rentrer dans les détails étymologiques qui conduiraient cette réflexion sur d'autres chemins, il est intéressant d'observer ici que la 'contemplation de la vérité' peut être comprise – de manière extrêmement simplifiée – non pas comme un regard apaisé sur un événement, mais comme une fouille introspective des perceptions, mue par le besoin de saisir les particularités rendant une expérience singulière. Ce qui remonte de cette fouille est peut-être utile pour que l'on puisse percevoir certaines difficultés de la construction d'une théorie de la pratique. À partir de ces éléments trouvés, il est possible de comprendre plus clairement qu'en concordance avec la notion de *theoria* on cherche non seulement à expliquer ou à déchiffrer des processus, en l'occurrence des processus créatifs, mais encore à instaurer un processus de fouille perceptive en profondeur, motivée par le besoin de reconnaître l'existence de quelque chose de spécifique.

La métaphore d'une quête en profondeur, comme une fouille des perceptions, a été employée ici, car elle me semblait efficace. Mais elle ne doit pas être prise seulement comme une action externe de la personne qui creuse. Il s'agit d'une fouille en double sens : je suis mu par quelque chose et, en même temps, ma quête de saisir sa singularité fait que je revois, je reformule, je replace ou même je laisse de côté mes présuppositions, mes croyances, mes constructions établies. En ce sens, comprise comme une fouille, la théorie de la pratique peut, sans renoncer à la compréhension intellectuelle, ouvrir un espace pour devenir, elle aussi, un processus créatif qui engage non seulement l'utilisation des constructions existantes, mais aussi la création de nouvelles constructions, nouveaux concepts et nouvelles modalités d'intelligibilité.

Ainsi, comme il a été mentionné précédemment, deux processus créatifs seront mis en relation dans la deuxième partie de cette réflexion : d'un côté, le processus créatif de *Descartes* et, de l'autre, un deuxième processus créatif qui, lui, émerge de la réflexion/confrontation/fouille du premier.

J'essaierai moins, à ce point de ma réflexion, d'écrire *sur* la question-matrice – qu'est-ce qu'il n'est pas possible de décrire lorsque l'on décrit le processus créatif? – que de la traiter *à travers* le processus créatif de *Descartes*. Afin de permettre une telle approche, il est peut-être important de

mettre en suspension, ou même d'effacer, une grande partie de ce qui est supposé déjà connu de cette expérience créative.

Descartes

Commençons par le commencement. Par les raisons – celles dont je suis conscient – qui m'ont poussé à créer ce projet et à y participer. Les raisons conscientes sont nombreuses : personnelles, intellectuelles, artistiques et spirituelles. L'une d'elles est en rapport à une sorte d'indignation philosophique, suite à la perception que Descartes, surtout au cours du XX^e siècle, a été excessivement massacré par ceux qui l'ont accusé à cause des implications du cogito, la maxime *Cogito, ergo sum* (Je pense, donc je suis). Sans négliger l'importance des critiques adressées au cogito, telle que celle posée par Merleau-Ponty dans sa *Phénoménologie de la perception*¹³, je reconnais dans la production philosophique et scientifique de Descartes un large horizon de questions et de contributions importantes comme le doute méthodique, la notion de morale provisoire, ses études dans le domaine des mathématiques et de l'optique, ainsi que ses méditations métaphysiques. C'est précisément en explorant l'une de ces méditations que nous avons défini – l'équipe de ce projet et moi – le matériel qui servirait comme point de départ de ce processus créatif.

La méditation choisie est la quatrième (IV) intitulée *Du Vrai et du Faux*. Au-delà des questions religieuses, beaucoup d'autres émergent de ce texte, lesquelles relativisent les perceptions répandues au sujet de Descartes, notamment sur la dualité corps-esprit. Il affirme « à présent je ne connais pas seulement que j'existe, dans la mesure que je suis quelque chose qui pense, mais il se présente aussi à mon esprit une certaine idée de la nature corporelle : ce qui fait que je doute si cette nature qui pense, qui est en moi, ou plutôt par laquelle je suis ce que je suis, est différente de cette nature corporelle, ou bien si toutes deux ne font qu'une même chose »¹⁴.

Ainsi, plus que de renforcer des perceptions cristallisées au sujet de Descartes, notre choix, à la metteure en scène Beth Lopes et moi, était d'explorer les ambiguïtés et les incertitudes qui traversent son œuvre et, plus

¹³ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, London: Routledge, 1989.

¹⁴ Pour la référence en portugais : René Descartes, *Meditação Metafísica IV - Do Verdadeiro e do Falso* (Os Pensadores), n. 11, São Paulo: Coleção Abril Cultural, 1979, p.119).

précisément, la méditation métaphysique en question. De cette manière, le doute méthodique n'était plus seulement une trace de sa philosophie, mais avait gagné du relief dans notre projet artistique, devenant une lentille à travers laquelle nous regarderions ses écrits.

La question de la relation entre la vérité et le mensonge a aussi contribué au choix de ce matériel. J'avais lu, un peu avant, l'ouvrage *Mentiras que parecem verdades* [Mensonges qui semblent être des vérités] de Umberto Eco¹⁵, qui a généré plusieurs questions intéressantes en rapport aux manipulations rhétoriques. En outre, sont rentrées en jeu d'autres questions, plutôt existentielles. Le fait de vivre dans un pays comme le Brésil et d'avoir vécu à l'étranger pendant plusieurs années a permis la production de tensions directement liées au rapport entre la vérité et le mensonge, non seulement en fonction de la corruption dans la sphère politique, mais aussi dans les micro politiques ; et une perception plus subtile et vague, concernant l'utilisation même de la langue au Brésil, qui me semblait révéler un certain relâchement du rapport entre vérité et mensonge.

Néanmoins, la lecture de cette méditation a aussi mis en évidence la nécessité de produire un travail capable d'élargir la résonance des problématiques examinées par Descartes. Plusieurs questions nous mobilisaient, alors. Dans quelle mesure son choix du mot 'méditation' avait-il des résonances avec les implications émergeant des exercices spirituels pratiqués non seulement dans les cultures asiatiques, mais aussi dans la philosophie antique, nommée Occidentale ? Dans ce cas, la méditation ne serait pas limitée à un exercice intellectuel, mais elle impliquerait la distillation d'une relation où celui qui pratique et la pratique elle-même se dissolvent réciproquement. La sensation que j'avais à l'époque était que ces mots de Descartes étaient devenus comme une photo à moitié effacée par le temps rendant difficile la reconnaissance des êtres qui la composaient ; comme si le matériel pointait et camouflait la « chair » des expériences ayant donné naissance à son texte. Nous avons décidé, alors, d'ouvrir un espace pour une sorte d'incursion dans le matériel d'origine, de créer les conditions pour le traverser. Je pourrais appeler ce processus une 'adaptation', mais ce terme ne serait pas précis, car il ne s'agissait pas de rendre le matériel plus accessible ou de le 'moderniser'. Nous voulions aller au-delà de la superficie de ces mots. En plus de comparer la traduction en portugais avec l'original en français, nous nous sommes rendu compte de notre besoin d'avoir avec

¹⁵ Eco, Umberto. *Mentiras que parecem verdades*. São Paulo: Summus, 1980.

nous quelqu'un capable de travailler les mots comme un artisan, de les faire devenir de vrais capteurs d'expériences.

Nous avons contacté, alors, l'écrivain Fernando Bonassi. De manière complètement inattendue, j'ai pu vivre une expérience particulière et nouvelle pour moi : nous avons écrit ensemble l'adaptation du texte original de la performance *Descartes*. Après avoir lu individuellement le texte de la méditation, nous nous sommes rencontrés à la maison de Fernando et, à ce moment-là, nous avons essayé une écriture à quatre mains. Sans presque m'en rendre compte, après une brève conversation, le processus d'écriture a démarré. En raison du cheminement performatif qui s'est instauré, je ne me souviens pas précisément des détails de cette transition, mais nous parlions, des mots et des phrases, et Fernando écrivait, sans discuter sur les choix. Après quelques heures, nous avions entre nos mains un texte écrit, d'une certaine manière, par trois auteurs. Descartes ne pouvait pas en être exclu, puisque sa méditation, dont les contenus sont très complexes mais remplis d'images, a été la matrice de nos sensations, associations et visions.

En réfléchissant, aujourd'hui, je m'aperçois que cette expérience, qui à ce moment-là semblait suivre un parcours comparable à celui de l'écriture automatique surréaliste, sous certains aspects, était traversée par des vecteurs reconnaissables. Nous sommes restés perméables non seulement aux stimuli fournis par le texte de Descartes, mais aussi à ce qui a émergé de cette rencontre, dans cette après-midi du mois d'avril, dans ce bureau. Un exercice d'écoute s'est mis en place, à cette occasion, comme si chaque mot ou phrase énoncé par l'Autre était capable d'ouvrir de nouvelles possibilités de signification.

Mais, en même temps, cette expérience ne doit pas être aseptisée. Dans cette après-midi du mois d'avril, à mesure que le flux d'écriture s'est instauré, la perception d'une banalisation du matériel original a surgi à plusieurs moments, comme si nous étions en train de transformer, sans nous en apercevoir, quelque chose de 'pluri' dans quelque chose de 'mono', une matrice de significations dans quelque chose de plat, un objet étranger dans un objet connu. Le développement du processus créatif allait changer cette perception, mais il est intéressant de noter les oscillations et les points aveugles qui peuvent traverser le processus créatif, comme le montre Sophie

Proust dans le dossier numéro 2¹⁶, produit par le réseau de chercheurs qui se sont penchés sur la question-matrice mentionnée.

Suite à l'écriture du texte, nous avons défini une structure composée de sept mouvements : 1) De la naissance ; 2) De l'éducation ; 3) De l'amour ; 4) De ma rencontre avec Dieu ; 5) Du travail ; 6) Nous doutons ; 7) De la mort¹⁷. Nous les avons nommés 'mouvements' en raison de certains présupposés en relation à ce terme, présents dans mon ouvrage *O Ator Compositor*¹⁸. Dans ce livre, inspiré aussi des écrits de nombreux artistes scéniques, il a été établi qu'un mouvement serait, à la fois, un déplacement dans l'espace-temps, pouvant se manifester à différents niveaux, du plus explicite jusqu'au plus latent, et aussi un moyen d'instaurer de processus qui, une fois vectorisés, donneraient vie à un *spectrum* de possibilités : allant de forces et d'irradiations jusqu'à des actions et gestes. Pour cette raison, des mouvements.

Une fois le matériel textuel défini, la metteuse en scène Beth Lopes et moi l'avons mis temporairement de côté et avons commencé un processus d'exploration de partitions corporelles et vocales. Ici, le point de départ a été le travail sur les animaux. Sur le plan corporel, trois animaux ont été explorés : le chat, le chien et l'aigle. L'objectif n'était pas la reproduction de l'apparence de ces animaux, mais plutôt l'incarnation (*embodiment*) de qualités expressives qui les rendent singuliers, des qualités qui ne sont pas vues mais qui sont perçues. Ainsi, nous avons travaillé à partir d'impulsions, de variations rythmiques, de niveaux d'énergie, d'intensités, de dilatation et de compression d'actions, de flux, remarquables dans les parcours et dans les manières de bouger de ces animaux. Chacun d'eux était exploré à travers ces aspects, engendrant des séquences d'actions. À la fin de ce parcours, nous avons créé trois séquences qui ont été progressivement entremêlées.

Après le mélange du matériel créé à partir de la recherche sur les animaux, nous avons commencé à définir une partition de mouvements et, à ce moment-là, j'ai eu un aperçu plus cohérent des paramètres impliqués dans la sélection et l'abandon de matériel. J'ai commencé à remarquer, de

¹⁶ REDE INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA PRESENÇA. Dossiê de Análise das Descrições. Dossiê número 2. Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2014, 79 p.

¹⁷ Nous avons décidé de ne pas traiter ici de l'étude de Descartes sur les Passions – expansives et compressives –, mais cette étude a traversé plusieurs mouvements de ce travail.

¹⁸ Matteo Bonfitto, *O Ator Compositor: As Ações Físicas como Eixo: de Stanislávski a Barba*, São Paulo: Perspectiva, 2002. Matteo Bonfitto, *A Cinética do Invisível: Processos de Atuação no Teatro de Peter Brook*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

manière plus claire, les mécanismes pouvant déterminer le fonctionnement ou non du matériel de jeu créé pour ce projet. J'ai graduellement reconnu que le matériel sélectionné était celui qui déclenchait des impulsions psychophysiques.

Néanmoins, à d'autres moments des répétitions, la metteuse en scène a inséré d'autres matériels qui n'avaient pas, au premier abord, le même potentiel expressif. Dans ce cas, l'exploration a suivi un chemin spécifique, impliquant différents niveaux d'appropriation. Autrement dit, si dans certains cas le matériel sélectionné a été celui qui montrait d'emblée son potentiel comme moteur psychophysique, dans d'autres cas, le matériel, employé comme une 'structure creuse', a été approprié pour, ensuite, développer son potentiel. Dans ce dernier cas, il est peut-être possible d'affirmer que ce qui était, d'abord, juste une esquisse, s'est transformé en action.

Un parcours similaire semble avoir eu lieu lors de la création de partitions vocales-corporelles¹⁹. Un travail sur les animaux a été réalisé ici, également. Il s'agissait de : perroquet vert, hibou, mouton, bœuf et tigre. Ce processus n'a pas eu comme point de départ la mimesis de ce qui est visible mais, plutôt de ce qui est perceptible. Le travail a inclus la matérialisation d'impulsions, de variations rythmiques, d'intensités, de flux, d'énergies, en plus de l'exploration des aigus, des graves et de différents timbres de voix. Dans ce cas, également, j'ai pu vivre l'appropriation progressive du matériel, qui a déclenché d'autres impulsions psychophysiques.

Dans la performance *Descartes*, la production de simultanités expressives émerge aussi de l'articulation d'éléments en rapport avec les tensions présentes dans l'œuvre et dans la vie du philosophe français. Ces simultanités ont surgi au moment où les partitions ont été mises en relation avec le texte écrit en partenariat avec Bonassi. Pendant cette étape du travail, certaines des tensions mentionnées ont commencé à fonctionner comme une sorte de sous-partition ou, en d'autres mots, comme un réseau de stimuli déclencheurs des impulsions qui composent ces partitions. Parmi les tensions reconnaissables dans l'œuvre de Descartes, nous avons choisi celles générées par la notion de 'doute méthodique', par la notion de 'morale provisoire' et par le désir de 'mathématisation du monde'. Ainsi, les sept mouvements dont nous avons parlé précédemment, en plus d'être

¹⁹ Je parle ici de la création de partitions vocales-corporelles en raison de l'impossibilité de dissocier voix et corps.

matérialisés par les partitions, ont été différenciés par leur manière spécifique de s'articuler entre eux.

Une nouvelle couche de significations a été ajoutée à ces tensions lors de la deuxième version de *Descartes*, présenté en 2008²⁰. Elle a été générée par la lecture de plusieurs études, parmi lesquelles le livre *Le carnet secret de Descartes*, d'Amir D. Aczel²¹. Dans cet ouvrage, il est possible de comprendre de manière plus évidente les incertitudes du philosophe français et son rapport avec lesdites sciences occultes, à travers son contact direct avec l'ordre de la Rose-Croix²².

Une fois que les éléments – textes et partitions – furent associés à travers ces couches, nous avons décidé que ces matériels scéniques avaient besoin non d'un décor conventionnel, mais d'un 'lieu' capable d'éveiller le potentiel des métaphores déjà construites. Suite à plusieurs idées et expériences, nous avons décidé d'utiliser une passerelle jaune, sur laquelle seraient disposés de manière précise quatre-vingts œufs blancs. Sur une des extrémités de la passerelle se trouvait une boîte avec vingt poussins jaunes à l'intérieur. Mon costume était composé d'un pantalon et d'une chemise faits en plastique transparent et l'éclairage provenait de lampes de poche utilisées par les spectateurs. Sur le plan sonore, une bande sonore créée par Marcelo Pellegrini traversait la performance.

Je me rends compte, en relisant ces réflexions à partir du processus créatif de *Descartes*, que je me trouve sur la pointe d'un iceberg qui cache une grande partie de son corps. Pour l'apercevoir, il est nécessaire d'explorer des processus d'élargissement de la perception.

²⁰ En plus de l'ajout, dans la dernière scène, de la projection d'images faisant référence à des flux de conscience, cette deuxième version a comporté un travail de préparation corporelle, mené par Gisela Dória.

²¹ Pour la référence en portugais : Amil D. Aczel, *O Caderno Secreto de Descartes*, Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

²² La Rose-Croix est un ordre dont l'existence est mentionnée à partir du XVII^e siècle et qui fait partie de ce qui pourrait être appelé tradition ésotérique occidentale. Ses pratiques et orientations transmettent la croyance dans l'évolution spirituelle de l'humanité. D'autres informations, sur le site web de la Rose-Croix : <https://www.amorc.org>.



Image 1 : Matteo Bonfitto dans *Descartes*. São Paulo, Brésil, 2011.
Source : photo de João Maria, *Mostra Performa Teatro TUCA* - SP 2011.

De ce qui ne peut pas être décrit

Souvent, les choix esthétiques, expressifs et sensibles faits pendant un processus créatif ne sont pas déterminés par des raisons intellectuelles. En outre, dans le cas du jeu de la performance *Descartes*, la simultanée de sensations, de processus perceptifs et d'associations plus ou moins obscures rendent les descriptions encore plus difficiles. Ici, je me heurte à des aspects qui pourraient relever de la production des matérialités de la scène.

À ce point de ma réflexion je me demande : comment décrire ces matérialités dans le cas de *Descartes* ? Comment gérer la simultanée de stimuli et d'événements qui se passent pendant le processus de jeu ? Je réfléchis à ce problème et me souviens, par exemple, des tentatives de la sémiotique de résoudre la question des matérialités, cherchant, à travers des

tableaux et des grilles, à reconstruire les événements simultanés d'un spectacle théâtral : musique/son, lumière, ambiance, geste, contenu narratif, etc. Mais, assez vite, ces stratégies se sont montrées totalement insatisfaisantes, car elles tombaient dans une tentation d'objectivité qui renforçait la sensation apparemment insaisissable de l'expérience.

Je reviens à *Descartes*, car je veux *représentifier* l'état où je me trouve au moment initial de la performance, quand je suis allongé par terre, les yeux fermés et que je perçois sur moi la lumière des lampes de poche manipulées par les spectateurs. Je pense au costume en plastique et à la passerelle jaune, couverte d'œufs blancs. Je pense à moi, né prématuré à huit mois, dans la couveuse de l'hôpital du côté est de São Paulo. Je pense à la musique très basse qui s'entendait en même temps que le pialement des poussins dans la boîte de l'autre côté de la passerelle. Je pense aux recherches développées par Descartes dans le domaine de l'optique, de même que je remarque une connexion entre les œufs qui m'entourent et la quête continue du philosophe français de la compréhension d'une dimension originelle, ontologique de l'être humain, une quête aveugle, opprimée par l'église, et qui me fait comprendre le sens et la nécessité de garder les yeux fermés pendant l'exécution des partitions des deux premiers mouvements – 'De la naissance' et 'De l'éducation'.

Je pense à l'enchaînement des mouvements et à la relation de non-causalité entre eux. Je pense à ces actions construites non pas pour raconter une histoire, ni pour représenter un personnage spécifique ou pour matérialiser un super-objectif.

Malgré le parcours de la performance, qui va de la naissance jusqu'à la mort, la définition de l'ordre interne était moins un enchaînement de contenu qu'elle n'avait un rapport palpable à la dramaturgie du plateau – ce que l'on pourrait appeler la logique du faire ou la logique de la pratique. L'articulation dynamique entre corporéités et sonorités, entre les chromatismes produits par les œufs qui, une fois cassés, révélaient différentes couleurs et nuances, les reflets de lumière créés par les faisceaux des lampes de poche sur le plastique transparent de mon costume, la voix qui émergeait de mes états intérieurs, produisant des paradoxes sonores. Je pense au déséquilibre croissant provoqué par le contact entre une paire de baskets en daim beige, avec semelles en caoutchouc, et les liquides sortis des œufs, qui se répandaient sur la passerelle.

Je me rends compte alors que cette nouvelle donnée pourrait constituer une procédure pour matérialiser de manière exacte la qualité de ce

que nous cherchions au cours du processus créatif : la tension entre la quête de précision et le manque d'équilibre ; la quête de la certitude traversée par une couche profonde d'incertitude ; le besoin de contrôle et l'émergence du manque de contrôle ; la quête de l'ascension spirituelle et la nécessité de travailler avec la gravité du corps qui tombe, irrémédiablement. Je me rends compte que cette donnée représentait la procédure capable de mettre ensemble le faisceau de tensions qui, tel que nous le comprenions, constituerait l'univers cognitif/perceptif de notre matériel.

Il ne s'agit pas d'un débat autour de l'amour, de ma rencontre avec Dieu, au sujet du travail, du doute, ou encore sur la mort, mais plutôt d'éclats d'expériences, produits par les fragments des œufs qui se brisaient.

Je pense à la lumière qui m'aveugle et aux Lumières, qui voyaient dans la raison leur phare primordial. Je pense aux parties souvent éclairées, de mon corps et du plateau. Je pense à la fragilité des œufs, à la fragilité des rapports, des concepts et de la vie. Je pense à la relativisation du temps et au temps des expériences. Je pense aux quarante-cinq minutes sur scène qui semblent matérialiser quelque chose qui ne peut pas être mesurée de manière mathématique.

L'être fictionnel créé dans ce projet essaie de matérialiser la quête de la transparence, tout d'abord, par son costume fait en plastique. En se déplaçant sur une passerelle de lino jaune, éclairé par les spectateurs avec des lampes de poche et entouré d'œufs blancs, il se comporte comme une personne aveugle qui fait semblant de voir, comme quelqu'un qui semble savoir où il va, mais qui tourne en rond, comme quelqu'un qui affirme une certitude pour, ensuite, affirmer son contraire, avec encore plus de conviction, comme quelqu'un qui n'arrive plus à garder l'équilibre entre penser, parler, sentir et faire. L'éclairage, géré par les spectateurs, éblouit plus qu'il ne révèle, confond plus qu'il ne clarifie, il trompe. Le 'lieu' où se donne l'action de cet être fictionnel est le carrefour entre la naissance, l'illusion, la croyance, l'expérience, la réflexion et la mort. Ici, l'altérité n'est pas générée par ce qui est 'en dehors', mais elle traverse et envahit le sujet pour le faire devenir mouvant, inconnu.



Image 2 : Matteo Bonfitto dans « Quatrième mouvement : *De ma rencontre avec Dieu* ». São Paulo, Brésil, 2011.

Source : photo de João Maria, *Mostra Performa Teatro TUCA - SP 2011*.

Je pense à René Descartes, au fait qu'il était un homme multifacette. Je pense à la manière dont l'histoire l'a stigmatisé et simplifié (lui accordant, peut-être, un rôle de bouc émissaire ?). Je pense à la manière que nous avons de stigmatiser l'Autre et de nous stigmatiser nous-mêmes. Je pense à la manière de me comporter devant des bifurcations, face à quelque chose que je n'arrive pas à décoder ou à comprendre immédiatement. Je pense au fait que nous nous retrouvons constamment face à des bifurcations, à des carrefours, qui peuvent nous guider vers des chemins inattendus. Je pense aux arts et aux sciences, à la manière dont les arts ont anticipé des découvertes scientifiques et dont des découvertes scientifiques ont inspiré des recherches artistiques.

Je pense au jeu de mots instauré par le titre de cette performance²³. Je pense aux rejets du monde, aux choses, aux faits et aux événements totalement inaperçus, littéralement traités avec indifférence. Je pense aux points morts de notre temps, je pense aux 'rebuts du monde', mentionnés par

²³ Note du traducteur : en portugais, le verbe *descartar* signifie mettre quelque chose à l'écart, l'exclure, la rejeter, s'en débarrasser. Les *descartes* sont, ainsi, les choses mises à l'écart, exclues, rejetées.

Benjamin²⁴, et je pense que ces rejets peuvent constituer une matière singulière pour la recherche. Je pense à l'espace scénique, vers la fin du spectacle, différent de celui du début, je pense aux traces d'expérience vécue qui guident les poussins sur les coques d'œufs. Je pense que tout cela ne surgit pas comme une pensée, mais plutôt comme des étincelles de vie. Je pense à l'importance des arts, aux arts comme producteurs d'une connaissance spécifique et irremplaçable, et à l'absence 'concrète' de cette reconnaissance dans notre contexte.



Image 3 : Matteo Bonfitto dans « Premier mouvement – De ma naissance ».
São Paulo, Brésil, 2011.
Source : photo de João Maria.

Je pense à l'acte même de penser et à tout ce qui le précède et le fait avancer. Je pense que, peut-être, ce n'est pas la pensée qui me permet de percevoir ma propre existence, ou pas seulement la pensée, ou pas la pensée en priorité. Mais dans quel sens nous disons 'pensée' ? Dans quel sens lui, Descartes, employait ce mot ?

Je pense aussi que certaines réflexions de ce texte ne sont pas seulement personnelles, mais sont le fruit d'un dialogue extrêmement

²⁴ Voir, parmi d'autres références, l'ouvrage d'Artur Bispo dos Santos Neto, *A interpretação alegórica do mundo na filosofia de Walter Benjamin*, Maceió: Edufal, 2007.

nourrissant, au cours de l'année 2015, avec Daniel, Gisela, Tatiana, Andréa, Sophie, Carmina, Jean-François, Claire, Sergio, Renato et Ana, les participants du groupe de recherche dirigé par Gilberto Icle.

Et je pense encore à René. Plus que le fondateur du rationalisme moderne, il est, pour ce projet, comme un catalyseur de contradictions, d'incertitudes et de tensions qui, malgré l'écart contextuel et historique, trouvent des résonances profondes dans la liquéfaction des expériences contemporaines.

Références

- ACZEL, Amil D. *O Caderno Secreto de Descartes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo e outros Ensaio*. Chapecó: Argos, 2009.
- AUGE, Mark. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- AUSTIN, J.L. *How to do things with words*. Boston: Harvard University Press, 1975.
- BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston, Massachusetts: Beacon, Press, 1994.
- BADIOU, Alain. *Being and Event*. London / New York: Continuum, 2005.
- BARTHES, Roland; *O Grão da Voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity, 2000.
- BERGSON, Henri. *Matter and Memory*. New York: Dover Publications, 2004.
- BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor: As Ações Físicas como Eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BONFITTO, Matteo. *A Cinética do Invisível. Processos de Atuação no Teatro de Peter Brook*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BOROWSKI, M. ; SUGIERA, M.; *Fictional Realities/Real Fictions. Contemporary Theatre in Search of a New Mimetic Paradigm*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity, 1990.
- CLEARY, Thomas. *Unlocking the Zen Koan. A New Translation of the Zen Classic, Wumenguan*. Berkeley: North Atlantic Books, 1997.
- DESCARTES, René. 'Meditação Metafísica IV - Do Verdadeiro e do Falso', n. 11, em *Os Pensadores*. São Paulo: Coleção Abril Cultural, 1979.

- ECO, Umberto. *Mentiras que parecem verdades*. São Paulo: Summus, 1980.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance*. London and New York: Routledge, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *La Hermenéutica del Sujeto*. México: Fondo del Cultura, 2002.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Editora LTC, 2008.
- HEIDEGGER, Martin. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York: Harper & Roll, 1977.
- HODGE, Alison (org.). *Twentieth Century Actor Training*. London / New York: Routledge, 2000.
- HUSSERL, E. *A Idéia da Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- LACAN, J. *O Seminário - Livro 16 - De um Outro ao outro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Edit., 2008.
- LAKOFF, George ; JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live by*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1980.
- MARTINICH, A. P.; SOSA, David (éditeurs). *Analytic Philosophy: an anthology*. London: Wiley-Blackwell, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge, 1989.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*, 9. ed., São Paulo: Perspectiva, 2009.
- NETO, Artur Bispo dos Santos. *A interpretação alegórica do mundo na filosofia de Walter Benjamin*. Maceió: Edufal, 2007.
- OIDA, Yoshi ; MARSHALL, Lorna. *The Invisible Actor*. London: Routledge, 1997.
- PEIRCE, C.S. ; *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1958.
- QUILICI, Cassiano Sydow. “O treinamento do ator/performer e a inquietude de si”, in *Portal Abrace*, V Congresso, 2008.
- REDE INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA PRESENÇA. *Dossiê Descrição de Processos de Criação*. Dossiê número 1. Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2013, 143 p.
- REDE INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA PRESENÇA. *Dossiê de Análise das Descrições*. Dossiê número 2. Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2014, 79 p.
- RUSSELL, Bertrand. *The Problems of Philosophy*. London: Wilder Publications, 2009.

VIRILIO, Paul. *Esthétique de la disparition*. Paris: Galilée, 1989.

YUASA, Yasuo. *The Body: Toward a Eastern Mind-Body Theory*. Albany: State University Press of New York, 1987.

QUAND LES RECHERCHES AUTOUR DE PROCESSUS CREATIFS SE FONT EN SOI CREATION

Jean-François Dusigne

Université Paris 8, France

Les enjeux de l'articulation pratique et théorique

Résultant de l'expérience, de l'observation et du témoignage, les échanges oraux et écrits autour des processus de création théâtrale menés en Europe et au Brésil auront contribué à révéler, par-delà la spécificité des pratiques et leurs contextes, bien des préoccupations communes : la nécessité du partage, et les difficultés de traduction parfois, ont amené à préciser bon nombre de questions sur la manière de circonscrire, de décrire, de rendre compte d'un processus de création, tout en incitant à réfléchir également sur les conditions, modalités et finalités de l'analyse.

Elles ont rejoint les interrogations posées dans le cadre de la recherche universitaire en arts, et m'ont paru faire écho aux questions polémiques récurrentes qui font actuellement débat (en France tout au moins) autour des recherches et thèses dites « de création ».

« Pourquoi, en art, entreprendre une recherche-crédation ? Certains se demandent « en quoi une thèse peut-elle nourrir ou stimuler la création ? La théorie ne risque-t-elle pas d'assécher des processus faisant appel aux comportements sensibles et imaginaires ? ».

D'autres estiment que leur création parle d'elle-même et que la réalisation n'a pas besoin de portfolio. Selon eux, l'art n'a pas à se calquer sur les médias, radios et télévisions confondues qui, pour tout événement ou fait sociétal, s'empressent de convoquer les « experts », ces prétendus « spécialistes », familiers du grand public, qui se doivent de donner des explications. De même, certains politiciens ont pris l'habitude de justifier leur action face à tel ou tel désaveu électoral en reconnaissant un manque de pédagogie, promettant à l'avenir de faire davantage « acte d'explication ». Or, par effet de contamination sans doute, les expositions

artistiques tendent elles-aussi à faire effort de pédagogie en accompagnant les œuvres de panneaux explicatifs qui ne se contentent plus de contextualiser la démarche artistique ou d'en éclairer ses enjeux : livrant des commentaires aux cadrages rassurants, ils s'appliquent à répondre aux attentes d'un public qui aspire à « comprendre »...

D'autres encore soutiennent que la réflexion doit « se chauffer » au contact du plateau : « l'épreuve de celui-ci n'est-elle pas nécessaire pour forger une théorie, permettant de penser une méthodologie, de concevoir les concepts et les outils techniques indispensables pour repérer, baliser le cheminement créatif ? »

Enfin, les uns penseront à former, à stimuler des connaisseurs. De même que l'œnologue pour le vin ou le Nez pour le parfum développent, aiguïsent le palais, le goût ou l'odorat en mettant des mots sur les sensations (contribuant à développer, à enrichir le vocabulaire), les sensations du théoricien ne deviennent-elles pas de plus en plus subtiles et complexes à mesure que les mots se font de plus en plus précis et nuancés ?

Mais n'y a-t-il pas quelque paradoxe à prétendre rendre compte précisément de processus créatifs quand les artistes se donnent pour enjeu de travailler sur *ce qui échappe*, d'œuvrer *autour* de ce que justement ils ne parviennent pas à saisir, à dire ou à nommer ?

Expérimenter, théoriser : du concept à la réalisation ? de la réalisation au concept ?

Lors de sa « leçon inaugurale au Collège de France » du 2 décembre 2010, Anselm Kiefer dit craindre « que la beauté qui se réalise dans l'art ne devienne cendre une fois remontée au niveau du discours. »¹ Cependant, Kiefer n'oppose pas forcément « le processus de création à celui du langage, lequel est tout à fait digne d'intérêt », ayant été lui-même « toujours tiraillé entre le désir de peindre et celui d'écrire. » Ecrire est pour lui une tentative, par « les mots, de rallumer la lumière qui [lui] brûlait la tête quand [il était] encore dans le ventre de [sa] mère. »² Tout en comparant sa recherche plastique à un « poisson qui vous glisse entre les mains », il affirme de même qu'à l'instar du serpent tenu par la queue — et qui essaye en vain de se

¹ Anselm Kiefer, *L'art survivra à ses ruines*, Collège de France/Fayard, 2011, p.25.

² Ibid., p. 46.

libérer en se tortillant —, il est impossible de saisir le caractère de l'art par le verbe. » Et Kiefer d'ajouter que « dès que nous croyons avoir trouvé la bonne définition, l'ange nous tapote sur la bouche et tout est oublié. ³ » Or, à l'opposé de certaines pratiques contemporaines, Anselm Kiefer entend partir de « l'acte créateur en soi », refusant de s'appuyer sur les théories esthétiques (telles celles « d'Adorno, de Benjamin et de Lukacs ») pour les appliquer, « tels des modes d'emploi », à ses propres productions artistiques⁴. C'est la réalisation qui, *a posteriori*, peut révéler le concept des œuvres, qui n'expriment donc pas forcément « l'illustration d'une idée ». Son questionnement nous interpelle : « N'est-ce pas l'œuvre qui devrait précéder, passer devant le discours, la réflexion esthétique ou la théorisation ? En tant qu'objet, l'œuvre initiale ne doit-elle pas être antérieure à la théorie ? » Mais, se refusant à toute systématisation, il répond paradoxalement par un « non ! pas toujours », tout en incitant à dépasser le débat, convaincu qu'il n'y a pas en art de direction unique...

L'avènement de la thèse-crétation

Artisan, artiste, universitaire

Les traditions indiennes et asiatiques nous apprennent qu'il faut commencer par *faire*. Le corps engramme l'expérience, mémorise et, en connaissant, comprend. L'entendement vient ensuite. Puis ce peut être le temps de l'analyse, et beaucoup plus tard de l'éventuelle explication. Cette dernière n'est pas nécessaire.

« Quand tu fais les choses en pratique, disait Grotowski, tu avances et tu formules tes instruments. Tu travailles et alors te vient la manière... Sinon, la théorie est sèche quand celle-ci précède. Les théories qui servent à éclairer un processus de recherche sont passagères. »⁵ Ce faisant, Grotowski distinguait la pensée d'un artisan de celle d'un scientifique : « l'artisan emploie des termes plus simples, plus primitifs, sans se

³ Ibid. P.47.

⁴ Ibid., p.32

⁵ Jerzy Grotowski, « Leçon inaugurale aux Bouffes du Nord », 24 mars 1997, *La lignée organique au théâtre et dans le rituel*, Le Livre qui parle, coll. Collège de France CD, Cesson Sevigne, 2008.

préoccuper de mettre tout cela dans un champ terminologique plus vaste. »⁶ L'artiste, comme l'artisan a besoin d' « instruments passagers, temporaires, pour pouvoir capter un phénomène. »⁷ J'ajouterais que l'universitaire quant à lui, relative, précise et crée des ouvertures, il met en relation.

Nul n'empêche d'être soi-même tour à tour artisan, artiste et universitaire.

Des passerelles entre écoles d'art et universités

Dans le domaine des arts du spectacle, la distinction entre formation professionnelle, développée dans les écoles ou conservatoires, et la formation à la recherche développée dans les universités est restée longtemps une particularité française⁸. Telle démarcation entre praticiens et théoriciens paraît moindre dans les pays étrangers (au Canada, par exemple) où les formations de mise en scène ou d'acteurs sont assurées au sein des universités, qui conjuguent celle-ci avec la recherche académique.

Le processus de Bologne, visant au rapprochement des systèmes universitaires européens, aura eu pour effet de créer des ponts entre les institutions françaises, incitant les nouveaux partenaires à s'interroger sur leurs spécificités, à dépasser méfiance et discrédit pour confronter les approches et se demander ce qu'artistes et chercheurs peuvent s'apporter et se faire mutuellement « bouger », tant sur le plan de la réflexion épistémologique que méthodologique.

Pour avoir toujours prôné l'interaction théorico-pratique, le Département Théâtre de l'Université Paris 8 attire de nombreux étudiants, notamment étrangers, qui déjà attestent d'une expérience artistique conséquente. Des metteurs en scène et pédagogues reconnus tels Thomas Richards ou Rolf Abderhalden y ont soutenu leur thèse, procédant à interrogations et mises en perspectives de leur propre démarche.

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

⁸ Voir à ce sujet l'article de Robin Nelson qui explique l'organisation de l'enseignement supérieur au Royaume-Uni et de Robert Faguy qui en parle dans le contexte canadien, les deux publiés dans le numéro monographique de la revue *Ligeia. Dossiers sur l'art* intitulé « Théâtre Laboratoires. Recherche-création et technologies dans le théâtre aujourd'hui », sous la direction d'Isabella Pluta et Mireille Losco-Lena, Nos 137-140, Janvier-Juin 2015 (note de rédaction).

Paris 8, université pionnière en matière de « recherche-crédation »

Fondé en 1969 dans le cadre de la création du centre expérimental de Vincennes, le département d'études théâtrales de l'Université Paris 8 s'est caractérisé en effet par la priorité donnée à diverses formes de recherche expérimentale, autant au plan conceptuel que créatif. L'articulation de la théorie et de la pratique, qui permet de conjuguer réflexion, analyse et expérimentation au cœur de l'acte artistique, a ainsi été accompagnée depuis les années 1980 d'une politique de recrutement des enseignants-chercheurs, exigeant non seulement une connaissance mais une expérience concrète des réalités professionnelles du spectacle vivant. La double compétence théorique et artistique permet de prendre en compte des dimensions encore peu considérées, tel l'accent porté, par-delà les recherches dramaturgiques et l'analyse des spectacles, sur les processus créatifs.

Dans le cadre d'un projet de quatre ans soutenu par le « Labex Arts H2H », Laboratoire d'excellence des arts et médiations humaines, j'ai ainsi été coordonnateur d'expérimentations sur « la direction d'acteur »⁹ menées avec le Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Il s'est agi de prendre appui sur l'expérience pratique, de considérer l'éprouvé, pour interroger non seulement les méthodes et processus de la création scénique, mais la nature même de l'échange, ce qui se passe *entre* les collaborateurs, les relations psychophysiques spécifiques qu'induisent les conceptions et conditions de travail de tel ou tel ensemble. L'intérêt porte non seulement sur les discours et ce qui passe par les actes de parole, mais aussi par tout le corps sensible, à travers différentes stratégies, plus ou moins conscientes, avouées, revendiquées ou non : porter attention à ces jeux troubles entre réalité et fiction, qui permettent l'accomplissement, dans un espace cadré, d'une expérience scénique partagée ici et maintenant entre metteurs en scène ou acteurs et assistance. Expériences singulières, caractéristiques de l'activité théâtrale et/ou performative, où la création joue sur les écarts entre persona, rôle et personnage, passant de la fusion des notions à leur démarcation radicale, ce qui donne lieu à glissements ou frictions entre vécu et imaginaire...

⁹ Ces recherches ont notamment été ponctuées par des Rencontres internationales au CNSAD, à l'Université Paris 8 et à ARTA en mars et décembre 2015, ainsi qu'à la publication en juillet de *La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?*, ouvrage coordonné par Jean-François Dusigne, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2015.

La place donnée aux approches performatives émergentes, l'intérêt pour les démarches performatives explorant de nouveaux territoires, loin d'exclure les expériences passées, prend également appui sur le travail de mémoire pour confronter les approches actuelles à un nécessaire va-et-vient dialectique entre traditions et modernité.

Chauffer la réflexion au contact du plateau

En articulant pratique et théorie, le metteur en scène qui entreprend une thèse-crédation à l'Université Paris 8 ou dans le cadre de *SACRe* (Sciences, Arts, Création, Recherche)¹⁰, décide d'inscrire cet objet dans un cadre spécifique du travail artistique fondé sur la recherche scientifique et nommé *recherche-crédation*. Il décide ainsi de prendre le temps d'un nécessaire cheminement qu'il espère initiatique, pour se mettre soi-même en jeu et en cause, en se rendant conscient des processus qu'il emprunte.

Curieux, il accepte la mise entre parenthèses de ses acquis et certitudes pour prendre le temps de l'exploration, se risquer volontiers en tant qu'« observateur-participant », essayer différentes voies de passage, prendre du recul, analyser, expérimenter encore en situation laboratoire, pour questionner moins le théâtre tel qu'il est que le théâtre tel qu'il pourrait être...

En théorie comme en pratique, impulser la recherche, faire vivre la création... : principes analogues, méthodes convergentes

« Quelle part de toi-même engages-tu dans cette création ? Qu'est-ce qui te pousse à entreprendre cette recherche ? En regard de ton vécu, à partir de ton expérience, comment te situes-tu par rapport à cet objet d'investigation ? Tu énonces-là un thème, une belle idée, mais être intéressé

¹⁰ Formation doctorale innovante de Paris Sciences & Lettres destinée aussi bien aux artistes et créateurs qu'aux scientifiques. C'est dans ce cadre que, par exemple, Marcus Borja a entrepris sous ma direction sa thèse-crédation « La musicalité et la choralité comme bases de la pratique scénique », donnant lieu à la mise en place d'un laboratoire expérimental au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Cf. Marcus Borja, « L'écoute active et le silence parlant : la musicalité comme base pour la direction d'acteur », in *La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?*, ouvrage coordonné par Jean-François Dusigne, *op. cit.*, pp. 377-402.

ne suffit pas pour entrer en action, pour se mettre en mouvement : qu'est-ce qui te pose problème ? Qu'est-ce qui, par-delà l'apparente évidence ne va pas de soi, qu'est-ce qui te paraît contradictoire ou paradoxal ? Bref, quel est le sujet, quel est le motif caché ? Qu'est-ce qui te paraît primordial d'éclairer, maintenant, en cet instant précis, pour ta propre gouverne ? Quelles sont tes compétences, quels sont les outils dont tu disposes et dont tu aurais besoin ? Comment comptes-tu procéder ? ». Toutes ces questions se posent indifféremment au doctorant comme au metteur en scène-chercheur.

S'employer à saisir les moteurs du jeu, à trouver les impulsions d'une recherche, et tâtonner pour déceler ce qui pourrait permettre de rebondir, n'amène-t-il pas à travailler sur des principes dynamiques équivalents, fondés sur la rencontre ou l'entrechoc de forces contradictoires ? Pendant que le doctorant a besoin de formuler clairement une problématique, le metteur en scène a besoin de cerner concrètement les conflits de jeu... Ainsi, l'expérience ne cesse de me faire valoir combien la confrontation des pratiques, des théories et des disciplines conduit à parler non seulement de *processus créatif à propos de la pratique*, mais aussi à *propos de la théorie*.

Il faudrait cesser de distinguer praticiens et théoriciens : dans la mesure où bien sûr il est question de dynamique de recherche, où il s'agit de rester toujours en mouvement, dans la mesure où il s'agit d'échapper aux pièges totalitaires de la routine, de fuir préjugés et comportements figés, alors la théorie peut, doit être appréhendée comme une œuvre vivante, organique, mouvante.

Contributions de l'ethnoscénologie

En se défiant des pièges de l'ethnocentrisme, et en soulignant la spécificité de notre culture, l'ethnoscénologie a amené à reconsidérer les études théâtrales et chorégraphiques, en incitant à relativiser les œuvres et pratiques occidentales du spectacle. La notion même de théâtre recouvre en effet des conceptions et pratiques qui n'ont cessé de varier en fonction des contextes, notamment historiques, esthétiques, sociaux et politiques, et des conditions matérielles et économiques qui en résultent.

Rappelons que fondée il y a vingt ans par mon prédécesseur, le professeur Jean-Marie Pradier, cette démarche entend donc étudier dans

leur diversité les comportements spectaculaires organisés, pratiques performatives et processus créatifs, en optant pour une perspective transculturelle et transdisciplinaire, sans cesse contextualisée.

Commencer par préciser ses outils, pour s'accorder ensemble sur le vocabulaire

L'approche ethnoscéologique invite notamment à considérer comment chaque langue conçoit ses outils théoriques, car les langues sont non seulement tributaires d'un mode de pensée, mais produisent leurs propres normes, variables selon les croyances et connaissances collectives de tel milieu, dans tel lieu et à telle époque. Elle appelle à circonspection quant à l'emploi du vocabulaire qu'il soit conceptuel ou technique, en faisant réaliser combien bon nombre de notions usitées dans le métier, et justement parce qu'elles nous sont devenues tellement familières, sont employées aveuglément sans que personne n'ait idée de demander à l'autre comment il comprend le terme. Or, il suffit d'observer une séance de répétition pour constater que, bien souvent, le même mot-clé s'avère répondre dans un groupe de futurs collaborateurs à des définitions différentes, voire contradictoires, tel, par exemple, les mots « état », « théâtral », ou encore « naturel », diversement interprétés. Telle cette première invective « Je ne veux pas que tu joues ! » lancée par le metteur en scène qui, plus tard au cours de la séance invitera l'acteur à jouer la scène et à aborder le rôle de telle ou telle façon...

Il est fréquent de voir des acteurs se préparer à entrer en scène sans se poser les bonnes questions, et sans que le metteur en scène ne soit forcé à même de les guider. Du coup, les uns et les autres soliloquent, dissertent, spéculent littérairement autour de la scène, sans parvenir à cerner spécifiquement ce qu'il y a à jouer, à agir concrètement à l'instant. Or prendre le temps de s'accorder ensemble, de redéfinir ne serait-ce que quelques notions basiques telle celle de « situation » ; et convenir par exemple qu'il s'agirait d'une rencontre remarquable modifiant une ou des destinées, se dire que le noyau d'une situation est un conflit résultant du choc entre intérêts et visées contradictoires, peut inciter les partenaires à préciser leurs intentions respectives au moment même où ils entrent en scène, en cherchant à accentuer, à exacerber (à l'encontre du diplomate qui tendrait plutôt à niveler ou à atténuer) tout ce qui peut, à travers les actions qui en résulteront, être source d'antagonisme et déclencheur de jeu. Et ce qui

apparaissait simple et évident à première vue quand on se contentait de l'évoquer devient plus complexe dès lors qu'on passe à la pratique...

Le travail de création¹¹ peut être paralysé par la difficulté pour les uns et les autres de s'accorder autour d'un vocabulaire commun. Le souci préalable de précision linguistique devrait donc s'avérer utile aux ensembles créatifs.

Il convient alors de s'interroger sur les conséquences et impacts des concepts employés dans telle ou telle circonstance, ainsi que leurs traductions : de même que le « *Verfremdungseffekt* », (le concept d'étrangement) de Brecht, traduit par effet de distanciation, a conditionné de manière à mon sens désastreuse toute une génération du théâtre public français, le « *perejivanie* » (le concept d'éprouvé ou de vivance) stanislavskien, malheureusement longtemps traduit en français par revivre, fut lui-aussi cause de dépérissement.

Relativiser, s'étonner, porter un regard étranger sur le proche comme sur le lointain, bref contextualiser

On ne mesure pas toujours suffisamment combien les contextes, notamment historiques, politiques, sociaux et économiques, ainsi que les conditions matérielles de la création et de la réalisation influent sur les modalités d'exercice du spectacle vivant et combien ces incidences doivent être systématiquement repérés pour situer les enjeux esthétiques, toujours mouvants, qui, en fonction, sont à relativiser. Contrairement aux vues essentialistes, rappeler que les choses ne sont pas immuables dérange, car cela suggère que les conditions dans lesquelles nous vivons sont en perpétuelle voie de modification, et que, malgré les apparences, l'état du monde peut être changé.

Mais comment appréhender dans leur altérité l'étonnante diversité de pratiques et comportements spectaculaires inventés par l'humanité, sans les édulcorer ni réduire leur complexité originale à l'aune de nos présupposés perceptifs, idéologiques et esthétiques ? Assurément, les mutations sociétales liées à la mondialisation, la multiplication des échanges internationaux et les expériences artistiques diverses qui en

¹¹ Le terme de « répétitions » est par ailleurs lui-même souvent confondu en français avec celui de « répétitions », ce qui là encore peut susciter quelques malentendus...

résultent, ne manquent pas de soulever des questions qui par leur complexité incitent pour les démêler à ne pas se cantonner dans le champ de ses seules compétences. La transformation continue, entre autres, au cours du dernier siècle, des catégories esthétiques, des conditions culturelles, socio-économiques, institutionnelles ou politiques, les provenances culturelles et compétences variées des étudiants, les échanges internationaux ont conduit à privilégier des approches ouvertes et plurielles où l'évaluation et l'élaboration d'outils de compréhension critique passent par la recherche de synergies entre différentes disciplines. Ceci est conduit pour appréhender sans *a priori* les phénomènes spectaculaires et performatifs dans toute leur complexité, interdisciplinaire et transculturelle, afin d'apporter tant à la création qu'aux propositions théoriques qui l'innervent, plus d'élan et de vitalité.

De l'importance de repérer et de considérer la différence des points de vue

Il en est de même pour la pratique : penser celle-ci sans avoir éprouvé engendre des bévues, comme celles de confondre le point de vue de spectateur avec celui de performeur. Telle la confusion fréquente, entre ce qu'attend le metteur en scène, son envie de résultat, et le chemin par lequel passer l'acteur pour y parvenir.

La différence des points de vue peut ainsi être source de malentendus et de crise. Si le metteur en scène se place comme « premier spectateur », il situe son point de vue depuis la salle. L'acteur doit pour répondre à ses désirs, adopter un autre point de vue depuis le plateau : il n'a pas à montrer, mais à laisser voir, percevoir, en se souciant moins de l'expression que de l'acte...

Lorsque le metteur en scène se fait chercheur, une place à définir

Quelle part de toi-même mets-tu en jeu ?

En considérant le vécu, la subjectivité et les compétences du metteur en scène-chercheur, en s'attachant à contextualiser et à cadrer les conditions de l'enquête, prenant pour références des courants l'anthropologie

réflexive¹² de Christian Ghasarian et modale¹³ de François Laplantine, notre démarche s'appuie sur le témoignage, l'observation participante et l'expérimentation. Le but est de spécifier les outils, préciser les protocoles les plus adéquats pour décrire et analyser des processus d'incarnation de l'imaginaire qui, tout en reflétant une vision du monde, relèvent de l'éprouvé, de l'expérience relationnelle et de l'échange sensible.

En faisant valoir les dimensions culturelle, idéologique ou encore historique du corps expressif, à l'appui d'exemples de réalisations, de manifestations, de performances, de cérémoniaux, de rites qui impliquent ou mettent en jeu des personnes agissant devant témoins (en vue d'intentions variables qu'il convient de spécifier), il s'agit de prêter attention au développement de la conscience de soi, à la manière dont la culture, l'éducation et le vécu interfèrent pour forger habitus et schémas corporels, qui exercent une incidence dans la mise en forme du corps sensible, et dans la manière de circonscrire l'espace-temps où il évolue.

La démarche ethnoscéologique invite alors à relativiser la prétention à l'objectivité en invitant le chercheur non seulement à faire état de l'actualité de la recherche dans le domaine mais à situer son angle de vue, à spécifier ses apprentissages, compétences et aussi ses méconnaissances pour appréhender le sujet. Ainsi, à rebours de ce que prônait par exemple le structuralisme, le propre vécu du chercheur, son expérience personnelle est à considérer.

Connaître, appréhender différentes voies de passage

Il importe ainsi de se demander si les concepts à notre disposition aident à repérer ou au contraire à brouiller la perception des lignes de force qui s'exercent à travers l'affirmation identitaire, la reconnaissance de spécificités, les échanges ou les interférences entre les cultures, ces tensions pouvant être générées par des visées contradictoires, relever de rapports de pouvoir ou d'échanges réciproques, féconds pour la créativité.

¹² Cf. Christian Ghassarian, *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Armand Colin, Paris, 2002.

¹³ François Laplantine, *Le social et le sensible, introduction à une anthropologie modale*, coll. "L'anthropologie au coin de la rue", Paris, Téraèdre, 2005.

De même que Gilles Deleuze¹⁴ pensait la philosophie comme une fabrique à concept, il convient de vérifier, pour toute création, quels sont les outils disponibles, de les rendre adéquats, de les adapter en fonction de ses intentions, et d'en inventer, d'en fabriquer de nouveaux.

J'inviterais, et je ne puis plus distinguer si c'est l'artisan, l'artiste, l'universitaire qui parle, à « chauffer » la théorie : prendre le nécessaire recul, tendre vers une supposée objectivité, n'empêche pas bien au contraire de se passionner pour le travail des idées. Le dialogue, le jeu dialectique peut y stimuler le sens de l'ironie, du ludisme, de l'humour, de la ruse, à condition de s'y engager pleinement, et donc de s'y passionner.

Aucune théorie n'est immuable. Celle-ci n'a de sens en art que si elle prend appui sur l'expérience, et permet, comme des balises lumineuses, de jalonner un parcours artistique, en lui donnant d'une part des points de repères, l'aidant à cibler quelles sont les étapes à franchir, et quels moyens utiliser, et d'autre part à ouvrir des voies de passage.

Si le metteur en scène doit toujours être animé par une « bonne » question, c'est à dire une question brûlante pour lui, qui, concrètement le fait avancer, celle-ci reste secrète : il tourne d'ailleurs le plus souvent autour sans savoir toujours très bien la formuler. Cet ensemble de motivations cachées, liées au vécu, contribuent pour par exemple un acteur à ce que Georges Banu appelle « l'arrière-pays du rôle »¹⁵.

A la différence de l'artiste, le scientifique se doit quant à lui d'explicitier le plus précisément les questions qui le motivent. Mais s'il ne parvient pas toujours à exprimer quels sont ses moteurs, le metteur en scène doit, en revanche, savoir repérer les codes, et les connaître en les ayant lui-même testés et pratiqués, pour avoir conscience des conventions qu'il utilise : pour jouer avec les formes, avec les formes connues, il faut au moins avoir été initiées à celles-ci.

Metteurs en scène et acteurs, qui se prétendent créateurs, doivent, pour être en mesure de collaborer, avoir au moins une idée de l'éventail des possibilités qui se présentent à eux pour atteindre leurs objectifs. Pour ne pas se sentir coincé en suivant toujours le même rail, il est bon de savoir que toujours, il est possible d'emprunter plusieurs voies. Celles-ci, qui peuvent tout d'abord paraître opposées ou contradictoires, peuvent en fin de

¹⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Éditions de Minuit, 1991, p.8.

¹⁵ Georges Banu, *L'Acteur insoumis*, Gallimard, Paris, 2013.

compte s'avérer tout à fait complémentaires. Celui qui prend le temps de les explorer en acquiert une connaissance. Et le fait de s'être accordé des temps de recherche pour les expérimenter peut lui faire mesurer combien différentes voies de passage sont parfois susceptibles de conduire au même but. Il aura ensuite la liberté de choisir d'emprunter tel chemin, sachant qu'il pourrait aussi emprunter tel autre.

« *Chercher le petit pour trouver le grand* »

Le conseil est simple en apparence. Pourtant, l'expérience montre combien tant pour la conduite d'une recherche doctorale que pour une exploration créatrice sur un plateau de théâtre, tel conseil est non seulement valable, mais s'avère fondamental. Lors d'une conversation, le 2 juin 2012, Ariane Mnouchkine me rappelait qu'« on oublie trop souvent que tout est contenu dans un détail, dans un petit rien. Au fond, si tu as le bon regard, tu verras le monde dans un geste. On peut aussi décider que tout est mantra. Cette tasse de café, si je la regarde vraiment bien, si je laisse mon imagination aller depuis ce reflet que je vois entre trois feuilles d'arbres, vers le ciel, je pense aussi au ciel, et si je pense au ciel, je pense à Dieu, si je pense à Dieu, je pense à sa création, je reviens vers le monde, je pense à la lutte, à la façon dont sans cesse nous défions la création, quelle qu'elle soit, qu'elle ait été divine ou scientifique, nous la méconnaissions, nous la défions, nous l'abîmons. Enfin, on peut partir dans une très longue méditation sur cet objet qui est comme un mantra tibétain, c'est-à-dire objet de méditation. »¹⁶

Or il faut lutter en permanence contre la tendance à porter autour de soi un regard globalisant. Contre les raccourcis simplificateurs et le point de vue général, l'universitaire et l'artiste partagent une mission : celle de quitter le regard global pour spécifier sa vision il s'agit pour eux de porter une attention minutieuse sur le moindre élément pourtant spécifique qui structure une matière, sur le détail infime mais qui lui est pourtant indispensable.

L'universitaire se doit, se devrait, de tisser des liens, mettre en relation, établir des correspondances, susciter des analogies. De même

¹⁶ Ariane Mnouchkine, Jean-François Dusigne, « La célébration de l'instant, Conversation », in *Les Voyages ou l'ailleurs du théâtre*, ouvrage coordonné par Catherine Naugrette, Alternatives théâtrales, Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Paris, p. 36-52.

l'artiste, qu'il soit metteur en scène ou acteur, se doit d'éveiller tout son être, d'en mobiliser toutes les antennes sensibles pour non seulement capter mais engrammer, et se mettre en mouvement pour que son corps puisse se souvenir, et procéder par jeux de réminiscences à toutes sortes d'associations, à partir desquelles, en se laissant guider, le poète peut filer quant à lui des métaphores.

Ensuite se pose la question des choix conscients de procédure

L'attention toute particulière portée sur un aspect du processus conduit à déconstruire. Mais la dissociation au cours d'une étape de travail ne doit pas faire perdre la perception de l'ensemble, et son intention générale. De même que Stanislavski parlait quant à lui d'action transversale, en engageant à ne pas oublier pourquoi on crée, nous invitons constamment le metteur en scène à tenir son fil conducteur, comme le fil rouge de Thésée dans le labyrinthe, pour ne pas oublier ou perdre son intention principale.

Toute l'affaire consiste alors à lier chaque détail, perçu avec une extrême acuité, tout en développant une vision pleine et cohérente de l'ensemble : ne pas juxtaposer, énumérer, mais articuler, rendre cohérent, dynamiser la conduite, c'est-à-dire, négocier les tournants, repérer les charnières, faire les transitions, ponctuer les étapes, aller au bout de l'intention, soutenir, laisser résonner, bref faire en sorte que la pensée reste en mouvement.

Quand le doctorant présente un plan où tout est déjà élaboré, construit, que lui reste-t-il à concevoir ? L'acte d'écrire ne devient dès lors plus un acte de pensée, mais un acte de remplissage bien fastidieux, un acte déjà mort ...

En inversant conclusion et introduction, de nombreuses thèses versent ainsi dans la pétition de principes, en ne faisant plus que semblant de mener une recherche, comme l'acteur fait parfois semblant de mener des actions, les imite sans les accomplir vraiment, organiquement. Il n'y a alors plus d'exploration et de découverte possibles, et sous l'apparente recherche, on finit par expliquer, voire par démontrer, argumenter en faveur de ses propres convictions. Pour reprendre la formule bien connue de Grotowski : Stanislavski n'a pas forcément apporté toutes les réponses, mais il a chaque fois posé les questions justes.

Le metteur en scène ou l'acteur doit là encore distinguer une démarche qui cherche d'emblée l'efficacité, le résultat, de celle qui mise sur l'expérimentation, l'exploration, la découverte. Abandonner du coup ses habitudes, se confronter à l'inconnu implique aussi une prise de risque, suppose un engagement, lié à l'envie de pousser la porte et de se découvrir aussi sans masque.

Oser se contredire, pour reformuler, préciser sa pensée relève de l'éthique.

La recherche questionnée par la création

Quel objet, quel format écrit concevoir ?

Celui qui entreprend une thèse-crédation sur la voie de la recherche-crédation décide donc de prendre le temps du nécessaire cheminement pour se mettre soi-même en jeu et en cause¹⁷. Il travaille de manière consciente et intentionnelle sur les différentes voies et outils qu'il emprunte, développe et met en œuvre. La théorisation lui permettra de poser les jalons pour ouvrir et explorer de nouvelles pistes. Curieux, il accepte la mise entre parenthèses de ces acquis et certitudes pour prendre le temps de l'exploration lors de situations où lui-même peut devenir « observateur-participant », oser prendre le recul critique nécessaire à l'analyse, à l'essai, au questionnement...

Perspectives encore pionnières dans le monde académique, les recherches-crédations doivent répondre, pour le master et la thèse réalisés dans le cadre universitaire, aux exigences du mémoire écrit à présenter en soutenance, ce qui pousse assurément à reconsidérer les modalités et normes usuelles d'un tel objet.

Complétant le nécessaire écrit, la soutenance que passe l'artiste de la scène peut ainsi donner lieu à présentation des actes et extraits de mise en scène, d'esquisses conçues spécialement pour éclairer telle ou telle problématique. Maquettes, travaux visuels ou sonores peuvent être insérés dans le mémoire, en étant bien entendu référencés et légendés. Ils doivent être pensés en tant qu'éléments pleinement constitutifs de celui-ci.

¹⁷ Voir au sujet de la recherche-crédation en France le numéro intitulé « Théâtre Laboratoires. Recherche-crédation et technologies dans le théâtre aujourd'hui », sous la direction d'Izabella Pluta et Mireille Losco-Lena, revue *Ligeia, Dossiers sur l'art*, nos 137-140, janvier-Juin 2015.

Sans doute faudrait-il quitter ce schéma où il est demandé de produire un écrit plus un essai pratique pour concevoir le dit « mémoire » ou « thèse » comme une combinaison interactive entre écriture et travail pratique du plateau. Dans cette perspective, les éléments performatifs, visuels et sonores ne peuvent se réduire à des illustrations ou des accompagnements accessoires. L'ouvrage peut par exemple être conçu pour permettre des lectures à entrées multiples, avec cartographies, vignettes, des dépliants intégrant photographies, vidéos, esquisses¹⁸, et donnant lieu à une écriture où récit et analyses, comptes-rendus de processus créatifs peuvent se côtoyer. Autre exemple, la création d'un rouleau pour rendre compte d'une conception du monde, d'une culture où le temps n'est pas conçu de manière chronologique : la possibilité d'une lecture simultanée peut ainsi permettre de déconstruire et d'en spécifier les différentes composantes. Les inserts audio ou vidéos offrent également de multiples possibilités... L'enjeu est de taille puisqu'en Europe, le texte est resté longtemps le seul objet de considération, tandis que ce qui relevait du spectacle, de la « représentation » était relégué au rang du divertissement.

Il s'agit donc bien de s'acheminer vers une construction valorisant au mieux la recherche conçue et menée dans une réelle interaction théorico-pratique, conjuguant écriture et activité de la mise en scène. C'est en ce sens que la conception de l'objet thèse-crédation doit pouvoir s'affranchir des modèles pour ajuster son format, éventuellement créer le prototype qui paraîtra répondre de manière la plus adéquate aux exigences de son objet de recherche. En pleine connaissance des règles académiques, le chercheur peut ainsi assumer de les transgresser, pourvu qu'il soit capable de justifier et d'argumenter ses choix.

Entreprendre une thèse-crédation implique donc pour un metteur en scène (un acteur ou un performeur) une démarche exigeante, nécessitant de lui des aptitudes particulières : Ce chapitre a ainsi fait valoir combien cette option requiert d'attester d'emblée d'une expérience artistique conséquente, tout en se rendant à même de développer au cours du processus « recherche-crédation » des compétences qui permettront d'alterner intuition créatrice et recul analytique, de combiner maîtrise et spontanéité, sans rien perdre de sa liberté. Celles-ci conduisent à concevoir, à éprouver la fiabilité de nouveaux outils, qui peuvent être partagés. Les capacités à

18. Pour exemples, les thèses de Virginie Johan, *Du je au jeu de l'acteur : ethnoscénologie du Kutiyattam, théâtre épique indien*, soutenue le 20 mai 2014, ou de Rolf Abderhalden, *Mapamundi, plurivers poétique, Mapa Teatro (1984-2014)*, le 8 décembre 2014.

rendre compte, à analyser les obstacles rencontrés, les échecs et les réussites et à en tirer des conclusions pour ouvrir des pistes, ainsi que la manière de partager l'expérience à travers la transmission de méthodologies, d'outils et de techniques, sont autant de modalités susceptibles d'être appréciés par un jury, pouvant être circonscrites pour constituer des critères concrets d'évaluation.

La recherche menée alors par un artiste de la scène (metteur en scène, scénographe, orchestrateur, acteur, danseur, performeur, etc.) ne porte plus seulement *sur* la création mais se fait, *est en soi* création.

Bibliographie :

Antonin Artaud, **Œuvres**, Quarto Gallimard, Paris, 2004.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, **Qu'est-ce que la philosophie ?**, Les Éditions de Minuit, 1991.

Christian Ghassarian, **De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux**, Armand Colin, Paris, 2002.

Jerzy Grotowski, **La Lignée organique au théâtre et dans le rituel**, Le Livre qui parle, coll. Collège de France CD, Cesson Sevigne, 2008.

Anselm Kiefer, **L'art survivra à ses ruines**, Collège de France/Fayard, 2011.

François Laplantine, **Le social et le sensible, introduction à une anthropologie modale**, coll. "L'anthropologie au coin de la rue", Paris, Téraèdre, 2005.

Ligeia. Dossiers sur l'art intitulé « Théâtre Laboratoires. Recherche-crétation et technologies dans le théâtre aujourd'hui », sous la direction d'Izabella Pluta et Mirielle Losco-Lena, Nos 137-140, Janvier-Juin 2015.

La Direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?, ouvrage coordonné par Jean-François Dusigne, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2015.

Georges Banu, **L'Acteur insoumis**, Gallimard, Paris, 2013.

Les Voyages ou l'ailleurs du théâtre, ouvrage coordonné par Catherine Naugette, Alternatives théâtrales, Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Paris.

PARTIE II

Les possibilités de description du processus de création

CARTOGRAPHIE DES CORPS DANS *SERESTANDO MULHERES*

Ana Cristina Colla

Renato Ferracini

Universidade Estadual de Campinas, Brésil

Pré-Par(a)-A(c)tion

Notre point de départ a été la question : comment décrire un processus de création ? Ensuite, nous avons commencé à dénouer ses fils, à défaire son tissage, en tâtant, en tournant autour, à l'écoute de soi et des autres, en jouant avec les mots et en les invitant à jouer avec nous.

Le texte qui suit est né de ce jeu. Il circule par diverses textures et voix : quelques fois par une voix au singulier – *je*, dite la première personne du singulier –, lorsque le texte navigue à l'intérieur d'un processus créatif que seulement *cet acteur ou cette actrice-là* serait capable d'inscrire, de décrire, de sécréter les mots ; d'autres fois par une voix plurielle – *nous*, dite la première personne du pluriel –, lorsque la quête du concept se fait de manière collective, par comparaison, par analyse. Ainsi, le texte sautille du *nous* au *je* et à d'autres *je(s)*. Un peu schizoïde, un peu boiteux, un peu par incapacité, un peu par choix. Et, par cette voie, nous avons soustrait à la nomenclature de la grammaire le singulier et le pluriel des 'personnes' et avons fait converger le texte vers la *première* personne, comme une voix originelle, libre de ses pluralités et singularités.

Au départ nous avons choisi un contexte : le processus de création du spectacle *SerEstando Mulheres*¹, en tant que processus créatif à revisiter,

¹ *SerEstando Mulheres* est une création scénique d'Ana Cristina Colla. Pendant ce processus de création, l'actrice revisite sa trajectoire de 20 ans en tant que chercheuse du groupe LUME Teatro, se concentrant sur les figures féminines créées dans cette période. Elle explique : « *SerEstando Mulheres*, en tant qu'écriture scénique, est une histoire que j'ai eu envie de danser, une histoire à moi, mais aussi une histoire d'autres femmes, d'un groupe, d'une

portés par l'intuition que, en contact avec la question initiale, il nous conduirait à une sorte de sérénade² de mots. Mais ici, si la voix est singulière, les corps sont pluriels. Combien de corps existe-t-il dans un processus créatif ? Certains ont été décrits de manière très fluide, presque comme une évidence : au-delà du territoire double du corps-esprit, nous n'avons pas trouvé de corps unifié, ou de bloc unitaire, mais plutôt un corps formé par d'infinies singularités corporelles, par de complexes multiplicités, par d'infinies parties extérieures et intérieures en relation les unes avec les autres et traversées d'affects dynamiques. C'est justement cette dynamique infinie et complexe que nous appelons, de manière réduite, *corps*.

Nous nous sommes lancés : d'abord, main dans la main, nous nous sommes promenés dans le corps des mots et dans les difficultés de décrire ce qui n'est pas possible de décrire. Ensuite, nous avons discuté au sujet du corps-démontage et, enfin, nous avons présenté le Corps-Mère, Corps-*Dona Maria*, Corps-Mariquinha, Corps-Rue.

Pour finir, nous nous sommes envolés. Parce que, dans la création, le corps s'envole. Toujours.

Corps-mots, Mot-corps, le Corps des mots

Écrire et créer constituent, pour moi, l'un et l'autre, une expérience radicale de naissance. Au fond, on a peur de naître, car naître est savoir que l'on est vivant – et, ainsi, exposé à la mort.³

vie. C'est un patchwork, des morceaux connus et toujours resignifiés, éparpillés dans divers spectacles, huit en tout. La matière qui le compose est issue de différents moments de mon parcours d'actrice et de femme au sein du LUME Teatro. Elle traverse différentes méthodologies et lignes de recherche, différents moments de vie, chaque fragment reflétant le moment où il a été généré : mimesis corporelle, danse personnelle, danse buto, clown, mère, fille, actrice ».

² Note du traducteur : dans l'original « uma seresta en palavras ». *Seresta* voulant dire une sérénade, mais faisant aussi référence au titre du spectacle en question *SerEstando Mulheres*, jonction de *Ser* (être) et *Estar* (être dans un état, être dans le moment présent). Le titre du spectacle pourrait se traduire comme « Être-en-étant Femmes ».

³ Pellegrino in Eliane Brum, *A Menina Quebrada e Outras Colunas de Eliane Brum*, Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013, p. 33. Note du traducteur : dans la version en portugais « Escrever e criar constituem, para mim, uma experiência radical de nascimento. A gente, no fundo, tem medo de nascer, pois nascer é saber-se vivo – e, como tal, exposto à morte ».

Comment décrire ce qui n'est pas possible de décrire ?

Par approximations ?

Adapter ici, couper là, serrer un peu là-bas.

Et, à la fin, ce qui reste est-il ce qui a été vécu ou s'agit-il d'une nouvelle création ?

L'acte de décrire nous fait penser à des détails précis, à des méandres. Quelque chose que l'on voit et qui devient possible d'être racontée, donc décrite. Quels pas ont été faits ?

Dans le cas d'un processus de création où commencement, développement et fin sont vagues, comment suivre la trace des pas ? Il y en a tellement et dans tellement de directions différentes. Il y a l'empreinte effacée dans la boue séchée et aussi la branche verte, branche fraîchement coupée.

Comment décrire ? Par approximations ?

Adapter ici, couper là, serrer un peu là-bas.

Et, à la fin, ce qui reste est-il ce qui a été vécu ou s'agit-il d'une nouvelle création ?

Et que reste-t-il de ce qu'il n'est pas possible de décrire ?

Le vide. Le chaos. L'extase. La peur. La douleur. Le plaisir. La rencontre. La sueur. Le mur. La porte qui s'ouvre aujourd'hui, alors qu'elle était fermée depuis des mois. Et demain ? La certitude qu'il n'est pas sûr qu'elle s'ouvrira de nouveau. Mais nous répétons des pas, recréons des chemins, organisons des procédures et érigeons des piliers pour exprimer la pratique. Parfois, c'est à ce moment-là que nous nous desséchons, que nous perdons notre fraîcheur. Nous mettons dans un carré ce qui est rond. Transformons le liquide en une matière rêche. Cela en vaut-il la peine ? Bien évidemment. Car ainsi nous apprenons à conceptualiser, à organiser, à créer des ponts et à fusionner des qualités différentes, à partager. À condition que cela ne devienne pas des amarres. À condition que nous ne cherchions pas des recettes qui marchent.

Mais nous ne devons pas nous limiter à un mode unique de description, puisqu'il s'agit d'un plan de forces constitué de lignes infinies. La description objective, en elle-même, n'est capable de couvrir que quelques couches du travail créatif.

Attention : il ne faut pas exclure ce qui n'a pas marché. Ce qui est tordu. La déviation. Le possible échec. La mauvaise odeur. D'une apparente « erreur » peut naître une victoire.

Le défi : comment organiser des procédures pour permettre de visualiser, d'analyser et d'évaluer, mais aussi de transmettre l'expérience, tout en gardant sa nouveauté ?

Un souhait : recréer des expériences et permettre de nouvelles expériences au lecteur. Parler de l'expérience tout en créant une expérience.

Le combat constant avec « l'immatérialité » du sensible, de l'art théâtral, du chemin parcouru. Façonner un récit capable, lui aussi, de provoquer une expérience en celui qui le reçoit. Organiser une expérience singulière qui puisse devenir plurielle.

Raconter est toujours un acte de création, car il implique la mémoire et son cheminement circulaire et continu, dans une actualisation constante. Tout récit se développe dans le temps, parle du temps et dans le temps. Ou, en d'autres mots, « expliquer est toujours une reformulation de l'expérience que l'on est en train d'expliquer »⁴. Et cette reformulation, ou recréation, est en relation intime avec celui qui la formule et avec le moment de la formulation. Expliquer, répliquer, compliquer, décompliquer. Des mots qui viennent de la racine latine *plicare*, qui désigne un pli, une pliure. Expliquer serait, dans ce contexte, déplier, montrer ce qui est à l'intérieur du pli. Expliquer une expérience est, ainsi, une expérience distincte de l'expérience même que l'on prétend expliquer.

Mémoire et création sont interconnectées lorsque l'on souhaite faire le récit d'une expérience vivante et dépasser le registre formel de procédures. Quand on a l'ambition que cette expérience garde sa pulsation et qu'elle soit capable de toucher. « Il n'y a pas de mémoire pure. Toute mémoire est fictionnelle. Car la mémoire est un espace interne de chacun, un espace intime, où la fantaisie dialogue constamment avec la réalité. Où le vécu et le rêvé dialoguent dans la fantaisie »⁵. Serons-nous moins scientifiques et précis, si l'on ajoute un grain de fantaisie au dialogue entre/sur/avec le vécu ? Oui, si l'on pense au contexte scientifique et

⁴ Humberto Maturana, *Cognição, Ciência e Vida Cotidiana*, Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 42. Note du traducteur : dans la version en portugais « explicar é sempre uma reformulação da experiência que se explica ».

⁵ Bartolomeu Campos de Queirós, 2012, dans un entretien pour l'émission *Imagem da palavra* - partie 2, disponible sur <http://youtu.be/fbRrCTudoA0> Note du traducteur : dans la version en portugais « Não existe memória pura. Toda memória é ficcional. Porque a memória é um espaço interno da gente, um espaço íntimo, onde a fantasia conversa com a realidade o tempo inteiro. Onde o vivido e o sonhado conversam na fantasia ».<http://youtu.be/fbRrCTudoA0>

objectiviste du monde. Non, si l'on élargit la notion d'académie, en la replaçant dans le concept de connaissance universelle – *université* –, défaisant les nœuds qui attachent académie et science. Nous inventons, alors, d'autres nœuds : qui attachent l'académie à la connaissance. L'art comme connaissance pratique et conceptuelle. L'art comme création et réinvention d'autres modalités de ressentir, de penser, de raconter, d'écrire.

Quand nous nous proposons de faire un récit écrit du processus de création d'un spectacle de théâtre, des procédures que cette recherche implique et des représentations à l'issu de ce processus, nous circulons entre deux récits distincts, dont la réception implique, elle aussi, différentes expectatives : le récepteur qui y accède par l'écriture, s'attend à retrouver de la « viabilité », un témoignage, de la vraisemblance par rapport aux procédures employées, alors que le récepteur de la poétique espère être enchanté. L'un rationnel, l'autre sensible. Comment réunit-on les deux voies dans la narration écrite, alors qu'elle est aussi une création poétique capable de séduire, qui conduit le lecteur dans les méandres de la création et associe à cette création l'information, compréhensible en elle-même ?

Ici, nous arrivons à la question de « comment » décrire ce qui n'est pas possible d'être décrit :

D'abord le mot, le verbe. Notre prison ?

Est-il plus vrai de dessiner le vrai ou de l'écrire ?

La question pourrait sembler ridicule, mais le fait est que la science considère qu'il est plus vrai d'écrire le vrai.

Ou une autre question : est-il possible d'écrire ce qui est vrai au sujet d'un phénomène, et impossible de le dessiner ou de le photographier ?

Le bon peintre serait-il incapable de peindre la vérité ?

Les lettres, l'alphabet, se trouvent-ils plus proches de la vérité – sont-ils plus vrais que les taches, les lignes et la couleur ?

(Et le plus étrange dans tout cela est qu'il existe une infinité de langues [une infinité d'associations de lettres pour exprimer la vérité de quelque chose], tandis que si vous dessinez un corps humain, tout le monde comprendra.)

Il y a quelque chose d'étrange. On dirait même : il y a quelque chose de mystique dans la conviction que les mots décrivent mieux la vérité du monde [ou qu'ils s'en rapprochent davantage].⁶

⁶ Gonçalo M. Tavares, *Breves Notas Sobre a Ciência*, Florianópolis: Editora da UFSC, Ed Casa, 2010, p. 95. Note du traducteur : dans la version en portugais « É mais verdadeiro

Mais nous avons l'autre côté des mots, du verbe. Notre envol ?

Inviter le verbe à danser. Sans raideur ou rigidité. En laissant rentrer de l'air dans les espaces. Formel quand cela est nécessaire. Mais avec des temps de respiration, avec des espaces vides, des détours, des métaphores. Notre création n'est-elle pas comme cela ? Pour quoi, lorsque nous employons les mots pour décrire des procédures créatives, nous devenons, parfois, secs ? Noir sur blanc ? Les poètes, les conteurs, les romanciers, les écrivains, eux, tordent les fils de la poétique du verbe.

Nous devons flirter avec les mots, sans frivolité mais avec un respect irrespectueux. Plonger dans l'écriture, dans les mots, de la même façon que l'on explore des actions physiques théâtrales dans la salle de répétition. Les mots ont un son, une couleur, un rythme, une température. Ils communiquent aussi dans l'espace de l'invisibilité, dans l'espace « entre », et non pas seulement dans la voie à double sens entre la personne qui écrit et celle qui lit. Nous sommes face à un tableau triple et dynamique, au moins : celui qui écrit, l'univers ouvert par les mots et celui qui les reçoit.

Est-ce que, avec cela, nous dirions ce qu'il n'est pas possible de dire ?

Dans *Vers le Phare* [*To the Lighthouse*], Virginia Woolf avait l'intention de faire écouter la mer tout au long du texte. Elle écrit dans ses journaux : « ce que j'aimerais faire est de saturer chaque atome »⁷. C'est dire que nous pouvons avoir l'ambition d'une écriture microscopique, instable, qui n'est ni visible, ni solide, mais moléculaire. Nous pouvons explorer l'ensemble de l'éventail des possibilités que chaque particule nous offre.

Et ainsi, percevoir la différence entre le « parler de l'intérieur (du vécu), à partir du dedans (du lieu de l'expérience) » et le « parler de dehors sur le dedans », qui est ce que nous faisons d'habitude.

desenhar o verdadeiro ou escrevê-lo ? / Poderá parecer ridícula a pergunta, mas o fato é que a ciência considera que é mais verdadeiro escrever o verdadeiro. / Ou outra questão: é possível escrever aquilo que é verdadeiro sobre um fenômeno e é impossível desenhá-lo ou fotografá-lo ? / Será o bom pintor incapaz de pintar a verdade ? / Será que as letras, será que o alfabeto se encontra mais próximo da verdade – será que é mais verdadeiro que as manchas, os traços e a cor ? / (E o mais estranho de tudo isso é que há uma infinidade de línguas [uma infinidade de associações de letras para a verdade de uma coisa] enquanto se desenhares um corpo humano todos entenderão.) / Há algo de estranho, diremos até : há algo de místico na convicção de que a palavra descreve melhor a verdade do mundo [ou de que se aproxima mais dela] ».

⁷ Deleuze apud Alan Pauls in Posfácio de *Mrs. Dalloway*; Virginia Wolf, p. 209.

Il faudrait intégrer les concepts nécessaires et bienvenus en tant que partenaires de cette création. Les absorber, les intérioriser, et non pas parler « d'eux », mais « avec eux », dans un laisser se traverser mutuel.

Nous ne sommes pas Virginia Woolf ! Mais nous pouvons prendre des risques.

C'EST PARTI !

Je commence cette écriture – celle-là, ici et maintenant, qui prétend embrasser une petite partie du processus de création du spectacle *SerEstando Mulheres* – comme si je rentrais dans la salle de répétition vide, au premier jour d'une création. En quête... En attente... Avec le désir de... En alerte. Entre expectative et action.

Expectative. Suspension. Quelles portes s'ouvriront ? Quelles voix émergeront ? Des paroles anciennes, enroulées en écharpes de tricot, sentant le moisi ? Des paroles toutes neuves, aux petites jambes, chancelantes, s'accrochant aux meubles pour ne pas tomber ? Des paroles masquées, qui disent sans dire, déguisées en autres, ayant peur de s'exposer ? Va savoir !

Je soupire, déjà, la suspension, j'ai envie de cela. Du vertige du saut dans le vide, dans cette obscurité du langage-chair, du corps-langue.

J
E

M
E

L
A
N
C
E

Je tombe, flottant, dans la bibliothèque vide d'une école publique, dans la petite ville de São João da Boa Vista. Ce n'est pas certain que l'on puisse appeler bibliothèque une salle remplie de tas de livres poussiéreux. Désordonnés. Livrés à leur sort. Machado de Assis appuyant son poids sur

Monteiro Lobato qui, lui, les feuilles un peu en bataille, comme les cheveux de son personnage Emilia, tombe sur un *Manuel de Physique Appliquée*. Mais ils sont contents d'avoir une visiteuse inattendue, en cette époque de rares visites, au milieu de la poussière, du moisi et des rayons de soleil qui insistent à entrer par les étroites fenêtres.

La description peut sembler désolante au premier abord, mais l'enfant que j'étais, et que j'actualise dans ce fragment, ne montrait que fascination. Sourire aux lèvres, je remets en place mes lunettes de myope, je range dans ma poche la clé de la salle et je parcours les tas, fouinant, sentant les odeurs, touchant. Oh, *Les Hauts de Hurlevent* ! De là, je suis tout de suite transportée vers le haut d'une montagne, très froide, les cheveux au vent, prête à être sauvée par un beau jeune homme, cheveux au vent, lui aussi. Je sors de la salle avec ce livre sous le bras, le cœur palpitant.

Ma rencontre avec les mots remonte à mon enfance, comme un héritage du père semi-alphabétisé qui dévorait des manuels d'enseignement à distance. Ensemble, nous lisions mes manuels de portugais de l'école primaire (les seuls livres disponibles à la maison) comme s'ils étaient des classiques de la littérature. Les histoires contenues dans ces livres, qui correspondaient à un semestre scolaire, étaient consommées voracement en à peine une semaine, restant ensuite le vide de la répétition. Des mondes étaient visités, ma chambre s'élargissait et ainsi, je n'écoutais même pas les cris de la mère. Elle s'affolait : *'Va jouer dehors ! Tu deviendras aveugle tellement tu lis ! Après sa rougeole, cette petite n'a plus jamais été la même, elle est devenue lente'* (qu'est-ce qu'elle était dramatique !). Lent était aussi mon père retraité qui ne se levait pas de sa chaise, comme s'il y était plâtré, toujours un livre à la main.

J'ai appris à respecter les mots. J'en suis tombée amoureuse. Ils sont puissants pour créer des mondes, non seulement intérieurs, de fantaisie, qui me transportaient et faisaient taire la douleur des cris de la mère, mais de nouveaux mondes – peut-être aussi fantaisistes que les premiers et, justement pour cela, réels – qui secouent, perturbent, pointent vers d'autres directions. À travers les mots je me réinvente, je recrée ma manière d'être-en-étant au monde.

« J'écris parce que je crois au pouvoir qu'a le récit de la vie de transformer la vie même. Et je crois encore plus à son pouvoir de la troubler »⁸.

Mais si j'ai un défaut (j'en ai plein, bien sûr) c'est que je ne sais parler, je n'arrive à lancer mon regard à l'extérieur, que si je pars de mon propre jardin. C'est là que je réunis le courage de me lancer et regarder le monde. Je ne trouve des mots que pour parler de ce qui me traverse, me trouble, me meut et me sort de mon axe. De chaque expérience, soit comme actrice, soit comme narratrice de processus, je sors toujours écorchée, toujours avec des morceaux en plus ou en moins. J'en sors en me sentant vivante. Avec des airs de Clarice : « de toute lutte ou repos je me lèverai forte et belle comme un jeune cheval »⁹.

« Je n'écris pas pour apaiser, ni moi-même, ni vous. Pour moi, écrire fait du sens seulement si c'est pour déranger, perturber, troubler »¹⁰.

En parlant de l'état de suspension et d'expectative avant l'écriture, avant la traversée que je commence maintenant, je parle de ma compréhension de l'écriture : je la comprends comme une création. Et comme dans toute création, je ne connais pas le résultat, je ne peux que faire confiance et faire don de moi-même. Rentrer dans le chaos, dans la matière brute, en choisir des fragments et ralentir, gardant toujours la pulsation, pour m'y vautrer. Bien entendu, je plonge main dans la main avec d'autres personnes, des mots, des images, des expériences. Je ne suis pas suicidaire. Je serre fort la main qui me soutient. Parfois je joue à la lâcher, afin de me perdre un peu, de tomber et d'avoir le vertige. Ensuite, je souffle, je fais une pause et je prête ma voix.

Le défi que je porte est celui de vider le regard et de dénicher, dans chaque processus de création scénique, le récit qui lui est propre. Comme j'essaie de le faire maintenant, avec le processus de création de *SerEstando*

⁸ Eliane Brum, *A Menina Quebrada e Outras Colunas* de Eliane Brum, Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013, p. 18. Note du traducteur: dans la version en portugais « Escrevo porque acredito no poder da narrativa da vida em transformar a própria vida. E acredito mais ainda no poder de transtorná-la ».

⁹ Clarice Lispector. *Perto do Coração Selvagem*. Note du traducteur : dans la version en portugais « de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo ».

¹⁰ Eliane Brum, *A Menina Quebrada e Outras Colunas* de Eliane Brum, Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013, p. 18. Note du traducteur : dans la version en portugais « Não escrevo para apaziguar, nem a mim nem a você. Para mim só faz sentido escrever se for para desacomodar, perturbar, inquietar ».

Mulheres. Quel corps de mots demande cette expérience ? Quel rythme, quelle odeur, quel espace, quel temps ? Ou alors, quels rythmes, quelles odeurs, quels espaces, quels temps ? Comme ça, au pluriel et mélangé. J'élargis le défi : que cette écriture soit une écriture corps, qui me dévoile/provoque des sensations lorsque j'écris et peut-être aussi à celui qui lit. Un désir ancien et déjà verbalisé qui me force à vider le regard et à développer l'écoute. À élargir les affects. « S'éloigner de la langue tout en restant possédé par les sens »¹¹. Il s'agit d'un langage associé à la sensation germée dans le champ même de l'expérience et qui doit être touchée du bout des doigts pour ne pas risquer de se vider lorsqu'elle est portée à la conscience.

Donner naissance à des mots corps n'est pas simple, c'est même bien compliqué. Je l'inscris ici comme un désir – quelle prétention ! – non pas que je me sente capable de le faire, mais parce que je le désire avec force et que je crois que le désir, associé à l'effort, peut m'aider à donner naissance à quelques mots corps.

Et, puisque j'ai l'ambition de trouver des mots aux qualités sonores, bonnes à écouter et à dire, j'espère qu'elles pourront résonner, vibrer dans l'entre-deux. Une langue capable non seulement de dire mais aussi d'écouter, « une langue où les choses silencieuses me parlent »¹².

Je prends très sérieusement cet engagement. Ce n'est pas négociable. Si je me prends en train de mentir ou d'être superficielle, je me martyrise (et je mens tellement !). Il s'agit, là, de mon pari au sujet d'une manière d'être au monde. « La narrativité comme position politique que nous prenons par rapport au monde et à nous-mêmes »¹³. Comme un espace d'action dans le monde. Un espace de forces, de naissance et de mort, de ruptures avec l'accommodation, avec les vieux clichés personnels, avec ce

¹¹ Kuniichi Uno, *A Gênese de Um Corpo Desconhecido*, Trad. Christine Greiner en collaboration avec Ernesto Filho et Fernanda Raquel, 2. ed. São Paulo: n-1 éditions, 2012, p. 64. Note du traducteur : dans la version en portugais « Afastar da língua estando sempre possuído pelos sentidos ».

¹² Hofmannsthal in Kuniichi Uno, *A Gênese de Um Corpo Desconhecido*, Trad. Christine Greiner en collaboration avec Ernesto Filho et Fernanda Raquel, 2. ed. São Paulo: n-1 éditions, 2012, p. 64. Note du traducteur : dans la version en portugais « uma língua na qual as coisas mudas me falam ».

¹³ PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (orgs.). *Pistas do Método da Cartografia. Pesquisa-intervenção e Produção de Subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 151. Note du traducteur : dans la version en portugais « A narratividade como posição política que tomamos em relação ao mundo e a nós mesmos ».

qui a déjà été pensé et établi. Rompre pour aller au-delà, pour créer de nouveaux paramètres, exige des efforts ; le corps en sort douloureux. Il faut cligner des yeux à plusieurs reprises pour que la poussière se dissipe et qu'un nouveau paysage puisse apparaître.

« Parler par affection, par expérimentation, parler en son nom propre, parler au singulier »¹⁴.

Je comprends le processus de création de *SerEstando Mulheres* comme une expérience unique et particulière. Je soupçonne même qu'elle ne puisse pas être partagée en tant qu'expérience de quelque chose de non transmissible, mais je crois que son récit/réflexion sera capable de provoquer une résonance, un écho, une contamination, qui pourra inspirer d'autres processus. Sinon, il n'y aurait pas de sens d'être assise ici à écrire, alors que je pourrais être en train de jouer avec mes enfants dans notre cour.

Corps-Démontage

Le désir.

Encore et toujours.

Un homme amoureux peut-il prouver quelque chose ? Devons-nous le croire, croire à son objectivité [comme on dit] ? Et un homme non amoureux peut-il prouver quelque chose ?

Mais il existe une autre manière de traiter ce sujet : comprendre la passion comme une méthode de preuve.

- Pour moi, le fait est plus que prouvé : j'aime le fait.¹⁵

¹⁴ Sueli Rolnik, *Cartografia Sentimental. Transformações Contemporâneas do Desejo*, Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011, p. 40. Note du traducteur : dans la version en portugais « Falar por afeto, por experimentação, falar em nome próprio, falar no singular ».

¹⁵ Gonçalo M. Tavares, *Breves Notas Sobre a Ciência*, Florianópolis: Editora da UFSC, Ed Casa, 2010, p. 54. Note du traducteur : dans la version en portugais « Pode um homem apaixonado provar algo? Devemos acreditar nele, na sua objetividade [como se diz] ? / E pode um homem não apaixonado provar algo ? / Mas há outro modo de pensar no assunto : entender a paixão como método de prova. / - Para mim, o facto está mais que provado : eu amo o facto ».

Le désir est issu du temps ou de la perception que l'on en a. Il est issu du regard vers l'arrière et de la vision des vingt dernières années. « Une vie ! », comme dirait Rouca¹⁶. Une vie. Vingt ans de recherche continue, penchée sur les spécificités du travail de l'acteur ; une vie entre la recherche de techniques capables de potentialiser la présence de celui qui est sur scène, et la création et la présentation de spectacles, ateliers, démonstrations collectives de travail et publications.

Il est possible d'en ressentir le poids sur le dos, le genou qui craque, l'épaule qui fait mal. Mais aussi dans le plaisir d'être sur scène (avant c'était la peur, aujourd'hui un peu moins), dans avoir quelque chose à dire et croire à ce qu'on dit, et, surtout, dans « être » ce que l'on affirme être (de toutes manières, en ce qui concerne la scène, le mensonge ne réussit pas très bien).

Il y a quatre ans, pendant le processus de création du spectacle solo « *Vocé* », je passais par une crise d'accommodation du corps, de mon corps, usé de lui-même : « peu à peu je me suis aperçue que le paysage se répétait, que j'étais sur le même terrain plusieurs fois foulé et déjà tassé par mes pas. J'ai essayé de nouveaux chemins : marcher de dos, grimper à un arbre, mais, dès que je me détendais, je me retrouvais à nouveau enfoncée dans le même terrain »¹⁷. J'ai cherché, avec force, la manière de me raconter différemment.

Aujourd'hui, plus apaisée, je marche dans le sens inverse : je cherche à me reconnaître dans ce qui a déjà été dit. C'est mon désir maintenant.

Et quand j'ai regardé en arrière, vers le vécu, je suis arrivée à elles : mes femmes. Et j'en suis tombée amoureuse à nouveau.

Lorsque le désir de faire la cartographie du chemin parcouru a émergé avec force, je me suis aperçue que les corporalités féminines sont celles qui ont gardé leur intensité malgré le passage des années. Peut-être en raison du développement d'un regard concentré sur le féminin, après avoir participé en 2008, 2010 et 2014 aux rencontres du festival de théâtre fait

¹⁶ Personnage du spectacle *O que seria de nós sem as coisas que não existem* [Que serait-il de nous sans les choses qui n'existent pas], joué par Raquel Scotti Hirson.

¹⁷ Ana Cristina Colla, *Caminhante, Não Há Caminho*. Só Rastros, São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013, p. 51. Note du traducteur : dans la version en portugais « aos poucos fui percebendo que a paisagem se repetia, eu me deparava com o mesmo chão pisado e já gasto pelos meus passos. Tentei caminhos novos, andar de costas, subir na árvore e, quando relaxava, lá estava eu de novo, afundando no mesmo chão ».

par des femmes, *Vértice Brasil*¹⁸, où cette question du théâtre fait par des femmes est largement débattue. Ou peut-être parce que je suis devenue mère et ainsi ai donné un nouveau sens à ma propre filiation et que ce croisement avec l'être actrice a potentialisé les différents terrains où nous, les femmes, nous circulons et les différentes sensibilités que chacun de ces terrains exige de nous. Ou alors, peut-être pour me voir reflétée dans chacune des femmes observées dans la vie et récréées par moi dans la ferveur de la salle de répétition. Ou encore, peut-être par la couleur unique de chacune ; de la pénombre de la vieille alitée, du rose de la vieille fille ridée, de l'ocre cru et intense des rues, du *pink* futile de la blonde Nataly. Combien de femmes sommes-nous ! Et aussi par le plaisir de me voir revêtue d'elles.

Tels ont été mes sentiments ; des parties puissantes de la création – des diamants – qui donnent sens et chaleur, parfois relégués au nom d'objectivations dangereuses et trompeuses qui nous stérilisent, si l'on n'est pas attentif, nous laissant aveugles aux différences.

À quoi sert une science qui n'enquête pas sur les sentiments ?
Elle sert à tout ce qui n'est pas sentiment.
Alors, sert-elle à l'homme ?
Elle sert à tout ce qui, dans l'homme, n'est pas sentiment.¹⁹

Je ferai, maintenant, un bref récit objectif de la progression du travail sur ce spectacle.

Imprégnée de ce désir, amoureuse des femmes, main dans la main avec Fernando²⁰, discutant avec Raquel, Simioni et Renato²¹, le chemin

¹⁸ Le projet *Vértice Brasil* est une initiative dont le but est d'élargir et consolider une version brésilienne de *The Magdalena Project* – un réseau international de femmes de théâtre contemporain, créé en 1986 par l'actrice et metteuse en scène Jill Greenhalgh au Pays de Gales. *The Magdalena Project* s'est engagé à promouvoir la conscience de la contribution des femmes au théâtre et à soutenir l'expérimentation et la recherche, offrant des opportunités concrètes au plus grand nombre possible de femmes dans le monde entier.

¹⁹ Gonçalo M. Tavares, *Breves Notas Sobre a Ciência*, Florianópolis: Editora da UFSC, Ed Casa, 2010, p. 16. Note du traducteur : dans la version en portugais « Uma ciência que não investiga os sentimentos serve para quê ? / Serve para tudo aquilo que não é sentimento. / Serve, pois, o homem ? / Serve toda parte do homem que não é sentimento ».

²⁰ Fernando Villar, cher ami, auteur, metteur en scène et professeur à l'université de Brasília (UnB). Partenaire dans la création du spectacle *SerEstando Mulheres*.

²¹ Raquel Scotti Hirson, Carlos Simioni et Renato Ferracini, acteurs et partenaires de vie et de création auprès du groupe LUME Teatro.

s'est dessiné vers la création d'un spectacle-démonstration de travail comme tant d'autres déjà faits par moi au sein du groupe LUME.

L'intention était aussi de permettre par cette démonstration de visualiser le processus de construction d'une technique personnelle de représentation ; cela, à partir du présupposé que la technique est une compilation de procédures et d'éléments organisés d'une manière particulière. Un autre présupposé était que l'expérimentation et le développement de ces éléments devaient être assimilés individuellement pour être appropriés ; quelqu'un ne fera jamais la même chose qu'un autre, car les sujets sont différents entre eux et leur rapport aux procédures est particulier. Nous pouvons ainsi considérer que l'organisation personnelle des procédures dont nous faisons l'expérience peut être désignée comme une technique personnelle, individuelle, même si elle a des points communs avec d'autres. Je souligne spécialement la collecte de matériel à travers les techniques de mimesis corporelle et de danse personnelle, ainsi que le rapport de la danse personnelle avec la danse buto, en tant que processus dont le groupe LUME fait l'expérience depuis sa création. Chacune des femmes, ou personnes, ou figures, ou corps qui composent le matériel de travail choisi synthétise une phase précise de la construction et du développement des procédures mentionnées, ce qui permet au spectateur, qu'il soit chercheur ou non dans le domaine du théâtre, de visualiser le chemin parcouru. Les premières expérimentations sont allées dans ce sens.

À la fin de la première rencontre de création, à Brasília, avec Fernando Villar, nous avons pris le risque d'ouvrir le processus aux étudiants de théâtre de l'UnB, l'université dans laquelle Fernando est professeur. Nous avons une ébauche de ce que nous souhaitions raconter avec début, développement et fin. Les réactions des étudiants après la représentation ont été extrêmement réceptives avec des commentaires qui nous ont aidés à définir les prochaines étapes. Nous avons remarqué que certaines des scènes étaient trop longues et rendaient difficile l'enchaînement entre elles. D'autres étaient très puissantes, surtout celles qui n'étaient pas encore très définies et permettaient ainsi davantage d'improvisation et de relations avec les spectateurs. Cet échange final avec les étudiants a été fondamental pour clarifier des doutes, des procédures et le panorama historique du groupe LUME (la création de ses spectacles, sa dynamique de fonctionnement, la spécificité de chacune de ses lignes de recherche).

De retour au siège du LUME, j'ai montré aux acteurs du groupe l'enregistrement vidéo de la présentation de Brasília : Raquel Scotti Hirson,

Carlos Simioni, Renato Ferracini et moi avons échangé nos impressions au sujet de cette première expérience pratique. Pour moi, le temps écoulé entre la représentation et ma rencontre avec mes partenaires du LUME a été fondamental pour porter un regard plus distant sur la proposition que nous faisons.

Parmi les remarques qu'ils ont faites, beaucoup ont confirmé des impressions qui étaient déjà ressenties, d'autres nous ont donné le courage d'assumer certains points importants pour lesquels nous n'avions pas encore de solution.

Une réflexion a guidé notre regard : le premier scénario du spectacle excédait en explication sur chacune des procédures, entraînant une distance non souhaitée avec la démonstration. Ceci nous a amené à la conclusion que les précédents spectacles-démonstration du groupe avaient eu besoin d'un format très explicatif en raison de la quantité d'expressions et de procédures encore méconnues du public. Aujourd'hui, avec le nombre de publications, ateliers et conférences du groupe, ces informations étaient plus accessibles, ce qui nous permettait d'essayer de nouveaux formats. C'était pour nous l'occasion de mettre à l'épreuve cette impression.

En partant de ce principe, nous avons pris la décision radicale d'extraire la totalité des informations techniques (qui seraient partagées avec le public pendant le dialogue postérieur à la démonstration), et nous nous sommes permis de connecter les matrices des scènes de manière plus poétique, faisant des choix qui les potentialisaient.

Avec ce choix radical d'extraire les informations objectives au sujet des techniques impliquées dans le travail – tout en les laissant sous-jacentes dans la pratique –, a été mis en évidence un désir très fort pour moi qui s'imposait comme une présence : la dilution des frontières. Il s'agit des frontières entre la technique et la vie, entre l'actrice et la femme, entre le personnel et le privé, entre le réel et le fictif, entre l'actrice et le spectateur. Ces frontières abolies, c'est la rencontre, la relation (qu'elle soit entre les scènes ou avec le public) qui ont été mises au centre du travail.

Dans ces conditions, le dessin final du spectacle est devenu quelque chose de tellement intime et cher à mes yeux que le mot-clé qui me vient à l'esprit quand je dois le définir est plaisir. Le plaisir dans la vulnérabilité. Quelque chose d'extrêmement précieux.

J'ai écrit tout cela pour atteindre le point où je suis en ce moment : les questions. *SerEstando Mulberes* est-il une démonstration technique, comme nous l'avons nommé au début de la création ? Ou s'agit-il d'une

démonstration de mon travail, puisqu'il n'est pas une exposition de techniques et qu'il implique clairement une trajectoire personnelle ? Mais a-t-il un caractère spectaculaire ? Car nous faisons usage de ressources scéniques telles que des costumes, éclairage, bande son, qui, malgré leur simplicité, aident à composer une ambiance sensible. Serait-il, alors, une démonstration-spectacle ? Ou une *master class*-spectacle ?

Il ne s'agit pas seulement de déterminer si c'est une chose ou une autre pour faire la diffusion du travail et mieux le définir en tant que produit, mais plutôt de comprendre à quoi cette création est reliée dans son faire/être dans le monde. À partir de ces inquiétudes, je me suis attaquée – ou je me suis heurtée, un peu sans le vouloir ou sans le savoir – à l'expression/concept 'Démontage scénique'.

Lors d'une discussion avec Simioni, qui venait d'assister au travail *Confesiones* de l'actrice Ana Correa du groupe péruvien *Yuyachkani*, j'ai reconnu des points communs avec ce que je désirais faire. Ensuite, j'ai eu une rencontre avec Tânia Farias actrice du groupe brésilien *Ói Nós Aqui Travreiz* qui, elle aussi, avait le désir de construire une démonstration de travail au sujet de sa trajectoire de presque vingt ans au sein de ce groupe et qui mentionnait une nouvelle fois l'expression démontage qu'elle avait empruntée à la suite de sa rencontre avec l'actrice Teresa Ralli (du groupe *Yuyachkani*). Plus tard, j'ai eu l'occasion et le plaisir d'assister au résultat du travail de Tânia, lors du Festival international de théâtre de São José do Rio Preto. Dans mon ignorance, au début, j'ai considéré que la différence de nomenclature – démontage au lieu de démonstration – était due uniquement au changement de langue d'origine et non pas à un élargissement des principes de travail. Progressivement, je me suis rendu compte qu'il y avait quelques différences importantes et suis restée avec l'envie de satisfaire ma curiosité. Mais, j'insiste, mon intérêt vient moins de l'envie de trouver une nomenclature appropriée pour définir le processus de *SerEstando Mulheres* et le cadrer ainsi dans une catégorie existante que de la quête de reconnaître dans quelle mesure les choix faits pendant sa création ont été déterminants pour définir son lieu d'appartenance et de résonance.

J'arrive maintenant au travail de la professeure Ileana Diéguez de l'université autonome métropolitaine de México²². Ileana dirige les projets

²² J'ai connu son travail à travers des discussions avec le professeur Narciso Telles, de l'Universidade de Uberlândia.

*Desmontajes : procesos de investigación y creación*²³ et *Des/montar la rel/representación*²⁴ et est l'auteur de l'ouvrage *Des/tejiendo escenas – Desmontajes : procesos de investigación y creación*²⁵.

Je découvre également la définition suivante :

La proposition du démontage implique un historique basé sur les démonstrations de travail, mais elle émerge avec d'autres aspects importants, tel 'qu'une recherche qui s'intéresse à faire devenir visible le tissu créatif à travers les témoignages, les déconstructions et les reconstructions des auteurs eux-mêmes' (DIEGUEZ, 2009, p.18). En ce sens, le démontage se distingue des démonstrations, car il cherche à dévoiler des questions plus profondes sur les processus de création ; souvent, des questions de nature personnelle ou de l'ordre de la mémoire. Il ne cherche pas seulement à montrer le processus ou la technique du travail, mais, plus verticalement, il implique des relations politiques, sociales et contextuelles de la création scénique.²⁶

Sans prétendre développer ici une étude approfondie du concept de démontage, je considère que *SerEstando Mulheres* y est lié pour plusieurs raisons : en tant qu'objet scénique qui porte en lui le désir de créer un récit capable de dévoiler, d'exposer quelque chose ; à travers le découpage des procédures, présentées différemment dans ce nouveau contexte avec une autonomie poétique ; par sa fonction de registre et de réflexion au sujet des

²³ CITRU/INBA, 2003 - 2009.

²⁴ CA Expresión y representación, UAM-C, 2010.

²⁵ Une édition en partenariat, de l'Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura et de l'Universidad Iberoamericana, México, D.F. 2009.

²⁶ Revue Rascunhos. Dossier Desmontagem. Vol.1. N.1. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, jan/juin 2014, p. 77. La Revue Rascunhos a consacré une édition au thème du démontage, où peuvent être lus différents récits et réflexions à ce sujet. Note du traducteur : dans la version en portugais « A proposta de desmontagem carrega consigo um histórico baseado nas demonstrações de trabalho, mas surge com outros aspectos relevantes, como 'uma investigação interessada em fazer visível o tecido criativo por meio dos depoimentos, desconstruções e reconstruções dos próprios autores' (DIEGUEZ, 2009, p.18). Nesse sentido, diferencia-se das demonstrações, pois está interessada em desvelar questões mais profundas dos processos de criação, questões de cunho, muitas vezes, pessoal e memorial. Não busca somente uma mostra do trabalho processual ou técnico, é mais vertical, implica em relações políticas, sociais e contextuais da criação cênica ».

œuvres passées ; aussi, parce qu'il dévoile les comment et les pourquoi de chaque choix, mais ceci sans avoir l'objectif de perpétuer des modèles, puisque chaque expérience scénique de démontage est imprégnée du vécu de son créateur.

Ces éléments connectent *SerEstando Mulheres* à des créations qui impliquent l'autobiographie²⁷ comme déclencheur de processus qui dépassent la question de la subjectivité, créant un jeu de forces entre des mémoires, qu'elles soient les miennes, celles des autres, ou encore, celles générées par la rencontre. Cela concerne des processus qui se dirigent vers une scène élargie, où les frontières entre fiction et réalité sont diluées. Ils proposent/creusent/inventent des récits aptes à raconter un vécu et redéfinissent ou élargissent le rapport avec le spectateur qui, souvent, est invité à entrer dans la scène de manière passive ou non, selon la puissance de contagion qui s'établit.

Avec la rupture et la dilution de ces frontières, je prends du plaisir à jouer *SerEstando*.

Cartographie des Corps

*Il n'y a pas, ainsi, un corps unique (...) mais de multiples corps. Le corps du danseur (...) est composé d'une multiplicité de corps.*²⁸

Quand je dis CORPS, je dis multiplicités, croisements, contaminations, lignes de force multiples, résonnances, devenirs, affects, émergences, expérience, rencontre, mémoire, création, chair, langue. Tout cela, ensemble et mélangé. La bouche pleine.

Celle-là c'est moi, habillée de toutes ces femmes.

Je termine ou je commence ainsi.

Nombreuses, nous sommes.

²⁷ Les réflexions au sujet de l'autobiographie sont issues de notes prises à partir de la conférence de la professeure Gabriela Lirio, de l'*Universidade Federal do Rio de Janeiro*, dans une table ronde sur le thème du groupe de travail Territoires et frontières, de l'association ABRACE, 2014.

²⁸ José Gil. *Movimento total. O Corpo e a Dança*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 44. Note du traducteur : dans la version en portugais « Não há portanto corpo único (...) mas múltiplos corpos. O corpo do bailarino (...) é composto de uma multiplicidade de corpos ».

Pour les rencontrer, ces habitantes d'il y a tant d'années, je me suis dépouillée. J'ai enlevé la peau superficielle. J'ai tâtonné, les yeux fermés, en me promenant à travers odeurs, densités et saveurs. J'ai beaucoup marché, des kilomètres, pendant des jours, des années entières. Sous le soleil, la pluie, la bruine, dans le froid, la sécheresse. Entre la forêt, des taudis abandonnés, des places publiques avec une fontaine, des immeubles fantomatiques, des usines sombres nourries par la sueur, et même des zoos.

Des fois nue, d'autres habillée. Habillée en fête, en homme, en jeune fille, en animal, en peur, en rouge, en arbre.

Corps-Mère

La mère a pris du temps à arriver. Parmi mes femmes, c'était la dernière. Elle ne trouvait pas sa place, ni de l'espace pour elle. J'ai dû creuser un trou pour qu'elle puisse passer. Cela m'a fait saigner. Je saigne encore, à chaque fois qu'elle vient.

Mon miracle de chaque jour est de changer le sang en eau pour ne pas blesser ceux qui me regardent.

Le trou, qu'elle a du mal à traverser, se referme à chaque fois. Il cicatrise et arrête de faire mal. Mais quand elle me rend visite à nouveau, je dois y mettre le doigt pour le rouvrir. Ça fait toujours mal, mais j'aime qu'elle vienne.

À vrai dire, elle a pris du temps à arriver parce que je ne l'ai pas invitée. Je ne sais pas si j'ai oublié ou si j'ai fait semblant d'oublier.

C'est seulement quand j'ai entendu ses cris à l'extérieur que je l'ai laissé rentrer. Je craignais sa colère à cause de mon oubli.

Mais elle est arrivée doucement, a trouvé un coin où se poser et a eu l'honneur d'être la première.

J'ai tâché de la présenter à toutes et à tous :

« La première de mes femmes, ma première grande maîtresse, était ma mère. Celle qui m'a appris la douleur d'exister. »

J'ai remarqué qu'elle a souri, les lèvres fines, fière. Elle n'a pas vécu en vain, après tout. Elle m'a marquée, à fer, à feu et à l'eau.

Alors, je lui ai fait cadeau d'un tapis orné de fleurs cousues par plusieurs femmes, jeunes et âgées. Moi-même, j'en avais fait une, en crochet, avec de la laine rouge très fine.

Je l'ai invitée à danser. Elle, sans corps, s'est enroulée dans le tapis et a accepté la danse. Elle s'est fait corps à travers ce tapis rond et bleu.

Ainsi nous avons dansé ensemble à chaque rendez-vous. Main dans la main. Dans cette rencontre dansée nous avons partagé de l'intensité, de l'amour, des tours, mais aussi un peu de rage, de fureur et de moments d'arrêt, comme dans la tauromachie.

Jusqu'à ce que nous fusionnions, à la fin, en chrysalide, nid, utérus.

La mémoire déchire, fraîche, cette chaude obscurité, voulant danser aussi : « souvenir premier, de la petite enfance, de la voix de la mère résonnant, au fond de moi, *'je vais me tuer, mais avant je vais te tuer, toi. Que ferais-tu seule dans ce monde, sans moi ?* »

Encore aujourd'hui, quarante ans après, la question résonne, toujours vivante.

Corps-*Dona Maria*

Dona Maria, la première²⁹.

Corps indigent, paré de vêtements multicolores. De la peau sur les os. Femme presque noire. À l'odeur forte, sentant le temps passé, le moisi, le tabac. La salive noircie, crachée dans un pot vide de margarine à côté du lit. Dans la canette, l'urine, car l'envie ne porte plus le corps jusqu'aux toilettes. Sur la table, parmi des quincailleries, la tasse de café avec les restes du repas, entourée de cheveux blancs, vestiges de la vanité perdue. Le tout sous le regard de Notre Dame, qui voit tout du haut de son mur partagé avec Sainte Thérèse, Saint Côme et Saint Damien depuis bien des années. '*Salut Dona Maria*', dit ma voix fine, aimable, un peu timide, en train d'envahir un territoire qui ne m'appartenait pas, mais où je m'étais invitée à entrer. La porte était ouverte, je suis entrée. La chambre était sombre, juste un filet de lumière. '*Oh, ma fille, ça fait longtemps que personne est venu me visiter, que j'vois personne. Le monde va finir et nous devons vivre beaucoup de choses, nous n'avons rien vu. Grâce à Dieu, c'est pas vrai ? Nous n'avons rien*

²⁹ J'ai fait la connaissance de *Dona Maria* lors de mon premier voyage en vue d'une recherche sur le terrain, en 1993, afin d'appliquer la méthodologie de la Mimesis corporelle – développée par le groupe LUME. La mimesis, telle que nous la concevons, cherche la poétisation et la théâtralisation des rencontres affectives entre un acteur-observateur et des corps/matières/images. La mimesis vise à une rencontre capable de potentialiser la transformation et la reconstruction du corps singulier de celui qui joue-observe.

vu encore. Plus près de la fin du monde, va venir le Christ et l'Antéchrist, t'as pas déjà vu parlé de ça ? Le Christ et l'Antéchrist. Le Christ est venu faire [une pause], guérir ces maladies infaillibles, ces maladies difficiles, tout, c'est pas vrai ? Et l'Antéchrist vient [plus bas] faire des cochonneries. Faire des cochonneries. Oui, c'est dangereux. Celui-là s'appelle saci-pererê, oui, c'est ça, c'est le saci-pererê. Fait des cochonneries, il vient pour faire ces choses méchantes. On dit que c'est un p'tit moustique, on ne sait pas qu'est-ce que c'est, pas vrai ? Il apparaît n'importe où. Il faut qu'on prie Dieu pour qu'il tente jamais, qu'il tente jamais. Quand vous partez, vous allez vous rappeler de cette vieille, oh, vieille moche [elle rit]. Vous me plaisez beaucoup, j'trouve que vous êtes des filles bien préparées. Et vous allez m'apporter un p'tit portrait de vous pour moi, j'veux du bien pour vous. Tu peux enregistrer ça : la vieille Maria veut du bien pour nous.'

À la jeune femme que j'étais alors, cela faisait mal. C'était la première fois que je voyais mon pays et son peuple de si près. Pour la première fois j'élargissais mon regard au-delà de mon petit monde. J'ai vécu le réconfort, le désespoir et la solitude.

J'étais une apprentie du regard. C'était mon plus grand défi. Je cherchais au-delà de ce qui était dit ou vu à travers mes yeux. Un regard qui agit et rapproche, enveloppant les objets dans une ambiance qui m'embrasse aussi, qui me fasse devenir partie d'elle. Il ne suffisait pas de voir, je devais porter dans ma peau l'immensité du vécu. L'odeur (urine, tabac, nourriture, poussière, enfermement), la couleur (de la peau, des murs, de la pénombre, du tabac, des habits, de la nourriture, de l'urine, des ongles), le rire (aigu, frais, de quel âge était-il ?), les mains tremblantes (bavardes, tortillant du tissu, cachant la bouche, glacées au toucher), la langue sifflant dans une bouche édentée, le crachat, le regard aveugle, la peau desséchée, la lenteur, le *saci-pererê*³⁰ (mon Dieu, comment cette figure folklorique a atterri ici, aux côtés de l'Antéchrist ?). Il y avait tellement à porter que j'ai eu besoin d'un appareil photo, un carnet de notes, un magnétophone, ma mémoire et mes ressentis.

Pour rentrer dans la peau de cette femme je me suis dénudée. Ou alors, j'ai enlevé de moi tout ce qui n'était pas *Dona Maria*. J'ai commencé par la voix, à l'aide de la cassette (oui, à cette époque-là on utilisait encore

³⁰ Note du traducteur : le *saci-pererê* est un personnage du folklore brésilien représenté comme un garçon noir unijambiste qui fume la pipe. Il porte un bonnet rouge lui donnant le pouvoir d'apparaître et de disparaître où bon lui semble et il aime à tromper les gens qui croisent son chemin.

des cassettes !) : avance, revient en arrière, écoute, transcrit, sélectionne, écoute à nouveau, répète, cherche le bon timbre, le trouve bizarre, s'énerve, sort faire un tour, écoute à nouveau, répète la même phrase à plusieurs reprises jusqu'à trouver une voix semblable qui se superpose à la voix de *Dona Maria*, la répète pour ne pas la perdre, l'essaye sur une nouvelle phrase, etc., et ainsi, morceau par morceau, la voix et le texte prennent forme. La mâchoire détendue, les muscles du visage relâchés, la langue sifflante sortant de la bouche. L'air en sort par une pression, poussé par l'abdomen. Les mots sortent jusqu'à plus d'air, entrecoupés par de longs soupirs. La tentative de parler avec le peu qui reste de souffle m'a donnée la sensation de fatigue et de poids, caractéristiques de l'âge avancé.

Le corps a décollé de la voix. De petites actions, concentrées sur les mains et les pieds desséchés, faisaient la synthèse de l'expression de l'ensemble, car le corps, indigent, restait recouvert. Mais que faire de mon corps vivant, sous les couvertures ? Pour calmer l'agitation de mon propre corps, je travaille la respiration de ma musculature, je cherche le passage de l'air par le corps fatigué, inerte et sonore. Ma peau se colle aux os et mes muscles se raidissent, dans un état entre la vibration et le tremblement.

Corps-Marquinhoha

*Dona Marquinhoha*³¹.

Elle est arrivée sans tambour ni trompette. Renfermée sur elle, dans un coin du salon rempli de gens festifs. Mon regard ne voyait qu'elle. Robe rose, une petite fille ridée et marquée, au regard timide et une petite voix. Elle habitait la maison rose en bois, à côté de la mairie. Dans le frigo vide, régnait une cannette de lait concentré sucré. Dans le salon, en plus des murs, il n'y avait qu'un hamac. '*Maladie du dauphin rose*' depuis la naissance. Diagnostique donné à sa mère par *Dona Julieta* : '*regarde cette petite, j'n'l'ai pas aidée, moi, elle a la maladie du dauphin rose, j'n'l'ai pas aidée*'. Ce qui lui donnait une grande mélancolie pendant les nuits du jeudi au vendredi, quand elle ressentait la présence du dauphin rose lui rendant visite.

³¹ Marquinhoha a été un des personnages du spectacle *Café com Queijo* [Café au fromage], créé en 1999 de manière collective avec trois autres acteurs du groupe LUME : Renato Ferracini, Jessor de Souza et Raquel Scotti Hirson. Ce spectacle était un « patchwork » de témoignages collectés à l'occasion de quelques voyages effectués dans l'état brésilien d'Amazonas, en 1997.

Le remède ? Des bains de *'feuille d'ail, sept, feuille de maturacá, sept, feuille d'araticum, sept, toutes par sept. On frotte, on lave bien et on jette à ce satané dauphin'*. De l'affection vraie, elle en a pour Joãozinho, depuis qu'elle est petite, mais elle ne peut pas se marier, car elle a le foie blanc et, on le sait bien, cela provoque la mort du mari.

Dans cette femme j'ai reconnu aussi ma mère. Mais plus chagrinée.

Je l'ai emporté avec moi de la petite ville de Novo Airão, dans l'Amazonas, jusqu'à Campinas. Des vestiges consignés dans mon carnet, sur les photos, dans les fragments de voix enregistrés. Dans la salle de répétition, nous nous sommes rapprochées. Et nous sommes ensemble depuis dix-sept ans.

Comme ce n'était pas ma première expérience de la mimesis, j'ai été moins respectueuse et me suis appropriée ce personnage. Je n'avais pas besoin de prouver quoi que ce soit, ni ma fidélité à la technique, ni ma capacité à l'employer. Je me suis donc apaisée.

Maroquinha est arrivée dans mon corps avec force, grâce aux mots. Ma porte d'entrée a été son récit, où elle partageait des morceaux de sa vie. J'ai assemblé des fragments de sa parole qui faisaient pour moi la synthèse de notre rencontre et dans lesquels je pouvais voir son reflet. Peu à peu, la musicalité du texte s'est dessinée – des aigus, des pauses, des souffles, des accents : une partition presque musicale, avec une notation particulière, écoutée et répétée de manière exhaustive.

À travers les photos, j'ai transposé des images d'elle vers mon corps. Maroquinha en train de marcher, Maroquinha assise en train de regarder ses mains, Maroquinha se bouchant les oreilles, Maroquinha en train de se gratter la tête, Maroquinha avec les mains sur les genoux, Maroquinha souriant, Maroquinha qui se fait petite. J'ai d'abord reproduit ces images statiques : chaque fois que je reprenais une de ses postures, cela devenait une nouvelle manière de l'habiter. Comme dans un puzzle, la voix et le corps s'étaient accordés. L'élan de relier l'un à l'autre générait encore d'autres choses. De petites actions de liaison avaient surgi, issues de l'association entre corps et voix ou émergées du souvenir de notre rencontre.

Le travail sur la respiration a apporté la pièce manquante. Le timbre de la voix a pris alors une texture aérée, qui dévoilait la fragilité enfantine de cette vieille petite fille. Le souffle a aussi dicté le rythme des actions et leur couleur. L'air s'échappait en vitesse entre les lèvres à demi-fermées, serrées du côté gauche.

De cet état a surgi son regard timide, du bas vers le haut, parfois indirect.

À cette époque, j'ai dû subir une chirurgie pour la myopie et je me suis rendu compte de ma difficulté à fixer dans les yeux celui qui me regardait. Jusqu'à ce moment-là, pendant les représentations, une sorte de brouillard couvrait tout ce que je voyais. Lorsque, pour jouer, j'enlevais mes lunettes, je me libérais du regard de l'autre et je nageais dans une mer à moi, pleine d'images et de sensations propres. Mon rapport au public ne passait pas par les yeux. L'autre était une masse difforme que j'absorbais par le biais des sons, de la chaleur, de quelques mouvements. Le sens du collectif prenait le dessus de la perception individuelle. Soudain, être transpercée par le regard de l'autre m'a fait prendre conscience davantage de mon propre regard et de ce qu'il reflétait. Il m'a semblé plus difficile de mentir.

Avec la mimesis corporelle de Maroquinha j'ai établi une partition fixe d'actions physiques, ce que je considérais jusque-là impossible. Lorsqu'en 1993, pour jouer *Seu Renato Torto*, Burnier³² m'avait demandé d'élaborer une séquence où le texte et les actions se répèteraient précisément, jusqu'à la direction des regards, j'avais pensé que cette rigidité me ferait perdre l'état de jeu et le rapport direct avec les spectateurs, exigés par le spectacle en question. J'ai repris ce défi en 1999 et je me suis rendu compte que l'organicité des actions n'était pas compromise.

Sous une lampe à l'abat-jour vert, assise sur une chaise en bois, *Dona* Maroquinha partage l'histoire de sa vie dans le spectacle *Café com Queijo*.

³² Luís Otávio Burnier, lors de la création du spectacle *Taucoauaa Panhé Mondo Pé*.

MOI MÊME

L' AUTRE
,

AUTRES

A Est une présence qui s'intègre à notre texture sensible, devenant
U ainsi une partie de nous-mêmes.³³

T

R

EST AUTRE

L' AUTRE

MOI MÊME

Corps-rue

Dans un autre travail de mimesis corporelle, le groupe LUME est allé dans les rues. À São Paulo et à Rio de Janeiro. En des quartiers et des lieux populaires de ces villes, comme la Praça da Sé, Estação da Luz, Anhangabaú, Glória, Lapa, Praça da República, Laranjeira, Candelária, Cinelândia, Praça XV. Mais il n'y avait même pas besoin d'aller aussi loin, il suffisait de regarder à côté.

En plus des personnes en situation de rue, nous avons aussi visité des zoos pour observer des singes enfermés en groupes dans des cages sur de petits îlots de terre entourée d'eau, en train de se gratter entre eux, de s'accoupler, de chercher des poux, de manger, complètement exposés à notre regard. Des ressemblances ?

J'essayais de devenir invisible, car j'avais peur. Je pensais pouvoir observer sans être vue, car j'avais peur. Je me disais que ces gens vivaient dans une telle exposition (en train de manger, de faire leurs besoins, de se laver, de dormir, de batifoler) que personne ne remarquerait ma présence. Mais je sentais si fort la propreté, le lit chaud, la nourriture dans l'assiette. Et la peur. *'Qu'est-ce que tu me regardes ? T'es gouine, c'est ça ?*

³³ Sueli Rolnik, *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo*, Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011, p. 12. Note du traducteur : dans la version en portugais « o outro é uma presença que se integra a nossa textura sensível, tornando-se, assim, parte de nós mesmos ».

J'ai dû redécouvrir le contact avec l'autre. Transposer la peur. J'ai élaboré quelques questions : '*quel est ton rêve ?*' (aujourd'hui, cette question me semble cruelle, mais c'est ce que nous cherchions, non ? À exposer la chair). À partir de là des plaies ont été ouvertes : celles de Luciana, Titina, Rosângela, Laura, Beatriz et de dizaines d'autres sans nom.

Dona Laranjeira, Madame Pacaembu et Luciana. Dans ces figures se trouvent réunis certains des textes, des images et des actions sélectionnés à partir de l'ensemble qui a été observé et absorbé. L'ambition était de transformer les qualités d'énergie découvertes dans la rue en matrices (ou formes) de force que l'on pourrait compartimenter selon leurs dynamiques et leurs niveaux de tension musculaire, pour qu'elles puissent donner corps à différentes actions physiques. On désirait créer des séries d'actions divergentes qui se seraient intégrées à travers les différents modèles énergétiques issus de cette macro-qualité du Corps-rue (le corps fou, le corps drogué, le corps mou, le corps schizoïde, entre autres).

Jusqu'alors, la méthode de codage de la mimesis corporelle passait par l'incorporation par l'acteur des actions observées chez une personne donnée. Le Corps-*Dona Maria* était issu de la corporéité de *Dona Maria* et cherchait à être fidèle à ses gestes et expressions. Mais, même à cette époque-là, ces expériences, loin d'être fermées ou rigides, devenaient des collages de matériaux multiples. Ceci nous permettait, par exemple, de coller des éléments observés sur des personnes différentes afin d'en composer une nouvelle : la qualité physique de l'un avec l'action vocale de l'autre, donnant voix aux paroles d'un troisième, créant ainsi un corps hybride.

Avec cette recherche dans les rues, en nous concentrant sur les différentes qualités de l'énergie rencontrées, nous mettions l'accent sur des contenus vibratoires, avec leurs textures, rythmes, respirations et niveaux de tension musculaire, et non pas sur l'action et sa forme dans l'espace. Nous étions plus libres de danser ces contenus et de faire en sorte que les actions surgissent de cette danse, qu'elles aient été observées sur le terrain ou nées dans l'improvisation. Ces actions ont été alors mémorisées, ou formalisées, en vue de leur répétition en situation de jeu. Il est important de souligner que notre appropriation n'était jamais une simple répétition mécanique des formes, qui risquait de les vider de leur sens. Leur reprise était, au contraire, « vivante » : uniquement les actions (ou formes de force) qui préservaient leur intensité, et dont l'intensité continuait à apparaître dans le jeu entre les actrices, dans leur mise en relation avec des objets de scène,

ou dans les rapports qu'elles entretenaient les unes avec les autres, composaient une sorte de répertoire.

Tout cela fait que ce Corps-rue – cette multiplicité de corps – créé à partir de ce noyau, constitue un corps élargi, avec un répertoire d'actions amplifié. Si, avant, le défi était de passer d'une mimesis à l'autre sans les laisser se contaminer les unes les autres, en les différenciant clairement entre elles, maintenant cette contamination était propre à la recherche. Partant des contenus vibratoires d'une certaine communauté d'individus et arrivant à un corps hybride, nous avons atteint une plus grande liberté pour instaurer une danse des actions qui, pour beaucoup, étaient issues du jeu entre les actrices. C'est ainsi qu'à partir de qualités énergétiques et de codes incorporés, la situation de jeu conduit l'acteur à répondre aux stimuli envoyés selon une qualité donnée. La réception de ces stimuli et la réponse ultérieure de l'acteur ne sont que la transformation de la qualité initiale.

MULTIPLICITÉS. DEVENIRS.

Comment tu t'appelles ?³⁴

Luciana Avelinho da Silva, surnommée en raison d'une prophétie Ana la stérile, un autre c'est José, Jacó, codes de guerre. Mon surnom à Recife est bip-bip. (LUCIANA, São Paulo)

Je m'appelle Cristina. Bon, pour dire vrai, mon nom n'est pas Cristina. J'ai déjà eu plusieurs prénoms. J'ai déjà été Elza, j'ai déjà été Maria da Glória, oui, j'ai déjà eu plusieurs prénoms. Le dernier, maintenant, est Cristina, mon surnom est Titina. C'est le surnom de mon prénom, le petit nom, c'est mieux que le prénom. (DONA TITINA, Rio)

Rosângela. C'est Rosângela. C'est Elisângela. C'est des anges. Oui. Oui c'est la langue. La langue des anges. Je crois que personne ne connaît cette langue. C'est moi, c'est ma famille. C'est la langue des anges, oui. C'est la langue américaine. Portugaise du Portugal. Miami. Roma. Londres. C'est plusieurs genres de langues.

³⁴ Les témoignages qui suivent ont été collectés pendant la recherche sur le terrain, en compagnie des actrices Raquel Scotti Hirson et Naomi Silman. Il s'agit de la parole de femmes en situation de rue.

*J'ai eu tant de rêves...
 j'ai eu tant de rêves...
 que j'ai fini par dormir et j'ai oublié les rêves...
 oublié les rêves... (ROSÂNGELA, Rio)*

Quand, en voyage de recherche, je m'arrête pour écouter l'autre je m'élargis. Tellement de langues ! Tellement de mots pour nommer le monde qui nous entoure ! Tellement de poètes semi-alphabétisés, inventant des mondes, franchissant des barrières. Créant la fable de leurs histoires, se nommant, devenant sujets « *ça c'était moi, avant j'étais un peu benêt et aujourd'hui je ne suis très pas malin* »³⁵. Tressant des mots, trébuchant, mais poursuivant leurs chemins. La mère disait « *j'ai un ul-serre à l'estomac* »³⁶. Et Dona Maroquinha, pour répondre à ceux qui voulaient qu'elle 'se mette ensemble' avec Joãozinho, disait : « *j'suis pas éparpillée, moi, pour me mettre ensemble !* ».

S'arrêter pour écouter l'autre, ceux à qui on ne donne jamais de voix, fait que cet autre s'élargit aussi. Il prend des airs importants, prend de l'aplomb. Il prend possession de sa propre histoire. Une histoire menue, faite de petits grands événements, faite d'un quotidien qui a besoin de se réinventer pour trouver du sens en allant de l'avant. Ils ouvrent les portes d'eux-mêmes pour me laisser entrer. Moi, étrangère, visiteur de passage.

Ce n'est pas ce que l'on souhaite, tous ? Être écoutés ?

Quand je reviens à la maison, avec la valise pleine de ces fragments de vie, je me rends compte que ce qui a été partagé avec moi est très précieux. Je me rends compte aussi de l'immense responsabilité que j'aurai en le récréant sur scène. Chacun d'eux s'est exposé à moi dans son espace le plus intime. Alors, comment leur être fidèle, si ce n'est pas en m'exposant, à mon tour, avec la même intensité ?

C'est ce que j'essaie de faire quand je joue *SerEstando Mulheres*. Pour les remercier.

³⁵ Monsieur Cassimiro, témoignage collecté pendant la recherche sur le terrain dans la ville de Paranã, dans l'état de Tocantins, en 1993.

³⁶ Ana Gonçalves Colla, ma mère, semi-alphabétisée, qui n'a rien laissé d'écrit.

Envol

Écrire et décrire un processus créatif, ou une partie de ce processus, est non seulement un défi, mais aussi une invention. Pour cette raison ce texte a été inventé, réinventé, tordu, singularisé, pluralisé, *in-corporé*. Ce chapitre a constitué la quête d'un texte CO-CORPORÉ. Nous savons qu'il est impossible de décrire une expérience avec des mots et, ainsi, nous n'avons pas pris ce chemin. Mais nous croyons qu'il est possible, avec des mots, de faire émerger une AUTRE expérience à partir d'un processus créatif. Une expérience (de communion esthétique et physique) qui promeut une autre expérience (de communion inventive avec des mots). Il s'agit d'écrire AVEC et non pas d'écrire SUR. Nous pensons « avec » le processus créatif et non pas « sur » lui. Avec le préfixe CO-, nous maintenons l'autonomie des deux territoires créatifs : d'un côté, l'écriture qui promeut des rencontres avec les mots, faisant résonner des verbes qui se corporifient en affects ; de l'autre, des corps qui transpirent des relations affectives en blocs dynamiques de sensations. Les deux se complètent sur le plan de l'inventivité.

Plus précisément, dans ce texte, nous réfléchissons et nous écrivons AVEC des corps. Mais avec quels corps nous envolons-nous dans cette écriture ? Serait-il le Corps-mère, un corps retrouvé dans l'essence intérieure de l'actrice ? Ou alors, le Corps-*Dona* Maria, qui transcende de manière supérieure le corps dit mondain de l'actrice ? Ou le Corps-Marquinhoha serait-il un corps radicalement subjectivé dans un solipsisme d'action ? Nous ne croyons en rien de cela ! De plus en plus, dans notre quotidien d'acteurs-chercheurs du groupe LUME, nous prenons conscience que le corps en état de présence scénique est construction et composition dans sa relation avec l'autre. Il ne s'agit jamais d'un corps transcendant, ou essentialiste, ou solipsiste, ou endogène, mais d'un corps traversé par des forces territorialisées dans des espaces qui se trouvent entre les dualismes réalité/fiction, interprétation/représentation.

Lorsque nous nous échappons autant du territoire essentialiste (la connexion avec quelque chose d'intérieur au corps, d'essentiellement humain et capable d'atteindre le commun des hommes) que de celui dualiste (la séparation corps versus esprit, corps divisé en compartiments hiérarchisés), nous pouvons définir le corps, les corps, par leur puissance, soit leur capacité d'affecter et d'être affectés. Les puissances/affects du corps constituent les coordonnées qui guident cet envol final. Elles montrent un

rapport à la pensée de Spinoza³⁷, pour qui – en l’exprimant de manière simplifiée – la définition d’un corps est celle d’un ensemble de parties qui, dans leur relation, définissent ce corps-là. En dernière instance, un corps est défini par la relation des parties qui le composent et non par l’identité ou la fonction de son ensemble. Un corps propose toujours son processus de composition en acte, dans une création de lui-même, un processus auto-compositionnel inventif que Maturana et Varela³⁸ définissent comme auto-poïèse. Mais il est important chez Spinoza³⁹ de comprendre que dans ce processus de composition-corps existerait – ou devrait exister – une éthique d’intensification qualitative et quantitative de la puissance par laquelle les parties impliquées dans la composition élargissent leur capacité d’action sur le monde. Le penseur de l’immanence nous propose un *ethos*, une posture, bref, une éthique dans laquelle, dans les rencontres et dans les relations, sur le plan concret de l’expérience, est cherchée une amplification de la puissance de toutes les parties impliquées. En ce sens, jamais ne sera cherchée la potentialisation de MON corps, car cette posture promeut l’identité et l’individualisme hédoniste tellement à la mode dans notre contemporanéité ; mais l’intensification de mon corps en relation à l’autre corps, construisant dans ce processus un corps « Je-Toi-Nous » qui doit être pensé en tant qu’amplification de puissance : l’intensification d’un certain *affecter* et *être affecté*.

Ce processus de composition en acte d’un corps qui élargit la capacité d’action des parties impliquées sur le monde, Spinoza⁴⁰ le nommera Joie. Au contraire, lorsque dans leur rencontre les parties réduisent leur capacité d’action sur le monde, il nommera le processus Tristesse. Cette question éthico-politique provoque la réflexion. Toutes les rencontres, toutes les parties, tous les flux d’expériences dans une collectivité devraient chercher l’éthique de la joie, c’est-à-dire, ils devraient promouvoir une composition en acte d’un corps – social, politique, esthétique, pédagogique, amoureux, etc. – dans laquelle toutes les parties impliquées élargissent leur capacité d’action sur le monde. Gumbrecht nous rappelle que le concept de présence est défini par la relation des matérialités qui, dans cette

³⁷ Bento de Espinosa, *Ética*, Lisbonne : Relógio D’água : 1992.

³⁸ Humberto Maturana et Francisco Varela, *De máquinas e seres-vivos – Autopoiese – A organização do vivo*, Trad. Juan Açuña Llorens, Porto Alegre : Artes Médicas, 1997.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Bento de Espinosa, *Ética*, Lisbonne : Relógio D’água : 1992.

composition, génèrent des effets de présence. Tel est son présupposé : penser des expériences de présence, ou des effets de présence, dans lesquelles « touchera » les corps qui sont en rapport entre eux de manières spécifiques et variées ; c'est-à-dire que cette interrelation matérielle entre-corps est toujours assujettie à des effets dont l'intensité est plus ou moins forte⁴¹. Il est possible d'établir un pont entre Gumbrecht⁴² et Spinoza⁴³ : des effets de présence joyeux qui élargissent la capacité d'action sur le monde ou des effets de présence tristes qui réduisent cette capacité⁴⁴. Mais il n'est jamais possible de savoir a priori quelles sont les rencontres joyeuses et tristes, quelles sont les rencontres qui nous potentialisent ou qui nous enlèvent de la puissance. La seule sortie possible : rentrer de manière éthiquement joyeuse dans le flux d'expérience de la vie et en extraire, avec prudence, la joie des affects. Ainsi, comme il n'existe pas de formule fixe, pas de recette d'un chemin sûr et certain, il nous faut progressivement prouver, tester, inventer des compositions, des manières de vie, en restant toujours attentifs pour découvrir ce qui nous potentialise. Oui, la vie est dure ! Et très stimulante !

Les coordonnées étant établies, considérons un aperçu afin de définir notre route : la mimesis corporelle en tant qu'espace d'expériences/puissances et sa rencontre avec la danse *buto*, ces deux éléments étant liés et tendus par le spectacle *SerEstando Mulheres*. Attention : il s'agit d'un vol libre, sans point d'arrivée précis.

La mimesis corporelle, telle que nous la comprenons au sein du groupe LUME, définit comme l'un de ses présupposés premiers le fait de lancer l'acteur dans une zone d'expérience intensive en contact direct avec l'autre, que cet autre soit une personne, un objet, un animal, une image, un immeuble ou un mot. Nous avons l'ambition que cette rencontre potentialise la transformation et la recréation du corps singulier de celui qui joue-observe.

⁴¹ Hans Ulrich Gumbrecht, *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*, Rio de Janeiro: Contraponto et Editora PUC-Rio, 2010, p. 39.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Évidemment cette relation, loin d'être dualiste, est multiple et complexe. Dans une même composition, il y a des parties qui peuvent être potentialisées tandis que d'autres perdent de leur puissance. La simplification présentée ici est d'ordre didactique.

Un des mécanismes pratiques adoptés pour potentialiser la rencontre est de mettre l'acteur en situation de voyage, en son sens littéral : faire sa valise et gagner le monde, de préférence en emportant avec soi une lotion anti-moustique. Quitter son lieu de confort, son lit chaud, son plat favori, ses personnes aimées, ses habitudes et aller à la rencontre de l'inconnu, du pas encore exploré, de nouveaux mondes, d'autres corps. Généralement, nous partons en voyage avec juste une esquisse d'itinéraire, laissant que le propre voyage redéfinisse notre marche, à partir des affects du terrain : les rencontres joyeuses résultent dans des départs retardés, les rencontres tristes deviennent des « *c'est quand le prochain bus ?* » (ou bateau, avion, covoiturage, barque, métro, etc.). Nous nous lançons, à cœur ouvert, dans une zone d'expérimentations, souvent très turbulente. Notons que, ici, les rencontres joyeuses qui potentialisent ne sont pas toujours celles qui nous caressent ; parfois ce sont celles qui font mal, qui provoquent de la répulsion, mais qui bouleversent, qui nous dérangent, orientant la puissance de l'action vers une direction inattendue.

C'est justement de ce territoire d'expériences que nous partons en quête. Nous ne cherchons pas une généralité, une identité nationale, un catalogue de gestes et de physionomies – que ce soit des personnes âgées, des communautés riveraines, ou des personnes en situation de rue. Nous sommes en quête de singularités, de multiplicités, de la différence. Nous désirons être affectés et, par conséquent, affecter. Nous cherchons la rencontre.

Si l'on considère le corps comme un lieu d'ancrage d'expériences, comme mémoire, comme puissance/autre/corps, intensifié en lui-même et, partant de cette déterritorialisation provoquée par la recherche sur le terrain, lorsque nous revenons à la salle de répétition imprégnés du vécu de ces rencontres multiples (insistons : que ce soit des rencontres avec des personnes, odeurs, paysages, saveurs, absences, sensations, etc.), ce même corps se territorialise à nouveau, donnant lieu à des matrices ou formes de force (il s'agit des formalisations singulières de chaque acteur), à des virtualités et à des intensités actualisées en continuum dans le temps-espace scénique et plus puissantes, ou au moins, multiples, plus ouvertes et avec de nouvelles combinaisons possibles.

L'acteur fait un découpage dans le flux de l'événement et dans la vitesse de l'expérience vécue, cherchant des agencements singuliers pour se raconter à partir de ce nouveau lieu. Il se met à l'envers en quête d'éléments qui puissent matérialiser les affects vécus dans ce territoire de l'expérience :

actions, mots, états, regards, la danse pure qui déborde de ce corps en vie où les affects, tels des lignes de force, circulent toujours, dans une actualisation continue.

À ce point émerge la question : qu'est-ce qui diffère la formalisation du Corps-Marquinho de celle du Corps-rue ? Sans y apporter une réponse définitive, mais en nous rapprochant de la question, nous devons penser chacune de ces formalisations en tant que territoire particulier, un espace multiple de forces. Pour mieux délimiter ce territoire, nous devons faire une cartographie des croisements qui composent ces Corps, de leurs contours – au moins, les contours possibles et visibles à nos yeux ou à nos consciences (sachant que resteront en dehors toutes les forces que notre conscience n'arrive pas à nommer ou que nos yeux n'arrivent pas à voir).

Pour que cette visualisation devienne possible des « plans d'affections » précèdent dans notre écriture l'introduction de chaque Corps. Dans ces plans sont présentées les cartographies du fond où chaque forme de force a trouvé son origine, le paysage qui lui a donné naissance : procédures de création, différences dans la conduite de chaque processus, moments de vie, interlocuteurs, c'est-à-dire les processus distincts dont elles sont originaires et qui ont une interférence dans leur poétisation. Ces formalisations ne se distinguent pas en raison de leur origine par la mimesis corporelle ou par des contaminations de la danse *buto*, il ne s'agit pas d'une différence de nature, mais de gradation. Il s'agit d'une différence de niveaux de tension et de propagation.

Dona Maria et *Dona Marquinho* sont les fruits de rencontres sur le terrain. Elles reprennent vie dans l'instant de la scène, à travers un petit fragment figé de leur vie recréé par le regard de l'actrice. Le Corps hybride de la rue est composé de personnages du monde, qui nous provoquent et glissent de l'un à l'autre : Luciana, Madame Pacaembú, Laranjeiras, le babouin, la danseuse ivre, parmi tant d'autres sans nom. Ils ne partagent ni de passé ni de futur. Pour pouvoir les rencontrer, l'actrice a dû sortir d'elle-même et les habiter, ou creuser de plus en plus, allant jusqu'au tréfonds, comme dans l'image de Hijikata. Les frontières d'une zone de confort ont été rompues et l'incorporation de l'autre-personne a été cherchée, comme une dilatation de l'univers propre au corps singulier de l'actrice. À partir de la concrétude physique, la corporéité observée a été atteinte à travers la création d'un espace de confluence entre le corps de l'actrice et le corps de l'autre. Les actions qui ont émergé ont été recréées dans cet espace de

contagion et dans cette tension. Ainsi, la quête du devenir-autre permet de continuer à être ce que l'on est, mais cela sur un plan intensifié.

Le Corps *SerEstando Mulheres* est un devenir continu de nouvelles forces et agencements entre les lignes et les formes de force qui le constituent. Il est une action dynamique de composition avec l'autre, dans la relation entre les parties qui s'actualisent à chaque rencontre, à chaque nouvelle composition. Non pas sur un plan macro, de la matérialité formalisée, mais sur un plan micro, des petites perceptions qui permettent la circulation d'intensités, comme une machine autopoïétique qui se rétroalimente, qui s'autogénère dans la relation.

Il se peut que, dans sa composition, *SerEstando Mulheres* soit la ligne de fuite d'une trajectoire personnelle de recherche qui, sans cette mise à l'envers, sans prendre de l'air, aurait tendance après tant d'années à une certaine accommodation, à un confort excessif. La mimesis corporelle, dans ce cas, a permis une rencontre joyeuse dans le sens spinozien le plus pur. Des corps ont émergé des inventivités et des relations, et de ces corps sont nés ces mots et pensées en composition AVEC cette trame poétique de rencontres et sueurs. C'est ainsi que, encore une fois, nous essayons de décrire ce qui n'est pas possible d'être décrit : en créant et en prenant des risques.

Bibliographie

BRUM, Eliane. **A Menina Quebrada e Outras Colunas de Eliane Brum**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

COLLA, Ana Cristina. **Da Minha Janela Vejo...** relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed.: Fapesp, 2006.

COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, Não Há Caminho**. Só Rastros. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

ESPINOSA, Bento de. **Ética**. Lisboa : Relógio D'água : 1992.

FERRACINI, Renato. **A Arte de Não Interpretar Como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A., 2001.

FERRACINI, Renato. **Café Com Queijo. Corpos em Criação**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed.: Fapesp, 2006.

FERRACINI, Renato. **Ensaio de Atuação**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

- FERRACINI, Renato e RABELLO, Antonio Flávio Alves. Recriar Sempre. In: **Art Research Journal**. Vol. 1/2. Brasil: Julho/Dezembro, 2014.
- GIL, José. **Movimento total. O Corpo e a Dança**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- GIL, José. **A Imagem Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, **Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto e Editora PUC-Rio, 2010
- MATURANA, Humberto. **Cognição, Ciência e Vida Cotidiana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- MATURANA, Humberto, e VARELA, Francisco. **De máquinas e seres-vivos – Autopoiese – A organização do vivo**. Trad. Juan Açuña Llorens. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (orgs.). **Pistas do Método da Cartografia**. Pesquisa-intervenção e Produção de Subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- PELBART, Peter Pál. Elementos Para uma Cartografia da Grupalidade. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (orgs.). **Próximo Ato: Questões da Teatralidade Contemporânea**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.
- Revista Rascunho. **Dossiê Desmontagem**. Vol.1. N.1. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, jan/jun 2014.
- ROLNIK, Sueli. **Cartografia Sentimental**. Transformações Contemporâneas do Desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.
- SERRES, Michel. **Variações Sobre o Corpo**. Trad. Edgar de Assis Carvalho, Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- TAVARES, Gonçalo M. **Breves Notas Sobre a Ciência**. Florianópolis: Editora da UFSC, Ed Casa, 2010.
- UNO, Kuniichi. **A Gênese de Um Corpo Desconhecido**. Trad. Christine Greiner com a colaboração de Ernesto Filho e Fernanda Raquel. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2012.
- WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Trad. Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LA PRÉSENCE DU MOT DANS LA DESCRIPTION DES PROCESSUS DE CREATION SCENIQUE

Andréa Lobo

Micael Côrtes

Universidade Federal do Acre, Brésil

Introduction

Ce texte se propose de produire des réflexions à partir de l'analyse de dossiers de recherche¹ dont une des questions centrales tournait autour des possibilités de décrire des processus créatifs scéniques. Ainsi, l'écriture au sujet de ces analyses devient, elle-même, un dispositif d'étude et de réflexion, en considérant qu'elle traite de questions épistémologiques appartenant à notre champ de recherche, dans le contexte de la formation d'artistes et de professeurs et professeures de théâtre à l'université.

Dans la majorité des descriptions contenues dans ces dossiers de recherche, il est aisé de constater la présence d'une pratique traversée par l'environnement universitaire. En ce sens, il devient évident que nous, qui appartenons au domaine des Arts, naviguons, pas toujours de manière comode, dans cet océan de la vie universitaire, et cela surtout au Brésil. Il est possible de vérifier également que certaines procédures de recherche décrites dans le corpus d'analyse de cette étude rompent considérablement avec une dichotomie entre sujet et objet, dévoilant combien le chercheur et son objet sont absolument indissociables dans leur dialogue.

Il est important de souligner le caractère complexe et provocateur de la question centrale de cette recherche en réseau, qui nous invite collectivement à effectuer des déplacements de nos places établies (y compris des places géographiques) dans le contexte social et universitaire, c'est-à-dire,

¹ REDE INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA PRESENÇA. Dossiê Descrição de Processos de Criação. Dossiê número 1. Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2013, 143 p. et Dossiê número 2. Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2014, 79 p.

sommes-nous artistes ? Sommes-nous chercheurs ? Sommes-nous professeurs ? Sommes-nous artistes/professeurs/chercheurs ? Est-ce que cela nous *conforme* ? De quelle place prenons-nous la parole ? Or, il est intéressant de penser que la parole aussi se fait présente, délimitant un territoire non seulement théorique, mais aussi politique.

Cette provocation de Gilberto Icle² dérange, car elle révèle qu'à l'université et dans certains cas aussi en dehors d'elle, nous sommes toujours dans un processus continu et, parfois, naturalisant et isolé de production de savoirs sur le théâtre. En un certain sens, peut-être refusons-nous de ressentir l'inconfort provoqué lorsque nous nous penchons véritablement sur cette question : de quoi sommes-nous constitués, dans cet espace académique ? Que faisons-nous là ? Pour qui et pourquoi œuvrons-nous ?

Ce qui nous interroge fortement dans ce texte est justement le fait de discuter au sujet du mot comme dispositif de description et de création dans la production de connaissances dans le domaine des processus créatifs scéniques.

Dans un premier temps, nous questionnons le mot, ses limitations et ses possibilités, en tant que traduction des manifestations physiques déclenchées par la scène. Nous ne prenons pas en considération l'aspect explicatif et conceptuel du mot comme traduction littérale des pratiques performatives, mais nous engageons de réflexions sur la capacité transformative et productrice d'images et de significations diverses du mot, lorsqu'il est en contact avec l'Autre, le lecteur, constituant ainsi un autre objet qui va même au-delà des pratiques artistiques décrites.

Le mot : traduction ou trahison des processus créatifs scéniques ?

Lors de l'analyse des descriptions de processus créatifs présentées dans les textes des chercheurs du Réseau International d'Études de la Présence, nous nous sommes demandé comment le mot fournit des pistes pour la description du processus artistique/scénique. Dans cette démarche, nous avons observé que le processus de création scénique se défait assez rapidement lorsqu'il rencontre la parole, révélant des vides qui, dans l'espace de création, sont remplis par des gestes, par le corps, la voix, les actions et l'émotion.

² Coordinateur général de la recherche.

Antonin Artaud, problématise la parole en tant qu'élément capable de traduire la pratique théâtrale, les formes créatives, intuitives et poétiques, en affirmant :

Cette conception incantatoire de la Parole est toute une conception orientale. Chez nous on s'en tient à l'expérience, on ne se risque pas si loin. Cependant, il n'est pas trop téméraire d'affirmer que cet asservissement au connu, par les limitations qu'il impose dans tous les domaines, est la cause, absolue, directe, et il n'y en a en somme pas d'autre, de la déchéance quasi *organique* du théâtre occidental actuel. (...) Si le théâtre ne dépasse pas le domaine de ce que les mots, pris dans leur sens le plus courant, dans leur acception la plus normale et ordinaire, peut atteindre, cela tient aux idées de l'Occidental sur la Parole, (...).³

Pour l'auteur, le théâtre en tant que langage est dynamique. Il s'organise, ainsi, dans une configuration au-delà des mots dits, qui deviennent corps et poésie sur scène. En ce sens, notre question (notre défi) tourne autour de comment traduire de manière créative un processus scénique à partir de l'observation des répétitions ou des cours, considérant la parole comme le déclencheur d'images, puisque :

Image (en latin : *imago*, *-nis*, qui correspond aux mots grecs = icône, portrait, statue, reproduction, simulacre, idole, etc.) dans sa fonction définie par le dictionnaire, fait référence à une séquence diversifiée de significations de laquelle se mettent en avant, entre autres, les suivants : *création, construction ou produit de l'imagination ; analogue, succédané, substitut ou signal des choses qui peut se conserver indépendamment des choses elles-mêmes ; représentation sensori-mentale de quelqu'un ou quelque chose ; reproduction plus ou moins fidèle de l'original ; copie, réplique, dessin, portrait, photographie, icône, simulacre, reflet apparition, apparence, souvenir, évocation, description, idée, vision, fantasma, fantôme, création, fiction, figuration, semblant, figure, fable, parabole, synesthésie, personnification, simili, comparaison, analogie, métaphore, symbole, allégorie*.⁴

³ Antonin Artaud, Œuvres complètes, Tome V. Paris, Gallimard, 1964, 1979, p. 12. Pour la référence brésilienne : Antonin Artaud, *Linguagem e vida*, São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 71.

⁴ Fernando Paulo Baptista, *A rede lexical do imaginário*, Clave para leitura deste conceito, Lisboa: Instituto Piaget, 2007, p. 12. Note du traducteur : dans la version en portugais

Ainsi, pour discuter une telle question, on en soulève une autre, en rapport à la production d'un discours propre en ce qui concerne la recherche scénique. Ce discours implique principalement la traduction de la présence du corps, comme médiation expressive sur la scène et dans la rencontre avec l'autre, en paroles écrites. À ce sujet, ce qui nous interroge ce sont aussi les productions médiées par la parole dans l'élaboration de l'écriture de ce processus. Alors, nous demandons : quelle est la place de la parole dans la description du corps dans un processus de création et de recherche à partir de mouvements, de gestes et d'actions ? Pour nous, il est juste de reprendre les indices donnés par Antonin Artaud, qui attire notre attention sur la *Parole*, c'est-à-dire, sur le fait de ne pas la suspendre, mais de la transformer en *image*.

Dans cet effort, nous comprenons que rencontrer le terme exact pour désigner la transposition du travail scénique, exprimé par des gestes, déplacements, dialogues et rapports, vers le texte écrit est, en soi, une problématique. C'est-à-dire que le mot *traduction* porte une charge de significations qui caractérisent l'exercice de la description de la scène comme s'il s'agissait de la production d'un autre texte, capable d'effleurer la scène sans jamais la définir pour le lecteur comme une expérience vécue dans le contact direct de l'acte artistique. Cette compréhension nous amène à considérer le mot *traduction* avec une analyse plus attentive, ce qui n'a pas été fait dans un premier temps. Ainsi, il s'agit de définir notre compréhension du mot *traduction*.

Le mot traduction, dans son sens le plus commun⁵, concerne la conversion d'un texte donné d'une langue écrite à une autre. Dans ce processus, il y a de la place pour un certain degré d'interprétation de la part de celui qui traduit, certains mots et expressions étant caractéristiques de cultures spécifiques et pouvant ainsi être totalement méconnus d'autres

« Imagem (em latim: *imago*, *-nis*, a que correspondem os nomes gregos = ícone, retrato, estátua, reprodução, simulacro, ídolo...) em sua função definiente dicionarizada, remete-nos para diversificada sequência de significados de que salientam, entre outros, os seguintes: *criação, construção ou produto da imaginação; análogo, sucedâneo, substituto ou sinal das coisas que pode conservar-se independentemente das próprias coisas; representação sensório-mental de alguém ou de algo; reprodução mais ou menos fiel do 'original'; cópia, réplica, desenho, retrato, fotografia, ícone, simulacro, reflexo, aparição, aparência, recordação, evocação, descrição, ideia, visão, fantasia, fantasma, criação, ficção, figuração, fingimento, figura, fábula, parábola, sinestesia, personificação, símile, comparação, analogia, metáfora, símbolo, alegoria* ».

⁵ Action de traduire d'une langue à l'autre, et le résultat de cette action. Selon le *Dicionário Prático da língua Portuguesa* de Dermival Ribeiro Rios. (São Paulo, 1998).

cultures. Est considéré aussi l'aspect dynamique de toute langue⁶, qui se transforme selon l'époque, les déplacements et les pratiques de leurs locuteurs. Dans le processus d'interprétation d'une langue dans une autre, beaucoup de choses se perdent et beaucoup s'acquièrent. Dans cette pratique se produisent des sens divers et parfois équivoques, éloignant le lecteur du texte original de l'auteur. Souvent, le traducteur est taxé de trahir l'idée d'origine. Pour donner un petit exemple, prenons les expressions *aimer moins* et *haïr*. Une chose est de *haïr*, avec les implications que cette émotion provoque dans le rapport de deux personnages, une toute autre chose est d'*aimer moins* une personne en faveur d'une autre. *Aimer moins* n'est pas forcément *haïr*. Imaginons alors, un texte traduit par deux traducteurs différents, où l'un d'eux choisit *aimer moins* et l'autre *haïr*. Probablement ce seraient deux textes différents avec deux interprétations différentes, comme on en trouve souvent dans les traductions de la littérature théâtrale en langue portugaise (du Brésil) : des différences significatives peuvent être observées dans certaines traductions de pièces de théâtre écrites en d'autres langues et d'autres époques, selon le traducteur et sa traduction. À la lecture de ces œuvres, nous pouvons remarquer comment certaines traductions nous rendent la vie plus facile lors du travail sur le texte. Autrement dit, il est souvent plus facile de dire un texte traduit par un traducteur que par un autre.

À la suite de la lecture des descriptions du dossier de la recherche⁷, nous avons effectué une première analyse, organisé nos réflexions et sélectionné certaines situations récurrentes dans le corpus en question, à savoir : 1) description à partir de la réception du spectacle ; 2) description des procédures de répétition ; 3) description à partir de l'observation de procédures de répétition (exercices et discussions) et de procédures de création (de l'artiste/créateur lui-même ou du metteur en scène ou meneur du projet).

Dans les descriptions des procédures de répétition, des propositions d'exercices ou même de la préparation des œuvres présentées, sont

⁶ Andréa Maria Favilla Lobo, A leitura dramática na formação do artista docente, Moringa: Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v.2, n.2, pp. 41-51, dez. 2011. Le langage peut être compris dans une perspective où la culture et la langue parlée s'articulent dans le contexte social des individus. Dans cette conception, les conditions historiques et sociales des sujets du langage impactent la production des sens dans leurs interactions sociales. Cette perspective est celle de l'approche de l'*analyse du discours*.

⁷ Rede Internacional de Estudos da Presença, Dossiê Descrição de Processos de Criação, Dossiê número 1, Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2013, 143 p.

consignés des aspects extérieurs intrinsèques aux mouvements, gestes, déplacements et expressions des corps en jeu ou en préparation pour la scène, et aussi des perceptions d'aspects émotionnels, de la relation des sujets avec eux-mêmes ou entre eux. Les descriptions faites par le meneur du projet lui-même, par le metteur en scène ou même par le spectateur/chercheur sont aussi traversées par des aspects émotionnels et traduites dans certains textes de manière poétique, produisant une écriture spécifique dans le champ de ces études, soit, dans le contexte de la recherche en art/théâtre.

Citons, comme exemple, la description que nous avons faite dans le dossier numéro 1 :

L'espace est toujours une place. Dans la place, un enclos entouré de grilles avec seulement une petite entrée latérale c'est l'espace de présentation du *Septième Circuit des Quadrilles*. Autour se trouvait le public local, presque comme des supporteurs de football, des gens de la communauté, les participants, de la famille, etc. *C'est du feu qui jaillit du sol ! L'ambiance est vibrante*, d'abord le groupe de quadrille est annoncé, il présente sa version du mariage paysan et ensuite la danse.⁸

Le moment de l'entrée des performeurs de la quadrille dans l'espace de jeu, l'énergie qui circulait entre les participants et la préparation pour le début du spectacle ont été décrits par une expression qui fait référence à l'image de quelque chose qui prend feu. Il n'y a pas forcément un rapport direct avec la situation observée dans la réalité. Il n'y avait pas réellement de feu ni d'incendie au commencement de cette manifestation spectaculaire. La description essaye de saisir l'expérience vécue par l'observateur à travers une image du feu qui jaillit du sol. L'utilisation de la métaphore fait émerger un autre genre de texte qui traverse l'action observée et, dans sa continuité, sont présentés des indices pour comprendre la sensation du moment à travers une autre expression, plus directe : « l'ambiance est vibrante ».

⁸ Rede Internacional de Estudos da Presença, Dossiê Descrição de Processos de Criação, Dossiê número 1, Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2013, 143 p. Texte descriptif d'un processus créatif de la première étape de la recherche en réseau (Andréa Lobo/UFAC). L'italique a été ajouté par les auteurs de l'article.

Dans la description du processus de création du groupe LUME⁹, à travers l'observation et la recherche sur le quotidien (la visite rendue à *Dona Maria*), nous pouvons souligner la forme selon laquelle l'auteure construit la description initiale de son processus créatif. Le champ de possibilités est dévoilé par une écriture qui s'approche progressivement des perceptions de l'auteure lors de sa rencontre avec *Dona Maria*. Le texte délivre un savoir sur la vie, mais aussi, en partageant de manière intense cet environnement, il nourrit chez le lecteur le désir de créer sa propre expérience de rendre visite à *Dona Maria*.

Corps indigent, paré de vêtements multicolores. De la peau sur les os. Femme presque noire. À l'odeur forte, sentant le temps passé, le moisi, le tabac. La salive noircie, crachée dans un pot vide de margarine à côté du lit. Dans la canette, l'urine, car l'envie ne porte plus le corps jusqu'aux toilettes. Sur la table, parmi des quincailleries, la tasse de café avec les restes du repas, entourée de cheveux blancs, vestiges de la vanité perdue. Le tout sous le regard de Notre Dame, qui voit tout du haut de son mur partagé avec Sainte Thérèse, Saint Côme et Saint Damien depuis bien des années.¹⁰

Or, nous sommes dans le champ du langage, mais nous pouvons remarquer que, concernant la parole écrite, loin d'une traduction exacte, les vides créés dans le déplacement d'un langage à l'autre ou d'une langue à l'autre sont remplis par le traducteur/auteur par des interprétations du texte (même quand il s'agit d'un texte visuel). La traduction n'exige pas seulement une compétence dans la langue d'origine du texte, mais aussi une insertion dans le domaine à traduire. En ce sens, il s'agit moins d'une quête de l'origine que de considérer la puissance génératrice de significations et compréhensions par le lecteur, exprimées dans la dimension et la portée créative du traducteur/auteur.

Notre intérêt pour le texte cité plus haut n'implique pas l'analyse critique de la traduction littéraire, qui ne constitue pas notre objet d'étude, mais l'emprunt de certains éléments présents dans l'acte de traduire pour réfléchir au sujet de la *traduction* du processus artistique en mots. Nous

⁹ Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, Universidade Estadual de Campinas, coordonné par Renato Ferracini.

¹⁰ Rede Internacional de Estudos da Presença, Dossiê Descrição de Processos de Criação, Dossiê número 1, Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2013, 143 p. Texte descriptif du processus créatif du groupe LUME. Auteurs : Ana Cristina Colla et Renato Ferracini.

comprenons l'acte scénique non comme quelque chose à traduire, tel un code à déchiffrer par le lecteur/spectateur, mais comme un langage spécifique à transposer en mots par un texte écrit qui génère un autre objet.

Face à cette perspective, nous sommes motivés par les productions médiatisées par la parole dans l'élaboration de l'écriture d'un processus. La question que nous posons est : quelle place la parole a-t-elle dans la description du corps dans un processus de création et recherche à partir de mouvements, de gestes et d'actions ? Nous comprenons que les choix de composition de cette écriture (textes, ponctuations, pauses) doivent prendre en considération les déplacements entre le geste et la parole, pour se traduire dans une poïésis favorisant une discussion élargie sur le processus de description des actes créatifs et, ainsi, des vides inhérents aux obstacles de la traduction de l'acte en parole.

Dans cette perspective, il s'agit d'une forme d'écriture plus ambiguë qu'objective, plus poétique que strictement académique. En d'autres mots, une manière fondamentale pour une écriture se proposant de traiter les processus créatifs de l'artiste-créateur. Ainsi, notre réflexion se dirige vers l'appréhension de la manière dont les procédures, les techniques et les savoirs sont constitués dans les processus de création artistique présentés ici, nous potentialisant en tant que chercheurs, artistes et étudiants dans la compréhension de l'acte de décrire, lire et discuter sur l'acte artistique scénique comme un autre processus créatif, parallèle au processus observé et/ou vécu, autrement dit, considéré comme un objet *artistique scientifique*.

Dans ce contexte, en tant que formateurs dans une université publique brésilienne en Amazonie, nous nous demandons : comment les procédures de production de ce discours pourraient-elles contribuer à la formation de professeurs-artistes scéniques, dans le cadre de la Licence de théâtre où nous enseignons ?

Grotowski aimait à répéter – à vrai dire, cela lui est venu avec le temps – que les mots et les définitions n'ont pas beaucoup d'importance, que l'on pourrait volontiers remplacer une expression ou un mot. Car seulement la pratique, seulement l'acte compte. Néanmoins, l'idée de fixer ses propres expériences à travers la parole ne l'a peut-être jamais abandonné. Et aussi, sur du papier imprimé il a

annoncé au monde ses propos réformateurs et rebelles, surtout pendant sa jeunesse.¹¹

Traduire le processus de l'acte artistique à travers les mots, voici le grand défi. Clarice Lispector¹² disait : « écrire c'est chercher à comprendre, chercher à reproduire ce qui ne peut pas être reproduit, c'est ressentir jusqu'à l'ultime fin le sentiment qui autrement resterait seulement vague et oppressant ». Ainsi, trouver l'espace pour construire l'écriture du processus créatif sans trahir la poïésis du processus même, par une certaine réduction de la traduction, est, pour nous, le défi de penser à un champ épistémologique ouvert, permettant d'appréhender dans ce mouvement artistique le non rationnel, le subjectif, l'étrange, le confus, l'intuitif en tant que vestiges pour traduire avec les mots (reproduire ce qui ne peut pas être reproduit) les processus créatifs – les processus de *l'élaboration de l'œuvre artistique*, car :

Le théâtre est un champ vaste et profond à enquêter ; sa richesse de situations, théories, pratiques et processus font partie d'un matériel qui permet d'entamer des recherches distinctes. [...] Ainsi, il est possible de concevoir la recherche théâtrale comme à l'intérieur d'un système ouvert formé par les sciences du théâtre. Le théâtre est un champ d'études qui comprend des phénomènes, des problématiques et des processus constituant, eux-mêmes, le matériel pour effectuer des recherches sous différentes perspectives.¹³

¹¹ Jerzy Grotowski, Ludwik Flaszen, Eugênio Barba, *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 18. Note du traducteur : dans la version en portugais « Grotowski amava repetir - para dizer a verdade com o passar do tempo - que as palavras e as definições não têm grande importância, que de bom grado podia substituir uma fórmula ou uma palavra. Porque só a prática, só o ato conta. No entanto, a ideia de fixar as próprias experiências na palavra talvez não o tenha jamais abandonado. E também no papel impresso anunciou ao mundo os seus propósitos reformadores e rebeldes, sobretudo na juventude ».

¹² Clarice Lispector. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Note du traducteur : dans la version en portugais « escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permanecerá apenas vago e sufocador ».

¹³ Adilson Florentino, *A pesquisa qualitativa em artes cênicas: romper os fios, desarmar as tramas*, In Narciso Telles. (ORG.) *Pesquisa em artes cênicas: textos e temas*. Rio de Janeiro: E-papers, 2012, p. 11-12. Note du traducteur : dans la version en portugais « O teatro é um campo amplo e profundo para investigar; sua riqueza de situações, teorias, práticas e processos formam parte de um material que permite iniciar distintas investigações. [...] Assim

Dans cette perspective, notre aventure est de nous lancer dans cette élaboration qui mouvenente l'acte artistique et, donc, de saisir, d'observer, de refléter, de représenter, de nommer, de contrarier, d'éloigner, de sensibiliser pour, dans la mesure du possible, *systematiser* le processus artistique. Voilà notre grand défi : utiliser le mot comme indice pour décrire le processus artistique. Ce dont nous jouissons ou ce que nous produisons sur le plan artistique se défait très rapidement au contact avec le mot correct ou exact ; le vide si précieux dans les espaces de création, rempli par les gestes, le corps, la voix, les actions, comme un silence chassé par l'éclat de la lumière qui traverse l'âme, ce vide n'est pas le bienvenu dans les textes descriptifs, dans les analyses objectives et encore moins dans les recherches universitaires.

Voici, donc, notre défi principal à la base de cette étude : qu'est-il possible de décrire dans un processus créatif ? Tout. Que n'est-il pas possible de décrire ? Tout. Dans ce tout qui devient poésie et dans ce tout/rien qui devient texte sans ambiguïtés. La préoccupation de Grotowski et aussi celle de Stanislavski au sujet de l'insuffisance des mots, qui dans un acte intact n'est même pas en rapport à la scène, au geste, à la performance, au spectaculaire, cette préoccupation-là se présente aussi à nous.

L'effort de description des processus créatifs produit un autre objet qui, dans ses absences, inaugure un langage propre dans la recherche d'aspects scéniques impliquant surtout la présence du corps comme médiation expressive. Ce qui nous motive ce ne sont pas les impossibilités de la description des processus de création dans l'immédiat de leur réalisation en tant que performance, mais surtout les productions médiatisées par la parole, dans l'écriture de ces processus. Ainsi, la parole devient corps dans la description des mouvements, des gestes et des actions développés par ce corps et les choix de composition du *geste de la parole*, ses déplacements en textes, ponctuations et pauses, composent aussi les éléments d'un autre processus artistique : la description des actes créatifs et les vides inhérents aux obstacles de la traduction en mots du processus de création.

sendo, há possibilidade de se pensar na investigação teatral entendendo-a dentro de um sistema aberto que a as ciências do teatro formam. O teatro é um campo de estudos que contém fenômenos, problemas e processos que constituem em si mesmos o material para realizar investigações em diferentes perspectivas ».

La quête de la puissance dans le mot écrit

Lors de la réunion physique des chercheurs du Réseau International d'Études de la Présence¹⁴, nous avons mis en avant quelques aspects du champ du langage. Spécialement, comment les êtres humains perçoivent-ils les contextes desquels ils font partie et comment communiquent-ils les uns avec les autres, soit, la question de la capacité qu'a l'être humain de s'approprier le monde qui l'entoure dans le champ des relations et de la *vie qui est vécue*.

Quand on parle du langage on ne le réduit pas aux mots, en tant que possibilités de communication humaine. Il s'agit aussi de la scène sans paroles, de l'acte du corps en train de s'exprimer, et aussi de la dimension communicative des pratiques artistiques, indépendamment de leurs styles ou de leurs formes, et même, de la rigueur des structures logiques du texte écrit et dit, c'est-à-dire, du discours possible et du sens qui aurait dû être compris et décodé par le spectateur.

Roland Barthes, dans sa leçon inaugurale au Collège de France, dont la thématique *comment vivre ensemble* a inspiré la Biennale de São Paulo de 2006, invite à une réflexion intéressante au sujet des possibilités de vivre avec l'autre dans ce monde. En un certain sens, cette question traverse notre recherche en réseau à partir de ses différentes perceptions, différents registres et réflexions sur le matériel produit et analysé collectivement. De même qu'elle traverse la description d'un processus créatif analysé dans cette recherche¹⁵, et qui intègre le dossier numéro 1¹⁶. À ce sujet, nous soulignons le commentaire suivant, dans la préface écrite par Claude Coste : « Dans toute son œuvre, Barthes décrit le langage comme le lieu

¹⁴ Il s'agit de la rencontre entre les chercheurs du Réseau International d'Études de la Présence, réseau coordonné par le professeur Gilberto Icle de l'*Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Cette rencontre a eu lieu à Porto Alegre, au mois de septembre 2015.

¹⁵ Ainsi, l'occupation de la station ferroviaire, à ce moment-là, cherchait à *Exister Ensemble* avec les artistes qui on proposé leurs œuvres, interrogeant comment et quand est-il possible de générer et maintenir certains flux capables de potentialiser des changements dans l'être, dans la manière de penser et d'agir de l'être humain, pendant une période d'existence en art. De nos jours, les dynamiques de l'existence sont complexes, car différents plans, différents niveaux et différentes dimensions de l'action humaine coexistent. (*Universidade Federal de Santa Maria* ; Groupe de recherche Performances : Art et Culture. Titre : *Performance Existir Juntos*, Auteure : Gisela Reis Biancalana).

¹⁶ Rede Internacional de Estudos da Presença, Dossiê Descrição de Processos de Criação, Dossiê número 1, Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2013, 143 p.

même de la sociabilité, qu'il s'agisse d'exercer son pouvoir par les mots ou de s'émanciper du code par la littérature »¹⁷. Il s'agit de la problématique impérative de notre recherche, de penser que la traduction/transcription/description de nos angoisses et de nos questions, que ce soit en tant qu'artistes, chercheurs, étudiants ou enseignants, passe inéluctablement par le champ du langage. En ce sens, la parole nous atteint à chaque instant, dans l'écriture de ce texte ou, avant, dans l'expression de nos perceptions, et même dans l'enregistrement de nos débats théoriques. Nous nous demandons : à qui sert cette écriture ? Car nous ne pouvons d'aucune manière, au moins dans ce contexte, nous libérer d'elle. Dans l'espace délimité auquel nous nous sommes associés lorsque nous nous sommes engagés dans le domaine universitaire, nous avons signé un contrat de légitimation symbolique de la multiplication de nos productions. En prenant du recul sur notre pratique d'artistes universitaires, ou de *chercheurs de l'éphémère*, se révèle le panorama dans lequel nous esquissons nos parcours et évaluons les directions à prendre.

Dans cette perspective, la question qui nous traverse possède aussi une dimension esthétique et éthique, reprenant et réélaborant la question proposée par Barthes dans les années 1970 et toujours si actuelle : *Comment vivre ensemble* ?¹⁸ Comment vivre avec nos obstacles artistiques théoriques ? Quelles sont les possibilités de transformation et de liberté d'une écriture qui prend comme point de départ ou comme élément déclencheur le processus créatif ? Penser à cette écriture revient à penser pour qui nous écrivons et dans quel but. Il en résulte la possibilité de faire face à notre angoisse principale dans ce processus qui, au-delà de la difficulté descriptive, s'insère dans la réflexion de Claude Coste sur le travail de Barthes, soit « la solitude d'un écrivain et la communauté de ses lecteurs »¹⁹. Penser à cette écriture sans réfléchir sur cela reviendrait à ne pas prendre en considération la perspective collaborative de la production de connaissance, car ce que nous faisons ici est un effort vers la production de dispositifs d'élargissement de nos perceptions et de nos pratiques en tant qu'artistes et professeurs dans le cadre universitaire (dans le contexte brésilien), à partir de ce qui nous

¹⁷ Claude Coste, Prefácio, em Roland Barthes, *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*, São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 30.

¹⁸ C. Coste, op. cit., p. 23-39.

¹⁹ *Ibidem*, p.29.

emprisonne et qui nous rend libres, dans un paradoxe constant mais capable de nous potentialiser. Car :

Opposé au caractère implacable de la démarche dialectique, le 'trait' vaut également comme un refus de tout approfondissement. Amorce de pensée, simple esquisse, voire approche purement descriptive, chaque 'trait', chaque 'dossier' se retient d'être exhaustif pour favoriser l'investissement personnel des auditeurs.²⁰

Comme le déduit Coste au sujet de *Comment vivre ensemble*, de Barthes, le trait représente une ouverture à la production d'autres perspectives sur le thème ; le texte même de Barthes se présente comme un ensemble de *traits*, dans la mesure où il est écrit à partir de notes et de réflexions de cours, indices d'une pratique où l'auteur ouvre des portes pour que l'art arrive avant la science. Regardant vers le roman, se distrayant volontairement d'intenses immersions dans la théorie, il provoque le lecteur/élève à entrer par la porte de la littérature et non par celle de la science.

Nous avons emprunté ce mouvement à Barthes pour tisser la toile qui peut autant nous emprisonner que nous pousser vers des processus créatifs traversés par les mots qui, au-delà de la traduction dans son sens strict, nous rappellent l'élaboration de traits provocateurs et d'invitations au lecteur, non seulement sur le travail artistique, qui est éphémère, mais invitations à une immersion dans le propre texte produit à partir de la provocation artistique d'un acte ou d'un processus scénique. Or, ce mouvement ne serait-il pas aussi un autre produit ? Un autre processus, qui n'est pas complètement indépendant de l'objet qui l'a généré, qui n'est pas seulement un registre anatomique, un dossier d'analyse sur ce qui peut ou non être décrit dans l'acte créatif, mais l'effort matériel de création d'un objet artistique hybride entre science et art.

Autrement dit, de la solitude dans laquelle l'écriture nous met quand nous sommes en train d'élaborer un texte qui s'approche de ce que nous avons vu ou à quoi nous avons participé en tant que spectateur/chercheur ou acteur, émergent des tensions dans lesquelles les limites entre nos perceptions et notre écriture se configurent comme notre champ de création.

Néanmoins, les questions principales semblent ne pas avoir trouvé de réponses : pour qui écrivons-nous ? Quel est le but de notre écriture ?

²⁰ Ibidem, p. 35.

Traverser ces questions signifie prendre en considération le dessin des mots et des silences qui se dévoilent dans les vides et dans la forme comme le texte se construit. Le texte/trait, signe d'une écriture produite par Barthes dans *Comment vivre ensemble ?*, nous provoque à inventer des manières de traiter les processus qui nous traversent dans le champs des rapports humains. Ce sont là quelques indices sur nos propres préoccupations en tant qu'artistes, professeurs, chercheurs ; en tant que subjectivités forgées dans un affrontement de forces entre science et art, entre les espaces d'action artistique et les espaces de l'université, entre les silences et les mots.

Considérations finales

Les discussions présentées dans ce texte, issues d'une encourageante expérience de travail collectif, loin de nous mettre dans une position de confort, nous incitent à réfléchir sur nos pratiques en tant qu'artistes chercheurs, que ce soit au Brésil ou en France. En même temps, ces questions nous défient de créer des chemins capables de provoquer le lecteur, notre lecteur, dont le *fil d'Ariane*²¹ débute à la réception de ce texte. Écrivons-nous afin d'être sûrs d'exister et de résister en tant qu'artistes chercheurs ? Écrivons-nous afin d'essaimer ? Ou parce que nous croyons que notre art est tellement éphémère qu'il ne résistera pas au temps et ne restera pas dans le cœur des autres ? Écrivons-nous parce que nous croyons à la force des mots remplis de vie et d'action, comme un dispositif de transformation de soi et de l'autre ? Écrivons-nous afin de remplir des exigences professionnelles ? Réfléchir sur ces questions c'est chercher quels sont les mots qui nous reviennent ou non, en les inventant ou en les réinventant si besoin.

Un deuxième défi serait celui de donner le texte à lire. Comment offrir ce texte à notre lecteur ? Qui intéresse-t-il ? Et comment pourrait-il se constituer ? Car comme l'affirme Larrossa :

- Recevoir les mots, et les donner.
- Pour que les mots durent tout en disant à chaque fois des choses distinctes, pour qu'une éternité sans consolation ouvre l'interstice entre chacun de ses pas, pour que le devenir de ce qui est le même

²¹ Référence au mythe d'Ariane qui a offert un fil à Thésée pour qu'il retrouve le chemin de retour en entrant dans le Labyrinthe du Minotaure.

soit, dans son retour au commencement, d'une richesse infinie, pour que l'avenir soit lu comme ce qui n'a jamais été écrit... il faut donner les mots que nous recevons.

- Peut-être les donner à lire ?²²

« Donner les mots que nous recevons ». Supprimant, incluant, démontant, reconfigurant les mots dans une liberté où la limite du processus est l'autre, car nous nous heurtons à nouveau à la question : à qui écrivons-nous au sujet des processus créatifs ?

Dans cet exercice de réflexion sur les défis de la *traduction* en mots des processus créatifs de pratiques performatives, nous pouvons peut-être construire un autre objet, ni moins artistique, ni aussi académique, et réinventer une nouvelle manière de faire de la science dans l'art, dévoilant l'art en tant qu'une autre science, plus sensible, plus humaine.

Bibliographie

ARTAUD Antonin, *Linguagem e vida*, São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAPTISTA Fernando Paulo, *A rede lexical do imaginário. Clave para leitura deste conceito*, Lisboa: Instituto Piaget, 2007.

COSTE Claude, Prefácio, In: BARTHES, Roland, **Como viver junto**: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos, São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 23-39)

GROTOWSKI Jerzy, FLASZEN Ludwik, BARBA Eugênio, *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*, São Paulo: Perspectiva, 2007.

FLORENTINO Adilson. *A pesquisa qualitativa em artes cênicas: romper os fios, desarmar as tramas* In Narciso Telles (org.), *Pesquisa em artes cênicas: textos e temas*, Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

LAROSSA Jorge, *Linguagem e educação depois de babel*, Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

²² Jorge Larossa, *Linguagem e educação depois de babel*, Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 15. Note du traducteur : dans la version en portugais « - Receber as palavras, e dá-las. / - Para que as palavras durem dizendo cada vez coisas distintas, para que uma eternidade sem consolo abra o intervalo entre cada um de seus passos, para que o devir do que é o mesmo seja, em sua volta ao começo, de uma riqueza infinita, para que o porvir seja lido como o que nunca foi escrito... há que se dar as palavras que recebemos. / - Talvez dar a ler ? ».

LOBO Andréa, FAVILLA Maria, A leitura dramática na formação do artista docente, Moringa: Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v.2, n.2, dez.2011, p.41-51.

REDE INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA PRESENÇA. Dossiê Descrição de Processos de Criação. Dossiê número 1. Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2013, 143 p.

REDE INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA PRESENÇA. Dossiê de Análise das Descrições. Dossiê número 2. Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2014, 79 p.

PAYSAGES

Carmina Mendes André
Universidade Estadual Paulista, Brésil

Cet article vise à réfléchir au sujet de l'écriture scientifique, notamment à propos des récits d'expériences, si communs actuellement dans le cadre des masters en Arts. La problématique se configure lorsque le chercheur est confronté à la communication d'expériences qui ne correspondent pas à l'écriture descriptive universitaire conventionnelle. Dans ce texte, ce qui ne peut pas être décrit sera rapproché de la notion de présence, plus habituelle dans les arts du corps et moins quand il s'agit de l'écriture.

De manière plus spécifique, ce texte portera sur l'intervention urbaine nommée *Cacarecos no Fio*, dont la recherche poétique interroge les rapports entre les choix des participants et le résultat formel de l'action dans la ville ; c'est-à-dire, dans quelle mesure il est possible de lire la ville projetée dans le processus et dans l'action poétique. Dans le cadre plus élargi du Réseau International d'Études de la Présence, *Cacarecos no Fio* devient un des processus créatifs qui constituent le corpus des dossiers développés au cours de la recherche du Réseau.

Pour construire le raisonnement souhaité, est proposé le tissage d'une cartographie composée de trois points conceptuels, à savoir : la modernité selon Charles Baudelaire, la notion de paysage introduite par Nelson Brissac Peixoto, et le contemporain présenté par Giorgio Agamben.

Le matériel d'analyse de cet article est constitué des descriptions du processus de création de *Cacarecos no Fio*, ainsi que d'autres processus décrits dans les dossiers du Réseau, qui essaient de se rapprocher de leurs déroulements.

Cartographie urbaine

Pour la production des dossiers du Réseau chaque groupe de recherche a écrit deux textes. Le premier est la description du processus créatif

choisi par chaque groupe. Dans une analyse initiale du discours et des tendances d'écriture du groupe de chercheurs, il est possible de remarquer l'effort descriptif, dans le sens phénoménologique de l'expression (détailler le processus afin de faire un portrait le plus proche possible de la réalité des événements). Des dix textes qui composent le dossier numéro 1, sept suivent une écriture descriptive réaliste, visant à produire un plan du processus décrit. Il est implicite que ces textes sont une interprétation du réel, mais leurs énoncés sont élaborés de manière à nous convaincre qu'il s'agit de ce qui s'est passé véritablement.

Néanmoins, trois textes échappent à cette règle : un essai écrit par Sérgio Andrés, portant sur un processus d'initiation à la pratique théâtrale, mais qui montre au lecteur les incertitudes du professeur et les buts atteints ; le deuxième, en partie poétique et en partie descriptif, signé par Ana Cristina Colla et Renato Ferracini ; finalement, notre texte qui, dans une première version, se présentait sous la forme d'un dialogue.

Afin d'illustrer les arguments exposés ici, ce dialogue sera analysé dans ses intentionalités, pas toujours réalistes. Il a été décidé de composer le texte de la description du processus en rassemblant un dialogue transcrit sous forme de débats écrits entre les artistes participants, visant à représenter sans médiation le désaccord surgi dès le début du processus. La forme dramatique, par nature, présente l'autonomie du monde en acte, de la vie sociale comme un mouvement où notre autonomie individuelle est relativisée par l'autonomie du caractère social de la vie. L'intention était de montrer combien est petite la marge de contrôle des conflits qui émergent lorsqu'un collectif présente ses actions et interprète les actions des autres.

MILENE (en commentant l'idée d'Elder de s'attacher au poteau électrique avec des fleurs) – Je trouve intéressant de considérer que chacun peut penser différemment l'espace qu'il habite... en même temps je me demande ce qui, dans ton action, va dialoguer avec la nôtre... Seulement le fait que des actions avec des fleurs se passent dans des lieux différents ? Car ce qui donnait de l'unité à notre action initiale était l'idée de bloquer une rue avec des fleurs (ce qui a déjà beaucoup d'impact) et d'observer ce que les gens feraient face à cette situation... comment ils agiraient avec les fleurs...

JORGE – Mais, est-ce vraiment important que les actions aient des similitudes formelles ? Le fait que les actions soient le résultat de débats avec des gens de différentes parties du pays au sujet de la militarisation du comportement humain, n'est-il pas d'une grande importance déjà ? Est-ce que la façon dont chacun de nous voit et

conçoit les choses n'est pas valable par elle-même ? Est-ce que pour danser il est nécessaire de suivre une chorégraphie ? Ce sont des questions... Je crains que par manque de porter un uniforme on ne se sente pas partie d'un groupe ; que par manque de cohérence formelle on se sente incohérent avec ce que la forme n'arrive pas à atteindre.

CARMINDA – Chers tous ! C'est très bien ce qu'a dit Jorge. Je crois qu'il faut que l'on fasse toujours attention à notre esprit domestiqué. Je pense que l'action d'Elder a des similitudes avec celle de la confrontation entre des fleurs et des voitures. La manière de faire de chaque groupe doit partir du ressenti *in loco*. À São Paulo, je trouve qu'un « cordon de fleurs » bloquant la rue est très pertinent. C'est ça, chacun fait une chorégraphie similaire (mais non pareille)¹.

Ce format dramatique a été choisi pour que la polémique et ses sujets présentent les succès et les difficultés du parcours, mais aussi pour montrer la dissension entre les participants sur la conception de l'art dans la rue.

Dans cette même étape, il est possible d'observer dans les textes du dossier numéro 1 la préoccupation concernant le registre détaillé du processus, la cartographie de ses phases et de ses éléments constitutifs.

Dans *Cacarecos no Fio*, les performeurs créateurs des interventions ont été Carminda Mendes André, Milene Valentir Ugliara, Marose Leila e Silva, Diga Rios et Daniela Hernandez (groupe de l'État de São Paulo-SP), Elder Sereni Ildefonso (coordinateur du groupe de l'État de Minas Gerais-MG) et Jorge Schutze (coordinateur du groupe de l'État d'Alagoas-AL).

Cette action artistique a été réalisée dans les villes de São Paulo (SP), Uberlândia (MG) et Maceió (AL), qui se sont unies pour créer une cartographie entre la présence physique et le virtuel. Le nom de l'intervention, *Cacarecos no Fio* [*Babioles sur le fil*], résulte peut-être de l'image entre le moderne et le post-moderne, en référence aux fils de téléphone, aux fils de communication qui ont uni des artistes de lieux si lointains les uns des autres. Néanmoins, ces fils ont été tissés par l'invisible magnétique par satellite : Skype, Facebook, e-mails ; fils ondulants, invisibles et sensibles.

Pendant les discussions, ont été déterminés trois éléments possibles pour donner de l'unité entre les interventions urbaines : la rue, les fleurs et,

¹ Rede Internacional de Estudos da Presença, Dossiê Descrição de Processos de Criação, Dossiê número 1, Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2013, 143 p.

initialement, le nom de la rue *Duque de Caxias*. De ces trois éléments communs, seulement les deux premiers ont fait partie des trois interventions. Dans l'intervention de São Paulo, le groupe n'a pas considéré pratique d'effectuer l'action dans la rue Duque de Caxias, et a choisi la rue Bartira en raison de sa topographie. Dans la ville de Maceió, l'intervention créée consistait en une danse entre les voitures, à un feu rouge de la rue Duque de Caxias, pendant laquelle les participants distribuaient des fleurs à tous ceux qui se montraient intéressés par l'invitation.

L'idée était de distribuer des fleurs en pot aux voitures, mais les pots plantés de fleurs étaient trop chers pour les participants. Alors, des bouquets ont été achetés, d'où chaque fleur a été retirée pour être donnée, comme on voit sur la vidéo. Ils ont pensé que ce serait bien si on avait des fleurs pour mener l'action longtemps. On pouvait rester jusqu'à 17 heures. Je considère que les réponses des passants ont été plutôt positives. Personne ne s'est énervé contre nous ; certains, même, voulaient recevoir les fleurs et ça ne les dérangeait pas que d'autres klaxonnent. Certains ont dit « dommage qu'elle soit coupée ». (Jorge Schutze)²

Ainsi, l'intervention d'Alagoas met en évidence la danse, le fait de mettre le corps des artistes en risque entre les voitures et le passage piéton, et le choix de porter des habits blancs et une seule marguerite blanche à offrir aux personnes à l'intérieur des voitures.

Je crois qu'une action est totale quand elle devient vivante au point de mettre le quotidien en conflit, de mettre la culture à l'épreuve, la vie en extase et, selon mon ressenti, cela est possible quand le performeur prend des risques. Quand il met en risque au moins sa propre construction culturelle. (Jorge Schutze)³

À São Paulo, un cordon de pots plantés de fleurs a été mis sur le passage piéton, au niveau du feu rouge de la rue Bartira et il a été laissé sur place par les performeurs, produisant une sorte de provocation à l'égard des conducteurs.

² Rede Internacional de Estudos da Presença, Dossiê Descrição de Processos de Criação, Dossiê número 1, Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2013, 143 p.

³ Ibidem.

Bon, l'idée de bloquer une rue de São Paulo avec des fleurs nous a conquis. Comme on n'aurait pas suffisamment d'argent pour remplir toute la rue, nous avons pensé à un cordon de fleurs. Cette idée nous a amenés aux entrepôts du *Ceasa* pour chercher des pots moins chers et plus jolis. Deux personnes étaient aux caméras : Daniela en haut et de dos à l'action et Diga de face. La rue Bartira a été choisie en raison de sa topographie et de sa localisation dans un quartier de classe moyenne. Une fois l'ensemble des fleurs posées aux coins de la rue, la chorégraphie se déroulait sur la durée de trois feux rouges. Pendant le premier, les trois femmes (Carmina, Milene et Marose) défilaient avec les fleurs (au dernier moment nous avons décidé de les mettre sur nos têtes) ; pendant le deuxième nous avons suivi l'intuition de Milene de nous déplacer aussi entre les voitures, créant une sorte de dialogue ; pendant le troisième feu rouge nous avons mis les pots de fleurs en ligne sur le passage piéton et nous sommes parties. Nous avons su ce qui s'était passé seulement en regardant la vidéo. (Carmina M. André)⁴

Ainsi, l'intervention de São Paulo met en évidence la spatialité (la rue plate et sans horizon à vue), l'absence du corps des performeurs et la participation des passants.

À mon avis, mettre les fleurs sur le passage piéton c'est interroger l'usage de l'espace public... et les impératifs des voitures dans ces espaces (avec leurs rythmes, leurs flux et leur vitesse). Les fleurs constituent une provocation dans ce lieu compacté... le conducteur peut passer dessus ; mais aussi il peut revoir cet impératif d'usage de l'espace et faire quelque chose de différent de ce qu'il est censé faire... (Milene Valentir)⁵

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.



Image 1. Un citoyen inconnu recueille des pots de fleurs lors de l'intervention urbaine Bartira. São Paulo, Rua Bartira, 2013. Photo : Diga Rios.

Dans la ville d'Uberlândia un des performeurs s'est attaché au poteau du feu rouge de la rue Duque de Caxias, avec les pieds enterrés dans un sac de terre, la bouche bâillonnée et une affiche sur laquelle se lisait : *Pour quoi Duque de Caxias ?* Pendant cela, d'autres performeurs donnaient des fleurs aux conducteurs, les invitant à réfléchir sur qui était le Duque de Caxias.

La proposition suivait l'idée d'apporter des fleurs à une rue qui célébrait un personnage qui a été très actif dans des guerres, des génocides, des dictatures etc. À Uberlândia (MG) nous avons choisi la rue Duque de Caxias, dans la région centrale de la ville, lieu de mouvement intensif où passent les plus diverses personnes. (Elder Serene)⁶

L'intervention d'Uberlândia a choisi deux actions parallèles : donner des fleurs aux conducteurs avec la question *Qui est le Duque de Caxias ?* et un performeur 'planté' et attaché au poteau du coin de la rue où se passe l'action. L'affiche avec la question *Pourquoi le Duque de Caxias ?* a été mise aussi sous la plaque du nom de la rue.

les citoyens, avec des fleurs, gagnent du terrain grâce à leur fragilité, en opposition à l'histoire des exploits du Duque de Caxias et, à

⁶ Ibidem.

partir de cet instant, ce qui ne peut pas être dit peut être fait. En même temps, je me trouvais attaché au poteau avec la question suivante : « *pourquoi le Duque de Caxias ?* » (Elder Serene)⁷.



Image 2. Performeur Elder Serene dans l'intervention urbaine, sans titre. Uberlândia (MG), 2013.
Photo : archives personnelles du performeur.

La quête d'images qui symbolisent les villes où se passe l'intervention révèle les différentes procédures créatives.

Je pense aux différences d'*élan poétique* (je ne sais pas comment l'appeler !) de chaque groupe et je me demande de quelle manière cela établit un dialogue avec les villes. À São Paulo avons-nous fait une intervention poétique urbaine ? À Maceió avons-nous fait une

⁷ Ibidem.

composition poétique urbaine ? À Uberlândia avons-nous fait du terrorisme poétique ? (Carmina M. André)⁸.

On note que les collectifs approchent les villes de manière esthétique et éthique. Dans ces différents cas, l'art n'est pas traité comme une œuvre d'art (un processus fini). L'art est approprié en tant qu'exercice pour la connaissance de soi (des performeurs) et de la ville (les citoyens).

La ville qui reçoit l'intervention urbaine a son quotidien dévié, invitant le citoyen à réduire la vitesse. L'art qui se compose dans la ville cherche de l'adhésion et de l'harmonie dans ce qui est disparate, invitant le citoyen à chercher du sens dans ce qui semble agréable, mais déplacé. Le terrorisme poétique attaque les citoyens avec des armes symboliques, en interrogeant l'hommage au militaire.

notre stratégie est une « Action-Fleurs », nos méthodes sont multiples ; que pouvons-nous penser à partir des transmutations stratégiques de l'action ?

Dans chaque ville, une image représente la ville vue et vécue par les collectifs sous mon regard (perspective personnelle).

À Maceió : la belle mer verte au fond ; les habits blancs ; un homme qui offre une fleur à un autre homme, l'un dans la rue, l'autre dans un camion.

À São Paulo : une rue sans horizon ; un cordon de fleurs bloquant la rue pleine de voitures.

À Uberlândia : un homme planté et attaché au poteau, bâillonné et avec l'affiche « *Pourquoi le Duque de Caxias ?* » au coin de la rue Duque de Caxias. (Elder Serene)⁹

Elder propose une analyse des trois actions, observant les relations entre les urgences de chaque ville et les « stratégies » d'action utilisées par chaque collectif. L'indescriptible qui émerge de cette cartographie urbaine peut suggérer la « présence de l'urgence » rendue invisible par le quotidien. L'art, dans le cas de ces interventions urbaines, dérange le déroulement faussement naturel du quotidien urbain, inventant une autre dimension du temps et de l'espace public.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

L'incapacité de la description et la quête du « paysage »

Il est intéressant de remarquer que les cartes tracées dès ces premiers textes de la recherche du Réseau montrent, par moments, une écriture (qui n'est pas l'écriture descriptive), ils approchent le lecteur du niveau poétique atteint pendant les processus décrits. Ces moments rapprochent les lecteurs de l'événement poétique à travers l'écriture. Néanmoins, la quête de rigueur scientifique cartésienne amène ces auteur(es) à prendre la position de sujets de la connaissance séparés de l'objet à connaître (comme dans la division classique des modèles de connaissance). Rares sont les moments où le sujet de la connaissance se dissout dans la description. Rares aussi, sont les moments où le lecteur subit des déplacements conceptuels ou affectifs en lisant les descriptions du dossier numéro 1.

Ci-dessous, dans le texte signé par Ana Cristina Colla et Renato Ferracini, intitulé « Mes femmes et un athlétisme affectif »¹⁰, il est possible de remarquer un genre de description qui échappe au modèle sujet-objet et au langage du réalisme. Les frontières entre l'actrice qui observe et l'objet observé se mélangent.

Dona Maroquinha.

Elle est arrivée sans tambour ni trompette. Renfermée sur elle, dans un coin du salon rempli de gens festifs. Mon regard ne voyait qu'elle. Robe rose, une petite fille ridée et marquée, au regard timide et une petite voix. Elle habitait la maison rose en bois, à côté de la mairie. Dans le frigo vide, régnait une cannette de lait concentré sucré. Dans le salon, en plus des murs, il n'y avait qu'un hamac. '*Maladie du dauphin rose*' depuis la naissance. Diagnostique donné à sa mère par Dona Julieta : '*regarde cette petite, j'n'l'ai pas aidée, moi, elle a la maladie du dauphin rose, j'n'l'ai pas aidée*'. Ce qui lui donnait une grande mélancolie pendant les nuits du jeudi au vendredi, quand elle ressentait la présence du dauphin rose lui rendant visite. Le remède ? Des bains de '*feuille d'ail, sept, feuille de maturacá, sept, feuille d'araticum, sept, toutes par sept. On frotte, on lave bien et on jette à ce satané dauphin*'. De l'affection vraie, elle en a pour Joãozinho, depuis qu'elle est petite, mais elle ne peut pas se marier, car elle a le foie blanc et, on le sait bien, cela provoque la mort du mari.

¹⁰ Ibidem. Note du traducteur : dans la version en portugais « *Minhas mulheres e um atletismo afetivo* ».

Dans un autre texte, de Matteo Bonfitto, l'objet de l'étude (aspects de la pensée du philosophe Descartes) est exploré de manière sensible dans le processus. Il est facile de se surprendre par le rapprochement entre le contenu (extrêmement rationnel) et les explorations performatives de l'acteur. Il s'agit peut-être d'une transcréation de l'objet au champ discursif du sensible, transformant Descartes aux yeux intérieurs du lecteur.

Un dernier aspect à ajouter est en rapport à l'utilisation des œufs et de la chaussure, une paire de baskets en daim beige, avec semelle en caoutchouc. Après avoir travaillé sur les partitions physiques comme il a été décrit plus haut, une nouvelle donnée, importante, a surgi. Dans la répétition réalisée avec les œufs on a constaté qu'à mesure qu'il se cassaient, un mélange des jaunes, des blancs et d'encres de différentes couleurs a fait en sorte que la passerelle devienne une surface extrêmement glissante. Ce fait a changé complètement la qualité d'exécution des partitions répétées préalablement ; le niveau de précision et d'exécution de ces partitions a été, d'une certaine manière, compromis. Nous nous sommes rendu compte alors que cette nouvelle donnée pourrait être une procédure pour matérialiser exactement la qualité de ce que nous cherchions au cours du processus créatif : la tension entre la quête de précision et le manque d'équilibre ; la quête de la certitude traversée par une couche profonde d'incertitude ; le besoin de contrôle et l'émergence du manque de contrôle ; la quête de l'ascension spirituelle et la nécessité de travailler avec la gravité du corps qui tombe, irrémédiablement. C'est-à-dire, au lieu d'éliminer l'élément qui pourrait altérer le travail fait jusqu'à ce moment du processus créatif, nous nous sommes rendu compte qu'il était la procédure capable de mettre ensemble le faisceau de tensions qui, dans notre vision, matérialisait l'univers de notre Descartes¹¹.

Que manque-t-il à l'écriture descriptive phénoménologique, quand on veut que le lecteur participe au-delà de la connaissance informative ? En examinant le concept de « paysage » selon Nelson Brissac Peixoto¹² on comprend que le plan cartographique, qui est le but de la

¹¹ Ibidem.

¹² Nelson Brissac Peixoto, *Ver o invisível: a ética das imagens*, em *Ética*, Adalto Novaes (Org.), São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

description scientifique, peut nous éloigner de la présence de l'événement poétique.

Peixoto étudie deux genres d'images cinématographiques qui ne peuvent pas être décrites, des images de l'impensable. Sa recherche porte sur un cinéma qui donne à voir ce qui ne peut pas être discerné. Il collectionne des images qui n'ont pas besoin d'explications, qui ne demandent pas un langage médiateur, des images qui parlent d'elles-mêmes. En réfléchissant sur les visages et les paysages (ici, dans le sens de nature) représentés (dans la photographie, dans la peinture ou dans le cinéma), Peixoto nous fait penser à une présence invisible qui se manifeste et nous emporte. Le paysage d'un visage ou de la nature raconte l'histoire de celui qui le porte.

L'auteur, en accord avec les thèses de Walter Benjamin¹³ qui problématisent la perte de l'aura de l'art, entend que, lorsqu'il n'est plus sacré, l'art n'est plus l'expression du « paysage » des visages, des gestes, de la vie quotidienne. Sous cette perspective, l'artiste serait un chercheur des présences de l'invisible dans les images. Cette présence, « ne s'offre jamais entière et immédiatement », elle est « quelque chose qui réside dans la profondeur de l'image, qui nous est invisible »¹⁴.

À la suite de Roland Barthes¹⁵, Peixoto nous présente certains aspects du concept de paysage d'un visage photographié. Il nous fait voir une présence, un regard empreint par l'expectative de recevoir un autre en retour. Ainsi, afin de voir l'invisible, l'artiste chercheur se rapproche d'une éthique du regard.

Des images qui cherchent à regarder le monde dans les yeux, qui essaient de laisser les choses nous regarder. Percevoir ce qui fait parler les choses, leur lumière, leur rivière souterraine. Cette attitude, ce respect des choses – est éthique¹⁶.

¹³ Walter Benjamin, *Obras escolhidas I*, São Paulo: Brasiliense, 1985.

¹⁴ N.B. Peixoto, op. cit., p. 435. Note du traducteur : dans la version en portugais « nunca se oferece inteira e imediatamente » et « algo que reside na profundidade da imagem, que nos é invisível ».

¹⁵ Roland Barthes, *A câmara clara*, São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

¹⁶ N.B. Peixoto, op. cit., p. 437. Note du traducteur : dans la version en portugais « Imagens que procurem olhar o mundo nos olhos, que tentem deixar as coisas nos olhar. Perceber aquilo que faz as coisas falarem, a sua luz, o seu rio subterrâneo. Essa atitude, esse respeito pelas coisas – é ética ».

Mais c'est dans son interprétation des *Villes invisibles* de Calvino¹⁷ que Nelson Brissac Peixoto se rapproche de cette problématique au sujet de l'écriture descriptive, présente dans notre dossier numéro 1 :

L'aventurier [Marco Polo] se sert, pour signaler une ville, de pantomimes et d'objets très variés, qu'il est nécessaire d'interpréter. La relation entre les symboles déchiffrés et les lieux visités, néanmoins, demeure toujours incertaine. Ces symboles étranges peuvent représenter d'innombrables choses ou événements divers. Mais tout ce qu'il montre finit par s'investir du pouvoir des emblèmes qui, une fois vus, ne peuvent plus être oubliés.

Ainsi, même après que le voyageur a commencé à faire des récits plus précis et détaillés, chaque nouvelle rappelle à l'empereur le premier geste ou objet avec lequel le lieu lui avait été présenté. Les villes sont maintenant disséquées devant lui, chaque construction, chaque métier, mais, lui, ne voit que des pierres dorées, des plumes d'autruche et des hommes chantant à la lune. Tout ce qui, s'il allait sur place, ne pourrait pas être vu.

Mais ce qui était précieux à l'empereur dans les faits relatés par son informateur muet, nous dit Calvino, est « l'espace qui restait autour, un vide que ne remplissaient pas des paroles ». Ce qui ne pourrait pas être traduit en langage, les limites de la description, la possibilité de s'y perdre ou de l'abandonner au milieu du chemin. C'est à tel point que, avec le temps, les mots – qui servent mieux à désigner les choses les plus importantes – ont remplacé les objets et les gestes dans les récits de Marco. Néanmoins, lorsqu'il raconte comment était la vie – cet indescriptible – dans ces lieux, les mots manquent et il fait usage à nouveau de gestes et de grimaces¹⁸.

¹⁷ Pour la référence en portugais : Ítalo Calvino, *As cidades invisíveis*, São Paulo, Cia das Letras, 1990.

¹⁸ N.B. Peixoto, op. cit., p. 438-439. Note du traducteur : dans la version en portugais « O aventureiro [Marco Polo] lança mão, para assinalar uma cidade, de pantomimas e objetos os mais variados, que é preciso interpretar. A relação entre os símbolos decifrados e os lugares visitados, porém, resta sempre incerta. Aqueles estranhos símbolos podem representar inúmeras coisas ou acontecimentos diferentes. Mas tudo o que ele mostra acaba ganhando o poder dos emblemas, que uma vez vistos não podem ser mais esquecidos. / Assim, mesmo depois de o viajante ter passado a fazer narrativas mais precisas e minuciosas, cada notícia traz à mente do imperador o primeiro gesto ou objeto com o qual o lugar lhe fora apresentado. As cidades estão agora dissecadas na sua frente, cada construção, cada ofício, mas ele só vê pedras, douradas, plumas de avestruz e homens cantando para a lua. Tudo aquilo que, se fosse lá, não se poderia ver. / Mas o imperador considera interessante nos fatos referidos por seu inarticulado informante – diz ainda Calvino – é “o espaço que resta em torno deles,

Le chercheur soutient que Calvino annonce une autre modalité d'écriture, différente de la description des romantiques et des réalistes. Calvino s'exerce dans deux genres de description. L'une d'elles fait en sorte que tout dans la ville devienne symbole, devienne langage (icônes, statues, affiches, panneaux, annonces, noms), « tout sert immédiatement à la description, à la cartographie de la ville »¹⁹ comme pour nos chercheurs dans le dossier numéro 1. « Le regard parcourt les rues comme si elles étaient des pages écrites : la ville nous dit comment il faut la voir ». Dans cette approche, « ce qui est raconté et ce qui est caché, semble impossible à distinguer »²⁰.

Lorsque la description conventionnelle n'est plus possible, apparaît dans le livre de Calvino un autre genre d'écriture dans lequel la nature se montre comme des « paysages muets » et où les « arbres et pierres sont ce qu'ils sont ». « Il faudrait savoir écouter son silence, comme s'il s'agissait d'un paysage fait seulement d'arbres et de pierres »²¹. Dans cette deuxième écriture, il faudrait que le narrateur laisse les choses parler d'elles-mêmes afin de faire émerger les villes invisibles. Combien de cavernes et de villes sont invisibles dans les villes de São Paulo ! D'Uberlândia ! De Maceió ! De Santa Maria ! De Porto Alegre ! De Rio Branco ! De Novo Airão ! De Paris !

À l'aide de Lyotard²², le chercheur brésilien affirme que le paysage est dépourvu de fonction et de propriétaire. Et qu'il faut que le marcheur fasse taire ses désirs et pensées afin de pouvoir ressentir sa présence. « Il n'est

um vazio não preenchido por palavras». Aquilo que não se poderia traduzir em linguagem, os limites da descrição, a possibilidade de nela se perder ou abandoná-la a meio caminho. Tanto é que, com o passar do tempo, as palavras – que servem melhor para apontar as coisas mais importantes – foram substituindo os objetos e gestos nas narrativas de Marco. Todavia, quando conta como devia ser a vida – esse indescrevível – naqueles lugares, as palavras escasseiam e ele volta a fazer uso de gestos e caretas ».

¹⁹ Ibidem, p. 439. Note du traducteur : dans la version en portugais « tudo se presta de imediato à descrição, ao mapeamento da cidade ».

²⁰ Note du traducteur : dans la version en portugais « olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz como se deve vê-la » et « o que conta e o que esconde, parece impossível saber ».

²¹ Ibidem, p. 440. Note du traducteur : dans la version en portugais « paisagens mudas », « árvores e pedras são aquilo que são » et « Seria preciso saber ouvir o seu silêncio, como se fosse uma paisagem feita apenas de árvores e pedras »

²² Jean-François Lyotard, *O Inumano, Considerações sobre o tempo*, Lisboa, Estampa, 1997.

pas nécessaire d'avoir des expériences et des opinions sur le paysage. Il existe sans associations ou synthèses. Il faut faire taire l'esprit pour que le paysage puisse apparaître. Ici, définitivement, il n'est pas possible de parler de lui »²³.

Dans le texte d'Ana C. Colla et de Renato Ferracini, du dossier numéro 1, les auteurs décrivent la recherche sur le terrain (visites, photos, entretiens) et le travail de composition corporelle qui s'ensuit. Dans les descriptions intitulées « *Dona Maria, la première* » et « *Dona Maroquinha* », le lecteur se délecte avec le paysage aperçu lors de la recherche sur le terrain. Ce qui est vu n'a pas de nom et la description des choses, les personnes interviewées, les sentiments, parlent d'eux-mêmes, dans l'absence de précision réaliste dans l'écriture. « Odeur forte, sentant le temps passé, le moisi, le tabac. La salive noircie était crachée dans un pot vide de margarine à côté du lit » c'est *Dona Maria* décrite par le regard de celui qui pressent l'invisible. Les choses parlent sans médiation. Ou alors, « Le corps a décollé de la voix », autre description de *Dona Maria* dont nous ne savons plus s'il s'agit du modèle vivant ou de la technique de l'actrice en quête de la mimesis corporelle ; l'une se dissout dans l'autre.

La présence de l'événement, que ce soit dans les rencontres ou dans la composition corporelle des acteurs, est pressentie dans le silence des narrateurs face au réel, laissant ouvert le passage pour que les êtres et les choses de ce réel prennent la parole dans le langage des êtres et des choses. Le paysage qui se forme est la trace de l'événement (dans la rencontre, dans la connaissance, dans la corporéité de l'actrice).

Un exercice d'écriture du paysage

Pour composer le dossier numéro 2 de la recherche du Réseau, un autre texte a été écrit. Dans ce texte-là, le point de départ des chercheurs a été une provocation : décrire ce qu'il n'était pas possible de décrire dans les processus créatifs traités dans le dossier numéro 1. La majorité des dix textes qui composent ce deuxième document présente une écriture qui tend vers le langage abstrait de la conceptualisation théorique, vers le philosophique.

²³ N.B. Peixoto, op. cit., p. 443. Note du traducteur : dans la version en portugais « Não é preciso ter experiência ou opiniões sobre a paisagem. Ela existe sem associações ou sínteses. É preciso emudecer o espírito para que possa aparecer a paisagem. Aqui não há, definitivamente como falar dela ».

Seulement deux textes échappent à cette tendance : l'un (celui d'Ana Cristina Colla) se rapproche du langage poétique pour théoriser, et l'autre répond à la provocation du coordinateur du Réseau par le langage du récit littéraire.

Le but de produire trois récits pour décrire ce qui ne peut pas être décrit du processus de *Cacarecos no Fio* était de rapprocher le lecteur des « paysages » des villes, selon ce que les interventions urbaines ont suscité dans la vision de la narratrice.

Ainsi : le bâillon, l'affiche, le poteau, les pieds enterrés et l'interrogation au sujet du nom de Duque de Caxias rappellent le souvenir de l'histoire violente du racisme à Uberlândia, où a été écrit le récit *O Homem do Esparadrão na Boca* [*L'Homme au sparadrapp sur la bouche*] ; le passage piéton, les phases du feu rouge, l'alignement des pots de fleurs, le garçon qui jonglait, les piétons et les voitures concrétisent le cri de ceux qui protestent contre l'usage de l'espace public, pris en otage par l'état de São Paulo, où a été écrit le récit *O Menino e as Flores* [*Le Garçon et les fleurs*] ; enfin, les habits blancs, la mer verte au fond, la marguerite solitaire, la danse entre les voitures, ainsi que les camions, qui font la cartographie du patriarcat donné par les machos et l'image diffuse d'un nord-est brésilien primitif et religieux, produisent le récit *O Homem da Flor na Mão* [*L'Homme à la fleur à la main*].

Paysage d'Uberlândia : L'Homme au sparadrapp sur la bouche
 J'ai déjà vu beaucoup de bizarreries, mais comme celle de la ville d'Uberabinha, jamais. Je garde encore dans mon souvenir cette image de l'homme planté dans un sac de terre et attaché au poteau. J'étais curieux de savoir ce que ce caboclo²⁴ voulait nous dire avec la bouche bâillonnée par un sparadrapp très large, que moi-même, je n'ai jamais vu à la pharmacie. J'ai divagué sur l'histoire du lieu. Est-ce qu'il y avait un cas mystérieux ? La ville d'Uberabinha a été un des fruits de la force coloniale : se déversaient là la morale missionnaire et ses instruments de torture psychologique, ainsi que la morale esclavagiste et ses instruments de supplice charnel. Est-ce que le corps attaché au poteau faisait référence à ces temps d'antan ? Au début du XX^e siècle Uberabinha était déjà appelée Uberlândia, pour la fierté des vieux oligarques et des nouveaux bourgeois. Ce n'était pas bien de porter un nom diminutif d'une autre ville. Et, même plus d'un demi-siècle après l'abolition de

²⁴ Note du traducteur : le caboclo est mot brésilien pour désigner un métissage de blanc et d'amérindien.

l'esclavage, Uberabinha, comme sa ville-mère Uberaba, était fière de garder l'interdiction aux personnes noires de fréquenter les clubs des élites blanches. Est-ce que le jeune-homme faisait référence à cela ? Aujourd'hui, Uberabinha possède une excellente université fédérale. Des gens de partout y arrivent avec leurs bizarreries... Le jeune-homme semblait plutôt un étudiant faisant une manifestation. Certain qu'il n'était pas du coin. Visage aux traits délicats et chevelure à la Tiradentes, ça ne pouvait être qu'un étudiant. Ce jour-là je passais par le coin de la rue Duque de Caxias quand je me suis retrouvé face à lui, avec ses pieds plantés dans un sac de terre et le corps attaché au poteau. Sa bouche était bâillonnée et il tenait un rameau avec une fleur blanche. Dans la poitrine l'inscription : « Pourquoi le Duque de Caxias ? » Je me souviens bien de ces mots car je les ai lus plusieurs fois et j'ai pensé plusieurs fois : mais c'est clair, c'est un hommage au grand personnage militaire, le Duque de Caxias ! Mais, l'instant d'après, vient à l'esprit la question : Mais qui est le Duque de Caxias ? Dans le livre d'histoire que j'ai consulté, le Duque a combattu ceux qui étaient contre l'Empire. Il doit être mêlé à des révolutions sanglantes contre des noirs, des indiens et d'autres qui n'étaient pas d'accord avec la politique impérialiste des Pedros du Portugal ! Est-ce que la terre sur les pieds et les fleurs à la main de l'individu voulaient parler des sépultures des familles tuées par Caxias ? Bon, si c'est comme ça, je me demande pourquoi vénérer quelqu'un comme ce Duque ? Peut-être le jeune-homme voulait-il attirer l'attention là-dessus. Et quand j'étais presque en train d'oublier ce jeune-homme... mais qu'est-ce qu'il a à voir avec Uberabinha, le Duque ? Est-ce qu'il était passé par là ? Ah ! Pourquoi une personne perd-elle son temps et me fait perdre le mien avec une action si extravagante !²⁵

À la ville de São Paulo, les fleurs rappellent des barricades, dans une allusion à la notion de guerre. Les fleurs et l'insurrection représentée par le blocage d'une rue pourraient inscrire les artistes dans un article du code pénal de l'État de São Paulo. Les dernières années, la gestion de cette ville montre une banalisation de la violence policière, un dispositif autoritaire du pouvoir de l'État sur les citoyens, contraire à l'idée de l'espace public comme un espace appartenant à tous. L'espace public est devenu un espace dominé par l'État, un espace dont l'usage est normé laissant à

²⁵ La vidéo de cette intervention urbaine peut être visionnée sur : <https://youtu.be/Pu6HRCrUiD8?list=UUnVsXqpefxSZR1opetqCoiA>. Consultée le 07 février 2016.

l'usager seulement le choix de l'obéissance. C'est-à-dire que la rue n'est plus un espace de vie (comme à d'autres époques, quand les familles s'y rencontraient et les enfants y jouaient ensemble), mais un espace rempli. De ce rapprochement intentionnel est né le récit *Le Garçon et les fleurs*.

Paysage de São Paulo : Le Garçon et les fleurs

Le gavroche de São Paulo pensait : « C'est nul ! Je viens de si loin avec mes balles pour jongler et me faire un peu de fric chez les bourges ; je choisis une rue pas très mouvementée pour ne pas attirer l'attention de la police et, tout d'un coup, arrivent des mesdames avec des pots de fleurs. Est-ce que c'est pour vendre ? Justement dans cette rue ? Elles ne pouvaient pas aller à l'autre coin de rue ? Elles vont déranger mes affaires. Regarde, les trois qui passent entre les voitures, est-ce qu'elles vont offrir les fleurs ? Ça va tuer notre boulot ! Qui va nous donner de la monnaie avec ces crétines-là ? Mais regarde, elles ne savent même pas comment vendre... passent par les voitures et ne s'arrêtent même pas à côté des vitres. Comment elles veulent gagner leur vie comme ça ? Mon dieu ! Elles tournoient autour de voitures ! Elles n'auront le temps de rien vendre ! Regarde, c'est pas ce que j'avais dit ? Le feu est passé au vert et les crétines sont toujours avec les pots de fleur à la main. Quelle comédie. Ça y est, le feu est rouge. Et maintenant ? Elles vont défiler sur le passage piéton avec les pots sur la tête ?! Est-ce que c'est un genre de caméra cachée ? Ou peut-être qu'elles font la pub d'un produit ? Je ne sais rien, mais je fais mieux de rester discret, car ça ne va pas bien finir. Regarde, le feu est rouge à nouveau. Oh, attends, elles sont en train de faire une ligne de pots de fleur sur le passage piéton !? Elles vont bloquer toute la rue !? C'est une stratégie de vente ? Mon dieu, je veux voir ce que ça va donner. Elles ont fait une ligne bien droite, c'est joli. Des fleurs chères, j'en suis sûr. Est-ce qu'elles vont les proposer aux conducteurs ? Non !!! Elles sont en train de partir !!!! Mais le feu va passer au vert ? Eh, qui va enlever ces fleurs de là ? Tout le monde est en train de klaxonner ! Le feu est vert ! Qui va... aïe, les voitures passent par le côté pour renverser moins de fleurs... c'est bien. Mais, quel... aïe, aïe, aïe ! Fils de pute ce chauffeur de la voiture de service ! Il a fait exprès de renverser beaucoup de fleurs, quel manque de respect avec la vie ! »

Feu rouge. Silence. Tristesse. Indignation. Questionnement. Plusieurs pots renversés et plusieurs autres encore debout. Certaines personnes sont sorties des voitures pour enlever de la rue les fleurs survivantes, certaines personnes ont aidé, le garçon aussi. Tout le monde s'interrogeait sur cette action. C'était quoi ? Pour quoi ces femmes avaient-elles provoqué autant de destruction ? Quelle est la signification de ces fleurs ? Est-ce de la sorcellerie ? Ou une promesse ? Du deuil ? Et le garçon se demandait :

« Si c'était moi sur le passage, à la place des fleurs, est-ce qu'ils m'auraient roulé dessus ? »²⁶

Paysage d'Alagoas : L'Homme à la fleur à la main
 Ils étaient là, quatre ou cinq. Tous habillés en blanc et offrant des fleurs aux conducteurs. Ou peut-être aux voitures ? Sont-ils des religieux en train de s'acquitter de leurs promesses ? La journée était radieuse, chaude, la mer d'un vert visible seulement dans la ville de Maceió. Cela peut vous sembler bête, mais on dirait qu'ils étaient en train de danser entre les voitures. Non, en fait, danser avec les voitures. C'est de la folie, ce que je dis, je sais, mais c'est ce qu'ils avaient l'air de faire. Pendant que le feu était rouge, ils envahissaient le passage piéton et les couloirs de voitures. Il se passait quelque chose comme des pas de danse avec de la ferraille motorisée. Des corps de chair en contredanse avec des corps de métal. Des corps d'asphalte. Ils offraient des fleurs sans distinction aux grosses voitures, aux petites, aux camions, aux bus, aux motos. Des militants pour la paix ? J'ai traversé la rue et j'ai observé de loin. À Maceió, l'été battait son plein au mois de janvier. Je me suis mis de dos à cette scène pour observer la mer. Une bonne brise a frôlé mon visage et quand je me suis retourné pour voir les danseurs sur l'asphalte, j'ai vécu l'inexplicable. Était-ce une œuvre du démon ? Ou de Notre Dame ? Le jeune homme offrait une fleur au camionneur. La fenêtre était fermée et le jeune homme en blanc gardait une certaine distance respectueuse du camion. Il n'avait pas l'air de s'inquiéter de savoir s'il y aurait ou non un retour. Alors, la chose s'est passée. Un silence absolu s'est installé. Le silence de la fleur, du geste, de la distance respectueuse, de la vitre du camion, du regard entre le camionneur et l'homme en blanc, ont congelé le temps du monde. Personne ne s'est rendu compte, mais le temps s'était arrêté. Dans ces yeux dans les yeux, ce reflet du reflet, le premier homme a pour la première fois regardé Dieu qui, lui aussi, a contemplé l'homme pour la première fois. Tout s'est arrêté. Ce que nous ressentons dans la peau était la contemplation finale. Dans l'attente, une forte angoisse a pris possession du soleil, de la mer, des corps des

²⁶ La vidéo de cette intervention urbaine peut être visionnée sur : https://youtu.be/i4o_Zy-iNCo. Consultée le 07 février 2016.

gens et, dans une presque explosion de douleur sans corps, le conducteur donne un coup de coude à son assistant qui, dans une surprise proche à celle du premier souffle du bébé, a ouvert la fenêtre et a accueilli le geste et la fleur de l'homme en blanc. Le coup de coude du conducteur y avait-il un manque d'air ? Craignait-il de décevoir Dieu ? Était-ce par sympathie ? Par superstition ? Et, comme dans une sorte de décompression cosmique, une détente, la fenêtre a été ouverte et la main brune et forte qui tenait la fleur délicate et fragile a reçu la main brune et dure qui avait été invitée à essayer la délicatesse et la fragilité de la fleur. Je me serais souvenu de l'époque où l'on pouvait rester dans les bras de la mère ou de la grand-mère, recevant des câlins jusqu'à s'en fatiguer. Feu vert. Sourire d'enfant. Visage béat. L'individu et moi sommes partis avec la fleur, lui avec la fleur à la main, moi avec la fleur dans l'imagination, sans savoir exactement ce qu'est la vie.²⁷

Sans le déplacement du chercheur de sa posture de sujet de la connaissance à celle de narrateur, rien de cela n'aurait été dit, car ces paysages ont surgi dans/avec le récit.

L'écriture scientifique standard, ou le mode comme nous produisons le discours scientifique, tend à présenter les phénomènes et leurs éléments de manière objective. Pour cela, elle cherche à renforcer la distance entre le sujet de la connaissance et les affects émotionnels, dans la tentative de faire le portrait fidèle du phénomène (en l'occurrence, les processus créatifs). Il existe une croyance selon laquelle les phénomènes existent indépendamment des sujets qui les notifient. Cette distance fait que le chercheur soit en quête d'une écriture pouvant servir comme un bistouri chirurgical, qui rapprocherait la description d'une autopsie.

Néanmoins, lorsque nous nous confrontons à des recherches qui sont, en elles-mêmes, l'expérience artistique et lorsque le savoir souhaité peut configurer un rapprochement de quelque chose d'incommensurable/impensable, c'est-à-dire, de ce dont même l'hypothèse n'est pas sue, le problème de l'écriture surgit pour le chercheur. Comment décrire ce que l'on ne connaît pas, si ce n'est par approximation ? Comment écrire sur ce qui n'a pas de nom, si ce n'est en essayant d'inventer des modalités

²⁷ La vidéo de cette intervention urbaine peut être visionnée sur : https://youtu.be/i4o_ZyiNCo. Consultée le 07 février 2016.

d'écriture compatibles avec ce savoir approximatif? D'autres paramètres surgissent alors pour donner sens au mot « scientifique ». En l'occurrence, l'expérience n'est plus comprise comme un ensemble d'accumulations du passé. Dans certains cas, l'écriture scientifique se rapproche de l'écriture littéraire. De nombreux exemples de ce genre d'écriture peuvent être observés dans des recherches réalisées à partir de l'épistémologie féministe ou post-coloniale.

En conclusion, une interprétation possible pour l'indescriptible

Lors des discussions du Réseau de recherche, la question : « qu'est-ce qu'il n'est pas possible de décrire dans la description des processus créatifs ? », nous a rapprochés de concepts tels que présence, présent et événement. Cette question fondatrice pour les artistes du Réseau s'est déployée dans une question philosophique : « Comment décrire la présence, le présent, l'événement dans les processus créatifs ? »

1. La modernité en tant que présent

Baudelaire appelle modernité son présent²⁸. Afin de saisir cette modernité, il fait un rapprochement entre « beau » et « mode », comprenant la mode, les vêtements, comme une représentation esthétique de la morale rêvée d'une époque (historique). La mode, dans ce contexte, est rapprochée de ce que « voudrait être » la société où elle se produit, c'est dire que l'utopie de son bien vivre s'exprimerait à travers la mode. Éthique et esthétique sont inséparables. « L'idée que l'homme se fait du beau s'imprime dans tout son ajustement, chiffonne ou raidit son habit, arrondit ou aligne son geste, et même pénètre subtilement, à la longue, les traits de son visage. L'homme finit par ressembler à ce qu'il voudrait être »²⁹.

Le beau n'est pas une forme, un modèle esthétique, mais un modèle de moralité. L'habit, en étant corps (le visible, le palpable), porte l'âme de l'époque (l'invisible, l'impalpable). Baudelaire, sans prendre en

²⁸ *Le peintre de la vie moderne*. Dans la référence en portugais : Charles Baudelaire, *Sobre a modernidade*, Teixeira Coelho (org.), Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996 – (Coll. Leitura).

²⁹ *Ibidem*, p. 8-9.

considération la fonctionnalité ordinaire de l'habit, donne au vêtement le statut de symbole de la modernité du temps présent. Le vêtement est plus que ce l'on y voit, il porte des dimensions doubles : éternelle et historique ; poétique et ordinaire ; morale et éthique. Le beau, qui compose la mode, est constitué par l'élément éternel, invariable, et par l'élément relatif, circonstanciel, qui sont l'époque, la mode, la morale et la passion. Ce dernier élément est, pour l'auteur, « comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine »³⁰. Le beau est la promesse du bonheur d'une époque, néanmoins, sans la forme qui donne corps à cette pensée morale, les hommes n'auraient pas accès au beau, c'est-à-dire qu'ils n'auraient pas la possibilité d'exprimer, de représenter, de traduire en langage (communiquer) le bonheur ; sans la forme, ils n'auraient même pas la possibilité de penser le bonheur.

Baudelaire nous offre une sorte de pédagogie du regard pour observer la mode et voir la modernité qui s'y révèle. Pour l'auteur, il faut développer la curiosité et l'étonnement éprouvé par les enfants face au monde. Curiosité qui met l'enfant face à un monde conçu comme un lieu de découvertes incessantes et face à la vie comme une succession de nouveautés. Celui qui procède de la sorte est quelqu'un qui aime les foules, qui aime l'inconnu, la multiplicité, qui aime le voyage, les nouveautés. La foule, ici, serait ce qui est différent du « moi ».

L'« homme des foules » cherche, dans le monde, « ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire »³¹. Le désir de l'homme des foules est d'éterniser la vie dans ce qu'elle a de beau (vies et libertés urbaines, paysages, événements).

Dans un autre passage, il affirme que « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. [...] chaque époque a son port, son regard et son sourire [...] »³². Chaque époque a ses formes esthétiques permettant à l'âme

³⁰ Ibidem, p. 10.

³¹ Ibidem, p. 25.

³² Ibidem.

de son temps, éternelle, de se présenter avec³³ la forme du moment (temps historique, régionalité, culture).

Baudelaire note que les techniques anciennes ne servent pas à exprimer la modernité du poète, puisque l'originalité poétique « vient de l'estampille que le temps imprime à nos sensations »³⁴. Ainsi, la modernité se réalise dans la dialectique entre le singulier et l'éternel d'une époque. La modernité est ce qui nous définit, nous différencie et nous éternise face à d'autres modernités. Elle ne se trouve pas de manière naturelle, sauf chez les enfants, et ainsi elle a besoin d'un travail pédagogique quand il s'agit d'un homme des foules.

En faisant le rapprochement entre la modernité et les processus créatifs du Réseau de recherche, nous nous demandons s'il est possible de dire ce qui ne peut pas être décrit, ce qui ne peut pas être mis en langage cartographique. Ce qui n'est pas représentable, le subliminal dans les récits d'expérience du dossier du Réseau pourrait-il rapprocher les artistes et les lecteurs de la modernité qui les constitue ?

Dans notre expérimentation, nous nous sommes servis du dossier numéro 1 comme « monde » et de l'exercice du lecteur comme « homme des foules », afin d'observer les indicateurs de ce qui est caractéristique et de ce qui est éternel dans ces récits. Nous avons procédé à un exercice de cette « pédagogie de la lecture » sur deux récits du dossier numéro 1.

Le texte écrit par Daniel Reis Plá, sur le processus de création de *Sacra Folia*, rapporte un programme d'enseignement pour acteurs face à un texte théâtral de Luis Alberto de Abreu. La préparation corporelle des acteurs s'effectue séparément du travail sur le texte. Selon ce programme, une manière de composer la corporéité et la sonorité est développée, des codes de langage scénique sont inventés et appliqués/adaptés à la composition des personnages. Il n'y a pas l'apprentissage d'un code spécifique, d'une esthétique. Les apprentis sont incités à organiser différents éléments (corporéités, sonorités, jeux d'improvisation) dans la composition de poétiques personnelles. La fonction de la mise en scène est de permettre le dialogue entre ces poétiques.

L'idée de la présence a un rapport avec « habiter le moment ». Une partition physique et vocale est créée et on essaie de faire en sorte qu'elle

³³ Se présenter AVEC la forme et non pas DANS la forme. L'éternel est dans le caractère éphémère de la forme. L'éternel n'est pas représentable.

³⁴ C. Baudelaire, op. cit., p. 28.

soit toujours habitée. Pour cela, cette partition est composée de manière que, dans chaque environnement (physique et psychique), la structure puisse être adaptée et récréée.

En traversant le souvenir et les notes, il est possible de remarquer que le chercheur insiste sur l'autonomie et la liberté de création de l'acteur. De manière subliminale, bien que le mode de production de la connaissance théâtrale soit toujours constitué par les fonctions conventionnelles de metteur en scène-acteurs, se manifeste une préoccupation du narrateur (probablement le professeur-metteur en scène) d'affirmer le désir d'établir un rapport politique (de pouvoir) horizontalisé entre les sujets du processus. Le narrateur insiste aussi en affirmant que cette préoccupation est pédagogique, car il s'agit d'un cours de formation. Pour lui, former des professionnels autonomes présuppose la compréhension des fonctions de la production artistique-éducative comme un processus non hiérarchisé.

Si nous pensons la modernité des processus artistiques-éducatifs, c'est-à-dire, si nous pensons à ce qu'ils montrent comme caractéristique de notre époque, il est possible de dire que ce qui nous définit dans ce récit est la quête d'une pédagogie de l'autonomie et de la liberté, une pédagogie qui considère des rapports de pouvoir égalisés entre les sujets. La liberté serait aussi l'idéal, l'éternel, le modèle de moralité à être atteint dans notre modernité.

Un autre exemple peut être tiré du récit de la production de la performance *Existir Juntos*, écrit par le même groupe de chercheurs de *Sacra Folia*. Dans ce texte, les chercheurs décrivent un jeu performatif composé à partir de matrices de mouvement, associées à des chansons spécifiques, choisies préalablement. Le jeu performatif est d'articuler les deux. Néanmoins, c'est le hasard qui crée la composition : des cartes choisies par le public déterminent quels mouvements seront associés aux chansons, à partir de trois ensembles de cartes-chanson.

Le nombre de variations de mouvements possible est assez grand, souligne le narrateur. La performance peut contenir plusieurs danses. L'élément aléatoire (le choix des cartes) induit les performeurs à construire des matrices de mouvement et non une chorégraphie pour chaque carte.

En pensant à la modernité d'un tel processus, notre attention est attirée par la provenance de l'attitude artistique de notre époque : le point de départ est l'habileté des artistes à créer des codes spécifiques à chacun d'eux et au réceptacle représenté par l'événement (une occupation d'espace public). Ce jeu (l'art) ne vient pas d'une tradition (comme les rituels

traditionnels) bien qu'il dialogue avec des processus créatifs comme ceux de Grotowski ou d'Eugenio Barba. L'intention du processus est de composer avec l'événement pour inventer un territoire fluide (qui disparaîtrait au final).

L'une des possibilités de penser ce qui est caractéristique à ce processus créatif est la déconstruction de l'idée d'origine (une origine sacrée) pour l'invention de territorialités en tant que matrices fluides. Ainsi, chaque événement artistique réinaugure l'art (sa technique, ses codes, ses formes). Le théâtre n'est plus originaire de Grèce, par exemple, mais il naît de l'émergence d'une intentionalité souhaitée dans un certain contexte avec certaines caractéristiques et certains sujets (l'événement).

Une autre modernité que nous pouvons tirer de ce récit est la notion d'art comme un jeu qui, comparé à l'idée d'œuvre d'art (le processus fini qui doit être observé par les spectateurs ou les habiletés spécifiques des artistes), peut nous faire voir d'autres modèles de bonheur, d'autres modèles de moralité baudelairiens. Le bonheur désiré libère les individus d'être constitués en tant que sujets seulement à partir de l'identification avec des identités préétablies (culturelles, religieuses, comportementales, genrées) que les traditions tendent à fixer. L'art peut devenir un lieu de l'exercice de libération de ces identités, un lieu de cohabitation des contrastes.

Il faut ajouter aussi les différentes modernités entre les processus modernes (du début au milieu du XX^e siècle) et les processus actuels (à partir des années 1960). Lorsque l'on regarde les dix projets artistiques décrits dans la recherche du Réseau, il est possible de remarquer que la majorité décrit des processus de corporéité (notamment les sonorités), quelques-uns étant même des investigations de techniques corporelles. Quand on compare les descriptions du Réseau à des processus créatifs théâtraux modernes (dans lesquels sont mis en évidence l'image scénique et la mise en scène), il est possible de remarquer qu'actuellement les corps, dans leur potentiel scénique, sont la cible la plus récurrente des descriptions des chercheurs. Cela montre que, si pour le présent de Baudelaire le vêtement était le lieu de la modernité occidentale urbaine, actuellement le corps est le lieu où la société occidentale travaille la symbolique de la représentation esthétique de la moralité désirée. Le corps est le lieu qui subit des interventions esthétiques.

2. La dyschronie comme événement

Pour penser le temps, Giorgio Agamben³⁵ présente une autre perspective qui fait référence au présent comme contemporain. De la sorte, nous serons des êtres contemporains lorsque nous ne coïncidons pas complètement avec notre espace-temps historique. Ce qui n'adhère pas ou qui échappe à la linéarité du présent produit un espace-temps obscur qui nous met dans la contemporanéité. Ainsi, pour être contemporain, il sera nécessaire de pratiquer la dyschronie dans le temps présent ; il sera nécessaire d'inventer des modes de bousculer le temps linéaire, produisant, ainsi une discontinuité.

Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni d'adhère à ses prétentions, et ne se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps.

Cette non-coïncidence, cette dyschronie, ne signifient naturellement pas que le contemporain vit dans un autre temps, ni qu'il soit un nostalgique qui se reconnaît mieux dans l'Athènes de Périclès ou le Paris de Robespierre ou du marquis de Sade que dans la ville ou le temps où il lui a été donné de vivre. Un homme intelligent peut haïr son époque, mais il sait en tout cas qu'il lui appartient irrévocablement. Il sait qu'il ne peut pas lui échapper.

La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme. Ceux qui ne coïncident trop pleinement avec l'époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir. Ils ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elle.³⁶

³⁵ *Qu'est-ce que le contemporain*, traduit en français par Maxime Rovère. Dans la référence en portugais : Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, Chapecó: Argos, 2009.

³⁶ *Ibidem*, p. 58-59.

L'auteur propose de produire des discontinuités (des déphasages) dans la continuité (dans le temps qui glisse vers le futur et qui est visible par les lumières de l'époque).

Percevoir cette obscurité n'est pas une forme d'inertie ou de passivité : cela suppose une activité et une capacité particulières, qui reviennent dans ce cas à neutraliser les lumières dont l'époque rayonne, pour en découvrir les ténèbres, l'obscurité singulière, laquelle n'est pas pour autant séparable de sa clarté.³⁷

[...] le contemporain est celui qui perçoit l'obscurité de son temps comme une affaire qui le regarde et n'a de cesse de l'interpeller, quelque chose qui, plus que toute lumière, est directement et singulièrement tourné vers lui. Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps.³⁸

L'auteur présente une notion du temps très inhabituelle. Le présent de lumière, le visible, serait le temps sans ruptures. Néanmoins, le présent est déjà un passé révolu et, en même temps, un futur, comme un destin. Celui-là est le temps continu qui est préféré, en le rapprochant du temps messianique. Le sujet qui adhère complètement à son temps est emporté par le temps messianique et, pour cette raison, n'est pas dans l'événement du 'maintenant'. C'est pourquoi Agamben mentionne un aspect « archaïque » du passé, quelque chose proche de l'origine. Cet aspect survit au présent, car il est le non vécu du déjà annoncé depuis le début. Ainsi, l'origine n'est pas quelque chose qui se trouve en dehors et derrière le temps présent, mais elle est dans le présent, comme une strate. Elle agit comme un « embryon » qui continue de vivre dans l'organisme parvenu à maturité, dit l'auteur. L'archaïque du présent se trouverait dans l'archaïque qui reste depuis le début, l'archaïque est ou se trouve dans l'obscurité du présent. Cela pourrait être une autre notion d'expérience.

Les historiens de l'art et de la littérature savent qu'il y a entre l'archaïque et le moderne un rendez-vous secret, et non seulement parce que les formes plus archaïques semblent exercer sur le présent une fascination particulière, mais surtout parce que la clé du moderne est cachée dans l'immémorial et le préhistorique. C'est ainsi que le monde antique se retourne, à la fin, pour se retrouver, vers

³⁷ Ibidem, p. 65.

³⁸ Ibidem, p. 64.

ses débuts ; l'avant- garde, qui s'est égarée dans le temps, recherche le primitif et l'archaïque. C'est en ce sens que l'on peut dire que la voie d'accès au présent a nécessairement la forme d'une archéologie. Celle-ci ne nous fait pas remonter à un passé éloigné, mais à ce que nous ne pouvons en aucun cas vivre dans le présent. Demeurant non vécu, il est sans cesse happé vers l'origine sans pouvoir jamais la rejoindre. Le présent n'est rien d'autre que la part de non-vécu dans tout vécu, et ce qui empêche l'accès au présent est précisément la masse de ce que, pour une raison ou pour une autre (son caractère traumatique, sa trop grande proximité), nous n'avons pas réussi à vivre en lui. L'attention à ce non-vécu est la vie du contemporain. Et être contemporains signifie, en ce sens, revenir à un présent où nous n'avons jamais été.³⁹

En revenant aux textes des deux dossiers du Réseau, nous percevons que la dyschronie est rarement provoquée par ce qui est décrit dans le texte, mais qu'elle se trouve dans ses absences. La description imprime un désir de quête d'acceptation de ce que l'on écrit, un désir de presque identification ou concordance. Ainsi, pour atteindre la dyschronie, une attitude volontaire du lecteur est nécessaire pour travailler le texte, une pédagogie construite par le lecteur. Si l'on considère les textes des dossiers du Réseau comme des moments historiques – comme des continuités –, il faut qu'il y ait un effort mental dans la pédagogie du lecteur qui cherche la dyschronie afin d'atteindre la suspension du jugement (qu'il soit en accord ou en désaccord avec l'auteur) et le silence mental nécessaire pour réussir à entendre les mots de l'auteur. Cet effort peut fonctionner comme un 'coup d'éloignement' lorsque le discours de l'auteur est l'occasion pour le lecteur de produire sa propre pensée sur le sujet. La continuité de cette suspension pourra permettre la réalisation de la diachronie.

Bibliographie

- AGAMBEN Giorgio, **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, Argos, 2009.
- BENJAMIN Walter, **Obras escolhidas I**, São Paulo: Brasiliense, 1985.

³⁹ Ibidem, p. 70.

BRISSAC PEIXOTO Nelson. **Ver o invisível**: a ética das imagens. In *Ética*. Adalto Novaes (Org.). São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

BARTHES Roland, **A Câmera clara**, São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

BAUDELAIRE Charles, **Sobre a modernidade** (org. Teixeira Coelho), Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996 – (Coll. Leitura)

CALVINO Ítalo, **As cidades invisíveis**, São Paulo, Cia das Letras, 1990.

LYOTARD Jean-François, **O Inumano**, Considerações sobre o tempo, Lisboa: Estampa, 1997.

Rede Internacional de Estudos da Presença, Dossiê Descrição de Processos de Criação, **Dossiê número 1**, Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2013, 143 p.

Rede Internacional de Estudos da Presença, Dossiê de Análise das Descrições, **Dossiê número 2**, Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2014, 79 p.

DÉCRIRE UN PROCESSUS CRÉATIF : CONTRIBUTIONS A PARTIR DE LA DEMARCHE ETHNOGRAPHIQUE

Laure Garrabé

Universidade Federal de Pernambuco, Brésil

Véronique Muscianisi

Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, France

La marche comme dé-marche

Pourquoi s'intéresser à la marche dans un processus créatif ? Dans quelle mesure la marche – ou (l'action de) marcher –, peut-elle contribuer à la recherche collective du Réseau International d'Études de la Présence (Rede Internacional de Estudos da Presença, GETEPE/PPGE/UFRGS) qui interroge les (im)possibilités de la description du processus de création ?

Son évidence pourrait nous détourner *a priori* de toute problématique autour de la création/créativité si précisément son apparente « naturalité » n'avait pas fait l'objet d'explorations et d'expérimentations dans les sciences et dans les arts. C'est parce qu'il n'y a peut-être rien de plus « naturel » et de plus construit à la fois chez l'être humain, que la marche peut véhiculer une pensée des tensions autour de la créativité en tant que production culturelle – un objet – et processus de cette même production. C'est bien l'apparence de cette évidence qui a en effet aussi bien intéressé les artistes de la scène que les anthropologues, les historiens de l'art, mais aussi ces épistémologues et autres sémiologues qui ont aussi, à travers elle, soulevé des questions fondamentales de dé-marche, autrement dit, de méthodologie.

Il y a, bien sûr, au cœur de cette apparemment banale et ordinaire action humaine, transhistorique et transculturelle, sa diversité impressionnante entre ses formes ordinaires et extra-ordinaires, leurs constructions plus ou moins directement sociales et culturelles, l'aporie de l'esthétique et de la technique (Bartholeyns, 1991), et ses développements croisés entre

« technologies de la culture » et « sciences de la subjectivité », sorte de chiasme épistémologique qui nous intéresse ici directement. Ces deux tensions, qui ont traversé l'histoire de l'épistémologie des arts et celle de l'anthropologie, sont loin d'avoir été résolues. La question de la description du processus de création met le doigt dessus : en quoi et comment la créativité s'y engage-t-elle ?

Les essais chronophotographiques d'Étienne-Jules Marey et Eadweard Muybridge, s'ils ont contribué de manière radicale au développement du cinéma et inspiré les plus grands réformateurs de la peinture et du théâtre au tournant du 20^{ème} siècle, n'étaient pas destinés à une sémiologie esthétique, mais à une exploration scientifique du mouvement dans ses plus purs aspects physiques : hommes de leur temps, l'étude du mouvement, et sa décomposition, s'est faite à travers la lentille évolutionniste et aura largement servi l'anthropométrie, à l'époque même où l'anthropologie « moderne », à la recherche d'une définition de son propre champ scientifique, se détache d'un positivisme absolu, en revendiquant la nécessité de la pratique de terrain (et non plus de laboratoire, ou de cabinet). Les ethnologues se tournent alors vers les aspects symboliques de l'organisation sociale, de la culture matérielle et expressive, ses objets, ses pratiques rituelles, et s'intéressent à leur fonction narrative et mytho-poétique, mais aussi à leur efficacité magique – ce que nous traduirions aujourd'hui en terme de représentation d'un côté, et, de l'autre, d'agentivité et discursivité. À ce titre, l'historien de l'art Aby Warburg, alors qu'il cherchait à penser l'histoire de l'art « occidentale » à partir d'une méthodologie¹ d'enquête ethnographique (avec les indiens Hopi) fondée sur l'observation, opérant ce glissement d'une approche « scientifique » vers une approche « culturelle et sociale » de la connaissance, a cette formule évocatrice :

En apprenant à se mettre debout au cours de la deuxième année de sa vie, l'homme éprouve le bonheur que lui apporte la marche d'escalier, car il est un être qui a d'abord dû apprendre à marcher, recevant en même temps la grâce de la tête dressée. Le mouvement ascendant est l'*excelsior* de l'homme, qui cherche à s'élever de la terre

¹ Voir les fruits de cette méthodologie dans son travail inachevé, *l'Atlas Mnemosyne*. Voir la critique de Georges Didi-Huberman sur la notion de montage chez Warburg : *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Minuit, 2002.

vers le ciel, l'acte véritablement symbolique qui donne à l'homme qui marche la noblesse de la tête dressée, tournée vers le haut. La contemplation du ciel est la grâce et la malédiction de l'humanité².

L'extrait ci-dessus évoque bien l'effervescence et la schizophrénie fin de siècle des idées sur la mobilité humaine – où la marche occupe sans doute le lieu d'une particule les plus élémentaires – tendue d'un côté vers la verticalité souveraine, et les pleines autonomie et conscience d'un schéma corporel permettant à l'humanité une physicalité émancipée caractéristique; et, de l'autre, une émancipation cognitive, tout aussi verticalisante sur l'échelle de la Modernité, mais peut-être davantage horizontalisée par l'infinitude de ses ressources, la vouant en même temps à sa propre malédiction (comme Nietzsche ou Warburg, contemporains, en furent eux-mêmes les témoins). Quelques années plus tard, Freud ne voyait-il pas la « verticalisation de l'homme » comme le « commencement du processus inéluctable de la civilisation » ? (Freud, 1971, p.49). Cette double émancipation – physique et cognitive – est bien au cœur des problèmes soulevés ici.

L'intérêt pour la marche au tournant du 20^{ème} siècle montre en réalité d'un côté une exploration scientifique, de laboratoire véritablement, que ce soit au moyen de la chronophotographie, ou des techniques du mime corporel d'Étienne Decroux ([1963]1994) ; et de l'autre, au moment même où l'anthropologie se déleste de son passé taxinomiste, en observe les aspects symboliques, y compris esthétiques, ou pense de manière inédite les « techniques du corps » (Mauss, (1936) 1999). Que leur intérêt soit tourné vers une esthétique des formes et du mouvement, ou vers l'analyse de ces mêmes formes pour mieux comprendre l'autre, ces explorateurs de la mobilité semblent avoir été en réalité préoccupés par des questions d'heuristique : étudier leurs propres processus et procédés de recherche pour en découvrir les règles, et élaborer une réflexion méthodologique. Derrière la méthodologie, il y a forcément la réflexivité.

Dans ces conditions, on comprend que la marche endigue des questions qui partagent mais aussi relie l'anthropologie, et plus précisément l'ethnographie, et les études en arts, en particulier des arts du spectacle, sur ce qu'elles comprennent du corps – qui est un instrument, une

² WARBURG, Aby. **Le rituel du serpent**. (Introduction par Joseph Leo Koerner. Textes de Fritz Saxl et de Benetta Cestelli Guidi). Paris, Éditions Macula, 2015 (4^{ème} édition), p. 71.

forme (de vie) et une technique – et comment il leur contribue dans son intégralité psychique et sociale, puisqu’il est le principal véhicule et médium de la relation entre un sujet et son environnement. Le corps est aussi l’espace de ses propres limites et de sa finitude. Or la marche, parce qu’elle active à la fois le vivant, la mobilité – le déplacement dans l’espace, son extension et sa rétraction – et leur mémoire – le déplacement dans la temporalité, son extension et sa rétraction –, matérialise l’impossibilité des oppositions nature/culture en jeu et vient problématiser les trois thématiques proposées au sein du sous-groupe auquel nous contribuons ici : 1) la pertinence d’appeler un processus de recherche un « processus de création » en vertu de la diversité des procédures et objectifs pensés et entrepris pour une création scénique; 2) la nécessité d’aborder le processus créatif comme quelque chose qui se pense « avec » en même temps qu’il est en train de se faire, et non pas « sur » lequel on pense, étant donné qu’il est bien évidemment impossible de séparer l’action cognitive de l’action conative dans le trajet qui résultera en une production (scénique); et, de là, 3) la recherche d’une manière nouvelle de « donner à documenter » ces expériences de processus créatif, menant à se demander de quel verbe l’artiste scénique est-il à la recherche, ou plutôt quel serait son « verbe » ?

Pour aborder ces différents points, nous partirons d’un exemple de récit d’observation participante d’une marche telle que travaillée dans la tradition de la compagnie de mime corporel le Théâtre du Mouvement. Il y a, en effet dans la marche, un caractère pré-médité qui vient mettre en question le caractère inédit de la « création » à partir d’elle; à mesure qu’elle est en acte elle produit un résultat de cette action mais celui-ci ne cesse de se transformer jusqu’à ce qu’il soit interrompu ou change de rythme; la marche est la plupart du temps simultanément une « démarche », quand elle n’est pas seulement une direction. Elle intervient presque nécessairement comme processus de recherche pour la création de personnage, tout genre performatif dramaturgique compris. En ce sens, on pourrait penser qu’elle conditionne la nécessité d’aborder le processus créatif comme quelque chose qui se pense « avec » en même temps qu’il est en train de se faire. Cela dit, on peut très bien penser « sur » la marche. Car écrire ne peut se faire que dans la distance. Et un observateur peut décrire une marche ou un marcheur, depuis son immobilité, sans y participer³.

³ Sans y participer dans sa mobilité, autrement qu’à partir de ses neurones miroirs et de tout ce que cela inclut).

L'argument contraire, selon lequel on ne peut penser « sur » la marche – ou sur un processus de création – n'est vrai que si l'on pense à un observateur qui est en train de faire l'action sur laquelle précisément il pense (ici, marcher). Comme s'il était impossible de simplement observer, et décrire ce qu'on a observé. Comme si seulement une expérience pouvait mener au texte analytique et réflexif. Si l'acteur-danseur a tendance à penser directement la dyade, ou bien en termes de « présence », il n'en est pas de même pour l'anthropologue. Ce dernier pratique nécessairement, au sein de sa méthodologie, des déplacements de point de vue tant d'*observation*, qu'*analytique* : si le résultat de son processus de création, soit son ethnographie, est bien une production de connaissance comme celle de l'acteur-danseur, il ne s'agit pas d'une connaissance qui vise l'analyse ou la réflexivité de son propre processus de connaissance, mais plutôt un *processus de connaissance de l'autre* dans lequel il intervient et se doit de dévoiler aussi bien sa présence comme les mécanismes qu'il utilise pour son analyse. La réflexivité, comme l'a montré Marilyn Strathern, est une méthode scientifique dont la valeur est euro-américaine : la connaissance de l'autre ne doit pas viser nécessairement l'auto-référencement, même si l'autoconnaissance anthropologique passe par l'autoconscience académique (2014, p. 133-157). Autrement dit, ce qui diffère entre une ethno-graphie et l'écriture d'un processus de création, c'est moins le processus utilisé pour le produire – ce qu'on appelle en anthropologie les « conditions de production » de l'ethnographie – que l'objet de connaissance qui est en jeu : l'ethnographe doit nécessairement changer de position d'observation en même qu'il transite par ses propres expériences de ces mêmes observations (ce qu'en anthropologie on appelle l'« observation participante »), en ayant conscience qu'il ne se substituera jamais tout à fait à l'autre observé et inversement, pour atteindre, dans son texte, un sens de l'objectivité consciemment empreint de subjectivité, mais une subjectivité relative à un contexte toujours plus élargi que celui de la seule relation entre l'objet (la création) et son mode de production.

De plus, ce qui tient pour l'œuvre dans le processus ethnographique, c'est le texte en lui-même – lui seul peut faire *ex-ister* (dans son sens strict) la mémoire de l'expérience de l'ethnographe. Dans le récit d'un processus de création, l'objet de la création (de l'œuvre) se transmue-t-il dans le récit, dans le texte, ou demeure-t-il dans la création qu'il reste à décrire et interpréter ?

L'objectif de la production de connaissance en anthropologie, comme le dit Marilyn Strathern, c'est « augmenter [sa] conscience critique » (2014, p. 135) : Johannes Fabian, nous dit-elle, « suggère que puisque nos théories sur la société des autres sont notre praxis [...], si nous devons nous accorder sur quelque chose, ce doit être sur la nature de l'activité productive » (2014, p. 128). Du côté des arts du spectacle, « dans la tradition occidentale l'art du comédien est une mimésis décalée, elle reprend les gestes du quotidien, mais dans un contexte où l'épaisseur du lien social a perdu toute consistance au profit d'un autre mode de communication » (Le Breton, 2000, p. 196). Pour le dire autrement, ce qui est réellement en jeu dans ces deux approches à distance, ne serait-il pas précisément la nature de la production de *relation* (sociale) dans le phénomène vécu et observé ? Quelle est la nature de la relation opérée dans le processus de création ? Quel peut-être son mode spécifique de restitution de cette expérience ?

Si la description du processus de créativité en arts du spectacle s'inspire nécessairement de la méthodologie spécifique de l'anthropologie, la recherche de terrain et l'ethnographie - en particulier l'ethnographie, son enjeu essentiel étant la description -, comment la « narrativité » - le troisième terme introduit entre les statuts argumentatif (scientifique) et descriptif (littéraire ou expressif) du texte ethnographique (Laplantine, 1996, à partir d'une lecture de Wittgenstein) - peut-elle contribuer à saisir la nature du processus de création à travers la spécificité de son mode de restitution ? Ne peut-on pas voir une certaine correspondance entre le troisième terme de la narrativité ethnographique et le troisième terme de la description du processus de création : la créativité ?

À ce titre, le débat entre l'anthropologue George Marcus (2004) et le critique et historien de l'art Hal Foster (2014) peut nous aider à orienter la problématique de ce chapitre. Dans son texte, Marcus tente de revoir les principaux aspects communs et divergents entre art et anthropologie, depuis une perspective de la critique littéraire qu'il a largement contribué à introduire en anthropologie avec l'ouvrage majeur *Writing Cultures* (1986). Si en anthropologie la réflexivité critique a été un moyen de rompre avec la mise-en-scène de la recherche de *terrain* (la fameuse « mise en scène malinowskienne »⁴) et son autorité scientifique et eurocentrique, elle a en réalité

⁴ Voir à ce sujet la critique de George Stocking sur les procédés ethnographiques de Malinowski, qu'il nomme la « magie de l'ethnologue », heureuse passe magique qui fait silence, dans le texte ethnographique, sur la présence de l'ethnologue en tant qu'elle interagit sur

contribué à renforcer cette mise en scène et a failli à ce que soit conçues de nouvelles stratégies, formes et normes de pratiques pour se confronter à des mondes de plus en plus complexes (Marcus, 2004, p. 136). Marcus émet trois objections au texte « L'artiste comme ethnographe » de Foster (2014) qui se veut une critique du mimétisme chez les artistes de la recherche de terrain à partir de son modèle traditionnel (la mise en scène malinowskienne) : 1) l'appropriation abusive de la méthode ethnographique par les artistes comme méthode de production de leurs œuvres (le déplacement de l'enquête des composants objectifs de l'œuvre d'art vers ses conditions spatiales, puis plus tard, corporelles, lesquelles selon Marcus, n'enlèvent en rien leur statut discursif touchant aux pratiques, institutions, et autres subjectivités et communautés (2004, p.139)) ; 2) l'exorcisation d'une troisième présence, l'autre (« l'indigène ») envers lequel normalement la recherche de terrain est toute orientée (et ici, dit Marcus, il faut se demander comment en réalité cet autre est rendu « objet » (2004, p. 141) ; 3) la question n'est pas de transformer la recherche de terrain en forme de théâtre, mais d'utiliser les expériences et les techniques du cinéma et du théâtre pour réinventer les limites et les fonctions de la recherche de terrain en anthropologie.

Pour ce faire, Marcus propose que les anthropologues utilisent les savoirs des artistes du spectacle vivant et du cinéma, en particulier le modèle de la scénographie, en lui appliquant une perspective « méta-ethnographique », à partir de trois catégories qui lui paraissent pertinentes : la recherche multilocale (ou, terrain multisitué) ; la planification (telle que dans l'office scénographique) ; et les réalités collectives qu'il interprète en tant que « complicités ». Il explique en ce sens que « dans l'espace multilocalisé, les collaborations et complicités définissent la politique de la connaissance, qui conforme aussi la planification de l'enquête » (2004, p. 157). Ces trois apports sont convaincants, mais, précisément parce qu'ils relèvent plus de « méthodes » que de méthodologie – parce que si la perspective finale doit rester méta-ethnographique, l'objet de l'œuvre se déplace automatiquement dans le texte produit –, sont finalement beaucoup plus évidents et beaucoup moins critiques que les apports qu'Hal Foster amène.

Foster a, disons, une approche plus langagière que textuelle, à l'inverse de Marcus. Il faut tout de suite rappeler que le fameux *Writing Culture*, sans lui tirer une once de l'importance qu'il a toujours aujourd'hui,

la situation d'observation et sur la méthodologie employée pour parvenir à l'analyse de la situation d'observation. STOCKING, George W., Jr. "The ethnographer's magic". In: *Observers observed*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1983, p. 70-120.

porte une critique forte sur des questions de réflexivité en anthropologie, mais dont la perspective est essentiellement méta-ethnographique, c'est-à-dire qui pense le texte depuis le texte, et non le texte depuis le terrain (comme Geertz, 1988 ; Rabinow, 1979 ; ou Favret-Saada, 1990 ont pu le faire depuis l'interprétativisme). Foster (2014), sur un mode accompli de la critique littéraire certes, mais tout aussi pertinemment, affirme que les artistes, autant que les anthropologues, dans leur réflexion sur leur production, doivent « nécessairement connaître l'amplitude discursive et la profondeur historique de l'objet-sujet de leur analyse » (2014, p. 185), ce qui, en soit, est une perspective plus proche du réel et de l'expérience du terrain, mais surtout, tels que inscrits dans leur champ social. En effet, à la fin de son article, il relativise la force voire l'efficacité des catégories qu'il propose pour y parvenir : la « parallaxe » et le « recadrage », des exercices de spatialisations et temporalités pour les observateurs et acteurs de ce champ social. Mais précisément pour ces raisons, ces exercices sont des pratiques méthodologiques, et non plus de simples méthodes : ils engagent l'artiste à agir comme « auteur-écrivain » (Barthes, 1982), c'est-à-dire, ni seulement comme auteur (signataire d'une théorie ou d'un modèle discursif), ni seulement descripteur, mais bien plutôt, à l'image de l'anthropologue selon Clifford Geertz (1998), comme narrateur⁵. Sur un mode où nouveauté, créativité, et connaissance s'inter-déterminent nécessairement.

Reconnaissant que la réflexivité – entre nous commune à l'exercice de l'artiste, du chercheur en arts, de l'anthropologue, et de leurs « indigènes » – peut mener à des phénomènes de « super-identification » ou de « super-altérisation », Foster tempère : « questionner l'autorité sociale, ce n'est pas encore questionner l'autorité sociologique » (2014, p. 175). Le recadrage ne suffit pas par lui-même (on y risque en effet l'hermétisme contre l'accès du lecteur, et le narcissisme contre la nature de la production de connaissance qui relève des *autres*, dans la démarche ethnographique). La « parallaxe », qui désigne l'incidence du changement de position de l'observateur sur l'observation d'un objet, fait alors se rejoindre ces principes spatiaux et temporels dans le façonnage de l'œuvre comme dans la réflexion

⁵ C'est Geertz (1989) qui rapproche la notion d' « auteur-écrivain » de Barthes (1967), de la figure de l'ethnographe : ni purement auteur (théoricien), ni purement écrivain (descripteur), c'est un « narrateur » qui ne peut négliger ni les aspects analytiques ni littéraires, puisque c'est dans la distance du langage qu'il construit pour produire de la connaissance. Et de conclure en situant le « discours anthropologique [...] au milieu » (Geertz, 1988, p. 31).

sur elle. La parallaxe, qui sans doute peut qualifier la démarche narrative, concilie le travail de la créativité, de la *rationale* scientifique, et de l'histoire (l'historicité de l'écrivain, et celles de ses expériences avec l'autre lié dans le processus de création). Mais demeure le problème du langage.

Avec l'interprétativisme – mais avant en philosophie, avec Wittgenstein et Gadamer –, nous savons que tout descripteur est prisonnier du langage. Au-delà des deux dialectiques en jeu - art et science, arts du spectacle et ethnographie – qui ont un aspect commun, celui du dispositif d'écriture comme dispositif scientifique, le problème de la description du processus de création, pourrait se poser en d'autres termes : l'ethnographie de la créativité. Cela mène au-delà des méthodes et techniques pour décrire. Réfléchir à une manière nouvelle de « donner à documenter » ces expériences de processus créatif, menant à se demander de quel « verbe » l'artiste scénique est-il à la recherche - ou plutôt quelle serait la *nature* de ce verbe -, est alors insuffisant. Si l'on pose la question de la *nature* du verbe de l'acteur, c'est parce que le dispositif en lui-même n'est jamais un problème, il est donné, construit. Le véritable problème, c'est « l'affect non représenté » (Favret Saada, 1990) qui traverse la construction de ce dispositif. Il faut l'interpréter pour le rendre langage, et qu'à son tour il soit interprété.

Il convient alors de bien distinguer méthode et méthodologie : la méthode, comme marche (à suivre) couvre deux champs distincts : elle est descriptive et normative ; la méthodologie, comme démarche visant la réalisation de la méthode, est une réflexion analytique sur ces deux modes (le descriptif et le normatif). Il y a toujours plusieurs méthodes pour réaliser l'observation ou l'expérience dans l'empirisme. Mais comment multiplicité et altérité (la créativité ?) se mêlent-elles à la réflexion méthodologique ?

1. Le travail d'une marche lente en répétition : un récit

Les extraits suivants d'une situation d'observation participante du travail d'une marche lente en répétition ont soulevé les difficultés précédemment citées en ce qui concerne la marche comme technique au centre du processus de création en question, et le déplacement du chercheur entre sa tâche d'observateur et sa tâche de participant comme acteur/danseur. Il s'agit d'une étape du processus créatif d'une forme courte intitulée *Si on n'avait pas la mer*, de la compagnie Émoi71 (Île-de-France), dirigée par Estelle Bordaçarre. Metteuse en scène, comédienne et pédagogue, elle a été

formée à l'art dramatique puis au théâtre gestuel auprès de la compagnie du Théâtre du Mouvement⁶, dont elle reste l'une des principales formatrices, ainsi qu'à la danse butô et au clown. Le projet général de la compagnie Émoi71, intitulé « Home » d'après la pièce *Home* de David Storey adapté par Marguerite Duras, est un chantier de recherche artistique autour du thème de la folie. Le projet se décline en trois volets : 1) une forme courte *Si on n'avait pas la mer*, première étape d'une création finale *Home* ; 2) des ateliers en hôpital psychiatrique ; 3) un documentaire comme trace de cette recherche artistique : *Cette petite île à nulle autre pareille*. C'est la forme courte, *Si on n'avait pas la mer*, une maquette de la future création d'une durée d'environ trente minutes, qui est relatée ici. Ce travail regroupe treize comédiens : cinq professionnels distribués selon les cinq personnages de la pièce *Home* et un chœur muet de huit comédiens non professionnels – regroupant quatre jeunes comédiens en formation, trois professionnels hors du milieu artistique et une chercheuse, auteure ici⁷.

Session d'avril-mai 2012 - Journal

Le lieu occupé pour les répétitions est une ancienne serre. Cet espace blanc, d'environ 8m de long sur 4m de large, prêté par hasard pour la session de travail par le centre artistique Anis Gras – le lieu de l'Autre à Arcueil (94), est devenu la scénographie-type du projet. En effet, bordé d'un mur de pierres d'un côté et d'une baie vitrée de l'autre, l'espace constitue le petit jardin de la pièce où les patients reçoivent leurs visiteurs. Il n'y a pas d'espace scénique délimité, spectateurs et acteurs feront partie de la même aire de jeu. Une vingtaine de spectateurs pourront être accueillis, certains seront assis, tandis que d'autres se déplaceront dans l'espace en fonction des mouvements des acteurs.

⁶ La compagnie du Théâtre du Mouvement (Île-de-France) est codirigée par Claire Heggen et Yves Marc. S'appuyant sur la technique du mime corporel d'Étienne Decroux, ainsi que sur diverses pratiques somatiques, elle recherche depuis la fin des années 1970 un art de l'acteur basé sur la musicalité et la théâtralité du mouvement.

⁷ Tous les comédiens ont déjà travaillé avec la metteuse en scène Estelle Bordaçarre sur de précédentes créations ou lors de stages de formation. Véronique Muscianisi l'a rencontrée pour sa part lors d'un laboratoire de recherche pratique encadré par Yves Marc, co-directeur du Théâtre du Mouvement, auquel elle participa dans le cadre d'une enquête de terrain portant sur l'apprentissage de l'acteur au sein de cette compagnie.

Estelle Bordaçarre demande aux comédiens de marcher lentement en file indienne le long de la baie vitrée en tournant la tête sur leur droite pour regarder la cour extérieure, là où se tiendrait le public à son arrivée. Les comédiens échangent entre eux pour établir un ordre de passage et font plusieurs essais. Quelques autres acteurs, dont je fais partie, ainsi qu'Estelle Bordaçarre les regardent faire. Ils ont rapidement du mal à être synchronisés en marchant de profil. Pour pallier à ce manque de synchronisation, une comédienne, par ailleurs danseuse, insiste pour compter le nombre de pas à effectuer. Des essais sont faits à haute voix, puis en silence mais sans grand progrès : ils ne comptent pas vraiment tous au même rythme. Estelle Bordaçarre leur dit que ce n'est pas une très bonne idée de compter les pas, mais les laisse quand même chercher.

Comme une bande-son doit être diffusée sur ce passage, certains comédiens voudraient l'entendre pour s'entraîner en même temps, afin de se caler sur un moment musical. Mais là encore les quelques essais sont infructueux. Plusieurs se découragent et disent « ne pas avoir l'oreille assez musicale » pour se retrouver sur la musique.

Estelle Bordaçarre insiste alors pour qu'ils cherchent à être ensemble simplement par leur état de concentration et leur respiration : « Si vous êtes concentrés, vous serez centrés avec celui de devant et de derrière, qui lui-même sera centré avec celui de devant etc. Donc vous serez tous ensemble. Si vous comptez et que le premier ou celui de devant se trompe, vous vous tromperez tous derrière. Or si vous êtes à l'écoute, ensemble, dans l'état, vous réajusterez ». Les comédiens essaient donc de nouveau en prenant en compte ces conseils et arrivent à une marche satisfaisante qu'ils répètent plusieurs fois.

Session de novembre 2012 - Journal

Pour cette session de travail, Estelle Bordaçarre a invité une chorégraphe de butôt, Séverine Delbosq, de la compagnie *l'Essoreuse* (Île-de-France), avec qui elle se forme et participe à plusieurs projets. Avec cette dernière, un travail spécifique sur la marche en lenteur est effectué. La première heure est ainsi consacrée à des propositions collectives pour marcher ensemble, notamment à partir de marches lentes inspirées du bûto (les genoux fléchis, la tête immobile dans l'avancée pour donner une impression de lent glissé continu), en ligne puis en cercle, les yeux ouverts et fermés.

Puis Estelle Bordaçarre demande à la chorégraphe de faire travailler la séquence de la marche en file indienne aux acteurs. Sans leur demander de compter les pas, ni d'être sur un même repère musical, la chorégraphe insiste pour que tout le monde parte du même pied et, tout en regardant à travers la vitre sur leur droite, de bien suivre l'allure de celui qui les précède.

Comme certains ont pris une légère inclinaison arrière de buste qu'Estelle Bordaçarre a apprécié, tout le groupe cherche à retrouver cette inclinaison sur un pas de recul. Après plusieurs essais avec eux, Séverine Delbosq leur propose finalement comme repère de faire 4 pas en avant, puis 2 en arrière - qui se terminent par l'inclinaison de buste - puis 3 pas en avant et 1 en arrière et de répéter ainsi la formule. Ils répètent plusieurs fois pour que tout le monde soit bien ensemble. Séverine Delbosq montre parfois et marche avec eux. Enfin, les comédiens s'accordent pour toujours repartir du pied droit pour les pas en avant et de ne pas poser le talon sur le dernier pas arrière.



Fig.1.
Équipe en répétition dans la serre
© Cie Emoi71, février 2012.



Fig.2.
Vue des acteurs de l'intérieur de la serre
© Cie Emoi71, février 2012.



Fig.3.
Filage, début de marche le long des vitres
© Cie Emoi71, mai 2012.



Fig.4.
Filage, fin de marche le long des vitres
© Cie Emoi71, mai 2012.

Comment, dans le récit du processus créatif pris en exemple dégager ce qui relève du processus de créativité ou d'apprentissage ? Quelle est

la part créative de chacun dans le processus ? Il existe en effet différents niveaux de créativité (en jeu comme en apprentissage), selon l'autonomie laissée au comédien par le directeur artistique ou pédagogue présent, ou selon le guidage de ce dernier.

2. Apprendre et créer

Le récit rapporté décrit un processus de créativité (potentialité à inventer, à créer) lors de l'apprentissage d'une marche en lenteur, dans le cadre plus large d'une création artistique (une forme conçue collectivement ayant pour but d'être produite en public à l'issue d'une certaine période). Il est à noter que la marche s'affirme comme une thématique de prédilection pour le Théâtre du Mouvement⁸, dans la lignée du mime corporel d'Étienne Decroux⁹, comme pour le butô¹⁰.

L'entrelacement entre apprentissage et recherche créative peut s'appréhender dans l'exemple rapporté. L'apprentissage, en tant que « modification de la capacité à réaliser une tâche sous l'effet d'une interaction avec l'environnement »¹¹, est en effet prégnant à travers les étapes d'essais-erreurs impulsées par les acteurs eux-mêmes (marche en comptant les pas, marche sur la musique, marche en se laissant guidé par le partenaire de devant), ainsi que par la situation explicite de transmission d'indications techniques avec la présence de la chorégraphe de butô invitée par la metteuse en scène. Ces indications suivies et assimilées par les acteurs (avec le modèle de la chorégraphe) les aideront à finaliser leur déplacement dans l'espace de la serre. Les acteurs bénéficient toutefois de temps en autonomie pour chercher (comment marcher ensemble), improviser (des solutions pour y arriver), proposer (de compter les pas, de trouver des repères musicaux), effacer (les comptes des pas) ou garder un élément de créativité individuelle (comme l'inclinaison arrière de buste ou le soulèvement du talon sur le pas arrière) qui sera repris collectivement.

⁸ Voir HEGGEN, Claire et Yves MARC. **La marche de l'acteur**. Dans : ASLAN, Odette (Dir.). *Le Corps en jeu*. Paris : CNRS, (1994), 2003, p.361-366.

⁹ Étienne Decroux a créé diverses marches stylisées.

¹⁰ ASLAN, Odette et Béatrice PICON-VALLIN (Dir.). **Butô(s)**. Paris : CNRS, 2002.

¹¹ GANASCIA, Jean-Gabriel. « Apprentissage ». Dans : HOUDÉ, Olivier (Dir.). **Vocabulaire de sciences cognitives**. Paris : PUF, (1998), 2003, p.48.

2.1. Quel processus créatif ? Quelques précisions autour des termes de *création* et *créativité*

La création est conception, engagement, réalisation, production particulière : à la fois œuvre et processus d'accomplissement de l'œuvre. La créativité est une potentialité individuelle ou collective, plus ou moins bien partagée entre les individus, une aptitude à faire surgir du nouveau, à innover, à inventer, à créer¹².

Lorsqu'il s'agit d'étudier un processus de création la première étape est de s'interroger sur ce que recouvre cette notion. La formule « processus de création » peut renvoyer en effet à des productions esthétiques diverses, par exemple la répétition d'un spectacle, la construction d'un personnage, ou encore l'écriture d'un texte. Mais cette formule peut englober également différents aspects, nous retenons notamment les notions de *création* et *créativité*. Il nous faut donc ici préciser l'emploi de ces termes.

Le terme de « création » désigne à la fois un résultat, une production présentée à un public, mais aussi le processus qui y conduit : un processus créatif, pris en tant qu'activité sociale particulière, qui concentre l'expression sensible d'un ou de plusieurs artistes présents. Ces derniers expriment en effet leur subjectivité (expressivité, motricité, pensée, affect, histoire personnelle etc.) à travers l'œuvre artistique à façonner collectivement ou individuellement. Pour Mireille Arguel, la création est « labeur, travail, gestation », tandis que la dimension créative, ou créativité, constituerait « le champ des possibles sous-tendu par une marge d'imprévisibilité et de spontané » (Arguel, 1991, p.34). En ce sens la notion de *créativité* présente une nature transversale et se retrouve appliquée à d'autres domaines que celui des pratiques artistiques. Les auteurs de divers champs d'études s'accordent toutefois sur son caractère inédit et lié au contexte de l'activité dont elle relève, mais aussi sur sa dimension de capacité humaine¹³. La dimension novatrice peut s'exprimer à différents degrés, une déviation minimale ou plus importante d'une précédente production artistique par exemple (Lubart,

¹² ARGUEL, Mireille. « Création – créativité ». *Marsyas*, n° 18, p.34, 1991.

¹³ Voir notamment la recension de travaux dans LUBART, Todd (Dir.). *Psychologie de la créativité*. Paris : Armand Colin, 2003. Pour L.S. Vygotski par exemple, l'imagination constitue une fonction psychique qui se développe tout au long de la vie dans nos interactions sociales. Voir ARCHAMBAULT, Andrée et Michèle VENET. « Le développement de l'imagination selon Piaget et Vygotsky : d'un acte spontané à une activité consciente ». *Revue des sciences de l'éducation*, vol. 33, n° 1, p.5-24, 2007.

2003, p.10)¹⁴. Le *processus créatif* renvoie quant à lui à « la succession de pensées et d'actions qui débouche sur des créations originales et adaptées » (Lubart, 2003, p.85).

A ce stade une question se pose : la créativité doit-elle forcément résulter en une idée exprimable sous une forme observable ? Il n'y a rien de moins sûr dans la mesure où cet argument exclut le caractère d'imprévisibilité et de spontané soulevé par Arguel, lequel précisément se passe dans un champ des possibles qui ne promet aucune productivité – sinon auto-poïétique (Toren, 2012) et qui, en ce sens, ne concerne plus rien en dehors du sujet et de son auto-connaissance.

On peut y voir ici les problèmes posés par l'improvisation, en particulier celui du mythe de la page blanche. La situation n'est pas sans rappeler le sentiment de « déjà vu » de l'improvisateur eut égard à son improvisation, qui n'est jamais tout à fait du même ni jamais vraiment nouvelle. Ce champ des possibles décrit par Arguel, résolument distinct du champ du travail et du labeur – même si improviser relève d'exigences multiples et intenses – qui doit résulter en une production concrète, n'est pas un espace vide à remplir de nouveauté et d'inédit, c'est un espace plein, hétérogène, hétéroglote, composé d'histoire, de psyché et d'apprentissages techniques qui ont modelé une vie. Ce caractère de nouveauté doit donc être relativisé dans les termes d'une capacité interprétative qui elle, dans l'effort d'agencement des « tessitures de signification » (Geertz, 1989) dans leur densité et multiplicité, et par-delà l'« anxiété de l'influence » et de la « ré-analyse » (Larcom, 1983) pourraient nous mener vers cette singularité créative tant recherchée en tant qu'auteur-narrateur.

Ce que Barthes apporte depuis la sémiotique à l'ethnographie avec sa notion d'auteur-écrivain – narrateur –, c'est une réponse à cette question : le langage comme praxis ou comme moyen ? Le langage comme praxis doit-il substantier la créativité ? ; et le langage comme moyen, comme méthodologie, doit-il substantier le discours scientifique ? C'est de la même manière que l'ethnographie peut contribuer à la question de l'écriture du processus de création. Ce qu'il faut comprendre, c'est que la

¹⁴ Il est à noter que la part innovante n'est pas toujours reconnue par les artistes, comme les propos du chorégraphe Dominique Dupuy le suggèrent : « Créativité ! Oh ! Quelle tarte à la crème ! Il ne s'agit pas d'inventer, à peine de découvrir, plutôt de révéler. Quoi ? La fondamentale et sublime intuition du mouvement ». DUPUY, Dominique. « La danse du dedans ». Dans : Ouvrage collectif de la Biennale Nationale du Val de Marne. **La danse, naissance d'un mouvement de pensée**. Paris : Armand Colin, 1989, p.111.

créativité, même dans son sens le plus ouvert et imprédictible de champ des possibles, n'exclut en rien une dimension discursive. Qu'elle résulte ou non en un produit observable et exprimable, elle construit du discours, parce qu'elle est langage : en d'autres termes, elle occuperait le lieu de la narrativité que Wittgenstein souligne lorsqu'il oppose la méthode de la description aux prétentions de l'explication (Laplantine, 1996). C'est aussi ainsi qu'elle fait la différence – la spécificité – de l'anthropologie. On peut dès lors se demander, à quel point la connaissance produite en arts est-elle empreinte d'objectivité ? Ce que vient faire éventuellement la créativité, c'est nous montrer la dimension autoritaire de nos apprentissages.

2.2. Ce qu'est apprendre

Avec les travaux en psychologie historico-culturelle de Vigotsky, nous apprenons en ce sens que l'objet d'étude privilégié, la « conscience » - qui est pleinement en jeu dans la réflexivité méthodologique -, relève d'au moins quatre processus : subjectivité, individualité, personnalité et identité. Flavia Gonçalves da Silva (2009) montre bien que la place du biologique est fondamentale jusque dans les formation et composition historiques de ces quatre dimensions psychiques et constructions sociales. Clairement distinctes par leur degré d'interaction avec le social et l'externalité du sujet (son environnement), elles intéressent ici pour la tension que l'anthropologie, plus précisément l'ethnographie, et les sciences des arts, partageant dans leur effort à produire une connaissance objective.

L'anthropologue Christina Toren (2012), alors qu'elle discute le phénomène de l'auto-poïesis dans les processus d'apprentissage, entre incorporation et neurophénoménologie en particulier, rappelle qu'il ne faut pas confondre l'intersubjectivité avec l'interaction sociale, et que comprendre le monde ne doit pas être confondu avec la construction sociale de l'apprentissage : « là où l'apprentissage est entendu comme un processus micro-historique, le monde habité – même s'il opère selon sa propre dynamique – ne peut jamais être compris indépendamment du sujet connaissant. En d'autres termes, la validité d'une étude scientifique déterminée est elle-même un jugement constitué historiquement » (2012, p. 31).

Cette approche de l'apprentissage nous rapproche du processus de créativité : la créativité est indissociable de l'expérience du sujet observant/apprenant/écrivain. Puisque « l'auto-poïesis est transformation, continuité en transformation », il s'agit selon elle, « d'introduire l'ontogénie

comme un processus historique ». Mais subsiste le problème que pour que nos catégories fonctionnent, le seul moyen pour qu'elles deviennent analytiques, c'est par l'analyse ethnographique (et non à partir de présupposés). En d'autres termes, « l'ethnographie de l'ontogénie » – un « chemin pour une théorisation des connexions mutuelles entre évolution humaine, histoire, vie contemporaine, conscience et neurobiologie de la conscience » nous condamne à « des descriptions inévitablement *partielles*¹⁵ pour qu'elles puissent devenir objectives : le développement humain est tout simplement auto-poïétique et historique » (2012, p. 31). On comprend alors ce qui, dans ce processus de créativité/apprentissage, « fonde le spectre complet de la différence individuelle » (2012, p. 32). C'est cette dernière, la différence individuelle, qui est à l'œuvre dans toute description. Ainsi, créativité et processus de création doivent-ils être compris en dehors de cette intersubjectivité qui entre en choc avec les préoccupations d'objectivité du récit méthodologique ?

Plusieurs questions se posent par conséquent à travers la notion de *créativité* : faut-il la considérer comme *processus* ou partie de la *production* finale ou les deux ensembles ; faut-il prendre en compte la compétence créative individuelle de l'artiste et ainsi le développement de la pensée créative dans l'apprentissage artistique ? Comment la créativité, l'inventivité, l'imaginaire des artistes sont-ils stimulés lors d'un processus de création ? Quels facteurs influencent la créativité ? Pour cela il faut garder à l'esprit les trois rôles sociaux « acteur/danseur », « directeur artistique/metteur en scène », « observateur/spectateur », qui s'interpénètrent souvent dans les processus de création, et qui ne sont pas appréhendés par les artistes de la même manière¹⁶. Enfin existerait-il un contexte situationnel favorisant la créativité ?

C'est vraisemblablement l'interaction complexe de ces différents facteurs qui entre en jeu dans la compréhension de la dynamique du

¹⁵ Nous devons voir dans ces « vérités partielles » l'écho aux « *partial truths* » de l'anthropologue James Clifford qui ouvre la réflexion sur les dimensions poétiques et politiques des aspects discursifs de la représentation culturelle dans *Writing Culture* édité avec George Marcus : « vérités partielles » car toujours incomplètes et engagées (1986, p. 7). « Les essais de ce volume ne clament pas que l'ethnographie est « seulement de la littérature ». Ils insistent sur le fait qu'il ne s'agit que d'écrire » (1986, p. 26).

¹⁶ Pour le passage entre ces différents rôles et l'engagement de l'acteur dans le processus créatif voir le dossier coordonné par LUCET, Sophie et Jean-Louis LIBOIS (Dir.). Dossier « L'acteur créateur », *Double Jeu*, n°1, 2003.

processus créatif. Il s'agit ainsi pour nous d'interroger la notion de *créativité* en mettant l'accent sur le *processus créatif*, pris dans son contexte d'interactions, et non de nous intéresser à la *création* comme *œuvre*.

3. La mise en mots d'un processus créatif

3.1. La difficulté de dire le mouvement

La danse se vit et se traverse comme présence vivante ; elle n'a que faire en apparence d'un système de symbolisation incompatible avec les données de l'expérience qui réduiraient, résumeraient le tissu sensible du mouvement jusqu'à un graphe universel, transmutable d'un lieu à l'autre, d'une textualité à une autre¹⁷.

Les propos de Laurence Louppe manifestent avant tout le non-sens, mais plus subtilement la complexité de vouloir saisir une œuvre de mouvements à travers les mots. La part d'appropriation sensible de la réalité par les artistes est en effet difficilement descriptible. Toute expérience corporelle qui façonne le corps des artistes en interaction avec leurs partenaires, impliquant leurs émotions, ne peut qu'être saisie partiellement de l'extérieur, comme de l'intérieur. Comme le souligne José Gil, un observateur d'une chorégraphie assiste à « un champ de forces », « une dramaturgie de tensions, de brisures, de lenteurs, de vitesses, d'accroissements et de modulations d'intensités, de déploiements, de chocs et de conjonction d'espaces »¹⁸. Car l'expérience vivante est difficile à prendre en compte dans ces différents « niveaux d'organisation », dans une linéarité de l'écriture (Barba, 2004, p.205)¹⁹. La simultanéité des points de vue apparaît dès lors comme un problème. Sûrement parce qu'elle est illusoire.

Le corps de l'artiste, qu'il soit acteur ou danseur, présente une triple caractéristique selon Mireille Arguel : il est à la fois « un outil » ou

¹⁷ LOUPPE, Laurence. « Les imperfections du papier ». Dans : LOUPPE, Laurence (Dir.). **Danses tracées. Dessins et Notations Chorégraphiques**. Paris : Ed. Dis Voir, 1991, p.9.

¹⁸ GIL, José. « Le corps, l'image, l'espace ». Dans : Ouvrage collectif de la Biennale Nationale du Val de Marne. **La danse, naissance d'un mouvement de pensée**. Paris : Armand Colin, 1989, p.72.

¹⁹ Julia Beauquel souligne quant à elle « l'espace-temps » éphémère de la danse qui se construit par les corps en mouvement et leur trajectoire dans l'espace (Beauquel, 2015, p.15).

« un instrument », « un véhicule » (messenger d'émotions, d'idées etc.), et « une matière » qui donne densité à la scène vivante (Arguel, 1992, p.204). La corporéité de l'artiste est en effet « un matériau vivant qui s'offre et se dérobe tout à la fois au regard, dans l'instant éphémère de la visualisation de ses formes corporelles et de ses trajectoires » (Arguel, 1992, p.204).

L'aspect cénesthésique est sans doute le moins difficile à ignorer, tant pour l'observateur que pour l'acteur-danseur. Mais comme le souligne Jerzy Grotowski, il y a plusieurs types de créativité : une créativité expressive, et une créativité non expressive, et selon lui, « c'est pas tellement un problème de technologie, mais de contenu »²⁰ (Grotowski, 1997).

[...] Si on parle de ce que fait l'acteur avec son corps, son âme, et son esprit, voire quelque chose de plus peut-être, si on parle de ça, alors immédiatement, on se pose immédiatement la question : est-ce que ce type de créativité, devient créatif parce que quelqu'un le regarde ? Ou est-ce que c'est créatif, et après, quelqu'un le regarde ? Alors, nous avons une sorte de préjugé, que tout ce champ des arts performatifs est lié tout court à une expression qu'on est en train de créer pour être perçue et regardée.

Je ne suis pas d'accord avec ça.

Je pense qu'il y a certains types des arts performatifs ou c'est créé pour être regardé. Mais il y a les autres types des arts performatifs, les autres approches, où un processus se forme, s'articule. Il est une sorte de bataille de l'être humain avec lui-même pour devenir lucide, transparent, propre, lié aux racines d'une expérience directe de la vie, et qui trouve après, on peut dire, dans le montage, dans les éléments de composition, la capacité, la possibilité d'être compris par quelqu'une d'autre qui regarde. Vous voyez c'est juste... c'est très proche, en apparence, ces deux approches, mais c'est différent.

Dans une approche, on fait tout pour créer une expression, pour être expressif on pourrait dire.

Et dans l'autre, on aboutit avec un processus direct de la personne qui travaille à un point où, à travers du montage de la composition, ça peut être regardé et compris (Extrait 002-Jerzy Grotowski-CF923-02.mp3).

On comprend qu'il y aurait une créativité vouée à sa seule expressivité, à son « effet », et une autre plus attentive au processus qu'elle

²⁰ Extraits de sa Leçon Inaugurale donnée au Collège de France en format audio retranscrits ci-après littéralement.

fabrique en même temps : au sein de ce processus, l'acteur écrit son cheminement, sa méthodologie et c'est elle qui en même temps accomplirait son heuristique. Poursuivons :

Oui, ce n'est pas tellement facile de voir la différence. Si on ne pense pas des choses plus subtiles, plus délicates, comme par exemple l'expérience intérieure, dans le sens laïque du mot comme a parlé Georges Bataille par exemple...

Alors, est-ce que l'expérience intérieure, pour exister, doit être faite pour être regardée par un spectateur, par quelqu'un d'autre? Ou est-ce que l'expérience intérieure existe par lui-même [sic], si il existe, et après, il peut être perçu par l'autre?

Vous voyez c'est là où il y a toute la question.

Alors je dirais qu'il y a une différence entre l'expressivité, une sorte de besoin de s'exprimer, qui a aussi un aspect artistique profond, mais qui n'est pas le seul, qui n'est pas l'unique, et entre l'expression d'un processus réel, l'expression qui n'est pas recherchée. Donc en dernière phase, au minimum.

C'est comme, nous sommes face à quelque chose qui a une expression naturelle, comme le mouvement de l'océan, comme un arbre. Il y a certains arbres qui peuvent profondément fasciner. Il y a l'expression d'un arbre. Les Japonais ont très bien analysé dans la peinture mais aussi dans les textes, l'expression de l'océan, d'un mouvement de l'océan, mais ce n'est pas l'expression qui est recherchée par l'océan, c'est l'expression qui apparaît, et après elle peut être perçue. Et c'est une autre chose de chercher une expressivité.

Oui je sais la chose est délicate. En vérité les deux aspects fonctionnent dans l'art performatif, les deux. Mais il faut voir qu'il y a les deux. Il n'y a pas seulement la recherche d'être expressif. Il y a de très très grands artistes qui ont cherché tout court d'être expressif, mais même là ça paraît être complètement évident, comme par exemple dans la pantomime. C'est beaucoup plus compliqué si nous regardons de près. Chez Marcel Marceau, la recherche d'une expressivité pour le spectateur a été très forte, et évidemment du point de vue artistique, riche. Mais il était, comme le vieux Decroux, son professeur, il était les approches qui l'ont précédé où en vérité, on n'a pas cherché que le processus soit formulé pour être perçu par un autre. Où on a cherché comme les lois de la vie qui coule, c'était le vieux Decroux, et qui finalement dans une phase avancée de travail devient organisée, structurée et perceptible.

Toujours nous sommes justes au bord de quelque chose incompréhensible mais en pratique, ce sont des choses extrêmement palpables (Extrait 003-Jerzy Grotowski-CF923-03.mp3).

Avec ces dernières explications sur l'aspect organique – qui est non-expressif – et non-organique – qui est expressif – on saisit que ce qui échappe à l'acteur-danseur, c'est la dicibilité d'un processus que physiquement il n'a aucun mal à sentir. Si Grotowski lui-même peine à le décrire, c'est parce que ce processus organique non expressif (et qui contient la méthodologie), est de l'ordre du non-représenté ; et par là, non représentable. Toute personne souhaitant décrire un acte créatif se pose donc en face du dilemme d'une « pensée motrice » *versus* une « pensée en mots »²¹ et découvre l'impuissance du système linguistique pour pénétrer l'essence du mouvement (Godard, 2002, p.241). Favret-Saada (1990) l'avait déjà compris en réhabilitant l'affect non représenté, ces « intensités spécifiques », dans la démarche ethnographique. Reste à l'interpréter.

Des questions demeurent ainsi pour le statut du récit d'un *processus créatif* : comment traduire une expérience vécue à travers les mots ? Comment traduire l'ineffable des mouvements ? Quelle est la part d'engagement de l'observateur au sein du processus, et quels choix pour en rendre compte dans l'écriture ? (récit contextuel à la troisième personne, récit issu de notes personnelles à la première personne comme un journal, etc.) Selon les choix optés pour la description, les niveaux de lecture du processus seront différents.

3.2. Penser le statut du récit d'un processus créatif

Tout récit invite à s'interroger sur la place de son auteur. Nous observons par exemple dans le récit du processus donné la posture d'une chercheuse qui apprend à participer à la pratique observée, telle une ethnographe immergée dans la situation *d'observation participante* combinant « les points de vue de l'*insider* et de l'*outsider* », dans des allers-retours entre

²¹ Formules de Rudolf Laban reprises par Hubert Godard : GODARD, Hubert. « Le geste et sa perception ». Dans : GINOT, Isabelle et Marcelle MICHEL (Dir.). **La danse au XX^{ème} siècle**. Paris : Larousse, (1995), 2002, p.241.

observation et participation²². La compréhension du processus créatif n'est pas immédiate dans son observation, elle n'est pas « un simple exercice de transcription ou de décodage » (Ghasarian, 2004, p.15) mais relève d'une articulation à l'écriture. La description n'est pas en effet un calque d'une réalité observée ou sa « reprographie » (Laplantine, 2002, p.100), mais une recomposition, un réassemblage du réel selon nos propres perceptions (Laplantine, 2002, p.100), et, en particulier, visuelles.

D'autre part, il est à noter que toute description du mouvement implique la perception kinesthésique (sensations de mouvement et du corps dans l'espace) de celui qui décrit. Comme l'explique Hubert Godard :

Le visible et le kinesthésique étant totalement indissociables, la production du sens lors d'un événement visuel ne saurait laisser intact l'état de corps de l'observateur : ce que je vois produit ce que je ressens, et réciproquement mon état corporel travaille à mon insu l'interprétation de ce que je vois²³.

L'immersion *in vivo* de la chercheuse, sa participation effective à l'apprentissage de la marche en lenteur avec la chorégraphe de butôt invitée, a ainsi vraisemblablement induit son appréhension des difficultés des autres comédiens présents et son observation des situations permettant les extraits de récit précédemment donnés.

Nous pouvons dès lors nous interroger sur le statut du récit d'un processus créatif. L'écriture peut être vue comme une autre forme dérivée du processus créatif *in situ*, le récit ne pouvant se substituer au processus en lui-même. C'est à la croisée du récit et des matériaux recueillis (images, croquis, vidéos) que l'expérience vécue peut être reconstruite pour être transmise à d'autres. Mais encore une fois, multiplier les matériaux de description et multiplier les points de vue ne suffiront jamais à (re)construire une expérience. Le travail du narrateur est ailleurs, dans la parallaxe.

S'il est difficile d'appréhender dans sa complexité et subtilité l'engagement moteur et émotionnel de l'artiste en jeu, comme nous l'avons évoqué précédemment, il s'avère que le récit ethnographique du processus créatif est une création en lui-même, une forme scripturale à la croisée de

²² GHASARIAN, Christian. « Sur les chemins de l'ethnographie réflexive ». Dans : GHASARIAN, Christian (Dir.). *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*. Paris : Armand Colin, 2004, p.10.

²³ Hubert Godard, *op. cit.*, p.239.

l'écriture/des mots et de l'expérience *in situ*, dans une « pensée avec » nourrie d'une « pensée sur ». L'écriture peut ainsi constituer un prolongement du processus créatif, comme un accompagnement (les notes d'observation du processus pour le chercheur qui s'initie à la pratique observée constituent aussi des notes de mémoire du processus en vue d'une prochaine répétition). On sait qu'il y a un double statut du récit du processus créatif à la fois en tant qu'écriture artistique et scientifique. Le récit d'un processus créatif constitue et devient ainsi un objet autonome en lui-même, non nécessairement « une escale dans l'itinéraire qui conduirait à la science » (Laplantine, 2002, p.110).

Conclusion

La question de la description du processus de création reste ardue, et ambitieuse. Nous avons tenté, dans ce texte, en prenant un exemple de récit de processus de création articulé autour de techniques de la marche, de comprendre les tensions épistémologiques et méthodologiques qui ont façonné les rencontres entre arts du spectacle et ethnographie/anthropologie au 20^{ème} siècle. La marche, en tant qu'activité humaine exemplaire des apories entre expressivité et expérience, esthétique et technique, fonction efficace et construit culturel, renvoie inéluctablement aux problèmes du statut scientifique dès lors qu'on la prend comme objet de connaissance. C'est précisément parce que la marche, en tant qu'activité humaine, fait se confondre les activités de marcher et de dé-marcher que sa description devient problématique.

C'est en ces termes qu'elle rejoint le problème de la situation de la créativité dans la description ethnographique, dans la mesure où une ethnographie se doit de décrire un objet ou un phénomène culturel tout en incluant nécessairement, pour qu'un maximum d'objectivité soit atteint, la situation d'observation et les mécanismes de la construction de l'analyse. Ce que les tournants linguistiques et textuels de la théorie ethnographique ont apporté, c'est qu'entre le statut descriptif – la puissance expressive – et le statut scientifique – la puissance analytique – du texte, il existe un troisième terme, la narrativité. Puisque pour décrire, il faut narrer, l'ethnographe est condamné, dans ce processus d'écriture qui est en général solitaire, à des « vérités partielles » (Clifford, 1986) dues aux limites de son accès à la réalité et à l'objectivité des faits par son historicité comme sujet

connaissant auto-poïétique ; à l'impossible exhaustivité, à l'impossible accès total à l'altérité ou l'externalité qui ne peut qu'être incluse dans un champ socio-culturel.

Or, les limites opérées par la narrativité sont les mêmes pour tout descripteur, y compris pour l'acteur-danseur-performer qui cherche à décrire le processus de sa propre création. Sa description n'échappe en rien au champ social depuis lequel il écrit, puisqu'il s'agit d'une question de langage. De plus, l'objet résultant des conditions de production de la connaissance sont de même nature pour l'anthropologue et le chercheur/praticien/descripteur en art : ce sont des créations (qui peuvent discourir sur une création artistique).

En revanche, ce que la problématique de la narrativité permet de souligner pour ces deux champs scientifiques, c'est l'impuissance du système linguistique, que ce soit pour pénétrer l'essence du mouvement ou décrire plus simplement la complexité d'une expérience. Nous l'avons vu, la création ne fait pas problème. Mais saisir la créativité en est un autre.

Pour penser le problème de la créativité, nous proposons ainsi de penser (d'interpréter) la créativité comme narrativité à partir de données principales de la théorie interprétativiste et du virage ontologique en anthropologie : si l'ethnographe n'est ni un auteur (*author*) ni un écrivain (*writer*, descripteur) mais quelque chose entre les deux – soit un narrateur –, c'est parce que la « signature » (au sens derridien du terme) de l'auteur, ne peut être attribuée que par ses *lecteurs*. En d'autres termes, pendant que l'auteur crée, il peut penser sa création (sa production analytique, théorique), mais il ne peut penser *simultanément* sa créativité (ce qu'il fabrique comme nouveauté, singularité et signature). En d'autres termes, il s'agirait de renoncer à décrire la créativité puisqu'elle se défait dès lors qu'on tente sur elle l'exercice réflexif. La créativité ne serait en réalité observable et exprimable qu'en dehors du sujet créant, et par un sujet observant.

C'est précisément pour cela que *processus de création* et *créativité* sont confondus. Pourtant, là encore, l'attitude parallaxique – observer et réfléchir l'incidence de nos déplacements sur les objets de nos observations – est sans doute pertinente pour comprendre l'impossible simultanéité des points de vue et l'impossible autonomie de la création à l'égard de son champ social. On comprend mieux dès lors la distinction de Grotowski et l'importance de ce « dé-phasage » qu'il a tant de mal à dire entre les arts performatifs « organiques » et « artificiels », tous deux des états relationnels, chez l'acteur-danseur. Comme il le dit, en bon observateur, ils ne sont pas

simultanés, ils sont dé-phasés. Ils n'arrivent pas en même temps, mais l'un après l'autre. Le découpage, le montage, enfin, la méthodologie en d'autres termes, est ce qui va ré-ordonner, ce qui est à l'état de désordre dans la terminologie grotowskienne. C'est le même état qu'« être affecté » chez Jeanne Favret-Saada, ces « intensités spécifiques » qui exigent que l'analyse se fasse dans l'« après-coup » (1990). Si la création permet la réflexion méthodologique, la créativité serait la méthodologie en train de se faire.

Bibliographie

- ARCHAMBAULT, Andrée et Michèle VENET. « Le développement de l'imagination selon Piaget et Vygotsky : d'un acte spontané à une activité consciente ». *Revue des sciences de l'éducation*, vol. 33, n° 1, p.5-24, 2007.
- ARGUEL, Mireille. « Création – créativité ». *Marsyas*, n° 18, p.30-34, 1991.
- ARGUEL, Mireille. « Le corps du danseur : création d'un instrument et instrument d'une création ». Dans : Mireille Arguel (Dir.). *Danse, le corps enjeu*. Paris : PUF, 1992, p.203-209.
- ASLAN, Odette et Béatrice PICON-VALLIN (Dir.). *Butô(s)*. Paris : CNRS, 2002.
- BARBA, Eugenio. *Le Canoë de papier*. Montpellier : L'Entretemps, [1993] 2004.
- BARTHES, Roland. « Authors and writers ». In : SONTAG, Susan. *A Barthes reader*, New-York, 1982, p. 185-193.
- BARTHES, Roland. *Comment vivre ensemble ? Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Cours et séminaires au collège de France (1976-1977)*. Paris : Seuil-IMEC, 2002.
- BARTHOLEYNS, Gil, "Introduction: Faire de l'anthropologie esthétique", in *Civilisations*, Les apparences de l'homme, 59-2, 2011, p. 9-40.
- BEAUQUEL, Julia. *Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015.
- CLIFFORD, James, MARCUS, George E. (Ed.). *Writing culture. The poetics and politics of ethnography*. Berkeley : University of California Press, 1986.
- DECROUX, Étienne. *Paroles sur le mime*. Paris : Librairie Théâtrale, [1963] 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Minuit, 2002.

DUPUY, Dominique. « La danse du dedans ». Dans : Ouvrage collectif de la Biennale Nationale du Val de Marne. **La danse, naissance d'un mouvement de pensée**. Paris : Armand Colin, 1989, p.110-111.

FAVRET-SAADA, Jeanne. **Les mots, la mort, les sorts**. Paris : Gallimard, [1977], 2007.

FAVRET-SAADA, Jeanne. 1990. "Être affecté". In: **Gradhiva**, n°8. Paris:Musée du Quai Branly, pp. 3-9.

FOSTER, HAL. « O artista como etnografo ». In : **O retorno do real**, São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 159-186.

FREUD, Sigmund, **Malaise dans la civilisation**, Paris : PUF, [1929] 1971.

GANASCIA, Jean-Gabriel. « Apprentissage ». Dans : HOUDÉ, Olivier (Dir.). **Vocabulaire de sciences cognitives**. Paris : PUF, [1998] 2003, p.48-56.

GEERTZ, Clifford. **Works and lives. The anthropologist as author**. Standford : Standford University Press, 1988.

GEERTZ, Clifford. "A descrição densa". In : GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**, Rio de Janeiro: LTC Ed., [1973] 1989, p. 3-21.

GHASARIAN, Christian. « Sur les chemins de l'ethnographie réflexive ». Dans : GHASARIAN, Christian (Dir.). **De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux**. Paris : Armand Colin, 2004, p.5-34.

GIL, José. « Le corps, l'image, l'espace ». Dans : Ouvrage collectif de la Biennale Nationale du Val de Marne. **La danse, naissance d'un mouvement de pensée**. Paris : Armand Colin, 1989, p.70-77.

GODARD, Hubert. « Le geste et sa perception ». Dans : GINOT, Isabelle et Marcelle MICHEL (Dir.). **La danse au XXème siècle**. Paris : Larousse, [1995] 2002, p.235-241.

GROTOWSKI, Jerzy. **La lignée organique au théâtre et dans le rituel. Leçon inaugurale au Collège de France**. Paris : MP3 Collection Collège de France, CF950, 1997.

HASTRUP, Kirsten. « Anthropological knowledge incorporated ». In: HASTRUP, Kirsten ; HERVICK Peter. **Social experience and anthropological knowledge**. New-York: Routledge, 1994, p. 168-180.

HEGGEN, Claire et Yves MARC. **La marche de l'acteur**. Dans : ASLAN, Odette (Dir.). *Le Corps en jeu*. Paris : CNRS, [1994] 2003, p. 361-366.

LARCOM, Joan, « Following Deacon. The problem of ethnographic re-analysis, 1926-1981 », In: STOCKING, Jr, Georges W. (Ed.). **Observers Observed: Essays On Ethnographic Fieldwork**. Madison: The University Of Wisconsin Press, 1983, p. 175-195.

- LAPLANTINE, François. **La description ethnographique**. Paris : Nathan Université, [1996] 2002.
- LE BRETON, David, 2000. « Anthropologie du corps en scène », in Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, **Le training de l'acteur**. Paris ; Actes Sud-Papiers, 2000.
- LOUPPE, Laurence. « Les imperfections du papier ». Dans : LOUPPE, Laurence (Dir.). **Danses tracées. Dessins et Notations Chorégraphiques**. Paris : Ed. Dis Voir, 1991, p.9-34.
- LUBART, Todd (Dir.). **Psychologie de la créativité**. Paris : Armand Colin, 2003.
- LUCET, Sophie et Jean-Louis LIBOIS (Dir.). Dossier « L'acteur créateur », **Double Jeu**, n°1, 2003.
- MARCUS, George E. « O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia ». **Revista De Antropologia**, São Paulo, USP, 2004, V. 47 N° 1.
- MAUSS, Marcel. « Les techniques du corps ». Dans : MAUSS, Marcel. **Sociologie et anthropologie**. Paris : P.U.F, [1936/1950] 1999, p.363-386.
- RABINOW, Paul. « "Facts Are A Word Of God": An Essay Review ». In : STOCKING, Jr, Georges W. (Ed.). **Observers Observed: Essays On Ethnographic Fieldwork**. Madison: The University Of Wisconsin Press, 1983, p. 196-207.
- RABINOW, Paul, SULLIVAN, William M. **Interpretive Social Science, A Reader**. Berkeley : University Of California Press, 1979.
- SILVA, Flávia Gonçalves da. « Subjetividade, individualidade, personalidade e identidade: concepções a partir da psicologia histórico-cultural ». **Psic. da Ed.**, São Paulo, 28, 1º sem. de 2009, p. 169-195.
- STOCKING, George W., Jr. "The ethnographer's magic". **Observers observed**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1983, p. 70-120.
- STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- TOREN, Christina, « Antropologia e psicologia ». **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 27, núm. 80, outubro, 2012, p. 21-36
- WARBURG, Aby. **Le rituel du serpent**. (Introduction par Joseph Leo Koerner. Textes de Fritz Saxl et de Benetta Cestelli Guidi). Paris, Éditions Macula, 2015 (4^{ème} édition).

PROPOSITIONS D'UNE ÉCRITURE TRANSCRÉATIVE (OU COMMENT PARTAGER LE GOUT D'UNE POMME ?)

Carlos Roberto Mödinger

Cibele Sastre

Marcelo Ádams

Tatiana Cardoso da Silva

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Brésil

La plupart des événements sont indicibles, ils s'accomplissent dans un espace où aucun mot n'a jamais pénétré, et plus indicibles que tout sont les œuvres d'art, existences mystérieuses dont la vie, à côté de la nôtre, qui passe, est durable.

Rainer Maria Rilke

Como se apreende o sentido de uma maçã?

Comendo-a.

Fernando Pessoa¹

1

Comment parler d'un processus créatif vécu ? Quels sont les mots les mieux adaptés ? Comment provoquer chez celui qui lit l'impression, l'idée, le flux et la matière de ce qui a été vécu ? Impression : parce que ce qui s'est passé, est passé, il ne se répète plus jamais, c'est un instant unique, dans l'ici et maintenant de son présent. Idée : parce que même en rencontrant les bons mots, le vécu a été d'un autre ordre, il a été corps, a été temps, a été espace, a été des relations. Flux : parce que des courants fondateurs ont créé une manière ou une émanation qui s'est faite passé dans le présent. Matière : parce qu'un processus créatif vécu a été réel, matériel, il a affecté,

¹ Note du traducteur : « Comment appréhender le sens d'une pomme ? En la croquant ».

il a fait souffrir, il a fait réjouir. Quelqu'un l'a vécu, l'a senti, l'a vu ou en a témoigné.

Ce texte est le résultat d'un travail qui a débuté en 2014, quand nous avons été invités par le professeur Gilberto Icle à participer au Réseau International d'Études de la Présence. À cette occasion, nous avons été provoqués par la question : qu'est-ce qu'il n'est pas possible de décrire lorsque l'on décrit le processus créatif ? À partir de la production de deux dossiers – le premier avec des descriptions de processus créatifs et, plus tard, le deuxième, avec des analyses sur les textes écrits par les participants du Réseau – de nouvelles interrogations nous sont apparues : le mot pourrait-il être utilisé de manière non conventionnelle ? De quelle forme les concepts et les procédures du processus peuvent-ils affecter les mots de l'écriture ? Quels mots, quelles formes, peuvent permettre une autre expérience créative ?

Nous formons un groupe de quatre professeurs qui a décidé d'écrire un texte collectif déclenché par trois mots qui nous ont semblé plus émergents à la suite de la lecture du dossier numéro 2 : récit, mémoire et expérience. Nous avons réalisé régulièrement des réunions, des lectures d'auteurs en rapport avec le thème, ainsi que des discussions desquelles ont émergé des mots et des expressions qui ont nourri l'écriture de ce texte, tels que : raconter ou décrire, transcréation, notation, danser la pensée, autoethnographie, généalogie et autogénéalogie. Bien que le point de départ de nos réflexions soit le dossier numéro 2, nous avons décidé de ne pas traiter seulement les textes écrits par les participants du Réseau, mais aussi d'effectuer un exercice libre d'écriture et de réflexion sur le thème, élargissant notre regard vers nos expériences personnelles et professionnelles.

En voulant parler d'un processus ou le décrire, nous voulons le revisiter, penser à son sujet, nous voulons en laisser une trace ou un vestige pour d'autres, nous voulons multiplier, partager, ou même, essayer de lancer de nouvelles lumières sur le vécu pour peut-être essayer, avec ce rappel, de voir ce que nous n'avons pas vu, à travers la pensée, à travers les mots. Essayer de le sentir, mais d'une autre façon. Et encore, il semble impossible d'envelopper avec des mots tout ce qui est déjà passé.

À partir de ce constat, quelques questions émergent de cette tentative de rendre par l'écriture un processus de création : comment évoquer, à travers les mots, un processus créatif vécu ? Comment rendre la transposition d'un processus à la forme écrite aussi puissante que le processus lui-même ? Qu'est-ce qui détermine le choix de ce qui sera raconté du

processus, et quels sont les mécanismes (idéologiques, subjectifs, imperceptibles) mis en évidence dans ce choix, aux dépens d'autres ? Comment faire de l'écriture un moyen d'évoquer ce qui a été créé sans, néanmoins, tomber dans la tentation de produire des « modèles descriptifs » pouvant être appliqués à n'importe quel processus ?

L'objectif qui nous traverse est une volonté de relater, de décrire ou de raconter, afin de transcrire, c'est-à-dire, de recréer dans un texte de nouvelles possibilités au sujet du processus vécu. Afin que cette transcréation soit le déclencheur de nouvelles réflexions chez celui qui est en processus de création et chez le lecteur de ce texte. Afin de collaborer à l'impulsion, à la réflexion, à la découverte de nouvelles forces, de nouvelles inspirations au je-qui-raconte – le créateur qui écrit au sujet de ce qu'il a vécu au moment d'écrire – et à d'autres, qui liront ses pensées, son art, son écriture. Que ce texte puisse nous servir, à nous créateurs, écrivains et transcréateurs, en évoquant ce qu'il est possible d'écrire au sujet de la culture de la présence dans la culture du sens.

Après que ces objectifs deviennent clairs, les questions commencent à montrer les filiations théoriques qui soutiennent ces idées. Et avant d'y arriver, afin de comprendre comment transcrire, nous avons dû choisir une voix qui parle, décrit, raconte, ou relate cette transcréation : la voix de quelqu'un qui a participé au processus en tant que créateur. Cela pourrait être autant l'acteur, que le metteur en scène, le professeur, l'observateur, le spectateur ou le critique, mais considérant que nous, qui écrivons, entrelaçons l'expérience d'acteurs, danseurs, chercheurs et professeurs, nous avons choisi la voix de l'acteur ou du danseur, celui qui vit dans son corps le processus, celui qui verse sa sueur. Le processus créatif est compris ici comme tout ce qui englobe la création artistique dans ces contextes : un produit artistique, une répétition, une étude pratique, un cours, une *performance*. En ce sens, nous pouvons penser le processus créatif comme un événement dont nous souffrons. Un événement qui nous a apporté une transformation.

La voix de l'acteur-danseur fait sens, ici, car il s'agit d'un rôle auquel nous nous sommes confrontés souvent en tant qu'artistes et aussi en tant que professeurs, dans la tentative de rencontrer certains chemins qui puissent être utiles également à nos étudiants, artistes et professeurs. Ainsi, le choix a été fait d'aborder le point de vue de l'artiste parlant d'un processus créatif vécu par lui-même, comme une expérience. Ce qu'il reçoit et qu'il a accepté, dans la mesure où il s'y est soumis.

Au milieu de ces processus, qui travaillent toujours avec la création artistique, choisir une écriture transcréative accroît la connaissance au sujet de ce processus, élargissant nos savoirs. Nous établissons un rapport avec l'utilisation par le poète et traducteur brésilien Haroldo de Campos de l'idée de transcréation dans différentes acceptions, faisant référence au travail de traduction d'œuvres de la littérature universelle, cherchant la « modernisation, le rapprochement du contexte du traducteur, l'appropriation qui bouscule la primauté de l'original en faveur de l'efficacité esthétique de la traduction dans la langue d'arrivée »². Ainsi, ici, l'utilisation du concept de transcréation permet de penser l'écriture d'une recherche en art comme l'occasion d'une création en elle-même.

2

Introduisant dans cette réflexion la possible différenciation des actes de raconter et de décrire, nous découvrons des aspects faisant converger ces notions vers la question « qu'est-ce qu'il n'est pas possible de décrire dans le processus créatif? », question qui peut être problématisée tout d'abord par le verbe décrire, que Georg Lukács, dans l'essai *Narrar ou descrever?*³, définit de manière plus précise en contraste avec le verbe raconter. Selon Lukács, à partir de plusieurs exemples de romans français et russes du XIX^e et du XX^e siècles (l'essai a été écrit en 1936), narrer et décrire présentent des différences fondamentales, dont peut-être la plus importante met ces deux verbes en rapport avec deux autres : participer et observer.

Raconter = Participer

Décrire = Observer

² Thelma Médici Nóbrega, *Transcrição e hiperfidelidade*, Cadernos de Literatura em tradução, n.7, p. 249-255, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006. Note du traducteur : dans la version en portugais « modernização, a aproximação do contexto do tradutor, a apropriação que abala a primazia do original em proveito da eficácia estética da tradução na língua de chegada ».

³ Georg Lukács, *Narrar ou descrever?*, em *Ensaio sobre literatura*, Organização de Leandro Konder, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

Walter Benjamin⁴, par ailleurs, écrit que le narrateur tient ce qu'il raconte de l'expérience – la sienne propre ou celle communiquée par d'autres –, incorporant les choses racontées à l'expérience des auditeurs. Seront toujours présents dans une narration le fait raconté et le personnage qui le vit, ou qui en a l'expérience, sans lesquels il n'y a pas de narration. Dans la composition narrative, le récit tourne autour d'un fait qui s'est passé. Il est possible, ainsi, de penser l'artiste comme le personnage qui a vécu un fait et qui, en le racontant, raconte son histoire ou une partie d'elle. Néanmoins, Lukács insiste à préciser qu'il n'existe pas de « phénomènes purs »⁵ dans cette distinction entre procédures et que, même l'écrivain français Émile Zola (1840-1902), considéré par le théoricien hongrois comme l'un des plus grands développeurs de la description dans le roman du XIX^e siècle, en consonnance avec sa défense du naturalisme en tant que genre moderne, a aussi raconté, non seulement décrit.

De la même manière, Lukács identifie des motivations socio-économiques très claires dans l'accroissement de la procédure descriptive en comparaison de la narrative, spécialement en ce qui concerne la complexification des interactions entre individu et classe, au XIX^e siècle, par rapport à ce qui s'est passé pendant les deux siècles précédents. L'argumentation de Lukács est que la description comme procédure littéraire était devenue nécessaire, à ce moment-là, en plein XIX^e siècle, en raison de la conviction de l'époque que la reconstitution des environnements dans lesquels évoluaient les personnages⁶ dirait beaucoup sur la manière dont ils se comporteraient, car ils étaient définitivement affectés par le *milieu*.

La description/observation implique une nette intention de *scientificité*. En proposant le naturalisme comme langage littéraire (et théâtral), Zola cherchait à rapprocher l'art des conquêtes de la science, désirant rencontrer de manière directe et vérifiable des liens étroits entre les comportements et les relations héréditaires et d'influence environnementale.

Une autre des caractéristiques montrées par Lukács est la difficulté qu'a le descripteur/observateur à articuler et à ordonner la matière de ce qu'il décrit. Directement placé dans la contemporanéité de l'action, sans la distance temporelle qu'a l'écrivain épique par rapport à la matière racontée,

⁴ Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política*, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

⁵ G. Lukács, op. cit., p. 50.

⁶ Comme dans le roman *Le Père Goriot*, d'Honoré de Balzac (1799-1850), où les minuties dans la description de la sordide maison Vauquer expliquent d'une certaine manière le caractère douteux de ceux qui y habitent.

le descripteur se voit ramené à faire le portrait de tout ce qu'il voit, mettant toutes les choses au même niveau, dans une description non essentielle et qui, souvent, se perd dans des raffinements qui encombrant sa fluidité et provoquent le désintérêt du lecteur. Lukács appelle « fausse contemporanéité »⁷ la tendance qu'a la description de rendre autonomes les particularités, déconnectant les parties de l'ensemble. Le narrateur, au contraire, « ne peut parler raisonnablement que des aspects d'une chose qui sont importants par rapport aux tâches particulières qu'elle a à remplir dans l'action humaine concrète où elle apparaît »⁸. Il y a, ainsi, un choix intentionnel de ce qui peut contribuer à l'objectif auquel le narrateur s'est consacré. Cela ne signifie pas que ce choix soit guidé par une cérébralité stérile ou par un aveuglement objectivant, au contraire : cela permet au narrateur de tracer préalablement un plan d'orientation et – avec le risque contrôlé de ne pas trouver le chemin de retour – de tester des routes alternatives, se laissant éventuellement emporter par la direction des vents et se laissant surprendre avec les territoires insoupçonnés qu'il pourra trouver.

Lukács défend que, dans l'art narratif véritable, la succession de tableaux racontés est recréée de manière artistique et rendue sensible par des moyens complexes. Le séquençage de ces tableaux, propre à la description, ne suffit pas, car il rabaisse l'homme au niveau des objets. Même si, dans l'hypothétique description détaillée d'un objet, l'écrivain mettait en œuvre sa subjectivité, en construisant des métaphores, il s'agirait, selon la pensée de Lukács, d'une fausse subjectivité, car « la succession d'états d'âme subjectifs ne crée pas plus une cohérence épique que la succession de complexes d'objets fétichisés – quels que soient les efforts démesurés que l'on fasse pour les ériger en symboles »⁹. C'est seulement mises en relation avec des événements de destinées humaines que les choses auraient une vie poétique.

Dans la tentative de transcrire un processus créatif nous pourrions peut-être raconter notre histoire en envisageant que, vécue à nouveau par nous à travers l'écriture, elle puisse être savourée à nouveau et, qui sait, qu'elle puisse provoquer chez l'autre la volonté de l'expérimenter aussi, activant des forces qui feront sa saveur ou sa fraîcheur imprégner l'air. Benjamin affirme que : « L'ennui est l'oiseau de rêve qui couve l'œuf de

⁷ G. Lukács, op. cit., p. 67.

⁸ Ibidem, p. 66.

⁹ Ibidem, p. 70.

l'expérience »¹⁰. Peut-être que nous pouvons penser à provoquer une écriture capable de rencontrer dans l'ennui un espace de distension pour voir et écouter à nouveau, d'autres couleurs, d'autres sons. L'ennui compris non pas comme lassitude ou torpeur, mais comme un espace d'épiphanie. Pouvoir rencontrer dans nos mots une dimension qui produise des vides ou des silences capables de générer un espace élargi, une dimension qui crée la nécessité de la distension du temps, ouvrant de nouveaux processus perceptifs à nous qui décrivons et à celui qui lit. Faire de l'écriture une tâche artisanale, comme celles dont s'occupaient les anciens auditeurs des histoires orales, qui jouissaient de ces histoires pendant qu'ils tissaient, brodaient ou prenaient du maté autour d'un feu. Inviter le lecteur, à travers la narration d'un processus, à être ensemble, partageant le même espace de l'expérience.

Une autre caractéristique des narrateurs, selon Walter Benjamin, est une sorte de sens pratique, une dimension utilitaire, l'envie de donner un conseil. Mais « conseiller, c'est moins répondre à une question que présenter une suggestion concernant la suite d'une histoire [en train de se passer] »¹¹. C'est-à-dire que nous pouvons envisager de ne pas rendre notre histoire en racontant tout, mais d'ouvrir de nouvelles possibilités au lecteur et, avant tout, au « je-qui-raconte » ; des possibilités d'accorder d'autres significations au processus, au-delà de celles que j'ai formulées dans le vécu.

Si, « pour une bonne part, l'art du narrateur tient à ce que l'histoire qu'il nous rapporte se passe de toute explication »¹² n'imposant pas au lecteur un contexte psychologique d'action et lui laissant la liberté d'interpréter comme il veut ce qu'il lit, il est nécessaire d'ouvrir dans nos récits des espaces pour des verbes, pour des actions telles que poétiser, métaphoriser, rythmer, entraîner, divaguer et enchanter. Il est nécessaire de créer un récit qui ne tienne pas seulement à décrire les faits qui se sont passés dans un temps chronologique, mais aussi capable d'ouvrir des ruptures virtuelles qui permettent d'instaurer un espace de liberté, de transformation possible. Faire dépasser la description de la sphère du discours et donner de la beauté à ce qui pourrait être trivial et passager. Ajouter au récit des couches sensibles d'images qui pourront être ressenties.

¹⁰ W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política*, p. 205.

¹¹ *Ibidem*, p. 200. Note du traducteur : traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac dans la version française.

¹² *Ibidem*, p. 203. Note du traducteur : traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac dans la version française.

3

Notre problème est toujours, ainsi, comment décrire, raconter, enregistrer, partager un processus créatif. Quels mots sont-ils capables d'accomplir cette tâche ? Quels choix faire ? Comment partager le goût d'une pomme ?

En tant que théoricien de référence dans le domaine de la danse, dans la quête infatigable et réflexive d'une iconographie symbolique capable d'enregistrer le mouvement comme une partition musicale, Rudolf Laban (1879-1958) a développé, parallèlement à ses théories de l'Harmonie Spatiale et de l'Effort/Forme, des symboles capables d'aider l'écriture et la description de mouvements en vue d'un enregistrement. Cette écriture de la danse a été nommée initialement *Schriftanz* et est devenue mondialement connue comme Labanotation¹³. Ainsi, Laban et nombre de ses collaborateurs ont contribué à élever l'art de la danse à un niveau plus académique. Le caractère rapide et éphémère du mouvement gagnait un langage propre, un moyen de se faire enregistrer.

D'un autre côté, José Gil affirme que la danse n'est pas un langage, car elle n'aurait pas

de « gestèmes » [discrets, comparables aux monèmes, ni d'unités inséparables non significatives] comparables aux phonèmes. D'où l'inexistence d'une « double articulation » d'un langage du corps, à la manière de celle du langage parlé. Une autre raison me semble importante : la fonction d'expression des mouvements du corps est beaucoup plus riche que celle du langage articulé qui dépend, en grande partie, de la fonction de communication du sens verbal.¹⁴

¹³ La Labanotation est une notation structurée du mouvement. Elle donne origine aussi à la *motif writing*, ou Symbolisation du Mouvement Dansé (SMD), très utilisée par des enseignants remarquables lors de l'observation de leurs élèves, mais aussi comme une stratégie d'enseignement de la notation elle-même. La *motif writing* est également utilisée comme motif d'improvisation et de création en danse dans des processus pédagogiques et artistiques.

¹⁴ José Gil, *Movimento total : o corpo e a dança*, São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 72. Note du traducteur : la version en français se trouve dans l'article « La danse, le corps, l'inconscient », *Terrain*, n° 35, 2000. La partie entre crochets a été traduite de la version en portugais et ajoutée ici.

Ainsi, « le geste deviendrait le sens incarné »¹⁵, ce qui peut être affirmé aussi à partir de Cunningham : « Quand je danse, cela signifie : ça, c'est ce que je suis en train de faire. Une chose qui est juste cette chose-là »¹⁶. Laban cherchait dans un métalangage une analogie artistique à une fonction descriptive :

Il [Laban] défendait l'idée que les fondements d'une culture se jouent dans ces rapports particuliers entre une certaine gestion du poids et les valeurs d'expressivité, à travers les flux et les traitements de l'espace et du temps. Cette impuissance à saisir par notre organisation linguistique le sens profond du mouvement l'a amené vers l'aventure de son système de notation, qui s'appuie non sur une métaphore linguistique, mais sur une représentation pictographique, répondant analogiquement aux états de corps, non encore projetés dans la sphère de l'interprétation linguistique.¹⁷

Nous comprenons que la représentation pictographique développée par Laban, chargée de symbologie, nous amène au même lieu de jouissance du mouvement, avec un certain degré de rationalité, celui de l'analogie. Mais la simple jouissance sans le décodage des symboles ne rend pas compte de la poésie d'une telle pictographie. « Des pensées entourées par les fils épineux de la quête, devenant des corps-mots. La quête étant plus que du jeu, autre chose que de l'argument, une envie. Envie de danse »¹⁸.

Comprenant le champ sémantique de la danse et du théâtre comme un horizon ou un trait spatial produit par la vibration des envies matérialisées en mouvements, actions et relations qui incluent des mots, nous pointons vers un récit de ce qui s'entend, se perçoit, se pense, se voit et se ressent ; une synthèse d'impressions et de clés de lecture de mouvement et/ou de jeu. Thereza Rocha affirme :

¹⁵ Ibidem, p. 75.

¹⁶ Cunningham apud Gil, 2004, p. 67.

¹⁷ Hubert Godard, *Gesto e Percepção*, em Roberto Pereira; Silvia Soter (Org.), *Lições de Dança 3*, Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001, p. 31-32.

¹⁸ Marcia Tiburi, Thereza Rocha, *Diálogo|Dança*, São Paulo: Editora SENAC SP, 2012, p. 7-8. Note du traducteur : dans la version en portugais « Pensamentos envoltos nos fios espinhosos da busca fazendo-se corpos-palavras. A busca sendo mais que jogo, outra coisa que argumento, vontade. Vontade de dança ».

Pour penser la danse il faut danser la pensée comme l'attitude tâtonnante du concept et de la métaphore qui s'approche de quelque chose d'inconnu. Peut-être penser la danse n'est-il possible que par la tangence, peut-être cela veut-il nous dire que la danse est toujours quelque chose qui produit de la tangence dans la pensée. Quelque chose du corps qui se dispose à la pensée. Une pensée du corps.¹⁹

Laban, en faisant référence à des concepts apparemment paradoxaux, a utilisé la figure du Ruban de Möbius²⁰, qui exprime ce qui peut être dedans et dehors, pour mettre en perspective la notion d'opposition de dedans-dehors et imprimer, par exemple, l'idée de complémentarité. De la même manière, penser-danser revient à matérialiser la métaphysique tâtonnante dont le toucher se trouve dans le fait de s'approcher, d'être tangent ou de plier la pensée en danse, la danse en pensée, recréant en créant, en traversant les formes finies qui se transforment et qui, dans ce processus, se transcrivent dans des récits ou des descriptions.

Décrire ou raconter un mouvement est toujours une tangence du sens de ce qui se constitue d'une certaine manière et qui a besoin de la traduction dans une autre langage ou forme d'expression qui n'est pas la sienne. Selon Tiburi : « Nous avons commencé cette conversation en pensant à la difficulté d'énoncer en danse. Que serait dire la danse, alors qu'il faudrait la danser plutôt que de la dire ? Voici une impasse qui peut faire tomber à terre ce qui est le dire sur la danse, puisque, en tant que langage, la danse se dit à elle-même »²¹.

¹⁹ Ibidem, p. 12. Note du traducteur : dans la version en portugais « Para pensar a dança é preciso dançar o pensamento como a atitude tateante do conceito e da metáfora que se acerca de algo desconhecido. Talvez pensar a dança só seja possível pela tangência, talvez isso nos venha dizer que a dança é sempre algo que faz tangência no pensamento. Algo do corpo que se dispõe ao pensamento. Um pensamento do corpo ».

²⁰ Une figure « créée à partir de la jonction des deux extrémités inversées d'un ruban, dont les faces deviennent simultanément internes et externes » (Ciane Fernandes, *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*, São Paulo: Annablume, 2006, p. 32), qu'il appelle aussi *Lemniscate*. Note du traducteur : dans la version en portugais « criada a partir da junção das duas extremidades invertidas de uma banda, cujas faces passam a ser simultaneamente internas e externas ».

²¹ M. Tiburi, T. Rocha, p. 13. Note du traducteur : dans la version en portugais « Começamos esta conversa pensando na dificuldade do enunciado da dança. O que seria dizer a dança quando se há que dançá-la para além de dizê-la, eis um impasse que pode fazer afundar o que seja o dizer sobre a dança, já que, enquanto linguagem, a dança se diz a si mesma ».

Ainsi, une représentation picturale comme langage symbolique du mouvement peut être une description poétique dansante : elle remplit l'aspect fonctionnel d'une description ainsi que la représentation symbolique des images de mouvement qui précèdent les mots, ouvrant des brèches pour que des images de mouvement envahissent la lecture. Si le lecteur est aussi un pratiquant de l'art du mouvement il pourra lire ce geste autrefois incarné, et qui peut être réincarné, car il habite simultanément la mémoire kinesthésique et sa représentation.

Décrire ou raconter ses propres pratiques artistiques implique forcément une autoréflexion sur ces actions, ce qui brouille facilement la question au sujet de l'individuel et du social ; moi et le monde ; des élans d'expression et les conditions d'émergence de ces élans. Ainsi, nous traversons les références qui nous permettent d'opérer avec le concept de généalogie et d'autogénéalogie, glissant encore une fois à travers le dedans-dehors d'un processus créatif en train de se passer, ce qui correspond aussi à ce texte.

4

Jusqu'à maintenant, les verbes décrire et raconter, en tant que procédures typiques du genre épique, ont été prioritaires pour guider nos réflexions vers une tentative d'identification des caractéristiques qui les distinguent ou les rapprochent. Nous nous sommes aperçus que décrire et/ou raconter comportent – dans leurs manières de traiter la mémoire racontable, l'observation ou d'autres possibilités d'actualisation d'événements dans le temps présent – des conséquences en relation avec la forme littéraire qu'ils peuvent prendre. Afin d'élargir la compréhension que nous avons des particularités de la description et de la narration, en vue de l'utilisation pratique dans des processus créatifs, nous faisons appel à d'autres approches méthodologiques et philosophiques. Ainsi, nous puisons dans les idées de Friedrich Nietzsche et Michel Foucault, avec la conscience que leurs propositions diffèrent de celles des auteurs avec lesquels nous travaillons jusqu'ici, ils sont des alternatives aux modèles exposés précédemment. Nous proposons, pour dialoguer avec les spécificités et les difficultés de la narration/description d'un processus créatif, le développement d'une écriture autogénéalogique, qui découle de l'idée de généalogie, héritée de Nietzsche et développée par Foucault, telle qu'elle peut être trouvée dans les textes *Nietzsche, la généalogie, l'histoire* et *Généalogie et pouvoir* présentés,

au Brésil, dans l'ouvrage *Microfísica do poder* organisé par Roberto Machado dans une édition de 2015.

Le professeur Jorge Luiz Viesenteiner préfère considérer quelques-uns des textes du philosophe allemand Friedrich Nietzsche (1844-1900) non comme autobiographiques mais comme autogénéalogiques « dans la mesure où Nietzsche souligne qu'il est préférable d'écrire seulement sur ce que l'on a vécu »²² et qu'écrire ces vécus n'a jamais eu pour but de raconter ses aventures ou de reconstruire, par ses souvenirs, un tout cohérent et complet de son existence : ce que Viesenteiner présente comme autogénéalogie chez Nietzsche est la tentative d'une pensée sur sa pensée. Les références répétées à la nécessité d'écrire seulement sur ce que l'on a vécu, qui se trouvent dans des lettres de Nietzsche à des correspondants divers, n'avaient pas l'intention, selon Viesenteiner, de s'affilier à un genre d'objectivité basé sur l'idée qu'un événement vécu serait en mesure d'être immédiatement démontrable selon les méthodes scientifiques très en vogue au XIX^e siècle. Au contraire : les « vécus internes » sont, comme le montre l'expression elle-même, non scientifiques, ils se fondent sur ce que Nietzsche nomme « 500.000 opinions »²³. Ces « 500.000 opinions », qui représentent les différentes perspectives sur les choses, n'ont pas la prétention d'être objectives, de même « qu'écrire seulement sur ce qui a été vécu n'est pas décrire un 'être' caché, à travers une connaissance objective »²⁴. Selon Nietzsche, « je ne me connais pas : l'exigence de connaissance de soi me semble une infantilité grecque. [...] Mais que quelqu'un ait donné son opinion sur 500 choses, alors il est possible que l'autre le 'connaisse' »²⁵. C'est-à-dire que c'est le lecteur qui aura la tâche de, en réunissant les perspectives, reconstituer une sorte de compréhension de ce qui est lu, même si cela n'était pas le souhait de Nietzsche, et il le disait avec emphase : « rien n'est plus offensif

²² Jorge Luiz Viesenteiner. *Erlebnis (vivência): autobiografia ou autogenealogia? Sobre a « crítica da 'razão da minha vida' » em Nietzsche*. In: *Estudos Nietzsche*, Curitiba, v. 1, n. 2, jul./dez, 2010, p. 331. Note du traducteur : dans la version en portugais « na medida em que Nietzsche enfatiza que é melhor escrever apenas sobre o que se vivenciou ».

²³ *Ibidem*, p. 333. Note du traducteur : dans la version en portugais « vivências internas » et « 500.000 opiniões ».

²⁴ *Ibidem*. Note du traducteur : dans la version en portugais « escrever apenas sobre o que foi vivenciado não é descrever um 'eu' oculto por meio de um conhecimento objetivo ».

²⁵ Nietzsche apud Viesenteiner, 2010, p. 333-334. Note du traducteur : dans la version en portugais « eu não me conheço: a exigência de autoconhecimento me parece uma infantilidade grega. [...] Mas que alguém tenha dito sua opinião sobre 500 coisas, então é possível que outro o 'conheça' ».

pour Nietzsche que ‘d’être compris’, voici pourquoi il n’est pas possible d’extraire une vérité de ses textes, même si l’on a des vécus semblables »²⁶.

Concernant la tâche complexe à laquelle les artistes et les chercheurs font face lorsqu’ils doivent faire le registre de leurs processus créatifs, nous trouvons quelques études, notamment dans le domaine de la danse, qui peuvent contribuer à notre réflexion. Sylvie Fortin suggère, par exemple, comme chemins pour la recherche sur la pratique artistique dans le cadre de l’Université du Québec à Montréal, l’inspiration ethnographique et l’autoethnographie. Basée sur le travail de François Laplantine qui différencie des genres de description ethnographique, parmi lesquels « la description pour comprendre des cultures données (ethnographie), la description pour comprendre l’essence d’un phénomène (phénoménologie) »²⁷, Fortin souligne que ces méthodes de collecte de données peuvent être utilisées sans qu’une ethnographie soit effectivement réalisée. Nous attirons l’attention sur l’utilisation du verbe décrire, donnant du sens à la matrice scientifique de l’ethnographie et confirmant la différence établie par Lukács entre décrire et raconter. Si nous considérons l’étymologie du mot ethnographie²⁸, nous pouvons rencontrer un lien entre ethnographier et décrire qui permet le rapprochement de ces deux verbes dans l’idée de décrire en tant qu’observation, par opposition à raconter en tant que participation.

²⁶ Erlebnis (vivência), p. 343. Note du traducteur : dans la version en portugais « nada é mais ofensivo a Nietzsche do que justamente ‘ser compreendido’, daí o porquê de não ser possível extrair uma verdade de seus textos mesmo possuindo vivências semelhantes ».

²⁷ Sylvie Fortin, Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística, em Marta Isaacson et al (orgs.), Revista Cena, Porto Alegre, n. 7, 2009, p. 79. Note du traducteur : dans la version en portugais « a descrição para compreender as culturas dadas (etnografia), a descrição para compreender a essência de um fenômeno (fenomenologia) ».

²⁸ Selon Mattos « *graphie* vient du grec *graf(o)* [et] signifie écrire sur, écrire sur un genre particulier – un ethn(o) ou une société en particulier. (...) Ethnographie est la spécialité de l’anthropologie qui a pour but l’étude et la description des peuples, leur langue, race, religion et les manifestations matérielles de leurs activités, elle est une part ou une discipline de l’ethnologie ». Carmem L. G. de Mattos, A abordagem etnográfica na investigação científica. em C. L. G. Mattos, P. A. Castro. (orgs.), Etnografia e educação: conceitos e usos [online], Campina Grande: EDUEPB, 2011, p. 53. Note du traducteur : dans la version en portugais : « *grafia* vem do grego *graf(o)* [e] significa escrever sobre, escrever sobre um tipo particular – um etn(o) ou uma sociedade em particular. (...) Etnografia é a especialidade da antropologia, que tem por fim o estudo e a descrição dos povos, sua língua, raça, religião, e manifestações materiais de suas atividades, é parte ou disciplina integrante da etnologia ».

Mais la proposition de Fortin pointe aussi vers la possibilité d'une « observation participante », qui permettrait au lecteur « une compréhension basée sur l'expérience du chercheur en présence intime avec la chose à comprendre »²⁹. La difficulté de parler de « l'expérience de l'autre », rendue explicite à partir de la « mise en question de la parole, nommée 'crise de la représentation' (...), explique en partie le passage à l'autoethnographie »³⁰.

Ce que nous cherchons à démontrer est que, même si l'autoethnographie – en tant que proposition de recherche qui résultera dans un récit – ouvre un espace pour « évoquer et communiquer une nouvelle conscience de l'expérience »³¹, elle est limitée « aux exigences de rigueur imposées à toute recherche universitaire »³². Cela parce qu'elle n'objective pas la représentation des faits et qu'elle s'affirme « sur la base de l'expérience sensible et singulière »³³. Fortin manifeste une préoccupation d'établir des modèles de qualité pour ces recherches, puisque les ethnographies non traditionnelles qui utilisent des formes d'écriture intégrant de la narration et même de la poésie ont comme objectif principal « un acte de communication pour atteindre l'autre »³⁴ plutôt que de raconter des faits, en vue de la liberté du travail narratif d'évoquer l'expérience. Ainsi, il est possible de noter dans la proposition d'une autoethnographie comme recherche sur la pratique artistique, un lien qui reste actif avec des disciplines scientifiques ou pseudo-scientifiques, telles que la sociologie et l'anthropologie.

Sylvie Fortin souligne que l'utilisation de données et procédures autoethnographiques dans une recherche ne la rend pas en une autoethnographie, qui « aspire à dépasser l'aventure proprement individuelle du

²⁹ S. Fortin, op. cit., p. 82. Note du traducteur : dans la version en portugais « observação participante » et « uma compreensão baseada sobre a experiência de pesquisador em presença íntima com a coisa a ser compreendida ».

³⁰ Ibidem. Note du traducteur : dans la version en portugais « experiência do outro » et « questionamento da palavra, chamada 'crise da representação' (...), explica em parte a passagem à autoetnografia ».

³¹ Ibidem, p. 83. Note du traducteur : dans la version en portugais « a evocação e a comunicação de uma nova consciência da experiência ».

³² Ibidem, p. 84. Note du traducteur : dans la version en portugais « às exigências de rigor que são impostas por toda pesquisa universitária ».

³³ Ibidem. Note du traducteur : dans la version en portugais « sobre a base da experiência sensível e singular ».

³⁴ Ibidem. Note du traducteur : dans la version en portugais « um ato de comunicação para atingir o outro ».

sujet³⁵. Il est possible de comprendre le filtre scientifique qui s'impose, puisqu'il semble y avoir des limites à l'extraction de la subjectivité lorsque l'on raconte une expérience.

Toutes deux – autoethnographie et autogénéalogie – visent à « voir la partie visible de leur pratique de manière effective mais, aussi, voir la partie invisible, les intuitions, les pensées, les valeurs, les émotions qui surgissent dans la pratique artistique et qui naissent du récit simple aux gestes »³⁶. Lorsque nous réfléchissons sur le sens du mot composé autoethnographie, nous rencontrons une différence décisive avec notre proposition d'autogénéalogie, malgré les rapprochements entre les deux expressions. Probablement en raison des règles (souvent sous-entendues) de l'université dans la conduite d'une recherche de master ou doctorat, il y a l'expectative de présence d'un contrôle sûr des résultats et de la clarté avec laquelle ils sont enregistrés. Le contexte de recherche où les données autoethnographiques peuvent être utilisées devient évident, en vue d'un résultat narratif ne serait-ce qu'un peu compréhensible et « scientifique ». L'autoethnographie aide à l'écriture du chercheur à condition qu'il ait à sa disposition une variété plus grande de données qui pourront contribuer à la compréhension d'un thème donné. Pour cette raison, la proposition d'autogénéalogie dépasse le contexte de la recherche scientifique, réclamant une liberté plus large, spécialement dans le récit d'un processus créatif.

Par cette mention à l'autoethnographie ou à l'autogénéalogie, nous faisons référence à un regard enquêteur envers le processus même de création et de recherche en arts de la scène et du corps, à partir des procédures d'une recherche qualitative. Ce processus implique nécessairement une pratique artistique qui, comme il l'a déjà été mentionné, est la seule à se dire à elle-même. Transcrire ce processus en texte et/ou métatexte implique surtout de comprendre la recherche autour de la pratique, de la pratique comme recherche, de la recherche guidée par la pratique ou encore, comme

³⁵ Note du traducteur : dans la version en portugais « aspiram a ultrapassar a aventura propriamente individual do sujeito ».

³⁶ Ibidem. Note du traducteur : dans la version en portugais « ver a parte visível de sua prática efetivamente, mas, também, ver a parte invisível, as intuições, os pensamentos, os valores, as emoções que afloram na prática artística e que nascem do relato simples aos gestos ».

le suggère Fernandes³⁷ pour traduire l'expression anglaise *practice research*, de la pratique-recherche.

Professeur et chercheur en esthétique, performance et pédagogie à la *Queensland University of Technology* en Australie, Brad Haseman réalise un travail auprès de la communauté universitaire, afin de développer des espaces de pratique-recherche à l'université, sans faire en sorte que l'aspect scientifique de la recherche devienne l'auteur de ses règles. Dans son Manifeste pour la recherche performative³⁸, Haseman introduit la distinction entre les méthodologies quantitatives et qualitatives avant de présenter la Recherche performative comme une alternative à ces options méthodologiques traditionnelles.

La division quantitative/qualitative est une des plus durables distinctions méthodologiques établies en recherche. [...] L'objectif final [*de la recherche quantitative*] est d'isoler des principes qui permettent une généralisation des résultats et la formulation de lois invariables. [...] Comme la recherche qualitative a pour objectif principal 'd'appréhender le sens de l'action humaine' (SCHWANDT, 2001, p. 213), très rapidement il devient clair que les processus et les méthodologies avec lesquels la recherche est faite sont d'une importance extrême. Dans certaines traditions académiques, comme les Études Culturelles, les artefacts (choses), les comportements et les réponses sont construits comme des textes qualitatifs. Ils sont étudiés pendant le processus de recherche et les découvertes sont représentées en s'appuyant sur une variété de sources et d'approches.³⁹

³⁷ Ciane Fernandes, dans son rapport de la soutenance de thèse de Cibele Sastre, étudiante du programme d'études supérieures en éducation de l'*Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. À Salvador, février 2015.

³⁸ Brad Haseman, Manifesto pela pesquisa performativa, In: Charles Roberto Silva, Daina Felix, Danilo Silveira, Humberto Issau Sueyoshi, Marcelo Amalfi; Sofia Boito; CERASOLI JR., Umberto Cerasoli Jr., Victor de Seixas (orgs.), Resumos do Seminário de pesquisas em andamento PPGAC/USP, São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. v.3, n.1, p. 41- 53.

³⁹ Ibidem, p. 42. Note du traducteur : dans la version en portugais « A divisão quantitativa/qualitativa é uma das mais duráveis distinções metodológicas estabelecidas em pesquisa. [...] O objetivo final [*da pesquisa quantitativa*] é isolar princípios que permitam uma generalização dos resultados e a formulação de leis invariáveis. [...] Como a pesquisa qualitativa tem o objetivo principal de 'apreender o sentido da ação humana' (SCHWANDT, 2001, p. 213), rapidamente se torna claro que os processos e metodologias através dos quais a pesquisa ocorre são de suma importância. Em algumas tradições acadêmicas, como os Estudos Culturais, artefatos (coisas), comportamentos e respostas são construídos como textos

Peut-être cela explique-t-il les restrictions visibles que les méthodologies d'inspiration ethnographique ont quand elles sont appliquées à la recherche en arts, car limitées aux procédures intrinsèques à leurs pratiques respectives. Le fait de considérer les processus de création comme de la recherche, nous amène à une manière d'agir bien fondée dans le cadre de l'art, mais qui a peu d'acceptation par l'université : se laisser guider par la pratique. La recherche guidée par la pratique est ce qui soutient Haseman à partir de ce qu'il considère comme l'alternative aux blocs *quanti* et *quali* de recherche universitaire : la recherche performative.

Les chercheurs guidés-par-la-pratique construisent des points de départ empiriques à partir desquels la pratique suit. Ils tendent à 'plonger', entamer une pratique pour voir ce qui surgit. Ils reconnaissent que ce qui surgit est individualiste et idiosyncratique. Cela ne veut pas dire que ces chercheurs travaillent sans objectifs plus hauts et sans aspirations émancipatrices, mais ils évitent les limitations des corrections de petits problèmes et d'exigences méthodologiques rigides dans un premier moment d'un projet.⁴⁰

Dans la recherche performative, un métatexte peut être considéré comme de la recherche au même titre que la manifestation artistique de la danse, du théâtre ou du cirque, par exemple, dans leurs conventions spécifiques et non seulement comme un processus de création. Haseman reprend J. L. Austin et sa notion de performativité fondée sur les actes de parole qui accomplissent des actions générant des effets, comme dans le traditionnel exemple du rituel du mariage où la promesse de chacun des fiancés scelle le compromis et la déclaration légale ou religieuse « je vous déclare mari et femme » transforme la vie du couple : « l'émission de l'énoncé est l'accomplissement d'une action »⁴¹. Ainsi, « dans cette

qualitativos. Eles são estudados durante o processo de investigação, e as descobertas são representadas como baseando-se em uma variedade de fontes e abordagens »

⁴⁰ Note du traducteur : dans la version en portugais « Pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a 'mergulhar', começar a praticar para ver o que emerge. Eles reconhecem que o que emerge é individualista e idiosincrático. Isso não quer dizer que esses pesquisadores trabalham sem maiores agendas ou aspirações emancipatórias, mas eles evitam as limitações das correções de pequenos problemas e das exigências metodológicas rígidas no primeiro momento de um projeto ».

⁴¹ Austin apud Haseman, 2015, p. 47. Note du traducteur : dans la version en portugais « a emissão do enunciado é a realização de uma ação ».

troisième catégorie de recherche – parallèle à la quantitative (des chiffres symboliques) et à la qualitative (des mots symboliques) – la donnée symbolique opère de manière performative. Elle exprime non seulement la recherche mais, dans cette expression, elle devient la recherche même⁴².

Il existe une proximité assez grande entre la recherche qualitative et la recherche performative, mais cette dernière présente des options de déploiements (ou ploiments) des procédures qualitatives connues, restrictives envers les processus de recherche guidés par la pratique, et elle permet aussi l'utilisation de procédures quantitatives quand elles sont utiles pour la question de la recherche. « D'habitude les chercheurs performatifs poursuivent leurs études en employant des variations de : pratique réflexive, observation participante, ethnographie performative, ethnodrame, recherche biographique/autobiographique/narrative et le cycle de recherche de la recherche-action »⁴³, ce à quoi nous ajoutons l'exemple de la recherche somatique-performative créé et utilisé par la chercheuse performative Ciane Fernandes⁴⁴.

L'écriture d'un processus créatif réunirait, à travers l'autogénéalogie, des bribes de l'expérience de l'artiste scénique, cet acteur-danseur qui cumule des vécus : ces dernières, constitutives du phénomène de l'expérience⁴⁵. Sans l'ambition de déterminer l'origine et l'enchaînement logique du processus dans l'écriture, mais en sélectionnant avec une perspective lyrique ce qui va composer le texte. Si, d'un côté, en ce qui concerne la forme narrative utilisée, l'autogénéalogie s'identifie à l'épique, d'un autre côté elle

⁴² B. Haseman, op. cit., p. 47. Note du traducteur : dans la version en portugais « nessa terceira categoria de pesquisa – ao lado de quantitativa (números simbólicos) e qualitativa (palavras simbólicas) – o dado simbólico funciona performativamente. Ele não só expressa a pesquisa, mas, nessa expressão, torna-se a própria pesquisa ».

⁴³ Ibidem, p. 49. Note du traducteur : dans la version en portugais « Mais comumente, os pesquisadores performativos progridem seus estudos, empregando variações de: prática reflexiva, observação participante, etnografia performativa, etnodrama, investigação biográfica/autobiográfica/ narrativa e o ciclo de investigação da pesquisa-ação ».

⁴⁴ C. Fernandes, op. cit., 2015.

⁴⁵ Notre utilisation des expressions vécu et expérience ne met pas l'un en opposition à l'autre, comme le veut Walter Benjamin (1995), c'est-à-dire que le vécu serait l'expérience pauvre de la modernité, des grandes villes et de la vitesse du quotidien, différemment de l'expérience riche de la tradition. Nous travaillons avec la notion que les différents vécus que l'acteur-danseur expérimente, spécialement dans la salle de répétitions – mais non seulement, puisqu'il est un « être-dans-le-monde » – intègrent l'expérience qui sera racontée de manière autogénéalogique.

ne laisse pas d'avoir un rapport avec le lyrique dans son « analyse de provenance », qui « permet de dissocier le Je et de faire essaimer dans les lieux et recoins de sa synthèse vide, mille événements maintenant perdus »⁴⁶. Selon Emil Staiger : « le lyrisme montrerait par contre le reflet des choses et des événements dans la conscience individuelle [...]. Aucun objet n'est accessible 'en soi'. Du fait même qu'il est objet, qu'il se tient en vis-à-vis, on ne peut le considérer que d'un certain point de vue, dans une perspective qui est précisément celle du poète, de son époque ou de son peuple »⁴⁷.

Ce point de vue dont parle Staiger, à partir duquel l'objet est observé, n'est pas le point de vue de celui qui détient le pouvoir (comme dirait Foucault) et ne se confond pas avec un objectivisme, et encore moins avec un subjectivisme. La perspective à laquelle il fait référence est possible, personnelle, de quelqu'un qui regarde vers quelque chose à partir de sa « conscience individuelle ». Ainsi, le lyrique a, comme attitude fondamentale, la non distanciation, la fusion du sujet et de l'objet, car l'état animique implique tout, les mondes intérieur et extérieur, le passé, le présent et le futur. Pour cette raison Staiger nomme l'essence lyrique *souvenir* [en portugais *recordação*, du *recordare* latin], considérant l'étymologie du mot, du latin *cor-cordis*. [*Recordare*] veut dire 'de nouveau au cœur', c'est-à-dire, ce l'un-dans-l'autre où le je est dans les choses et les choses sont dans le je.⁴⁸

Narration comme souvenir, donc, pour que l'autogénéalogie du processus créatif ajoute à sa praxis l'*antidiscursivité* et la *déviatio*n de la

⁴⁶ Michel Foucault, *Microfísica do poder*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015, p. 62. Note du traducteur : dans la version en portugais « análise de proveniência » et « permite dissociar o Eu e fazer pulular nos lugares e recantos de sua síntese vazia, mil acontecimentos agora perdidos ».

⁴⁷ Emil Staiger, *Les Concepts Fondamentaux de la Poétique*, Zürich, Edition Lebeer Hossmann, 1990, p.48.

⁴⁸ Helena Parente Cunha, *Os gêneros literários*, In: Eduardo Portella et al. *Teoria literária*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979, p. 97. Note du traducteur : dans la version en portugais « o não distanciamento, a fusão do sujeito e do objeto, pois o estado anímico envolve tudo, mundo interior e exterior, passado, presente e futuro. Por isso Staiger denomina *recordação* a essência lírica, levando em conta a etimologia da palavra, do latim *cor - cordis*. *Recordação* quer dizer 'de novo ao coração', isto é, aquele um-no-outro, em que o eu está nas coisas e as coisas estão no eu ».

*norme grammaticale*⁴⁹, vers une liberté d'action dans l'écriture qui soit équivalente à (ou qui dépasse) la liberté que l'acteur-danseur a éprouvée dans le processus qui est raconté par cette écriture. Et cette liberté autogénéalogique, comme l'*histoire effective* pour Foucault, « ne craint pas d'être un savoir perspectif »⁵⁰. L'autogénéalogie n'est pas une narration « d'antiquaire », qui respecte la « loi de la fidélité », mais une narration qui « entreprend de faire apparaître toutes les discontinuités qui nous traversent »⁵¹.

À partir de ces réflexions, nous essayerons de présenter quelques exemples de description qui se rapprochent de notre idée d'une écriture transcréative. Pour cela, nous partons d'un extrait d'un des dossiers de notre Réseau International d'Études de la présence, écrit par Ana Cristina Colla⁵². Elle décrit sa rencontre avec *Dona Maria*, une des personnes qu'elle a choisies pour l'observer et l'imiter lors de son premier voyage de recherche sur le terrain pour travailler la méthodologie de la mimesis corporelle, l'une des lignes maîtresses de la recherche du groupe LUME. « La mimesis est un processus de travail basé sur l'observation, la codification et la théâtralisation ultérieure d'actions physiques et vocales du quotidien, qu'elles soient issues de personnes, d'animaux, de photographies ou d'autres images picturales »⁵³. La description de Colla va au-delà du désir d'informer sur les caractéristiques de *Dona Maria* ou sur la méthodologie employée dans sa recherche. Dans cet extrait, le discours permet de visualiser la manière d'agir, le caractère, la forme physique de *Dona Maria* à travers les perceptions subjectives et objectives de la chercheuse. Ainsi, lorsque nous lisons la transcription faite par Colla, qui transmet ce qu'elle a témoigné d'une manière particulière et sensible, plus que d'apprendre sur son processus, nous pouvons le ressentir ou l'imaginer presque comme si nous étions devant *Dona Maria*, selon la transcription qui suit :

⁴⁹ Ibidem. Note du traducteur : dans la version en portugais « *antidiscursividade* » et « *desvio da norma gramatical* ».

⁵⁰ M. Foucault, op. cit., p. 76. Note du traducteur : dans la version en portugais « *não temer um saber perspectivo* ».

⁵¹ Ibidem, p. 83. Note du traducteur : dans la version en portugais « *antiquário* », « *lei da fidelidade* » et « *pretende fazer aparecer todas as discontinuidades que nos atravessam* ».

⁵² Ana Cristina Colla est actrice-chercheuse du groupe LUME de Campinas, à São Paulo. Elle est maître et docteur en Arts de la Scène par l'université Unicamp, de Campinas, et fait partie des chercheurs du Réseau International d'Études de la Présence.

⁵³ Rede Internacional de Estudos da Presença, Dossiê Descrição de Processos de Criação, Dossiê número 1, Porto Alegre: UFRGS (non publié), 2013, 143 p, pp. 132- 133.

Dona Maria, la première

Corps indigent, paré de vêtements multicolores. De la peau sur les os. Femme presque noire. À l'odeur forte, sentant le temps passé, le moisi, le tabac. La salive noircie, crachée dans un pot vide de margarine à côté du lit. Dans la canette, l'urine, car l'envie ne porte plus le corps jusqu'aux toilettes. Sur la table, parmi des quincailleries, la tasse de café avec les restes du repas, entourée de cheveux blancs, vestiges de la vanité perdue. Le tout sous le regard de Notre Dame, qui voit tout du haut de son mur partagé avec Sainte Thérèse, Saint Côme et Saint Damien depuis bien des années. *'Salut Dona Maria',* dit ma voix fine, aimable, un peu timide, en train d'envahir un territoire qui ne m'appartenait pas, mais où je m'étais invitée à entrer. La porte était ouverte, je suis entrée. La chambre était sombre, juste un filet de lumière. *'Oh, ma fille, ça fait longtemps que personne est venu me visiter, que j'vois personne. Le monde va finir et nous devons vivre beaucoup de choses, nous n'avons rien vu. Grâce à Dieu, c'est pas vrai ? Nous n'avons rien vu encore. Plus près de la fin du monde, va venir le Christ et l'Antéchrist, t'as pas déjà vu parlé de ça ? Le Christ et l'Antéchrist. Le Christ est venu faire [une pause], guérir ces maladies infailibles, ces maladies difficiles, tout, c'est pas vrai ? Et l'Antéchrist vient [plus bas] faire des cochonneries. Faire des cochonneries. Oui, c'est dangereux. Celui-là s'appelle saci-pererê, oui, c'est ça, c'est le saci-pererê. Fait des cochonneries, il vient pour faire ces choses méchantes. On dit que c'est un p'tit moustique, on ne sait pas qu'est-ce que c'est, pas vrai ? Il apparaît n'importe où. Il faut qu'on prie Dieu pour qu'il tente jamais, qu'il tente jamais. Quand vous partez, vous allez vous rappeler de cette vieille, oh, vieille moche [elle rit]. Vous me plaisez beaucoup, j'trouve que vous êtes des filles bien préparées. Et vous allez m'apporter un p'tit portrait de vous pour moi, j'veux du bien pour vous. Tu peux enregistrer ça : la vieille Maria veut du bien pour nous.'*

À la jeune femme que j'étais alors, cela faisait mal. C'était la première fois que je voyais mon pays et son peuple de si près. Pour la première fois j'élargissais mon regard au-delà de mon petit monde. J'ai vécu le réconfort, le désespoir et la solitude.

J'étais une apprentie du regard. C'était mon plus grand défi. Je cherchais au-delà de ce qui était dit ou vu à travers mes yeux. Un regard qui agit et rapproche, enveloppant les objets dans une ambiance qui m'embrasse aussi, qui me fasse devenir partie d'elle. Il ne suffisait pas de voir, je devais porter dans ma peau l'immensité du vécu. L'odeur (urine, tabac, nourriture, poussière, enfermement), la couleur (de la peau, des murs, de la pénombre, du tabac, des habits, de

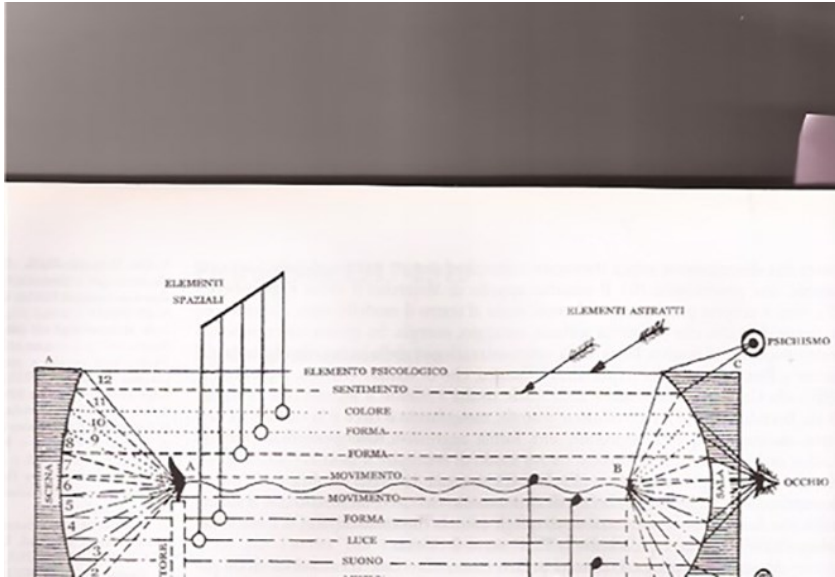
la nourriture, de l'urine, des ongles), le rire (aigu, frais, de quel âge était-il ?), les mains tremblantes (bavardes, tortillant du tissu, cachant la bouche, glacées au toucher), la langue sifflant dans une bouche édentée, le crachat, le regard aveugle, la peau desséchée, la lenteur, le *saci-pereré* (mon Dieu, comment cette figure folklorique a atterri ici, aux côtés de l'Antéchrist ?). Il y avait tellement à porter que j'ai eu besoin d'un appareil photo, un carnet de notes, un magnétophone, ma mémoire et mes ressentis.
 Pour rentrer dans la peau de cette femme je me suis dénudée (...).

Ensuite, nous présentons d'autres exemples de registre qui se rapprochent de notre idée d'écriture autogénéalogique, car ils portent des tentatives potentielles d'une recreation.

EXEMPLE 1

Un schéma graphique fait par V. Bakrylov, un des élèves du cours de Mise en Scène de Meyerhold (1919). Dans ce dessin, l'élève transcrit ses perceptions sur les participants de la création d'un spectacle théâtral et sur la façon dont leurs fonctions interagissent avec les éléments de la scène. Il dessine, comme il imaginait à l'époque, l'articulation entre les spécificités des éléments et des fonctions au théâtre, vers la perception du spectateur, sa vision, son audition, son âme et son psychisme. Pour Meyerhold⁵⁴, tout ce qui est fait au théâtre ne devrait pas se soumettre seulement aux exigences d'un dramaturge ou aux besoins économiques. Ce qui est fait au théâtre devrait se soumettre à ses propres lois, tâches et exigences théâtrales. Le théâtre devrait savoir peindre et articuler ses propres tableaux.

⁵⁴ Meyerhold apud Béatrice Picon-Vallin, Mejerchol'd, Traduction et organisation : Marcello Manuali e Claudio Massimo Paternò, Peggina: MTT Medizioni, 2006, p. 80.



Sous-titres :

12 – Dramaturge

3,4,5 et 6 – Metteur en scène

9 et 10 – Scénographe

2 – Musicien

1,7,8 et 11 – Acteur

A, B – Ligne des actions et des communications psychiques directes entre les participants du spectacle. (PICON-VALLIN, 2006, p. 80).

EXEMPLE 2

Juliana Vicari⁵⁵, dans son mémoire de licence, de 2007, a joué avec les symboles de notation de Laban, produisant d'autres associations qui sont devenues des motifs pour ses mouvements :

*Solidão é lava
que cobre tudo
Amargura em minha boca
Sorri seus dentes de chumbo
Solidão palavra,
cavada no coração
Resignado e mudo,
no compasso da desilusão
Desilusão, desilusão
Danço eu, dança você
Na dança da solidão*⁵⁶

S•LIDÃO É LAVA
QUE COBRE TUDO
AMARGURA EM MINHA BOCA
SORRI SEUS DENTES DE CHUMBO
SOLIDÃO PALAVRA
CAVADA NO CORAÇÃO
RESIGNADO E MUDO
NO COMPASSO DA DESILUSÃO
DESILUSÃO, DESILUSÃO
DANÇO EU, DANÇA VOCÊ
NA DANÇA DA SOLIDÃO

Vicari utilise des symboles de la *motif writing*⁵⁷ qui ressemblent aux formes des lettres qui composent les paroles de la chanson sur laquelle elle a décidé de travailler, *Dança da Solidão*, du compositeur brésilien Paulinho da Viola. Pour les mots ou lettres dont l'association était trop difficile ou impossible, elle a créé des symboles afin de composer sa propre iconographie. Après avoir été transcrite dans une nouvelle graphie, la chanson a été dansée avec les mouvements suggérés par la 'partition' constituée par cette graphie.

⁵⁵ Ancienne étudiante de la licence en Danse de l'*Universidade Estadual do Rio Grande do Sul* (UERGS) et professeure assistante de la licence en Danse de l'*Universidade Luterana do Brasil* (Ulbra).

⁵⁶ La solitude est la lave / qui couvre tout / Amertume dans ma bouche / Sourit, de ses dents de plomb / La solitude est le mot, / creusé dans le cœur / Résigné et muet, / dans la cadence de la désillusion / Désillusion, désillusion / Je danse, tu dances / Dans la danse de la solitude

⁵⁷ *Motif writing*, est la notation par motifs, issue du Système Laban, utilisée de manière plus simplifiée que la notation structurée cette dernière étant une tentative d'équivalence à une partition musicale.

EXEMPLE 3

Dans son mémoire de licence en Théâtre, intitulé *Investigando uma prática performática da memória* [Recherche sur une pratique performative de la mémoire], Marlise Machado⁵⁸ a proposé dans son écriture ce que son titre suggérait. Plus que de décrire le processus de création, elle a créé avec l'écriture un nouveau processus artistique qui s'est déployé devenant *un* en lui-même. Pour cela, elle a utilisé différentes polices et tailles de police, réalisant parfois une réflexion sur le processus de travail, parfois un dialogue direct avec le/la lecteur/lectrice participant(e). À d'autres moments, elle présente des pistes que les lecteurs, lectrices et l'auteure elle-même pourraient rencontrer au hasard et dans les passages secrets que le labyrinthe de la création offre, comme dans l'extrait qui suit :

5 POUR PARCOURIR UN LABYRINTHE DE MAINS, TU DOIS
DANSER AVEC LES ÉPAULES

C'est curieux comment ça s'est passé, j'étais dans un labyrinthe et d'un coup j'ai heurté une étagère de laquelle ont jailli des épaules et ces épaules ont dansé.

Elles étaient nombreuses, je les ai toutes lues. Et les épaules m'ont dit :
Danse avec nous et après trahis-nous.

Je divague, pense... Et cherche une expression plus adaptée pour exprimer et donner plus de consistance à l'acte de ma divagation. Pour qu'il, plus qu'un simple constat de pensées qui vaguent et se structurent dans ma chair de forme abstraite, présentifie la consistance exigée, en se matérialisant à la hauteur de ce travail scientifique. Alors je me répète...

Je réfléchis, avec base théorique, pour solidifier mes désirs, appuyée sur les épaules d'autres qui, à leur tour, ont déjà passé par les épaules de quelqu'un. Reconnaisant que pour dire quelque chose qui soit réellement à moi, je dois établir une relation épaule à épaule, dans une danse de rapprochement et d'éloignement. Dans mes réflexions avec base théorique se trouvent

⁵⁸ Marlise do Rosário Machado, *Investigando uma prática performática da memória*. Mémoire de licence en Théâtre dirigé par Carlos Mödinger, *Universidade Estadual do Rio Grande do Sul*, Montenegro, 2013, p. 50.

mes manques d'assurance, mon rire, ma larme, ma fatigue, mon ironie et aussi le désir que si je danse correctement je transcende non seulement dans mon écriture, mais aussi dans mes actions, à condition de dire ce que je dis à partir de ce que quelqu'un a déjà dit...

En somme, que je puisse être plus qu'un parasite sur les épaules
de quelqu'un

SUR LES ÉPAULES,
SOUS LES ÉPAULES,
MONTER EN ÉPAULES,
HAUSSEZ LES ÉPAULES,

Machado⁵⁹ explore aussi l'idée d'une écriture-labyrinthe qui, en communiquant à travers ses espacements variés, ses notes de bas de page, sa ponctuation et même à travers une citation-labyrinthe (pour laquelle a été utilisé un code QR qui, une fois photographié servait de lien renvoyant à des textes et des réflexions sur le travail, sur un blog), potentialise la dimension de quelque chose de dynamique, vivant, qui existe et a une pulsation au-delà du papier et peut se recréer constamment, conformément à la transcription qui suit :

Cesse l'haleine de l'homme, cessent les pleurs de la femme... le bébé pisse sur les trois !

ÇA trouvait une fin... laissant une étrange nostalgie !

ÇA a été une expérience transformatrice pour moi, qui ai partagé ces découvertes dans le maintenant de ses vécus, avec ceux qui ont choisi là avec moi. Ce choix a contribué et a recréé des moments, dans la durée éphémère de ses événements, permettant différentes sensations à chaque participant. Et cela n'a été possible que parce que, ayant marché sur beaucoup de sentiers et de passages différents, j'ai compris peu à peu que programmer des actions consistait à ne pas prévoir des réactions, permettant qu'elles puissent trouver leur expression et leur puissance dans la *mémoire-corps-maintenant* de chaque personne présente là. Oui, il faut accepter ce qui arrive, se

⁵⁹ Ibidem, p. 96.

laisser couler dans les événements, se laisser *arriver*. Je ressens, néanmoins, qu'il y a encore beaucoup à apprendre et c'est à travers le maintenant des relations que ce travail continuera à se constituer, à se recréer et à se réécrire sous différentes formes.

Je laisse alors un passage secret, configuré comme un code-barres, ou un code QR. À travers une application de lecteur de codes comme, par exemple, *QRDroid* ou *Google goggles*, qui peuvent être téléchargés depuis Internet vers un smartphone, il est possible de prendre une photographie et/ou de faire la reconnaissance de l'image pour être amené par cet outil à la page *labyrinthe ça* de mon blog. Là-bas pourront être accompagnés d'autres écrits et déploiements éveillés par cette recherche.



5

Peut-être faut-il élargir les limites du langage, en incorporant le pouvoir de suggestion qu'il porte, l'ambiguïté et les interstices de sens qu'il peut contenir. Une écriture qui ne se veut pas si précise, mais qui provoque simultanément en celui qui la fait et en celui qui la reçoit, une sensation de champ ouvert, de puissance de création. Je-qui-raconte, dans l'acte d'écrire sous cette perspective autogénéalogique, suis contaminé, dans un effet de rétroalimentation positive qui renforce mon jeu avec le langage que j'utilise pour raconter le processus. Pour écrire, nous avons plusieurs instruments à notre disposition. Nous pouvons écrire en vers ou en prose, avec ou sans rimes. Avec des phrases longues ou courtes, avec un point final, d'exclamation, d'interrogation, avec des pauses ou des points de suspension... À la première ou à la troisième personne ? Il y a le tout et les parties, le choix des mots et le genre de vocabulaire. Nous pouvons employer des

métaphores, des analogies, des schémas, des listes, des tableaux, tracer des parallèles, créer de nouveaux mots. Utiliser des effets sonores, répéter des mots, créer des onomatopées. Développer le rythme, l'enchaînement du texte, étirer ou compresser le temps. Et il faut une voix qui puisse établir des relations, prendre des décisions, s'exposer et jouer avec les mots. Au-delà des mots, nous pouvons utiliser des images, des textures, des couleurs, des lignes, des figures, des plans, des timbres de voix. Les moyens d'enregistrer, produire et partager nos recherches sont innombrables.

Si, selon la réflexion contemporaine, la vérité absolue est une impossibilité, il faut insérer l'écriture dans ce nouveau paradigme. Ainsi, notre proposition d'autogénéalogie d'un processus créatif peut amener à l'élargissement des procédures et à l'intégration d'autres manières de le transcrire, dans la tentative d'affirmer les arts comme un champ de connaissance et de recherche.

Bibliographie

BENJAMIN Walter, **Magia e técnica, arte e política**, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BENJAMIN Walter, Sobre alguns temas em Baudelaire, Em: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo, **Obras escolhidas III**, trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista, São Paulo: Brasiliense, 1995.

LARROSA BONDÍA Jorge, **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**, Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Educação. 2002.

COLLA Ana Cristina, Renato Ferracini, **Dossiê sobre processo criativo**, Gilberto Icle (Org.). Porto Alegre, agosto de 2013, p. 132-133.

CUNHA Helena Parente, Os gêneros literários, Em: **Eduardo Portella et alii, Teoria literária**, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.

FERNANDES Ciane, Parecer de defesa de doutorado de Cibele Sastre, aluna no Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Salvador, fevereiro de 2015.

FERNANDES Ciane, Pesquisa Somático-Performativa. **Art Research Journal | Brasil**. Natal, vol. 1 n. 2, p. 76-95, jul./dez. 2014. Disponible sur : <http://www.periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5262>, consulté le 22 déc. 2014.

FORTIN Sylvie, Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística, Marta Isaacson et al (orgs.), **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 7, p. 77- 88, 2009.

- FOUCAULT Michel, **Microfísica do poder**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- GIL José, **Movimento total: o corpo e a dança**, São Paulo: Iluminuras, 2002.
- GODARD Hubert, **Gesto e Percepção**. Em: Roberto Pereira, Silvia Soter (Org.), **Lições de Dança 3**, Rio de Janeiro: UniverCidade, p. 11-35, 2001.
- GOLDSTEIN Norma, **Versos, sons, ritmos**, São Paulo: Editora Ática, 2005.
- HASEMAN Brad, **Manifesto pela pesquisa performativa**. Em: Charles Roberto Silva, Daina Félix, Danilo Silveira, Humberto Issau Sueyoshi; Marcelo Amalfi; Sofia Boito, Umberto Cerasoli Jr., Victor de Seixas (orgs.), **Resumos do Seminário de pesquisas em andamento PPGAC/USP**. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. v.3, n.1, p 41- 53.
- LIMA João Gabriel; BAPTISTA Luis Antonio, **Itinerário do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin**, Em: Princípios- **Revista de filosofia**, Natal, v. 20, n. 33, jan./jun. 2013, p. 449-484.
- LOUPPE Laurence, **Poética da Dança Contemporânea**, Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- LUKÁCS Georg, “Narrar ou descrever?”, Em: **Ensaio sobre literatura**, Organização de Leandro Konder, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- MACHADO Marlise Do Rosário, **Investigando uma prática performática da memória**, Monografia de Trabalho de Conclusão do Curso Graduação em Teatro: Licenciatura. Orientação de Carlos Mödinger. Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Montenegro, 2013.
- MATTOS Carmem L. G. de, **A abordagem etnográfica na investigação científica**. Em: CLG Mattos and PA Castro, (orgs.), **Etnografia e educação: conceitos e usos** [online], Campina Grande: EDUEPB, 2011, p. 49-83.
- MÉDICI NÓBREGA Thelma, **Transcrição e hiperfidelidade**, **Cadernos de Literatura em tradução**, n.7, p. 249-255, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.
- MEYER NUNES Sandra, **As metáforas do corpo em cena**, São Paulo: Annablume/UEDESC, 2009.
- PICON-VALLIN Béatrice, **Mejerchol'd, Traduction et organisation** : Marcello Manuali et Claudio Massimo Paternò, Peruggia: MTT Medizioni, 2006.
- PINEAU Elyse L., **Pedagogia Crítico-Performativa: encarnando a política da educação libertadora**, In : Marcelo Andrade Pereira (Org.), **Performance e Educação: (des)territorializações pedagógicas**. Santa Maria: UFSM, 2013, p. 37-58.
- RILKE Rainer Maria, **Cartas a um jovem poeta**, Poemas. Traduction et notes : Oscar Caeiro, Buenos Aires: Losafa, 2007.
- STAIGER, Emil Staiger, **Conceitos fundamentais da poética**, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TIBURI Marcia, ROCHA Thereza, **Diálogo|Dança**, São Paulo: Editora SENAC SP, 2012, p. 7-8.

VICARI Juliana, Criações em dança através de notações de movimento. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Estadual do Rio Grande do Sul/Fundação de Artes de Montenegro. Montenegro, 2007.

VIESENTEINER Jorge Luiz, Erlebnis (vivência): autobiografia ou autogenealogia? Sobre a “crítica da ‘razão da minha vida’” em Nietzsche. In: Estudos Nietzsche, Curitiba, v. 1, n. 2, jul./dez, 2010.”

L'ÉMERGENCE DE LA CULTURE AU SEIN DE L'OBSERVATION ET DE LA DESCRIPTION DES PROCESSUS DE CRÉATION

Sophie Proust
Université de Lille

« La culture, c'est ce qui reste quand on a tout oublié. »
Édouard Herriot

Préambule

Pendant des mois, en suivant différentes méthodologies, onze équipes de chercheurs ont travaillé sur des processus de création ; elles les ont observés, décrits et analysés. Dans le projet commun de ce réseau de recherche fondé et coordonné par Gilberto Icle, qui dirige cet ouvrage, la particularité de ces équipes a tout d'abord consisté à partager leurs descriptions d'une vingtaine de pages chacune dans un texte unique devenant le support d'analyses commun à tous. Ces équipes ont alors interagi sur ces documents en commentant le travail effectué par les autres. Cela a donné lieu pour chacune à la production d'un texte de trois pages, toujours régie par le même objectif : réfléchir aux problématiques et méthodologies de la description d'un processus de création. La question posée à tous était la suivante : « Qu'est-ce qui ne peut pas être décrit lorsque l'on décrit le processus de création ? » Puis, les responsables d'équipes se sont réunis en septembre 2015 dans le sud du Brésil, à Porto Alegre, à l'Universidade federal do Rio Grande Do Sul (UFRGS) pour réaliser un bilan commun ainsi que pour présenter et discuter devant et avec les membres de ce réseau la proposition d'un chapitre chacun pour le présent ouvrage. Ce réseau a la particularité de rassembler huit équipes brésiliennes provenant de tout le territoire et non uniquement de l'axe principal São Paulo-Rio de Janeiro (Rio Grande do Sul (Santa Maria, Porto Alegre), Acre (Rio Branco), São Paulo (Campinas, Santos), une équipe argentine (Tandil), et deux françaises

(Paris, Lille), dont celle que j'ai dirigée au sein du projet nommé APC/Analyse des processus de création¹.

Pour APC, le texte proposé de vingt pages est un exemple de compte rendu de l'expérience d'observation de jeunes chercheurs² assistant à une répétition professionnelle d'un metteur en scène reconnu en France (Jacques Vincey³) au sein d'un centre dramatique national, c'est-à-dire le deuxième cercle le plus important en France pour le théâtre public après celui des six théâtres nationaux. L'observation de ces répétitions se tient généralement en parallèle de mon séminaire de master sur les processus de création à l'université de Lille. Précisons qu'il est difficile en France d'assister à des répétitions car la tension engendrée par la création n'invite pas nécessairement les artistes à ouvrir leurs portes à l'observation, surtout quand il s'agit d'une dizaine de chercheurs.

Ma contribution ici découle de la particularité de notre réseau de recherche et de la singularité des échanges qui m'ont inspiré une réflexion théorique globale sur l'émergence de la culture au sein de l'observation et de la description des processus de création, de par la nature des différents chercheurs, des objets de recherche et de leurs analyses. Ensemble, chaque contributeur a fait part d'une proposition pour s'engager dans cet ouvrage sur la ou les méthodologies de description des processus de création. En ce qui me concerne, l'intégralité du corpus et les différents échanges m'ont conduite à m'interroger sur l'identification d'invariants culturels, tant dans le processus de création que dans sa description et son analyse, d'autant plus qu'ils peuvent échapper tant à l'artiste qu'à l'observateur tellement ils peuvent leur être inhérents. La richesse d'un réseau international de recherche implique une recherche internationale ; elle permet ce type d'observations qui ne seraient pas nécessairement visibles dans une recherche dite nationale. Dans ce contexte, l'analyse du corpus m'a invitée à dégager

¹ APC/Analyse des processus de création est un projet émergent financé par le Conseil régional Nord-Pas de Calais et l'université de Lille 3 (Conseil scientifique, CEAC/Centre d'étude des arts contemporains, Action culture) de 2012 à 2015 sous la responsabilité scientifique de Sophie Proust. APC a développé quatre axes de recherche : métier et formation du metteur en scène ; notation du processus de création ; mise en scène et droits d'auteur ; archivage et patrimoine de la création théâtrale. Activités d'APC consultable en ligne : <https://www.facebook.com/SOPHIE.PROUST.THEATRE>

² Manon Blin, Elli Cabon, Lise Dupont, Marion Gremiaux, Lucie Hoareau, Yuanyuan Li, Élodie Mahieux, Manon Mathe, Fanchon Wante.

³ Il s'agit d'une répétition le 15 novembre 2012 au Théâtre du Nord (Lille) où le spectacle est créé de *La vie est un rêve* de Calderón, mis en scène par Jacques Vincey.

un certain nombre de points visant à réfléchir à la méthodologie de l'observation des répétitions qui conditionnent leur description dans une approche culturelle internationale.

Méthodologies sur un objet d'étude : le théâtre ?

Quand on parle du théâtre en France, nous sommes en réalité confrontés à une entité plurielle, ce qui est finalement peut-être partout le cas. Cette entité plurielle se dessine par les différents genres et catégories du théâtre (comique, tragique, classique, contemporain, collectif, monologues...) mais aussi par son histoire établissant une distinction entre un théâtre dit privé et un théâtre dit public correspondant à des économies et des projets spécifiques. Le théâtre en Amérique latine et particulièrement au Brésil découle lui aussi de son mode de fonctionnement. Tout comme le théâtre français ne se limite pas à celui qui est exporté au Brésil (Ariane Mnouchkine essentiellement), le théâtre brésilien ne se limite pas à la vitrine de celui accueilli en France (Augusto Boal pour les années passées ou Christiane Jatahy aujourd'hui). Il est ainsi pertinent de bénéficier de regards croisés pour déterminer les spécificités de chaque théâtre ou des théâtres pluriels qui sont à l'œuvre sur les territoires français et brésiliens. Pour le Brésil, comme le montre l'ouvrage récent *Théâtres brésiliens. Manifestes, mises en scène, dispositifs*⁴, les dimensions politiques et anthropologiques sont à considérer pour embrasser l'ensemble hétérogène que constitue le théâtre brésilien. En effet, pour Gilberto Icle,

ce que nous appelons le *Théâtre brésilien* n'est rien d'autre qu'une unité arbitraire sur le plan historique et, sur le plan politique, le fruit du frottement d'un éventail de pratiques performatives à multiples facettes, qui incluent ou excluent certaines manifestations et dépendent de notre façon de nommer le monde⁵.

Le fait que le théâtre professionnel en France dépende du ministère de la Culture et de la Communication et que le théâtre amateur appartienne, lui, au ministère de la Ville, de la Jeunesse et des Sports, offre une

⁴ Sílvia Fernandes et Yannick Butel (sous la dir. de), *Théâtres brésiliens. Manifestes, mises en scène, dispositifs*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, 306 p.

⁵ Gilberto Icle, in Sílvia Fernandes et Yannick Butel, *op. cit.*, p. 7.

autre lecture de nos approches plurielles du théâtre alors que cette distinction n'est pas opérationnelle au Brésil. De même, le fait que bon nombre d'artistes de théâtre au Brésil travaillent dans les universités ou que les chercheurs exercent aussi leur travail d'artistes au sein des facultés, ne peut que questionner de manière différente l'objet ici évoqué – le théâtre – et, en conséquence, son étude. Or, ce substrat n'avait pas été interrogé dans notre projet alors qu'il est déterminant pour ce qui en découle. *Dis-moi d'où tu parles et je te dirai qui tu es...*

Ici, il n'est pas question de production théâtrale mais de processus de création. Il a été implicite dans nos analyses que l'on travaillait sur un objet supposé commun, connu et évident. Or, le fait de travailler dans un réseau international sur les processus de création et de cultures distinctes nous permet de nous rendre compte qu'à la base, nos objets d'études sont divergents. Une question en découle : nos méthodologies pour décrire et analyser le processus de création ne sont-elles valables que pour un théâtre spécifique ? Il en résulte des questions corollaires : est-il erroné d'utiliser une méthodologie qui ne serait pas adaptée à l'objet d'étude ou cela invite-t-il au contraire à adapter la méthodologie et à mettre en évidence des points forts d'observation et donc de description ? Cela ne signifie-t-il pas d'emblée que nous forgeons à notre insu une méthodologie d'observation et de description relative à notre propre culture et donc peut-être limitative quant aux éléments à observer car conditionnée par notre méthodologie ?

Cette évidence que nous ne parlions pas nécessairement du même théâtre n'a pas été questionnée au début de notre travail commun mais a entraîné des commentaires vers la fin de celui-ci dévoilant l'identification et la force de nos disparités et spécificités culturelles. J'ai entrevu cette disparité à la lecture de nos dossiers par rapport au vocabulaire employé en relation avec sa contextualisation, sa technicité, sa spécificité ou son absence de technicité et de spécificité, comme il en sera par exemple question ultérieurement avec l'occurrence de « dramaturgie⁶ ».

⁶ J'ai également pu le vérifier lors d'un cours de 15 heures donné sur les processus de création durant une semaine à UFRGS en septembre 2014 à l'invitation de Gilberto Icle. Il a eu lieu en français avec traduction consécutive. La base de mon discours (le théâtre européen et particulièrement français) n'était pas un référent commun et il fut très intéressant de constater que le vocabulaire qui posait problème à la traduction appartenait au champ sémantique spécialisé du théâtre recouvrant des fonctionnements spécifiques (comme « le travail à la table », le « filage », « les notes », etc.).

Cela laisserait donc à penser que nos méthodologies d'analyse du processus de création s'adapteraient « naturellement » aux objets étudiés ? Probablement, mais cela signifie aussi que nous avons une pré-connaissance de l'objet étudié sur lequel nous projetons notre méthodologie. En ce sens, dans l'étude d'un objet qui appartient à notre propre culture, il nous est difficile de nous livrer à une méthodologie qui soit véritablement heuristique. À l'inverse, alors qu'on pourrait croire erroné de projeter une méthodologie d'analyses du processus de création qui nous serait familière sur un objet artistique inconnu, il pourrait s'en dégager des éléments révélateurs et spécifiques du processus observé⁷. C'est dans ce sens que nous proposons plus loin une grille d'analyse des répétitions et du processus de création.

Propositions méthodologiques

Deux propositions émergent suite à ces remarques. La première consiste, lorsque l'on évoque l'analyse d'un théâtre adressée à un public multiculturel, à réaliser une contextualisation succincte de ce théâtre dans son inscription historique, politique, économique et culturelle. La seconde viserait à essayer la méthodologie adoptée par un autre chercheur sur notre propre objet d'étude ou, mieux encore, à inviter ce chercheur à adopter sa propre méthodologie sur notre objet d'étude tandis que nous adopterions à ses côtés notre propre méthodologie sur le même objet. Par objet d'étude, est ici entendu un processus de création théâtrale à observer. Il s'agirait d'échanger sur ces différentes approches en termes de résultats pour décrire le processus de création et sa ou ses spécificités. L'expérimentation se poursuivrait en inversant la proposition et donc en travaillant sur un objet d'étude appartenant à l'autre chercheur. Ces pistes de collaborations internationales, stimulantes, provoqueraient assurément des résultats épistémologiques appréciables pour la recherche théâtrale.

L'étude des textes du dossier de base et l'échange avec le groupe de chercheurs ont aussi montré une différence sur les approches

⁷ C'est ce qu'il s'est passé dans mon cas quand, lors de mon premier séjour de recherche à New York en 2008, bien qu'adoptant une méthodologie en partie heuristique pour une étude des processus de création aux États-Unis et particulièrement sur la direction d'acteurs, j'ai vu soudainement émerger une figure inexistante dans les processus de création européens : celle du *stage manager*. Cela a modifié ma méthodologie, mon observation et *de facto*, mes descriptions et analyses des processus de création aux États-Unis.

méthodologiques parce que les théâtres évoqués étaient distincts. Ainsi, les collègues brésiliens et la collègue argentine ont pu être surpris des précautions méthodologiques et des règles éthiques et déontologiques mentionnées pour l'établissement d'un protocole d'observation de répétitions dans le cadre d'APC en France. Il a fallu un peu de temps pour identifier d'où venait cette disparité initiale dans l'approche méthodologique liminaire. Elle était principalement due au fait qu'une partie des chercheurs brésiliens font de la « recherche création⁸ », de la « *practice* ou *performance as research*⁹ » ou encore de la « recherche avec l'art¹⁰ » selon les différentes terminologies employées. Pour beaucoup, cela revient à faire du théâtre au sein de leur université avec leurs étudiants et collègues, avec une forte proximité entre eux comme chercheurs praticiens ou praticiens chercheurs, comme en témoignent Daniel Reis et Gisela Reis (Universidade Federal de Santa Maria): « Étant donné que la troupe était formée par des étudiants et des professeurs et que le processus était lié aux activités d'enseignement de Licence en Arts du Spectacle, un aspect important du processus est qu'il y avait une forte teneur pédagogique dans les actions menées en parallèle des questions artistiques¹¹. »

Or, les processus observés en France ou celui communiqué pour l'étude de cas ici montrait bien des observateurs n'ayant pas de lien personnel avec l'artiste observé. Toutefois, ce lien existant ou non, entraîne un

⁸ « Divers facteurs ont favorisé le développement du concept de recherche-crédation. Des analyses visant à baliser le terrain pour comprendre ce qui concourt au processus de création et pour faciliter les collaborations interdisciplinaires émergent des pratiques et des recherches artistiques universitaires. », Colloque international « La recherche création », Montréal (Québec), Université du Québec à Montréal (UQAM), 19, 20, 21 mars 2014, <http://www.methodologiesrecherchecreation.uqam.ca/>.

⁹ « *Practice as research* », ou « *Performance as research* » peut être traduit comme « recherche création » bien que selon les pays et les cultures, les différents moyens attribués à la « recherche création » ou à la « *practice as research* » sont bien différents, les pays anglophones ayant de véritables théâtres au sein des universités. Cf. Robin Nelson (ed.), *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, London, Palgrave Macmillan, 2013, 229 p.

¹⁰ Pour Philippe Guisgand, professeur en danse à l'université de Lille, responsable d'un programme de recherche intitulée « Recherche avec l'art », celle-ci consiste à envisager « comment la recherche universitaire peut se faire dans une plus étroite collaboration avec l'art, à partir de l'art ou depuis une expérience artistique ». Sources : <https://pro.univ-lille.fr/philippe-guisgand/>

¹¹ Daniel Reis Plá, « Sacra Folia », Document 4, p. 45/226. Coordinateurs : Daniel Reis Plá e Gisela Reis Biancalana.

protocole d'observation qui peut être simple, mais strict (arriver à l'heure, éteindre son téléphone portable, assister à la totalité d'un service de répétition, ne pas parler, ne pas manger, ne pas prendre de photographies, etc.). Autant d'évidences dont le manquement éventuel d'un chercheur (assez facile quand ils sont une dizaine) peut suspendre l'observation de toute une équipe. L'hypothèse que l'observateur pourrait soudainement être invité à quitter la salle de répétition et donc cesser son observation, ne semble pas exister dans les processus de création brésiliens de notre réseau parce que les observateurs sont également participants, voire observateurs de leur propre pratique¹².

Un facteur supplémentaire apparaît qui peut avoir des conséquences sur la méthodologie : le rapport au corps. Osons le poncif : sans qu'il soit question d'avoir un corps de samba, les corps des acteurs ne bougent pas de la même manière en France et au Brésil. Le climat, la culture, l'histoire, participent d'un corps anthropologique où le Brésilien va se mouvoir différemment au quotidien et donc au théâtre. Gilberto Icle indique justement que le théâtre brésilien est

une association entre des principes hérités des réformateurs européens comme Étienne Decroux, Jacques Lecoq, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, entre autres ; et des pratiques brésiliennes telles que la capoeira, le candomblé, les folguedos (des fêtes populaires traditionnelles), la danse de rue, les danses populaires, etc., produisant une scène pleine de différentes corporités¹³.

¹² Dans le protocole établi avec eux, les metteurs en scène qui acceptent qu'on observe leurs répétitions ont le droit de changer d'avis à tout instant pour préserver leur répétition (généralement une intimité et un climat de confiance pour le travail d'une séquence particulière). Il est arrivé que dans les séances d'observation de répétition, une metteuse en scène demande à toute mon équipe de quitter la salle afin que la répétition puisse se poursuivre. La comédienne était visiblement très mal à l'aise pour répéter du fait de notre présence. Du point de vue de l'observation des répétitions, cet événement a été très formateur pour les jeunes chercheurs confrontés aux besoins d'un acteur en termes de concentration, intimité pour pouvoir répéter en toute confiance, etc., sans qu'il soit nécessaire, d'emblée, de mettre en avant la fragilité éventuelle de cet acteur.

¹³ Gilberto Icle, in Sílvia Fernandes et Yannick Butel, *op. cit.*, p. 17. Il se trouve que j'ai eu l'occasion d'assister à Porto Alegre à une répétition dirigée par Gilberto Icle de *Dança do Tempo [Danse du temps]* le 15 septembre 2015 par sa compagnie Usina do Trabalho do Ator en présence des cinq interprètes (Dedy Ricardo, Gisela Habeyche, Celina Nunes de Alcântara, Ciça Reckziegel et Thiago Pirajira), du compositeur Flávio Oliveira et de l'assistante à la mise en scène Shirley Rosário qui filmait la répétition. Ma grande surprise,

Les Français tout comme les Brésiliens vont se faire la bise avant le début d'une répétition, ce qui est rare aux États-Unis et inexistant au Japon. Une répétition qui commence à 14H00 en France tout comme au Brésil n'indique pas que le travail théâtral, sur le plateau ou ailleurs, va à proprement parler commencer à 14H00 piles, contrairement aux États-Unis. Ces éléments culturels sont à considérer car ils font davantage partie de la répétition qu'on pourrait le croire, tout comme l'institution des pauses, lâche en France comme au Brésil, est syndicalement stricte aux États-Unis¹⁴. Le début d'une répétition, qu'il soit ou non immédiatement effectif, questionne bien sûr la conception du travail, de la productivité et de la rentabilité du temps de répétition, vocabulaire que selon les cultures (encore), on n'a pas forcément envie d'associer à la création théâtrale pour distinguer un bien culturel et un bien de consommation. Mais là encore, tout dépend du théâtre dont on parle qui peut aussi être un bien de consommation soumis à une exploitation commerciale, qu'elle soit ou non rentable.

Les protocoles d'observation et de description existants en France

Pour aller plus avant dans l'objet de cette contribution visant à interroger des invariants culturels dans les méthodologies d'observation et de description du processus de création au sein de notre réseau de recherche, il semble qu'un état des lieux succinct des protocoles d'observation de ces processus en France soit pertinent pour justement contextualiser davantage l'endroit d'où proviennent mes points de vue et ma manière de leur donner une résonance dans les réflexions posées au sein de cet ouvrage.

indépendamment du choix du spectacle, a justement été de voir l'implication immédiate de la musique et d'une présence corporelle marquée par la danse, la fluidité du mouvement, une aisance extrême amplifiant la qualité de la présence, une corporéité semblant naturelle (issue « des pratiques brésiliennes ») qui nécessiterait des répétitions spécifiques en France pour tenter d'obtenir une qualité de présence corporelle similaire.

¹⁴ Sur les différences entre deux cultures, le lecteur pourra lire avec beaucoup d'intérêt Edward T. Hall, Mildred Reed Hall, *Comprendre les Japonais*, Trad. et adapté de l'américain par Edmond Jacquemot, Paris, Seuil, 1994, 217 p. Sur les répétitions aux États-Unis en lien avec des facteurs culturels, il pourra lire Sophie Proust, « Les processus de création de quelques metteurs en scène new-yorkais », *Jeu*, Dossier « L'œuvre en chantier » sous la dir. de Marie-Andrée Brault, 2010, n° 136, p. 82-88 et « L'écriture dramatique contemporaine aux États-Unis sous la contrainte des *previews* », in Norah Dei Cas, Cécile Brailion-Chantraine, Fatih Idmhand (eds), *Théâtre contemporain dans les Amériques. Une scène sous la contrainte*, Bruxelles, P.I.E. PETER LANG, collection Trans-Atlántico, 2015, 233 p., p. 157-158.

Actuellement, en France, du point de vue de l'observation des répétitions, on distingue trois approches. Dans l'ordre chronologique, il s'agit de celle d'APC, celle du projet « Les processus de direction d'acteurs, de transmission et d'échanges » et celle de « La fabrique du spectacle ». La première, qui est la nôtre, a consisté de 2012 à 2015 à assister de manière régulière aux répétitions d'une création professionnelle en prenant des notes, réalisant des croquis, dessins, et si possible en prenant des photographies. Cette observation est réalisée dans le cadre d'une formation de master pour des étudiants ayant déjà ou non une pratique artistique. Elle a lieu sous ma responsabilité scientifique et a bénéficié de mon expérience en matière d'observation de répétitions. Cette approche permet une véritable sensibilisation au processus de création car les observateurs sont en immersion, même si la position méthodologique est celle de l'observation non participante¹⁵. Le point fort réside dans une vraie connaissance du processus de création, notamment par rapport à la tension engendrée par l'échéance de la première, cette tension expliquant que la concentration des équipes se fasse sur leur objet et non sur les observateurs. Ce genre d'observation au cœur du processus sur plusieurs journées et par un petit groupe de chercheurs (une dizaine) rend difficile l'intrusion supplémentaire d'une caméra, comme si celle-ci invitait à un autre protocole. Les moyens de description des répétitions passent donc par une notation qui peut combiner des notes telles que les prendraient un chercheur (contextualisation générale, lieu de répétition, nombre de personnes présentes en répétition, etc.) et un assistant à la mise en scène (mise en place des acteurs, intention de jeu, éléments liés à la direction d'acteurs, à la dramaturgie)¹⁶. Le moyen d'en rendre compte passe également et majoritairement par l'écrit, les croquis, les dessins, les photographies. On regrette juste que le partage de cette recherche avec la communauté scientifique ne puisse passer par des images animées de manière systématique, les moyens requis pour obtenir une bonne qualité

¹⁵ Cela n'empêche pas une observation participante pour des étudiants dont je dirige le mémoire de master.

¹⁶ Cf. Sophie Proust, « Written documents of the Assistant Director: A Record of Remaining », trad. par Mirabelle Kirkland et Roland Perron, Cambridge University Press, *Theatre Research International*, 2008, volume 33, issue 03, pp. 289-306 et « Les écrits de l'assistant à la mise en scène », in Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Dominique Budor (sous la dir. de), *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS Éditions, 2010, 266 p. p. 73-86.

de diffusion en images et en son étant conséquents¹⁷. Cette immersion dans les répétitions présuppose et finalement impose aux chercheurs une discrétion certaine et une position que l'on qualifiera de neutre en raison de la pression et de la concentration véhiculée par la date de la première et du caractère intime que peut revêtir le processus de création (notamment la mise à nu symbolique ou réelle des interprètes, par exemple). Les chercheurs produisent une analyse d'une ou de plusieurs répétitions et il est ensuite réalisé un article commun.

La deuxième approche est celle d'un projet de recherches porté sur plusieurs années (2011-2015) par Jean-François Dusigne, l'université de Paris VIII où il est professeur, et le Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris (CNSAD), en partenariat avec l'association de recherche sur les traditions de l'acteur (ARTA). Si l'on prend la première année d'expérimentations en 2012, il s'agissait de permettre à des observateurs d'assister à un travail de création de trois metteurs en scène sur trois périodes d'une semaine chacun, sur le même texte, avec des élèves du conservatoire¹⁸. La finalité était d'observer leur direction d'acteurs. Ces séances de répétitions ont été filmées, en intégralité. Tant pour ces jeunes acteurs, les metteurs en scène eux-mêmes et les observateurs (dont j'ai fait partie), l'expérience a été passionnante. Ma seule réserve repose sur le fait que nous ayons été dans un contexte de formation, ce qui n'engendre pas la dynamique que l'on trouve dans un processus de création. Le rapport au temps provoqué par la date de la première change les données même si dans le cadre indiqué il pouvait y avoir une présentation d'atelier. En outre, les metteurs en scène étaient rémunérés, en partie ou en totalité par notre projet, ce qui peut aussi expliquer leur disponibilité à l'égard des observateurs. Daniel Mesguich, par exemple, s'adressait parfois à nous au cours du travail. L'interaction entre observés et observateurs, entre chercheurs et

¹⁷ Cf. la répétition publique avec Antoine Suarez-Pazos, Thomas Le Gloannec et Romans Suarez-Pazos, *L'Heure du Zugzwang (Ce n'est ni fait ni à faire)* suivi d'un débriefing avec le public, dans le cadre du colloque international « Les processus de création au théâtre », organisé par Sophie Proust (Lille 3, CEAC/APC) en partenariat avec La rose des vents, Le Prato et le Théâtre du Nord, les 16, 17 et 18 avril 2014, le 17 avril 2014. Accessible en ligne : <https://webtv.univ-lille.fr/video/7222/11-repetition-publique-avec-antoine-suarez-pazos-thomas-le-gloannec-et-romans-suarez-pazos-l8217heure-du-zugzwang-ce-n8217est-ni-fait-ni-a-faire-suivi-d%E2%80%99un-debriefing-avec-le-public>.

¹⁸ Il s'agit de Daniel Mesguich (France), Felix Alexa (Roumanie), Yasuda Masahiro (Japon). Le travail portait sur *La Mouette* de Tchekhov. Les deux premiers stages ont eu lieu au CNSAD, le troisième à l'ARTA.

artistes, s'est d'ailleurs amplifiée et Jean-François Dusigne a continué à diriger le projet avec cette orientation féconde qui s'est avérée captivante¹⁹. Ainsi, un ajustement du protocole d'observation s'est mis en place d'une expérience à l'autre. Des analyses ont pu être produites par les chercheurs présents dont une partie a été publiée dans un ouvrage suite à un colloque international²⁰.

La troisième approche, intitulée « La fabrique du spectacle » et dirigée par Sophie Lucet, professeure à l'université de Rennes 2, « est un portail numérique dédié à la captation des processus de création d'artistes emblématiques de la scène européenne contemporaine²¹ ». Ce projet permet donc l'intrusion de caméras pendant des répétitions avec un réalisateur montant en direct les images. La qualité des images et du son est alors irréprochable mais le réalisateur n'est pas un chercheur et sélectionne en direct moult images. Celles-ci sont précieuses. Malheureusement, pour des raisons économiques, les rushes ne sont pas gardées, ce qui signifie que ce qui demeure reste fragmentaire. Des entretiens sont également réalisés, audio et vidéo, avec les différents membres de la création (metteur en scène, concepteurs, acteurs) à la fois pour recueillir le point de vue des artistes sur le processus de création mais également pour compléter ce qui semblerait manquer aux chercheurs qui n'auront pu assister aux répétitions que de manière sporadique. Bien que des recoupements soient possibles avec des entretiens pour décrire, relater et analyser le processus de création, le problème réside ici dans la crédibilité du chercheur pouvant rapidement être remise en question par l'artiste sous prétexte que le chercheur n'a pas assisté au travail. Tel a en tout cas été le protocole auquel j'ai participé comme chercheuse co-autrice pour le suivi de la création du spectacle *Living !*, mis en scène par Stanislas Nordey²². Mais là aussi, l'expérience pionnière a entraîné des évolutions dans les protocoles d'observation et de restitution. La force incontestable de ce projet qui peut expliquer aussi paradoxalement la limitation de l'ouverture des portes ouvertes aux chercheurs observateurs est la mise en ligne libre de ces sources dans le cadre de l'Université ouverte des humanités (UOH) avec une forte dimension pédagogique associée au

¹⁹ En juin 2015, par exemple, il s'agit de séances de travail au CNSAD avec Thomas Ostermeier, Christian Benedetti et Thierry Tieu Niang, toujours sur *La Mouette* de Tchekhov.

²⁰ Jean-François Dusigne (ouvrage coordonné par), *La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?* Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, 445 p.

²¹ <http://uoh.fr/front/notice?id=ae8bb144-302a-4634-b911-c9a5ea86b115>

²² <http://www.fabrique-du-spectacle.fr/spectacles/living>

projet et à sa restitution (entretiens filmés et audio, répétitions filmées, articles, entretiens additifs)²³.

Bien qu'elles comportent chacune des limites compréhensibles liées aux conditions d'observation et à leurs modes de restitution, ces trois approches recèlent visiblement des qualités indéniables dans leur approche méthodologique. Dans le seul contexte français ici, le croisement des méthodologies semblerait bénéfique tant à l'observation qu'à la description du processus de création pour tenter d'en embrasser les particularités. Or, contrairement à l'analyse de spectacle, le processus de création réclame l'autorisation du metteur en scène (parfois également de son équipe) pour y assister, ce qui signifie et légitime que ce dernier pourra parfois avoir un droit de regard sur le protocole d'observation comme sur sa restitution. Aussi cette recherche sur la genèse d'une oeuvre théâtrale ne peut-elle se faire sans l'aval du metteur en scène. Cela ne signifie pas mettre en place une censure mais un contrat de confiance. Dans ces cas français, les méthodologies se sont-elles adaptées au processus et à leur condition d'accès ? C'est certain. Et la même question posée précédemment demeure : comment savoir la méthodologie requise relative à son objet d'étude ?

Peut-être le chercheur doit-il accepter que sa méthodologie va en partie évoluer avec l'évolution de son observation. Et dans les cas qui nous occupent présentement, on peut affirmer que les éléments culturels qui émergent ne sont pas nécessairement visibles à l'observateur de la même culture que le théâtre qu'il observe. Les prémices à ce raisonnement, confirmé par ce projet dirigé par Gilberto Icle, sont timidement apparues lors de mes séjours de recherche aux États-Unis comme Visiting scholar au Martin E. Segal Theatre Center à CUNY (City University of New York), particulièrement le dernier avec une bourse Fulbright où je travaillais sur les processus de création de metteurs en scène américains en me posant régulièrement des questions sur ma légitimité, comme citoyenne et spécialiste française de théâtre pouvant *a priori* difficilement connaître le théâtre américain comme un spécialiste natif du territoire. Mais ce fut une grande surprise lors de la conférence que j'ai donnée à CUNY le 2 septembre 2010, en présence, entre autres, de Marvin Carlson (CUNY) et de Richard Schechner (NYU) et d'un public de chercheurs et d'artistes américains. Le regard que j'ai apporté sur leur travail était original car j'interrogeais leur théâtre avec de nouvelles entrées et à des endroits où ils ne l'avaient pas

²³ <http://www.fabrique-du-spectacle.fr/>

interrogé précédemment (relation entre les règles du syndicat Actors' Equity et le déroulement des répétitions, relation entre processus de création et *previews*, etc.).

Les invariants culturels de l'observation et de la description

Les invariants culturels de l'observation et de la description ne sont pas toujours observés et par conséquent décrits ! Appartenir à ce réseau de recherche, en majorité brésilien, dont je suis un membre d'une autre culture (théâtrale, sociale, économique et politique) m'aura aidée à le confirmer. Les éléments culturels – au sens large – se distinguent dans chaque processus de création à travers la méthodologie. Ces invariants traduisent une identité, une culture ou une famille théâtrale. Une interrogation pointée alors : comment la culture d'un pays entre-t-elle dans le processus de création ? La focalisation uniquement sur ce que serait *a priori* la culture pour répondre à la question serait paradoxalement erronée. Envisager en parallèle une approche socio-économique permet de mieux appréhender les éléments d'ordre culturel. En effet, ce sont aussi les conditions économiques du théâtre qui vont déterminer les conditions logistiques des répétitions dans lesquelles la culture va se greffer. Ainsi, les évidences dont l'observateur ne témoigne pas constituent un signe tangible et culturel. De quelle nature est ce signe ? Culturel, national, artistique ? Ce qui ne fait pas sens dans l'observation pour un chercheur local ne pourra entraîner une description. Or, un chercheur étranger pourra observer ce qui ne fait pas sens de manière patente pour lui comme un élément important de sens, même s'il n'est pas capable dans un premier temps de le déterminer. Il en résultera une description qui en rendra compte.

Un nouvel horizon dans la recherche apparaît alors sur les processus de création : la possibilité de les donner à voir comme faisant partie d'un patrimoine culturel. Certes, là n'était pas l'objectif premier ici mais une recherche internationale invite soudain à envisager son propre processus comme patrimonial. Et quand on observe le discours majoritaire sur le théâtre à travers le monde, on s'aperçoit qu'il est souvent limité à un théâtre occidental blanc circonscrit à un théâtre européen ou nord-américain. Les publications se focalisent elles aussi en majorité sur ce *mainstream theatre*. Toutefois, en France comme ailleurs, il semble qu'une prise de conscience et un intérêt se soient récemment développés pour une prise en

considération plus large du théâtre que recouvrerait, mais pas complètement, l'expression de « *global théâtre* », expression anglophone dont la traduction en français comme « théâtre global » ne fonctionne pas, sans qu'il soit non plus correct de traduire par « théâtre du monde ». « Théâtre mondial » conviendrait mais nous allons préférer le néologisme de « théâtre-monde » en s'inspirant du concept de « tout-monde » d'Édouard Glissant²⁴. Ainsi, ce théâtre-monde, qui embrasse tous les théâtres possibles sans se limiter au *mainstream theatre*, voit sa reconnaissance poindre, notamment dans les publications et les projets de recherche. Saluons à cet égard la création en 2013 à Paris par Françoise Quillet du Centre international de réflexion et de recherche sur les arts du spectacle (CIRRAS) qui a pour objectif « l'étude et/ou la pratique des formes de spectacle vivant issues de différentes cultures »²⁵ et une de ses publications : *La Scène mondiale aujourd'hui. Des formes en mouvement*²⁶, l'ouvrage *Théâtre contemporain dans les Amériques. Une scène sous la contrainte*²⁷ et, si l'on pense au théâtre brésilien, les ouvrages récents en français (et les seuls à notre connaissance) *Théâtres brésiliens. Manifestes, mises en scène, dispositifs*²⁸ et *Le théâtre noir brésilien. Un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne*²⁹. Tous ces apports scientifiques, rendus accessibles, vont permettre d'apprécier davantage l'ampleur des cultures dans les processus de création et, *de facto*, la possibilité de les prendre en considération dans des formations et de viser à leur conservation, leur transmission et leur diffusion, cette reconnaissance permettant également leur métissage (ou créolisation).

²⁴ À ma volonté d'évoquer le concept de théâtre-monde comme un théâtre qui se donne la possibilité d'embrasser tous les théâtres, de toutes les cultures, j'ai soumis mon hypothèse à Patrick Chamoiseau qui m'a répondu le 5 juillet 2016 : « Le théâtre-monde est une évidence. Le théâtre doit témoigner des flux relationnels intenses qui font le monde et dans lesquels les individus (bien plus que les communautés) sont emportés, même façonnés ». Pour le concept de « tout-monde », cf. Édouard Glissant, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1993, Folio n° 2744, 610 p.

²⁵ <http://cirras-net.org/>

²⁶ Françoise Quillet, *La scène mondiale aujourd'hui. Des formes en mouvement*, Paris, L'Harmattan, 2015, Coll. « Univers théâtral », 593 p.

²⁷ Norah Dei Cas, Cécile Braillon-Chantraine, Fatiha Idmhand (eds), *op. cit.*

²⁸ Sílvia Fernandes et Yannick Butel (sous la dir. de), *Théâtres brésiliens. Manifestes, mises en scène, dispositifs*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, 306 p.

²⁹ Christine Douxami, *Le théâtre noir brésilien. Un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne*, Paris, L'Harmattan, 2015, Coll. « Logiques sociales », 319 p.

Le processus de description tout comme l'objet décrit sont culturels. Nous sommes donc confrontés à deux cultures qui s'interpénètrent. Un intérêt méthodologique en découle : celui d'instituer dans le cadre d'échanges internationaux de formations et de recherches (mobilité entrante et sortante d'enseignants chercheurs et doctorants), d'être dans la possibilité de réaliser des analyses de chercheurs de différentes cultures pour pointer les éléments invisibles pour le chercheur local, et ostensibles pour le chercheur étranger. On pense ici à Pierre Bourdieu et à son introduction méthodologique aux entretiens dans *La misère du monde* où il a démontré que l'empathie professionnelle et culturelle entre un intervieweur et un interviewé amenait entre initiés à un échange jargonnant ne favorisant pas la connaissance, comme c'est également le cas dans la situation opposée :

Toute interrogation se trouve donc située entre deux limites sans doute jamais atteintes : la coïncidence totale entre l'enquêteur et l'enquêté, où rien ne pourrait être dit parce que, rien n'étant mis en question, tout irait sans dire ; la divergence totale, où la compréhension et la confiance deviendraient impossibles³⁰.

Une question subsidiaire pourrait consister à se demander si un acte de création serait spécifique dans nos objets d'étude au point d'être protégé. Des créations et donc également leur processus de création (comme transmission) le sont déjà et appartiennent au patrimoine culturel immatériel de l'Humanité, porté par l'UNESCO³¹. Les critères de sélection de la création d'une œuvre éligibles à la candidature à un bien culturel immatériel pourraient devenir des éléments supplémentaires à prendre en considération dans notre observation des répétitions. Cela nous permettrait peut-être de déterminer davantage ce qui est propre à une culture et fait la singularité d'un processus de création. Il est d'ailleurs intéressant de noter que selon Cécile Duvelle, alors qu'elle était en 2010 responsable de la division du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO, la seule chose qui est prise en compte, « c'est l'importance subjective qu'a telle ou telle pratique pour la communauté qui la maintient en vie », en regrettant les possibles dérives, comme l'« *instrumentalisation politique à des fins*

³⁰ Pierre Bourdieu (sous la dir. de), « Comprendre », in *La misère du monde*, Paris, Éd. du Seuil, 1993 (Points), 1460 p., p. 1398.

³¹ <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/accueil>

*nationalistes*³² » par des pays étant parvenus à faire inscrire des pratiques artistiques comme biens immatériels.

Quand Andréa Maria Favilla Lobo et Micael Cortês (Universidade Federal do Acre) établissent leur travail au sein de notre réseau sur les quadrilhas, « (danse du nord du Brésil) de la région urbaine de Rio Branco/Acre », ils travaillent uniquement sur une dimension culturelle spécifique qui n'empêchera pas la présence de plusieurs corporités propres aux cultures traditionnelles brésiliennes. On notera que la quadrilha, contrairement à la ronde de Capoeira depuis 2014, ne fait pas partie de la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Peut-être le travail de ces chercheurs du Nord du Brésil pourrait-il contribuer à l'inscription des quadrilhas comme œuvre protégée au sein de l'UNESCO.

La description du processus comme narration

Toute description est narration. Factuelle, poétique, lyrique... À la première personne, à la forme impersonnelle, etc. Dans les directives initiales du responsable scientifique du projet ici, liberté totale a été donnée pour la description des processus de création à analyser. La lecture des différentes contributions m'a laissé voir que plus le chercheur était un artiste, plus son récit était empreint de subjectivité, voire faisait office d'un nouvel acte créatif sinon d'une nouvelle œuvre. Pour Gilberto Icle, si la description devient elle-même acte de création, il se demande ce qui garantit sa légitimité comme recherche. De mon point de vue, la seule affirmation de l'artiste chercheur à considérer sa description comme œuvre en accomplissant ainsi un acte performatif, est recevable. Toutefois, cette légitimation de la recherche semblerait un peu (trop) facile ainsi. Cela questionne les périmètres du travail du chercheur. L'implication du chercheur, de l'artiste chercheur ou du chercheur artiste est totale mais un déséquilibre possible semble poindre dans le retour de cette recherche à la communauté scientifique. Comme si la subjectivité du chercheur artiste avait une valeur d'objectivité quand celle du « pur » chercheur (ou chercheur non artiste) était cantonnée à être objective et que l'expression d'une subjectivité pouvait lui être reprochée. Mais la recherche en art est en train de se métamorphoser.

³² In Lluís Uría, « Patrimoine. La gastronomie française, ça intéresse qui ? », [*La Vanguardia*, Barcelone] *Courrier international*, 24 novembre 2010.

Le développement des échanges (dont celui de notre réseau témoigne) montre, au niveau international, une recherche qui prend des noms parfois un peu différents, on l'a vu, de « *practice as research* » avec des chercheurs qui affirment leur pratique comme une recherche.

L'occurrence du « je » ou du « nous » peut-être un marqueur de l'identité de l'artiste chercheur (ou du chercheur artiste). Ces deux formes sont plutôt bannies de la description des processus de création en France pour les raisons précédemment évoquées, le sujet observant étant un sujet en retrait, non participant. En France, jusqu'à encore très peu de temps, c'est-à-dire la reconnaissance officielle de la relation entre création et recherche que l'on pourrait dater de 2012 avec le doctorat SACRe (Sciences Arts Création Recherche) au sein de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres Research University (PSL) regroupant cinq grandes écoles nationales supérieures de création dont le CNSAD³³, n'était estimé digne de la recherche que le travail théâtral réalisé par des professionnels et non des étudiants, par des chercheurs et non des artistes.

Or, cette approche où la description du processus enchevêtre à la fois le regard de l'artiste et celui du chercheur, souvent réunis au sein de la même personne, s'avère normale au Brésil comme l'introduction de Gilberto Icle en témoigne parfaitement dans l'ouvrage *Théâtres brésiliens* où il explique la singularité de la production théâtrale brésilienne qui lie l'université et le théâtre : « N'ayant pas, ou très peu, d'écoles comparables aux conservatoires d'art européens, c'est au sein de l'université que comédiens et metteurs en scène suivent leur formation³⁴ ». Cela implique pour lui qu'« une grande partie des enseignants de ces formations sont, à la fois chercheurs, professeurs et artistes³⁵ ». S'agit-il d'un effet de mode, d'une influence des pratiques américaines (nord et sud-américaines) sur les pratiques de recherche en France en l'occurrence ? La réponse ne peut être fermée. La seule réticence émise ici est la suivante : qu'on croie que l'artiste ne peut que avoir raison sur son œuvre puisqu'il en connaît *a priori* les tenants et les aboutissants de la genèse, éléments que l'on pourra toujours opposer au chercheur dont la méthodologie, par exemple, ne lui permettrait pas d'assister à l'intégralité d'un processus de création et donc à la

³³ Cf. le site du CNSAD pour les modalités d'inscription en 2016 : <http://www.cnsad.fr/4.aspx?sr=5>

³⁴ Gilberto Icle, in Sílvia Fernandes et Yannick Butel, *op. cit.*, p. 16.

³⁵ Gilberto Icle, *Idem*.

possibilité de procéder à une analyse tant diachronique que synchronique du processus de création.

Pourtant, que ce soit pour l'artiste ou le chercheur en répétition, il peut être difficile de décrire de manière claire les motivations et raisons qui ont présidé à un changement (d'un jeu de scène, d'un déplacement, d'une intention de jeu) sans qu'une indication particulière n'ait été donnée et sans qu'une validation de celle-ci n'ait été formulée. D'où l'intérêt aujourd'hui à varier et rendre complémentaires les approches méthodologiques. Et parfois, comme pour l'équipe de l'UFRGS, « les descriptions, bien qu'elles puissent être riches, n'atteignent pas la puissance du vécu [...] ne montrent pas les changements de direction, les doutes, les angoisses³⁶. »

Il aura fallu passer par l'expérimentation de l'observation et de ses écueils (être confrontés à des éléments du processus de création qui ne peuvent, ne serait-ce que pour des raisons éthiques, être divulgués, comme pour des éléments liés à la sphère de la vie privée, qu'il y ait ou non conflit en répétition) pour comprendre que la question de la description du processus de création n'est pas une finalité en soi si le destinataire de celle-ci n'est pas pris en compte. D'un point de vue d'une histoire du théâtre, il est important que nous ayons des *verbatim* et autres comptes rendus de répétition qui offrent un grand nombre d'éléments pour lesquels les artistes ne sont pas forcément vigilants dans leur propre notation (à savoir le lieu de répétition, la date, le nombre de personnes impliquées pour chaque séance de travail, le temps qu'il fait, etc.). Cela légitime plusieurs catégories de chercheurs pour s'intéresser aux processus de création. Quand on a fini par accepter que la recherche de la vérité est un non sens, il reste la question de la véracité qui passe par notre narration et sa légitimité. Cela va sans dire que l'implication de l'observateur peut faire la différence dans la description du processus de création mais les deux types d'observation, participante et non participante, peuvent donner lieu à des types de description complémentaires et servir des finalités distinctes et elles-mêmes complémentaires.

Pour qu'il y ait narration, une description est nécessaire avec des éléments tangibles. J'ai proposé une grille d'analyse des répétitions et du processus de création pour aider l'observation du chercheur (et du praticien

³⁶ Gilberto Icle, Gisela Habeyche, Shirley Rosário Sergio Andres Lulkin, Milena Beltrão, Maria Falkembach, Flavia Pilla do Vale, Document 4, 80 p., p. 46.

assistant à la mise en scène). Un premier axe, horizontal, fait part des dix temps qui *a priori* constituent le déroulement chronologique de la répétition (1. Avant les répétitions ; 2. Premier jour de répétition ; 3. Début des répétitions, etc.). Un second axe, vertical, comprend vingt-six points contextualisant chaque répétition d'éléments factuels propres à la lecture de la répétition, son observation, sa description et son analyse (A. Dates et lieux de répétitions ; B. Implication de l'équipe ; C. Constitution de la répétition, etc.)³⁷. Cette grille est un atout pour le chercheur qui peut l'adapter à son objet d'étude et la combiner à sa propre méthodologie et sa culture théâtrale. Une rubrique, par exemple, concerne le travail à la table. La grille d'analyse permet d'indiquer quand celui-ci a lieu, s'il a lieu. En effet, le travail à la table, qui fait partie des répétitions, précède normalement le travail sur le plateau mais il arrive qu'il ait lieu à un autre moment ou qu'il n'ait pas lieu du tout. L'indiquer peut aussi faire partie de la description dans la mesure où cela renseigne sur le processus de création. En cela, cette grille d'analyse, bien qu'elle ait été conçue sur des modèles européens et nord-américains, peut être utile pour l'analyse d'autres cultures théâtrales, pour relever ce qui est présent, absent, spécifique.

Autorisons-nous ici une anecdote fort instructive. Les jeunes chercheurs d'APC ont dû rédiger un compte rendu de répétition pour l'évaluation de leur séminaire sur les processus de création. Au préalable, les notes de tous les observateurs des répétitions étaient accessibles sur Dropbox à l'équipe des jeunes chercheurs afin qu'ils puissent s'en servir de sources. Chacun pouvait donc compléter son observation avec celle des autres afin d'enrichir sa description et son analyse du processus de création. Les rares étudiants qui n'ont pu assister aux répétitions ont été soumis à la même évaluation et ont donc dû réaliser un compte rendu uniquement en citant les sources de leurs camarades. Étrangement, ce sont leurs travaux dont la description et la narration ont peut-être été les plus précis car ces étudiants ont eu besoin de rendre leur description concrète pour construire une narration qui fasse sens pour eux. Celle-ci était donc exempte des lacunes narratives et descriptives d'autres jeunes chercheurs qui, bien qu'ayant été présents en répétition, laissaient vides des éléments pourtant nécessaires pour donner à voir la répétition et sa compréhension globale ou particulière.

Au niveau méthodologique, je suggère que tout observateur réalise un compte rendu de répétition avant de se rendre à toute nouvelle

³⁷ Cf. la grille d'analyse en fin d'article.

répétition. Cela permet de noter un certain nombre d'évidences que la répétition suivante pourrait amoindrir et qu'il sera difficile de retrouver ensuite. D'où aussi la suggestion de procéder à une prise de note qui tente de restituer l'exhaustivité de l'observation, même si celle-ci est impossible.

Compréhension maximale ?

Dans les trois pages de réflexion du groupe de l'UFRGS, les auteurs indiquent : « Que peut-on exposer devant un autre lecteur/spectateur/chercheur pour parvenir à une compréhension maximale ? [« Non littérale »]³⁸. » On aura saisi que cette compréhension maximale, cette description exhaustive du processus de création qui, de surcroît, serait capable de la reconstituer pleinement (comme la description exhaustive d'une représentation qui parviendrait à donner à voir la représentation), est un leurre. Comme nous l'indiquions dans nos trois pages,

la question de l'impossibilité d'éléments à décrire pour décrire un processus de création semble soulever la nécessité d'une description exhaustive. Se pose alors la finalité de celle-ci. Pour la recherche théâtrale, prétendre à l'exhaustivité d'une description complète d'un processus de création, ou du moins faire en sorte d'avoir les éléments de description les plus complets pour tenter une description complète, s'avère une démarche positive. Car il est probable que ces éléments aident à une description globale juste. Cependant, ces éléments (réunion de l'équipe de mise en scène où ne sont pas conviés les acteurs, pour ne prendre qu'un exemple) sont difficiles à rendre publics dans la mesure où les acteurs n'ont parfois eux-mêmes pas été mis au courant de certaines décisions.

Ainsi,

l'impossibilité de tout décrire découle tout d'abord de l'impossibilité de tout noter (quelle que soit la méthode de notation – discursive, iconographique, filmée, etc.). Ensuite, la vraie impossibilité ne réside pas dans la description d'une totalité mais dans la possibilité (et la nécessité) de diffuser la totalité d'une description qui, de surcroît, sans analyse afférente, présente un intérêt somme toute relatif.

³⁸ Gilberto Icle, Gisela Habeyche, Shirley Rosário, *et al.*, *op. cit.*, p. 48.

Aussi la description pose-t-elle des questions éthiques dans la mesure où un processus de création artistique, beaucoup plus que pour d'autres domaines, fait entrer en compte des éléments d'ordre privé, personnel, intime et sensible³⁹.

Que faire alors de nos tentatives de description et quelles en sont les finalités ? Il est possible que celles-ci participent de notre empreinte épistémologique sur l'humanité à relater des gestes créateurs. Rien de moins que ça ! Aux fins de se connaître soi-même et à des fins de formation et donc de transmission. Ainsi, on pourra rejoindre Matteo Bonfitto (Universidade Estadual de Campinas) qui écrit en s'appuyant sur le concept de « thick description » de Clifford Geertz « qu'il n'y a pas description, mais des descriptions au pluriel⁴⁰ », ce qui lui permet d'affirmer « La difficulté comme un amplificateur de perception », cette perception prenant une nouvelle place dans les processus cognitifs en sciences humaines aujourd'hui.

Comme cela a été mentionné dans notre texte de 20 pages, « à partir de quel moment la prise de notes et l'observation commencent ? Que doit-on prendre en note⁴¹ ? » En effet, on voit bien que l'observateur est et doit déjà être en alerte avant même que le travail de répétition à proprement parler ne débute. Au niveau méthodologique, nous avons pu vérifier qu'il était bon de constituer une prise de notes du discours direct du metteur en scène ainsi que des acteurs et autres participants de la répétition. Outre renseigner sur le langage utilisé par les équipes de création, cela nourrit la description d'éléments concrets et donne une chaleur possible à des éléments factuels.

Comprendre *versus* (re)sentir ?

Dans sa manière de relater son expérience d'atelier, notons que Sérgio Lulkin (UFRGS) n'a pas besoin de passer par un processus d'observation ou de description développé pour obtenir des résultats immédiats,

³⁹ Sophie Proust, Université de Lille, CEAC/APC, Document 4, 80 p., p. 77-78.

⁴⁰ Matteo Bonfitto, Universidade estadual de Campinas, Document 4, 80 p., p. 74.

⁴¹ Sophie Proust, « Processus de création de *La vie est un rêve* de Calderón, mis en scène par Jacques Vincey et créé à Lille (France) au Théâtre du Nord le 15 novembre 2012 : analyse de répétition », Document 2, 226 p., p. 219.

comme s'il savait de manière inhérente : « La plupart des participants ont les bras croisés, à l'écoute. Mais leurs corps ne sont pas disponibles pour le mouvement. Cependant, on voit l'expectative dans les regards, certains sourient, les yeux bien attentifs⁴². » Il semble avoir scanné les personnes avec qui il doit travailler et a senti qui n'était pas prêt. L'ordre du ressenti et de l'expérience a prévalu. Sans avoir besoin de leur demander. Sans avoir besoin de la verbaliser et de la décrire, son observation a provoqué chez lui une adaptation de sa proposition artistique et pédagogique initialement prévue.

Lorsque Matteo Bonfitto s'attaque comme acteur à *Descartes* avec la metteuse en scène Beth Lopes, on notera que, pour les auteurs de l'adaptation, Matteo Bonfitto et Fernando Bonasse, le processus est empreint de « sensations, associations et visualisations⁴³. » Ces trois éléments forment déjà la description. Matteo Bonfitto, pour avoir été au cœur du processus, indique tout de même au préalable : « Je ne me souviens pas bien des détails de cette transition, nous disions les mots et les phrases et Fernando Bonasse les écrivait, dans un flux continu⁴⁴. » Cela signifie que la qualification en trois mots d'une partie du processus semble suffire, même si le lecteur ne peut pas en savoir davantage quant à la nature exacte de ces sensations par exemple. À moins bien sûr de demander aux principaux intéressés. De même, si un processus de création est bien visible dans leur description, il ne semble pas passer par un travail dramaturgique tel qu'il pourrait être envisagé en France, d'autant plus pour un texte pour lequel on pourrait imaginer que les concepts devraient engendrer des discussions philosophiques autour de la table. Après avoir « défini une structure au nombre de sept mouvements⁴⁵ », Beth Lopes et Matteo Bonfitto ont commencé « un processus d'exploration des partitions corporelles et vocales » avec un travail corporel sur trois animaux, le résultat ayant procuré « des ignitions psychophysiques⁴⁶ ». Si les termes de « matériaux », « partition » et « sous partition » « expérimentations » sont mentionnés, jamais l'expression de « travail dramaturgique » n'est utilisée. Mais cela est en adéquation totale avec

⁴² Sérgio Andrés Lulkin, « Superpositions : du jeu dramatique au jeu théâtral », Document 4, 226 p., p. 182-183. Coordination : Gilberto Icle et Sérgio Andrés Lulkin.

⁴³ Matteo Bonfitto, « Descartes », Document 4, 226 p., p. 108.

⁴⁴ Matteo Bonfitto, *idem*, p. 108.

⁴⁵ Matteo Bonfitto, *ibidem*, p. 109.

⁴⁶ Matteo Bonfitto, *ibidem*, p. 109

l'une des phrases conclusives de description de cette expérience artistique de la part de son acteur : « Les choix esthétiques faits durant le processus de création ne sont pas toujours d'ordre intellectuel⁴⁷. » Lapalissade ? Non. Dans un cadre de formation, tout jeune artiste sera confronté à ce choix de l'origine de sa créativité et de sa création : devra-t-il concevoir intellectuellement d'abord un projet et le soumettre ensuite à la scène ou s'autoriser à expérimenter par la scène même ? Ces deux seules approches (non exhaustives) montrent d'emblée des manières d'appréhender le théâtre en général mais aussi de l'observer, le décrire, l'enseigner. Il est probable que la première approche soit représentative de la majeure partie des processus de création français, voire européens au XX^e siècle. Néanmoins, la recherche création dont il a été question, ainsi que l'émergence des compagnies constituées en collectif et les créations collectives qui leur sont associées, bousculent ce mode de création aujourd'hui en Europe où la prépondérance des corps et de l'image (même quand le texte demeure important) invite à un renouvellement des processus de création passant par les improvisations et l'expérimentation par le plateau dont découlera l'approche intellectuelle de l'œuvre (et non l'inverse).

On vient de s'y attarder, la difficulté de donner à voir n'empêche pas de sentir ou ressentir. Ces modes de perception aujourd'hui sont pris en considération par la recherche scientifique en sciences humaines même s'ils demeurent novateurs. L'essor de la kinesthésie au sein de la recherche en est la preuve. Dans le même ordre d'idées, Gabriela Pérez Cubas (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires) indique dans son étude suite à une enquête auprès de comédiens et metteurs en scène : « Toutes les réponses semblent appartenir à un registre émotionnel plus qu'à une description rationnelle du processus de création appartenant à une dramaturgie⁴⁸ ». Ces questions portaient sur la distinction entre ce qui serait « la dramaturgie de l'auteur », « celle de l'acteur, du metteur en scène ». Le concept de « dramaturgie de l'acteur » (et de l'actrice, grâce à Patrice Pavis⁴⁹) est connu pour évoquer la partition de l'acteur, terminologie provenant de Constantin Stanislavski reprise par Eugenio Barba, bien connus

⁴⁷ Matteo Bonfitto, *ibidem*, p. 111

⁴⁸ Gabriela Pérez Cubas, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, « Processus de création du du GITCE Grupo de investigación en técnicas de la corporeidad para a escena », Document 4, 226 p., p. 20.

⁴⁹ Pavis Patrice, *La dramaturgie de l'actrice*, Bruxelles, 1999, *Degrés*, n° 97-98-99.

au Brésil. En revanche, il n'est jamais question en France de « dramaturgie de l'auteur » ni de « dramaturgie du metteur en scène ». Or, ces concepts suscitent la curiosité et recouvrent de toute évidence une réalité définitoire pour Gabriela Pérez Cubas, tellement évidente qu'elle ne la précise pas. Malgré cela, si nous revenons à sa conclusion, elle indique bien que les comédiens qu'elle a interrogés sont « sur un registre émotionnel de leur vécu » au point que « L'émotion a été le point où les récits sur les tâches d'investigation et composition dramatique se rejoignaient »⁵⁰. Voilà un exemple précis de concept par rapport à la « dramaturgie » soumis à des lectures du théâtre différentes et dont le partage ne pourrait être que bénéfique pour la communauté scientifique liée aux arts du spectacle.

Dans les différents échanges, on aura remarqué la gêne sinon l'incompréhension des collègues brésiliens à ce que la recherche sur le processus de création soit parfois tant délimitée et sépare artistes et chercheurs. Les raisons en ont déjà été explicitées du point de vue du double statut for répandu des artistes ou des chercheurs au Brésil. En revanche, l'une des finalités sinon conséquences de cette distance vise à ce que l'observation et donc les observateurs n'influencent pas *a priori* le processus de création. L'idée qui sous-tend cela est que la création se réalise en huis clos et que l'influence extérieure peut s'avérer un problème parce que l'objet observé est modifié du fait de la présence des observateurs (ce qui n'est pas sans nous rappeler la physique quantique). En définitive, cela peut davantage poser un problème aux observateurs qu'aux observés qui pourraient tirer bénéfice de cette présence. Selon la manière dont les artistes acceptent d'accueillir des chercheurs en répétition, ils refuseront, accepteront, voire susciteront un retour de leur part. En ce qui me concerne, sauf quand j'étais assistante à la mise en scène, j'ai toujours adopté le point de vue de l'observateur neutre, c'est-à-dire qui fait en sorte de rendre sa présence invisible, autant que faire se peut. N'oublions pas que durant les répétitions, si depuis le plateau le comédien voit des gens extérieurs à la production chuchoter ou des lumières de portable s'allumer pour prendre des notes, cela peut simplement le déranger. À l'avenir, notamment suite à cette expérience au sein du présent réseau, pour avoir admiré le résultat d'autres types de collaborations⁵¹

⁵⁰ Gabriela Pérez Cubas, *op. cit.*, p. 20.

⁵¹ Je pense à la recherche dirigée par mon collègue belge Luk Van den Dries avec « The Didascalic Imagination » (<http://dighum.uantwerpen.be/didascimagination/index.html>) et mes collègues grecques Eleni Papalexioiu et Avra Xepapadakou avec « Arch » [Archival

et également en raison de ma propre expérience aujourd'hui, il est probable que je modifie ma position méthodologique pour davantage travailler dans un dialogue entre chercheur(s) et artiste(s)⁵².

Conclusions

Voilà les éléments fondamentaux qui ont émergé pour moi de ce réseau international et les pistes de réflexion qui en ont découlé. La force de proposition que je retiendrais est véritablement de travailler sur un même processus de création dans un pays, puis dans un autre, en associant deux chercheurs de culture différente sur le même objet. Il est par ailleurs probable qu'une des finalités principales de la description des processus de création vise à penser à la (les) formation(s) à la mise en scène qui s'inscrivent dans un rapport très important avec la (les) culture(s) du pays.

Au niveau méthodologique, on aura remarqué que le lien entre les artistes et les chercheurs est très étroit dans les protocoles brésiliens, notamment en raison du double statut du chercheur observant sa propre création alors qu'il est généralement plus distant, en France malgré le changement en train de s'opérer. Les raisons y sont également culturelles. Une partie de la recherche française sur les processus de création à laquelle nous avons adhéré a pris deux formes : celle d'une observation participante en travaillant au sein de la production (comme assistant(e) à la mise en scène, par exemple) impliquant évidemment des modifications dans le processus en cours, et une observation non participante s'apparentant à une recherche ethnographique⁵³ où le sujet observant n'interagit pas *a priori* avec l'objet observé.

Parmi les intérêts de la globalité de cette publication, Gilberto Icle a voulu s'intéresser aux éléments qui échappent à la description. Il est possible que notre propre texte soit en écho au sien. Quand l'observation d'un processus de création montre un artiste qui ne nomme pas les choses en

Research & Cultural Heritage. The Theatre Archive of Societas Raffaello Sanzio](<http://www.arch-srs.com/#!lectures-presentations/c1eoy>).

⁵² C'est d'ailleurs ce que j'ai fait entre la rédaction de cet article et sa publication en faisant partie des membres fondateurs du programme de recherche ARGOS, cofinancé par Europe Creative, et consacré à l'observation de processus de création. Voir : <https://www.argoseuropecreative.eu/fr/>.

⁵³ Cf. Gay McAuley, « Towards an ethnography of rehearsal », in *New Theatre Quarterly*, n° 53, Cambridge University Press, 1998, p. 75-85.

répétitions (comme c'était le cas de Patrice Chéreau par exemple), ou des artistes qui parlent peu, notre compte rendu, lui, se devra de verbaliser la dimension infraverbale contenue dans ces différents types de communication. Ce langage infraverbal du metteur en scène appartient lui aussi à un langage codé, culturellement et professionnellement. Ainsi, quelle que soit la méthodologie d'observation, elle doit permettre de rendre tangible des éléments culturels qui pourraient passer inaperçus tant pour le chercheur chevronné que pour celui qui est très (trop) proche de la culture qu'il observe.

Grille d'analyse des répétitions et du processus de création

Grille d'analyse des répétitions et du processus de création												
H	Séquence(s) travaillée(s)											
I	Constitution/création de la scénographie Travail avec/sans la scénographie/le scénographe											
J	Constitution/création de la lumière Travail avec/sans les éclairages/l'éclairagiste											
K	Constitution/création des costumes Travail avec/sans les costumes, maquillages, masques/ le costumier, le maquilleur, le facteur de masques											
L	Constitution/création des accessoires Travail avec/sans les accessoires/la/es personne(s) chargée(s) des accessoires											
M	Constitution/création du son (musique, bruit, silence) Travail avec/sans le compositeur ou/et musicien(s), créateur sonore											
N	Présence et implication du collaborateur artistique/de l'assistant à la mise en scène (Observation invisible ?)											
O	Présence et implication de la technique (Observation invisible ?)											
P	Considérations économiques et juridiques par rapport à l'artistique. Informations relatives au budget de la création pour motiver un changement artistique. Interventions des syndicats. Droits d'auteur											
Q	Les pauses (Fréquences et nature)											

Grille d'analyse des répétitions et du processus de création												
R	Présence de la vie extérieure (politique, économique, personnelle...) dans les répétitions. Influence(s) ?											
S	Nature du jeu (sous quelle forme : réaliste, improvisation, direction d'acteurs imposée, libre, etc.)											
T.1	Éléments propres à la direction d'acteurs Position du metteur en scène on/off, Utilisation du micro											
T.2	Éléments propres à la direction d'acteurs Interruption de l'acteur (systématique ou partielle)											
T.3	Éléments propres à la direction d'acteurs Montre ou ne montre pas à l'acteur											
U	Conception du spectacle Comme œuvre achevée ou en évolution et cela également après la première représentation											
V	Chronométrage des séquences											
W	Prise en compte du spectateur dans la construction du spectacle (formelle ou réelle, complaisante, etc.)											
X	Place, teneur et nature (discursive, iconiques...) des notes (du metteur en scène et de l'assistant notamment)											
Y	Impondérables											
Z	Conclusion(s)											

LES AUTEURS

Ana Cristina Colla est actrice et chercheuse. Depuis 1993 elle intègre et est coordinatrice du groupe LUME – *Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais* de l'*Universidade Estadual de Campinas*. Diplômée en Arts de la scène, elle a soutenu un master et un doctorat à la même université, où elle est actuellement professeure du Programme d'études supérieures en Arts de la scène. Ana a présenté des spectacles, donné des cours et des conférences sur le travail développé par le groupe LUME dans plusieurs villes du Brésil et de l'étranger. Elle a publié trois livres et plusieurs articles dans des revues spécialisées.

E-mail : anacristina@lumeteatro.com.br

Andréa Maria Favilla Lobo est actrice et chercheuse. Diplômée en Théâtre par l'*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro*, elle a un master et un doctorat en Éducation par l'*Universidade Federal do Espírito Santo* et par l'*Universidade Federal de Minas Gerais*, respectivement. Actuellement, elle est professeure du Programme d'études supérieures en Éducation et de la Licence en Pédagogie des Arts de la scène, mention Théâtre, à l'*Universidade Federal do Acre*.

E-mail : lobo.andrea@gmail.com

Carlos Roberto Mödinger est acteur et chercheur. Diplômé en Théâtre par l'*Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, il a un master en Lettres par la *Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul*, il es docteur en Arts de la scène par l'*Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Il est professeur de la Licence en Pédagogie théâtrale à l'*Universidade Estadual do Rio Grande do Sul*.

E-mail : carlosmodinger@gmail.com

Carminda Mendes André est enseignante de l'Institut des Arts de l'*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho*, à São Paulo, depuis

1998. Actrice, performeuse urbaine, pédagogue de théâtre et auteure dont la formation s'éloigne de celle du spécialiste. Diplômée en Théâtre, master en Philosophie, docteur en Éducation et post-docteur en Histoire, elle dirige le groupe de recherche Performativités et Pédagogies dans le Programme d'études supérieures en Arts de la même institution, dans le domaine de l'Art et Éducation, axe de recherche en Processus artistiques, expériences éducatives et médiation culturelle.

E-mail : carmina.stenio@uol.com.br

Cibele Sastre est danseuse, chorégraphe, professeure et chercheuse. Elle a obtenu une licence et un master en Arts de la scène et un doctorat en Éducation par l'*Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Spécialiste en Conscience corporelle en danse par la Faculté d'Arts du Paraná, actuelle *Universidade Estadual do Paraná*, elle est aussi certifiée en Analyse du mouvement par le *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* de New York, formation réalisée avec le soutien d'une bourse du Ministère de la Culture du Brésil. Cibele est professeure de la Licence en Pédagogie de la danse et de la Spécialisation en Danse de l'*Universidade Federal do Rio Grande do Sul*.

E-mail : cibsastre@gmail.com

Daniel Reis Plá est professeur du Département d'Arts de la scène de l'*Universidade Federal de Santa Maria*. Diplômé en Arts de la scène, il est docteur en Arts par l'*Universidade Estadual de Campinas*. Il a réalisé une recherche postdoctorale, financée par la Commission de perfectionnement du personnel de l'enseignement supérieur, au *Centre for Psychophysical Performance Research* de l'université Huddersfield (Royaume Uni). Daniel dirige un groupe de recherche en Performance, entraînement et pratiques d'attention pleine, il fait partie du groupe de recherche Cria (de l'*Universidade Federal de Minas Gerais*) et est aussi le vice-coordonateur du groupe de travail Pratiques performatives, Modes de perception et Pratiques de soi de l'Abrace (*Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*).

E-mail : daniel.pla@ufsm.br

Gabriela Pérez Cubas est actrice, professeure et chercheuse en théâtre. Diplômée en Théâtre par la Faculté d'Arts de l'*Universidad Nacional Del Centro De La Provincia De Buenos Aires* (UNICEN), en Argentine. Elle a obtenu un master en Arts de la scène dans le programme d'études supérieures en Arts de l'*Universidade Federal da Bahia*, au Brésil. Actuellement elle

prépare sa thèse de doctorat en Arts à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'*Universidad Nacional de Buenos Aires* et est professeure de la licence en Théâtre de la Faculté d'Arts de l'UNICEN. Gabriela participe à la Commission adjointe d'études supérieures du master en Théâtre de la Faculté d'Arts de l'université et est aussi la directrice de la revue *Cuerpo Del Drama*.
E-mail : gperzcubas@gmail.com

Gilberto Icle est acteur, metteur en scène et chercheur. Diplômé en Théâtre, il a obtenu un master et un doctorat en Éducation par l'*Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Actuellement il est professeur du Programme d'études supérieures en Éducation de cette institution et professeur invité du Programme d'études supérieures en Arts de la Scène de l'*Universidade de Brasília*. Il est le rédacteur en chef de la *Revista Brasileira de Estudos da Presença*.

E-mail : gilbertoicle@gmail.com

Gisela Reis Biancalana est diplômée en Danse, avec un master et un doctorat par l'*Universidade Estadual de Campinas*. Depuis 1996 elle est professeure de la licence en Arts de la scène à l'*Universidade Federal de Santa Maria*, où elle est responsable de la création et du déploiement de la licence en Danse. Gisela dirige le groupe de recherche Performances : art et culture. Elle a réalisé une recherche postdoctorale à la DMU, à Leicester (Royaume Uni).
E-mail : giselabiancalana@gmail.com

Heloisa Gravina est danseuse, chorégraphe et chercheuse en Danse et Anthropologie de la performance. Diplômée en Interprétation théâtrale, elle a obtenu aussi son master et son doctorat en Anthropologie sociale à l'*Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Elle est professeure de la licence en Danse de l'*Universidade Federal de Santa Maria* et codirectrice du groupe Performances : art et culture.

E-mail : helogravina@gmail.com

Jean-François Dusigne est acteur, metteur en scène ; professeur des universités en arts du spectacle, théâtre, responsable du laboratoire d'ethnoscénologie ; Conseiller du CoRi Conseil des relations Internationales de Paris 8 ; Sophrologue caycédien ; directeur artistique de l'Atelier international d'exploration de l'art du théâtre, centre français d'ITI Institut international du théâtre UNESCO. Acteur, Jean-François Dusigne s'est formé auprès de

Jacques Lecoq (1979-81). Il a notamment été membre du Théâtre du Soleil, de 1983 à 1990. De 1999 à 2021, il a été directeur artistique d'ARTA, école d'acteurs ayant pour vocation l'ouverture internationale. Il a orienté ses recherches sur « les processus de directions d'acteurs, de transmission et d'échange » qui a donné lieu depuis 2011 à des sessions expérimentales, événements et rencontres internationales. Il est également relaxologue et sophrologue caycédien. Depuis 2022, il est avec Claire Arnaud-Dusigne directeur artistique de l'Atelier international d'exploration de l'art du théâtre, Centre français d'ITI, Institut international du théâtre, UNESCO. Parmi ses principales publications : *Le Théâtre d'Art, aventure européenne du XXème siècle* ; *Du théâtre d'art à l'art du théâtre, anthologie des textes-fondateurs* ; *Le Théâtre du Soleil, des traditions orientales à la modernité occidentale* ; *L'Acteur naissant, La passion du jeu* ; *Les Passeurs d'expérience, ARTA, école internationale de l'acteur* ; aux éditions Théâtrales ; *La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?* 2015, éditions Les Solitaires intempestifs. En 2014, il a été promu chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres.

E-mail: jean-francois.dusigne@orange.fr

Jean-Marie Pradier est professeur émérite de l'Université Paris 8, docteur en Psychologie (1969) et en Lettres (1980). Il a réalisé des recherches au Kurdistan irakien, a été professeur de l'université d'Istanbul et a travaillé à l'Uruguay et au Maroc. Il a été professeur aux universités Paris 7 et Paris 8 (où il a été codirecteur du département Théâtre). Il est membre de l'*International School of Theatre Anthropology* (Ista) et cofondateur de l'*Ethnos-cénologie* (1995). Il est chercheur à la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, auteur de plusieurs ouvrages et de 170 articles publiés dans plusieurs pays.

E-mail : pradier.jean-marie@orange.fr

Laure Garrabé est anthropologue, docteure en Esthétique, Sciences et Technologies des Arts (Université Paris 8, 2010). Actuellement professeure au Département d'Anthropologie et Muséologie et au Programme de Post-Graduation en Anthropologie de l'Université Fédérale de Pernambuco, ses intérêts de recherche portent sur les relations entre esthétique (*aisthesis*) et politique dans les formes d'expression des Amériques, et sur les perspectives de l'anthropologie du corps, de la performance, des Études en Science et Technologie et des méthodologies collaboratives.

E-mail : laure.garrabe@ufpe.br

Marcelo Ádams est acteur, metteur en scène, dramaturge et fondateur de la compagnie *Teatro ao Quadrado*, de Porto Alegre. Diplômé en Arts de la scène, mention Interprétation théâtrale et mention Mise en scène, par l'*Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, il a obtenu son master en Lettres à la *Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul* et un doctorat en Théâtre à l'*Universidade do Estado de Santa Catarina*. Il est professeur dans la licence en Pédagogie théâtrale à l'*Universidade Estadual do Rio Grande do Sul*. Il a publié le livre *Adolphe Appia- Atuação Teatral, Música e Espaço* (São Paulo: Giostri, 2021)

E-mail : marceloadams.poa@gmail.com

Matteo Bonfitto est acteur-performeur, metteur en scène, chercheur dans le domaine des Arts de la scène et professeur du Département d'Arts de l'*Universidade Estadual de Campinas*. Diplômé par l'École d'art dramatique de l'*Universidade de São Paulo*, par le DAMS de l'université de Bologne (Italie) et PhD par la *Royal Holloway University of London* (Angleterre). Il a joué dans plusieurs spectacles et performances présentés au Brésil et à l'étranger. Auteur d'ouvrages et articles sur le travail de l'acteur et du performer, il est aussi un des fondateurs du groupe *Performa Teatro* (www.performateatro.org).

E-mail : matteobonfitto@gmail.com

Micael Côrtes est acteur et professeur-chercheur. Diplômé en Pédagogie par l'*Universidade Estadual Paulista* (Unesp), il a obtenu son master et son doctorat en Éducation par le Centre universitaire Moura Lacerda (CUMML) et par l'Unesp. Actuellement, il est professeur du Programme d'études supérieures en Langage et identité, à l'*Universidade Federal do Acre* et professeur de la licence en Pédagogie théâtrale à la même institution.

E-mail : micaelcortes@yahoo.com.br

Renato Ferracini est diplômé en Arts de la scène. Il a obtenu un master et un doctorat en Multimédia, par l'*Universidade Estadual de Campinas* (Unicamp). Avec une bourse de productivité du CNPq, il est acteur-chercheur du groupe LUME depuis 1993 et, actuellement son coordinateur associé. Il est professeur du Programme d'études supérieures en Arts de la scène à l'Unicamp et a publié cinq livres et plusieurs articles. Il a participé à des spectacles, conférences, débats et cours au sujet de ses recherches et du

travail développé par le groupe LUME, dans plusieurs villes brésiliennes et de 22 autres pays.

E-mail : renato@lumeteatro.com.br

Sophie Proust est maîtresse de conférences en Théâtre à Lille, responsable scientifique du projet APC/Analyse des processus de création (Conseil régional Nord-Pas de Calais, Lille 3/CEAC). Elle a été assistante à la mise en scène (Denis Marleau, Yves Beaunesne, Matthias Langhoff). Autrice de *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine* (éditions L'Entretemps, 2006), elle a dirigé l'ouvrage *Mise en scène et droits d'auteur. Liberté de création scénique et respect de l'œuvre dramatique* (éditions L'Entretemps, 2012). Elle fait partie de l'équipe éditoriale de la revue *Théâtre(s)*.
E-mail : contact@sophie-proust.com

Tatiana Cardoso da Silva est metteuse en scène, actrice et chercheuse. Diplômée en Arts de la scène, elle a obtenu son master et un doctorat en Arts de la scène à l'*Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Actuellement, elle est professeure de la licence en Pédagogie théâtrale à l'*Universidade Estadual do Rio Grande do Sul*. Elle est coordinatrice du groupe de recherche Gesta, de l'*Universidade Estadual do Rio Grande do Sul*. Actrice du groupe international *Ponte dos Ventos*, dirigé par Iben Nagel Rasmussen, Odin Teatret (Danemark).

E-mail : tatianacardoso8@gmail.com

Véronique Muscianisi est artiste-chercheuse. Elle enseigne depuis 2010 au Département d'Études Théâtrales de l'Université Paris 8. Diplômée en Sociologie, en Lettres Modernes, elle a obtenu un Master et un Doctorat en Études Théâtrales/Ethnoscénologie à l'Université Paris 8. Actuellement Professeure au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, elle est rattachée à l'équipe de recherche EA 1573 Scènes du monde, création, savoirs critiques de l'Université Paris 8, à l'UMR Litt&Arts de l'Université Grenoble-Alpes, ainsi qu'à l'Axe 1, Thème 5, Création, pratiques, publics de la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord.:

E-mail : veronique.muscianisi@mshparisnord.fr