Thèse de doctorat pour obtenir le grade de
Docteur en Arts :
Plastiques, spectacle, musique, esthétique, sciences et histoire de l'art

de l'**UNIVERSITÉ POLYTECHNIQUE HAUTS-DE-FRANCE**

et de l'INSA HAUTS-DE-FRANCE

École Doctorale Polytechnique Hauts-de-France (ED PHF n°635)

Laboratoire de Recherche Sociétés & Humanités (LARSH) - Département de Recherche *DeScripto*

présentée et soutenue par

Saskia BELLMANN

Scénographie et présences du vivant : Processus de création et d'interactions corps et espaces

sous la direction du Professeur Amos FERGOMBÉ

Soutenance le 17 décembre 2024 à VALENCIENNES

VERSION DE DIFFUSION

Membres du jury :

SERMON, Julie, Professeure, Université Lumière Lyon 2, *Présidente du jury*

BOUCRIS, Luc, Professeur émérite, Université de Grenoble Alpes, *Rapporteur*

FERGOMBÉ, Amos, Professeur, Université Polytechnique Hauts-de-France, *Directeur de thèse*

GOUDARD, Philippe, Professeur émérite, Université Paul Valéry Montpellier 3

GRAZIOLI, Cristina, Professeure, Università degli Studi di Padova, *Rapporteuse*

GUINEBAULT, Chantal, Maître de conférences, Université de Lorraine

TRAPP, Franziska, Docteure, Université libre de Bruxelles

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Résumé

Cette thèse examine les configurations, les modalités et les stratégies mises en œuvre par les artistes contemporains pour créer des dispositifs scénographiques pouvant (ré)agir de manière autonome et interactive, et chorégraphier le corps tant du point de vue kinesthésique, somatique que dramaturgique.

Prenant notamment appui sur des approches théoriques consacrées à l'espace, à la marionnette et au cirque, cette recherche s'intéresse aux objets et aux matières, élaborant une nouvelle dramaturgie de l'espace, tout en insufflant de la vie aux dispositifs.

Deux approches méthodologiques sont mises en œuvre : la première, poïétique et sensible, s'appuie sur deux créations menées au cours de la thèse en tant que scénographe et costumière. Elle met l'accent sur les processus de création, les expérimentations scéniques, ainsi que sur une démarche valorisant le travail d'atelier, fait de tâtonnement et de hasard, une grammaire du geste considérée comme fondatrice à la genèse de l'œuvre. La seconde approche, analytique et dramaturgique, traverse un corpus d'artistes contemporains (Johann Le Guillerm, Cécile Mont-Reynaud et Julian Vogel) et met en lumière comment les artistes issus du cirque s'approprient les approches marionnettiques afin d'animer leurs dispositifs scénographiques et de les rendre véritablement (inter-)agissants.

Ainsi, cette thèse conduit à penser les modalités d'un dispositif scénographique pouvant opérer comme un personnage, un partenaire de jeu, et un catalyseur de récits sur le plateau. Les frontières entre l'animé et l'inerte, entre le corps et le dispositif, où il devient difficile de savoir qui anime qui, qui insuffle de la vie à l'autre, ouvre des perspectives sur la création scénographique.

Mots clés : scénographie-corps-création-cirque-marionnette-agentivité-vitalité-présences-espace-dispositif-objet-atelier-lumière-dramaturgie

Abstract

This dissertation examines the configurations, modalities and strategies employed by contemporary artists to create scenographic apparatuses that can (re)act autonomously and interactively, while choreographing the human body from a kinaesthetic, somatic and dramaturgical point of view.

Drawing on theoretical approaches to space, puppetry, and circus, this research focuses on objects and materials, developing a new dramaturgy of space while breathing life into the apparatus.

Two methodological approaches are employed: the first is experimental and poetic, drawing on two works as scenographer and costume designer. It emphasises the creative processes, stage experiments, and a studio-based approach characterised by trial, error, and chance, incorporating a grammar of gestures considered fundamental to the genesis of the work. The second approach is analytical and dramaturgical, examining the work of contemporary artists such as Johann Le Guillerm, Cécile Mont-Reynaud and Julian Vogel. This approach highlights how circus artists integrate puppetry techniques to animate scenographic apparatuses, making them truly (inter)active.

Thus, this dissertation explores the ways in which a scenographic apparatus can act as a character, a partner to the performer, and a catalyst for stage narratives. The boundaries between the animate and the inert, between the body and the apparatus, where it becomes difficult to discern who animates whom, who breathes life into the other, open up new perspectives on scenographic creation.

Key words: scenography-bodies-creation-circus-puppetry-agency-vitality-presences-space-apparatus-object-workshop-light-dramaturgy

Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu mon directeur de thèse, Amos Fergombé, d'avoir soutenu ce projet de recherche et d'avoir cru en mes intuitions dès notre première rencontre. Je vous remercie de m'avoir accompagné dans la recherche d'un financement, sans lequel cette thèse n'aurait pas pu voir le jour. Merci pour votre confiance, votre bienveillance et votre rigueur intellectuelle. Votre accompagnement tout au long de cette recherche, en atelier ou en résidence de création, m'a ouvert de nombreuses perspectives et a permis à cette thèse de s'épanouir.

Je remercie les membres du jury : Luc Boucris, Amos Fergombé, Philippe Goudard, Cristina Grazioli, Chantal Guinebault, Julie Sermon et Franziska Trapp, pour le temps accordé à la lecture de mon travail et pour la richesse de vos retours à venir. Je tiens également à remercier Chantal Guinebault, qui a semé les premières graines de cette thèse sept ans auparavant en encadrant mon mémoire de master, ainsi que Franziska Trapp, avec qui j'ai souvent échangé au cours de cette thèse et dont les conseils ont été précieux.

Merci également à Marie Garré Nicoară, Julie Postel, Yann Calbérac, Mareike Gaubitz et Alice Therese Gottschalk pour la richesse de nos échanges, qui ont été fondamentaux pour la réalisation de cette thèse.

Je souhaite présenter mes remerciements à l'Université Polytechnique Hauts-de-France et au laboratoire LARSH – Département *DeScripto* pour leur accueil tout au long de cette thèse. Je remercie tout particulièrement Sophie Ballet pour sa grande disponibilité et son humanité. Ma gratitude va également à Léa Romoli, avec qui j'ai traversé les hauts et les bas de la vie de doctorant. Sans son soutien et son esprit de solidarité, cette recherche n'aurait pas pu aboutir.

Cette thèse a bénéficié du soutien de l'Institut International de la Marionnette (Charleville-Mézières), sous la forme d'une résidence de recherche. Je remercie toute l'équipe du centre de documentation pour son accueil, les étudiant.e.s de l'ESNAM pour leurs échanges, ainsi que toute l'équipe de la chaire ICiMa, dont le travail a été fondamental pour la construction de mon sujet.

Je remercie les artistes de cette thèse pour le temps qu'ils m'ont accordé lors de nos entretiens et pour la richesse de leurs réflexions : Cécile Mont-Reynaud, Johann Le Guillerm, Julian Vogel, Chiara Marchese, Sandra Hanschitz et Mirjam Hesse. Je les remercie pour leurs créations et intuitions, qui ont suscité en moi tant d'émotions et de questionnements qui façonnent cette thèse.

Toute ma gratitude va aussi à Alessandra Piccoli, rêveuse des coins, pour sa confiance et son enthousiasme tout au long du processus de création de *Corners*. Merci de m'avoir inspirée et de m'avoir soutenue avec tant de créativité et de virtuosité.
Merci également à Baptiste Cretel, qui a récemment rejoint le projet, pour sa générosité et sa confiance. Merci à lui d'avoir insufflé de la vie à notre paravent et d'avoir créé, à travers la lumière, cette vie qui en émane.

Je remercie également le Centre Régional des Arts du Cirque CRAC-Lomme, le Teatro Café Müller et Circo Vertigo pour leur accueil en résidence. Sans leur soutien précieux, cette création-recherche n'aurait jamais pu prendre forme.

Un très grand merci à Anja Schoenwald pour notre collaboration qui dure depuis tant d'années. Danke für dein Vertrauen, deine Leichtigkeit und deine Träume. Merci au Theater Baden-Baden qui nous a accueilli pour la création de *Zonka und Schlurch*. Grâce à votre accueil si chaleureux, nous avons pu rêver et donner vie à notre scénographie.

Je remercie de tout cœur celles et ceux qui ont été à mes côtés tout au long de le cette thèse, qui m'ont soutenu, encouragé, écouté. Sans vous, cette thèse n'aurait jamais vu le jour.

Merci infiniment à mes ami.e.s qui m'ont soutenu.e.s de près ou de loin durant toutes ces années, malgré mon absence et au-delà de la distance qui nous sépare : Florent Barbieri, Camille Dénarié, Mirjam Dienst, Vera Geslin, Malvina Migné, Julia Kallmann, Marie Leroyer, Anna Maier, Anja Schoenwald, Antonia Stöhr et Camille Varenne.

Je remercie particulièrement mon amie Mélissa Luceno pour sa présence sans faille à différents moments de ma thèse et au-delà, pour son écoute et sa complicité. Merci pour tous nos voyages partagés et ceux à venir. Qu'elle sache qu'elle peut compter sur mon amitié.

Danke an meine Eltern, Silvia und Werner, für ihre Unterstützung bei der Umsetzung all meiner Unternehmungen und Vorhaben. Danke, dass ihr immer an mich glaubt und für mich da seid.

Danke an meine Schwester, Natalie, für ihre Freundschaft und Unterstützung, nicht nur bei dieser Arbeit, sondern auch in allen anderen Lebenslagen. Deine Hilfe bedeutet mir sehr viel und du kannst immer auf mich zählen.

Danke an Ulrike für ihre Hilfe in den letzten Zügen der Umsetzung dieser Dissertation, danke für deine Zeit und deine Energie.

Zu guter Letzt – *last but not least* -, bedanke ich mich aus tiefstem Herzen bei meinem Partner und bestem Freund, Jochen Gehrung. Seine grenzenlose Unterstützung, sein Vertrauen in mich und meine Träume, seine Treue und seine Zuversicht, schenken mir jeden Tag aufs Neue Kraft. Ohne sein Dasein wäre diese Dissertation niemals möglich gewesen. Danke für all das, was war, und für alles, was noch kommen wird.



Illustration 1 – *Corners*, CRAC Lomme, octobre 2024 (Photo : Archives personnelles)

Table des matières

Résumé ..... **ii**

Abstract ..... **iii**

Remerciements ..... **iv**

Table des matières ..... **vii**

Avant-Propos **11**

Introduction générale **19**

1. Scénographie, espace, dispositif **21**

1.1. Scénographie 21

1.2. Espace 24

1.3. Dispositif 27

2. État de l'art **36**

3. Problématique **38**

4. Corpus artistique **39**

5. Corpus théorique. L'art de penser l'espace **43**

6. Méthodologie. Une démarche poïétique et dramaturgique **57**

Première partie. Se défaire de la machinerie pour le bricolage **64**

Introduction. La machinerie théâtrale : Max Reinhardt, Edward Gordon Craig, Jacques Polieri **64**

Chapitre 1. Faire et défaire. La fabrique de l'espace **68**

1.1. Johann Le Guillerm. Un artiste du processus 68

1.1.a. Maquettes et prototypes dans la démarche de Johann Le Guillerm 78

1.2. Les espaces de Cécile Mont-Reynaud. Entre dispositifs agissants et une poétique des matières 83

1.3. Fragilité et synergies. L'espace, le corps et la matérialité dans l'œuvre de Julian Vogel 91

Chapitre 2. *Corners*. Performance scénographique à la croisée des arts plastiques, du cirque et de la matière animée **95**

2.1. Les inspirations littéraires et artistiques 97

2.2. Rêveries en miniature. La genèse du paravent 107

2.3. Atelier des Angles. Explorations scénographiques en maquettes 117

Chapitre 3. *Zonka und Schlurch*. Création jeune public au Theater Baden-Baden 132
3.1. La genèse de l'espace de *Zonka und Schlurch* 137
3.1.a. Les inspirations 137
3.1.b. Envies, objectifs, errances et décisions 158
Chapitre 4. L'espace n'est pas un récipient neutre 172
4.1. Réinventer le cercle 172
4.1.a. Le cercle comme métaphore et pratique dans *CHINA SERIES* de Julian Vogel 175
4.2. Déserter le cercle 181
Chapitre 5. Être scénographe. Réflexions sur l'animation d'un espace 187
5.1. *Corners*. Une démarche picturale convoquant des images mythiques (Répétitions et premiers essais scéniques) 193
5.2. *Zonka und Schlurch*. Lier le processus de fabrication à l'improvisation scénique. 201
Deuxième partie. L'espace, les choses et nous : une relation intriquée et réciproque 210
Introduction. Le vivant au centre : Adolphe Appia et Jacques Copeau, une approche historique 210
Chapitre 1. Le corps défini par l'espace 213
1.1. *Zonka und Schlurch*. Le geste scénographique comme condition du mouvement sur le plateau 216
1.2. *Fileuse*. Explorer les espaces internes du corps 223
Chapitre 2. Entre l'inerte et le vivant. Co-présences et enjeux 234
2.1. *Qui Pousse*. Une scénographie qui anime les corps 234
2.2. L'équilibre éphémère entre l'homme et la machine dans l'œuvre de Johann Le Guillerm 239
2.3. Duo d'un paravent et d'une interprète. Les questionnements relatifs à l'animation du paravent 247
2.4. Pouvoir et résistance des choses dans *Zonka und Schlurch* 270

Chapitre 3. Habiter l'espace 284
3.1. Représenter l'entre-deux. Le hors scène, les découvertes, et le vide dans *Zonka und Schlurch* 284
3.2. La lumière raconte 291
3.2.a. *Zonka und Schlurch*. Lumières en mouvement : habiter et transformer l'espace scénique 293
3.2.b. *Corners*. Habiter les coins par les présences sensibles 299
3.3. Investir l'espace par les costumes. Jouer sur la sensualité des matières 323
3.3.a. Entre vitalité et mécanicité. Les costumes de *Zonka und Schlurch* 323
3.3.b. Un pas de côté. Le costume habitable 334
Troisième partie. Vers une nouvelle dramaturgie de l'espace 345
Introduction. Une dramaturgie de la scène politique : Erwin Piscator et Bertolt Brecht 345
Chapitre 1. Unheimliche Figuren – des personnages étranges 351
1.1. Entre cirque de cruauté et absurdité mécanique. Le personnage inquiétant de Johann Le Guillerm 354
1.2. *Corners*. Le corps nié par la contorsion. Travailler la plasticité du corps vivant et le vivant du corps plastique 358
1.3. *Zonka und Schlurch*. Une représentation de l'intelligence artificielle sans informatique 373
Chapitre 2. Le devenir individu de l'espace 378
2.1. La notion d'agentivité sur la scène contemporaine 378
2.2. Le seul en scène des dispositifs dans l'œuvre de Johann Le Guillerm 388
2.3. Le Diabolo, la Bouée et le Tapis de danse. Porte-paroles de la fragilité humaine et de l'intermatérialité 397
2.4. *Zonka und Schlurch*. La scénographie comme personnage maternel 407
Chapitre 3. Respirer avec l'espace 412
3.1. De la respiration à l'animation. Corps, émotions et présences du vivant 412
3.2. *La Transumante* de Johann Le Guillerm. Respiration sculpturale et perception du temps 420
3.3. *Corners*. La poésie du souffle 424

Chapitre 4. Le regard voyageur. Une reconsidération de la place du spectateur 428
4.1. Dispositifs à interaction insaisissable ou tangible 428
4.2. Brouiller les frontières. La fragilité comme langage commun dans *CHINA SERIES #1* 442
4.3. Le regard enfantin. Les particularités de la création d'espace pour le jeune public 446

Conclusion générale 454

Bibliographie 465
Table des illustrations 496
Index nominum 507
Index des notions 510

Annexe. Entretiens inédits 514
Entretien avec Alice Therese Gottschalk (FAB-Theater) 514
Entretien avec Johann Le Guillerm (Cirque ici) 524
Entretien avec Sandra Hanschitz 534
Entretien avec Mirjam Hesse (Theater Miamou) 544
Entretien avec Chiara Marchese (Cie WoW) 555
Entretien avec Cécile Mont-Reynaud (Cie Lunatic) 563
Entretien avec Julian Vogel. (Cie. unlisted) 568

Avant-Propos

Comme nous percevons le silence ou l'immobilité,
nous ressentons l'espace tel une absence,
un intervalle ou un rapport entre les choses.
Lorsque nous traversons une place en ville
ou prenons un bus bondé, nous modifions l'espace autour de nous,
et, en même temps, sommes modifiés par lui.
Notre manière de marcher, d'être assis ou debout
est influencée par l'espace dans lequel nous évoluons.
Nous sommes « dans » l'espace, qui est rarement
au centre de notre attention – ce n'est pas nous qui le regardons,
mais plutôt notre regard qui est issu de quelque part en lui.
La sensation de l'espace n'est qu'en partie visuelle,
nous l'appréhendons également
par l'intermédiaire du mouvement, du toucher et du son.[1]

Miranda Tufnell, Chris Crickmay, *Corps, espace, image,* 2014

Les espaces racontent des univers, des mondes se créent à chaque instant, à chaque mouvement imperceptible. Les matières qui en résultent livrent un passé et un devenir. Chaque tâtonnement, chaque hésitation, chaque silence est comme rempli de sens faisant écho à mon enfance. Dans mes souvenirs, il est omniprésent, livrant des univers semblables à des boîtes usées conçues comme des tours d'ivoire construites en mouchoirs froissés, ou à des balles qui sautillent sur les marches menant à la cave de la maison parentale. Certaines balles étaient enjouées et rapides, d'autres, lentes et endormies, et d'autres, enfin, prenaient trois marches d'un coup pour se désynchroniser ensuite. Dans mon imagination, les balles devenaient des personnages, des créatures, des individus qui, sur la pierre âpre des marches, sautillent, trébuchent et divaguent avant de se perdre dans les buissons.

Le jardin de mes parents fut mon premier atelier de scénographe, un laboratoire et une myriade d'explorations infinies où s'entrelaçaient rêve et réalité. Les fleurs du grand buisson d'hortensias se métamorphosaient en grandes tables peuplées de cailloux devenus personnages, sous la lumière douce d'un soir estival où les rayons se brisaient à travers les feuilles. L'écorce fissurée du vieux cerisier devint une cartographie des mondes cachés, le bruit du gravier sous mes pieds rythmait mes rêves éveillés. Les textures, les formes, les couleurs, tout est espace. Chaque pierre déplacée, chaque feuille empilée constituait une scénographie éphémère dont j'étais la seule témoin.

[1] Tufnell, Miranda ; Crickmay, Chris, *Corps, espace, image*, Bruxelles, Contredanse, 2014, p.82.

Enfant, je construisais des espaces pour les déconstruire aussitôt. L'histoire se racontait au moment de l'effondrement de la tour d'ivoire, quand le vent emportait la feuille devenue toit. L'histoire se raconte au-delà des espaces. Quand le temps aura emporté sa dernière pierre, le souvenir du jardin sera toujours là. L'espace persistera, résistant à la destruction pour celui qui observe attentivement. Mon souvenir est l'espace. Et s'il n'y a plus personne à la fin, je l'aurai toujours. Toute une vie. Ici et là.

Enfant, je voulais souvent être seule. Seule avec l'espace, mon espace. J'arpentais le jardin encore et encore à la recherche d'un nouveau détour, d'une nouvelle histoire qu'il racontait, d'un nouveau pli dans la terre à l'arrivée d'une nouvelle saison. Mes doigts traçaient des sentiers dans le sol couvert de givre, à la recherche de la noisette cachée sous la grande branche, devenue nid. Ces mêmes doigts dessinaient les frontières entre les mondes extérieur et intérieur, des espaces entre lesquels je voyageais sans cesse.

Je me souviens de mes mains dans l'espace, d'elles en interaction avec l'espace : des gestes précis pour construire une ville en sable, le rythme régulier entre l'ajout d'eau et de sable sec pour obtenir le relief parfait, des gestes hâtifs pour achever la cabane avant le dîner, et les gestes discrets qui arrangeaient la mousse alors que je devais faire mes devoirs. Je me souviens de mes mains qui bâtissaient des rêves qui s'effondraient aussitôt. Elles me transportaient vers un monde où j'acceptais des espaces fragmentés et suggérés ; des espaces qui brisaient les logiques spatiales. Vers un monde où je croyais en des espaces sans fond, résilients et cachés.

Du jardin à l'école, une typologie d'espaces se dessinait. Les espaces se succédaient, chacun avec ses propres règles. Les grandes poubelles sur lesquelles je grimpais, le terrain à bâtir que la nature reprenait, la grande rue avec ses voitures, l'aire de jeu à laquelle il ne fallait pas s'arrêter. Mon corps écoutait l'espace, se pliait à ses contraintes. Des gestes se répétaient, mes pieds évitaient toujours le même joint entre les vilaines dalles de béton à l'entrée de l'école.

L'espace de mon enfance est devenu mon phare, ses chemins à jamais inscrits dans mon corps. Je suis un peu comme cet espace, et cet espace est un peu comme moi.

Adolescente, je craignais souvent de m'enfoncer si profondément dans l'espace de mon quotidien que je finirais par m'y perdre. C'était une sensation difficile à expliquer, comme si la monotonie des lieux familiers me submergeait soudainement. La page blanche, le vide. Je remplissais page après page de mon cahier avec les mêmes phrases, et pourtant, j'avais peur de m'égarer dans la routine.

Chaque espace est défini par sa limite : un arbre cachant l'horizon, un coin d'immeuble limitant la vue jusqu'au prochain carrefour. J'ai eu l'immense chance de grandir protégée par ces espaces, véritables sanctuaires dont j'ai pu me lasser en toute sécurité. Après le lycée, j'ai eu la chance de partir en France par curiosité et non par obligation. J'ai eu l'opportunité d'emporter avec moi les souvenirs de mes espaces d'enfance, qui demeureront à jamais mes repères.

L'arrivée en France a profondément bouleversé ma perception de l'espace. Le changement de langue, de coutumes, le sentiment constant de se perdre dans les rues. La sensation d'être étrangère à cet espace, de devoir sans cesse chercher ma place. Ici, rien n'était acquis. J'étais une page blanche, ancrée nulle part dans ce pays. Chaque jour, je découvrais de nouveaux espaces, terrifiée par l'inconnu tout en étant envahie par le bonheur d'un nouveau départ incessant. J'avais l'impression que ce changement d'espace faisait de moi quelqu'un d'autre. Et, dans une certaine mesure, ce n'était pas faux : nous ne sommes jamais les mêmes selon les espaces dans lesquels nous évoluons, selon les langues que nous parlons.

Les allers-retours constants entre la France et l'Allemagne ont façonné mon identité. Je ne suis jamais vraiment ici et jamais vraiment là. Je suis et je resterai pour toujours *entre*. Entre la France et l'Allemagne. Entre mon ici et mon là. Yannis Kokkos[2] dit que la vocation même du scénographe est d'être « un artiste intermédiaire, nullement prisonnier d'un univers, mais néanmoins toujours présent, fût-ce avec discrétion »[3]. En écrivant ces lignes, je me rends compte que ce n'est pas par hasard que j'ai choisi la scénographie comme métier.

[2] Yannis Kokkos, né le 11 avril 1944 à Athènes, est un scénographe et metteur en scène grec. Il a travaillé essentiellement avec Antoine Vitez et Jacques Lasalle, et a conçu la scénographie de très nombreuses créations en France et ailleurs.

[3] Banu, Georges (éd.), *Yannis Kokkos, Le Scénographe et le héron*, Arles, Le Temps du Théâtre / Actes Sud, 2004, p.145.

Mon parcours de formation, empreint de cet aller-retour continu entre l'Allemagne et la France, a contribué à la construction du sujet. Un soir, alors inscrite en licence d'arts du spectacle à l'Université de Franche-Comté de Besançon, j'ai assisté au spectacle de fin d'études de la formation professionnelle 2012-2013 de l'école de cirque Passe Muraille. Ce spectacle, dont le titre m'échappe malheureusement, constitue l'un des ébranlements sur le chemin des imaginaires qui a mené à cette thèse huit ans plus tard. Il n'avait rien en commun avec les spectacles de cirque que j'avais vu jusqu'ici en Allemagne ; il n'y avait pas de tigres, pas de clowns, pas de numéros. Les artistes racontaient des histoires sans paroles, des histoires sans début et sans fin. Des histoires qui naissaient dans des images, dans des regards, des récits racontés par des gestes et des corps. Des récits qui étaient aussi variés que les spectateurs installés sur les gradins du chapiteau. Ce qui restait en moi de ce spectacle était un sentiment. Un sentiment qui résonnait en moi sans que j'arrivasse à y mettre un nom ou une signification.

Deux ans plus tard, en 2014, le souvenir de ce spectacle m'est revenu lors d'un atelier intitulé « Atelier de réalisation marionnette » au sein du parcours Arts du Spectacle/Scènes de l'Université Lumière Lyon 2, où nous avons découpé des personnages dans de la mousse. Durant cet après-midi, la bâche s'est mise à flotter dans l'air, et même nos manteaux sont devenus des personnages qui s'entrelaçaient pour la fraction d'une seconde. Cet après-midi-là, dans la salle de répétition, chaque morceau de papier froissé racontait une histoire, de même que chaque étui à lunettes et chaque stylo que nous sortions de nos poches. Pas seulement une, mais un nombre infini d'histoires. C'est peut-être ce qui m'a émue – le non-dit, l'inexpliqué, l'incertain.

Chaque matériau, chaque objet parle un autre langage, bouge et communique différemment. Et pourtant, c'est toujours un dialogue, le langage du matériau et le langage de notre corps qui le fait vibrer. Lorsque le corps et la matière se rencontrent, un rien possède la force de devenir un sentiment difficile à décrire. Un sentiment que rien ne peut mieux raconter qu'une feuille de peinture qui flotte ou un morceau de papier froissé. Dans cette salle de répétition, j'ai pour la première fois compris que le cirque et la marionnette provoquaient en moi le même sentiment, qu'ils me touchaient tous les deux à un endroit similaire. Or, je ne pouvais pas décrire ce lien, je ne l'avais probablement pas encore compris moi-même.

À cette époque, le cirque et la marionnette étaient comme des sentiments sans forme et sans nom. Des sentiments reliés par quelque chose que je n'arrivais pas encore à distinguer.

Il fallait avancer à petits pas, bifurquer, se perdre encore une fois. Se perdre pour mieux trouver – s'initier à la scénographie. J'ai reçu une bourse pour effectuer une année de mes études au Canada (2015-2016). Un mélange heureux, entre le hasard et la détermination, m'y a amenée à suivre des cours de scénographie au sein du Centre for Drama, Theatre and Performance Studies de l'Université de Toronto. Dans les ateliers de construction de l'école et sous les lumières du théâtre universitaire, les boîtes usées de mon enfance étaient soudaines en carton plume, la tour d'ivoire difficilement inflammable et chaque mot d'abord une image ou un espace.

Au retour en France, le Master Arts de l'exposition et de scénographie de l'Université de Lorraine et des nombreux stages, notamment dans les ateliers de décors de l'Opéra National de Lyon et de l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT) de Lyon ont complété cette formation, tournée de plus en plus vers les configurations et imaginaires des espaces et leurs interactions avec un corps, qu'il soit humain, artificiel, fragmenté ou dissimulé.

En me formant à la scénographie, j'ai compris que ce qui – pour moi – unit le cirque à la marionnette, et la marionnette au cirque est avant tout l'espace. En effet, ces formations m'ont permis de découvrir les arts du cirque et de la marionnette, mais surtout m'ont passionné en raison des riches interactions entre le corps du circassien et de la marionnette avec l'espace de la représentation. Ce qui captivait mon intérêt dans ces deux disciplines artistiques, c'était principalement l'espace lui-même, tel qu'il pouvait être configuré, élaboré et animé… À cette époque, j'avais l'impression d'avoir trouvé un point d'ancrage, sans pour autant savoir comment mieux cerner ces intuitions ou dans quel contexte les situer.

En sortant de mes études, j'ai eu l'opportunité de travailler comme assistante à la scénographie au Staatstheater Stuttgart[4]. Ce statut m'a permis de collaborer avec des artistes du théâtre contemporain, tels que Calixto Bieito, Zino Wey, Florian Etti, Pinar Karabulut, Judith Oswald.

[4] Inauguré en 1912, le Staatstheater Stuttgart regroupe les départements de théâtre, d'opéra et de ballet. Le complexe, réparti dans différents bâtiments, dispose de six salles, dont la plus grande peut accueillir jusqu'à 1 400 spectateurs.

Ma fonction m'a permis d'être impliquée dans le processus de la création de plusieurs spectacles, de la conception à la représentation. J'accompagnais les scénographes en occupant plusieurs responsabilités, telles que régisseuse générale ou lumière, accessoiriste, décoratrice ou alors co-scénographe. Ce continuel va-et-vient entre atelier de maquettes, ateliers de construction, plateau de répétition et plateau original m'a permis de vivre au cœur du vacarme du processus de création d'une grande institution théâtrale, celle du Staatstheater Stuttgart.

Les créations auxquelles j'ai pu collaborer comme scénographe, notamment pour de jeunes metteurs en scène, étaient des laboratoires qui nous accordaient des moyens et du temps pour expérimenter les écritures scéniques. C'est à l'occasion de l'une de ces créations que j'ai fait la rencontre de Anja Schoenwald, l'une des metteuses en scène avec qui je collabore encore aujourd'hui. Je partage avec Anja Schoenwald le goût de formes animées, de la matière, et une intention toute particulière pour l'espace. Les expérimentations que nous avions menées ensemble dans le cadre de notre création *Café Populaire* (première 2019) ont été décisives pour la construction de ce projet de thèse. Même si – en raison des contraintes temporelles et économiques – nous n'avons pu aller au bout de toutes nos intuitions.

La genèse du spectacle avait pour source une question centrale : « Et si… ? »

Et si cette porte n'était pas seulement une porte, mais que l'acteur y grimpait comme sur un dispositif de cirque ?
Et si ce mur n'était pas seulement un élément de décor, mais un être doté d'une vie propre, un personnage ?
Et si la bâche se mettait soudain à respirer ?
Si elle se transformait ?
Si elle bougeait ?
Si des lumières l'habitaient ?
Et si ?

Ces questions sont restées longtemps sans réponse, car il nous manquait surtout une chose : du temps. Le temps d'aller au bout de nos pensées, le temps d'expérimenter, le temps de donner un nom aux sentiments, le temps de penser l'espace… dans cet entre-deux, entre le faire et la réflexivité, l'envie de rédiger une thèse est née.

Cette thèse qui s'achève est donc le résultat d'une quête. Quête d'un endroit, où mes impressions de spectatrice pourraient s'unir à mes intuitions de scénographe.

Faire une thèse signifie avoir l'espace pour tâtonner, pour se tromper, pour disposer du temps et pour chercher et créer, et tendre, si possible, vers la recherche-création. Une telle démarche suppose un va-et-vient fécond entre atelier et ouvrages, « claudiquer » en quelque sorte pour reprendre l'expression de Jean Lancri[5]. Il s'agissait pour moi de « claudiquer », pour ainsi dire « entre conceptuel et sensible, entre théorie et pratique, entre raison et rêve »[6].

L'obtention d'un contrat doctoral en 2020 a permis de développer ce chantier dans de meilleures conditions possibles. L'indépendance financière a, en effet, permis à ma pratique d'opérer comme lieu d'expérimentation tout au long de cette thèse, en explorant une forme d'inconnue[7] dans la production d'une œuvre. Ce privilège est rare dans un domaine où il s'agit la plupart du temps des conceptions scénographies devant répondre à un format et à un circuit de production très particuliers.

La période de rédaction de cette thèse (2020-2024) a été marquée par la crise du covid et la fermeture des établissements culturels – une situation qui a perduré au-delà de la première année de cette thèse. L'absence d'art et de la culture dans notre quotidien a pesé sur ma vie personnelle au même titre que sur mes recherches. Comment nourrir mes réflexions sans pouvoir voir des spectacles, sans visiter des musées et des expositions, sans être au plus près du terrain sur lequel je travaille ? Commencer une recherche dans ce contexte d'absence de toute rencontre humaine au-delà d'un écran était difficile.

La crise du covid a également eu un impact sur ma pratique de scénographe. Certes, le travail de conception (recherche iconographique, dessin, maquette et élaboration des plans de constructions) peut être réalisé à distance, voire comme solitaire (ou tout au moins sans que cette étape nécessite la présence de plusieurs personnes dans une même pièce).

---

[5] Voir contribution de Jean Lancri intitulé « Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en Arts Plastiques à l'Université » lors du colloque sur *La Méthodologie de la Recherche en Arts Plastiques* à *l'Université,* Instituto de Artes, Universida de Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brésil, le 9 septembre 1997. La communication a donné lieu à une publication dans la Revue *Plastik*, numéro 1, été 2001, p.98-106.

[6] Lancri, Jean, « Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en Arts Plastiques à l'Université », *op.cit.*, p.99.

[7] Selon la chercheuse Mireille Losco-Lena, tout intérêt de la recherche-création consiste à ne pas anticiper le format de l'œuvre qui sera produite. « C'est justement cette part d'ouverture à l'inconnu qui constitue le riche vacillement épistémologique produit par le geste artistique dans la recherche », affirme-t-elle, *in* « 9 x 9 questions sur la recherche-création : Mireille Losco-Lena », *thaêtre.com,* consulté le 25 septembre 2023. URL : https://www.thaetre.com/2018/06/16/recherche-creation/5/

Cependant la rencontre entre la scénographie et son interprète doit inévitablement se dérouler dans un même espace-temps, dans un espace qui exige la présence de la construction matérielle en même temps que celle de l'acteur en chair et en os.

Cette rencontre est au cœur de cette recherche et, pourtant c'est elle qui ne pouvait, qui ne devait pas avoir lieu pendant cette première année de thèse. Cette impossibilité de créer a influencé *de facto* mes réflexions et mon écriture. D'une certaine manière, l'expérience d'une rupture imposée de toute pratique théâtrale, m'a conduit à une certaine évidence : la scénographie, comme toute pratique de théâtre, est un art vivant. C'est un art qui vit, et qui se transforme sans cesse ; un art qui est en perpétuelle évolution. La scénographie est un art qui agit. Elle agit sur les corps qui s'y déploient et qui la regardent.

En effet, quelles sont les ruses pour créer un espace agissant ? Quels types d'impacts et d'effets ces espaces produisent-ils sur les artistes au même titre que sur les spectateurs ? Comment un espace, même s'il n'est pas techniquement vivant, contient de la vie, de la réactivité et de la vitalité, et participe activement à la représentation ? Et enfin, que signifie faire un spectacle où le corps humain n'est plus le seul centre d'attention ?

Ce sont là quelques interrogations qui ont habité et nourri cette recherche.

Introduction générale

Les souvenirs d'enfance que nous mentionnons au tout début de notre avant-propos, de prime abord anodin, vont induire des états de corps et une écriture de l'espace, déterminants pour la construction de cette thèse :

1. La place centrale des objets et de leurs propriétés sous-jacentes : selon le matériau dont ils sont faits, les objets ont une trajectoire, un comportement et une énergie, qui leur sont propres (une balle en caoutchouc rebondit différemment d'une balle en mousse dure).
2. La rencontre et l'interdépendance entre l'objet et l'espace. Parfois, cette rencontre est harmonieuse et douce, et parfois le caoutchouc d'une balle rebondit sur le bord dur d'une marche et ses sauts réguliers se transforment en une danse frénétique.
3. L'espace qui agit sur les objets et sur les gestes de la main qui les manipule. L'espace provoque une action et une réaction. Il s'agit d'une négociation constante entre les propriétés de l'espace, les contraintes imposées par les balles et les intentions de celui qui les lance.
4. Le regard transforme chaque saut raté en hésitation, chaque mouvement fait sens et, lorsque plusieurs balles sont lancées en même temps, elles se mettent à danser joyeusement. Sous ce regard, une histoire se dessine, écrite avec les gestes des mains et les objets qui sont manipulés. L'espace donne un cadre à l'histoire et détermine activement le récit qui y prend forme.

L'espace que nous décrivions est un espace suggestif, un signe qui s'insère dans un espace réel. Dans ce monde de l'enfance – dans cet espace à la frontière entre la réalité et le rêve – vient un corps. Ce corps change notre regard sur l'espace, car il devient l'échelle de toutes les proportions qui l'entourent. C'est cette interaction entre l'espace et le corps qui nous occupe dans cette thèse.

Le rapport au cirque et à la marionnette, marqué par une certaine intimité, prend sa source dans une certaine quête de l'espace ; une réflexion qui reconsidère l'espace comme pouvant influencer nos états émotionnels et physiques.

La vie est un kaléidoscope d'espaces différents – les espaces n'étant pas toujours des espaces architecturaux, mais aussi des espaces subjectifs ou symboliques : espaces de mémoire, espaces mentaux, espaces imaginaires, espaces de refuge ou encore espaces de vie que nous traversons. « L'espace n'est pas un récipient neutre »[8], dit l'homme de théâtre polonais Tadeusz Kantor[9]. Chaque espace agit sur nous, il nous impacte consciemment ou inconsciemment et transforme notre perception de l'environnement.

En effet, les objets, les espaces et notre relation avec eux se retrouvent dans chaque aspect de notre vie, mais l'espace scénique est le lieu privilégié pour les étudier. La scène, avec toutes ses possibilités techniques, est une construction complexe de machinerie, de lumière, de technique et d'installation sonore. L'humain – même s'il est souvent au centre dramaturgique d'une représentation – n'est qu'un élément de cette chorégraphie composée de différentes entités humaines et non-humaines, qui sont toutes en relation les unes avec les autres. La relation entre le corps et l'espace est une relation de réciprocité, d'interdépendance, dans laquelle le corps interagit avec l'espace, mais aussi l'espace avec le corps. En effet, tout comme une marionnette qui prend vie sur scène grâce à son interaction avec l'interprète, un espace peut être férocement vivant. Un espace peut devenir un partenaire de jeu, il peut générer un mouvement, provoquer des réactions et même devenir lui-même le personnage principal d'une mise en scène. Un espace peut être agissant.

Cette question d'agentivité est au centre de cette thèse. S'agit-il d'un décor, d'un objet animé, ou d'un personnage ? Et qu'en est-il d'un espace immatériel composé de lumière et/ou de son ? Ce qui est sûr, c'est que l'espace et le corps ne s'opposent plus comme deux entités – l'acteur humain vs l'acteur matériel. L'espace et le corps humain s'imbriquent plutôt dans un éventail infini de configurations. Ces configurations et leurs significations nous intéressent particulièrement dans cette recherche.

En orientant notre attention vers des dispositifs scénographiques, nous étudions comment ces espaces prennent vie et interagissent avec les interprètes. Ainsi, nous portons un intérêt particulier aux arts du mouvement, tels que le cirque, la danse et le théâtre physique, qui entrent en interaction intime avec le dispositif spatial dans un dialogue corporel dénué de parole. Dans cette interaction, le dispositif s'anime et prend vie à l'image d'une marionnette.

---

[8] Kantor, Tadeusz, « Leçon 3. L'abstraction, l'espace, la tension, le mouvement », *Leçons de Milan*, trad. Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Arles, Actes Sud-Papiers, 1990, p.25.

[9] Tadeusz Kantor (1915-1990) est un metteur en scène, scénographe, peintre et théoricien polonais.

Notre recherche prend pour point de départ l'espace, afin de (re)considérer la scénographie et le dispositif scénographique sous des approches à la fois dramaturgiques et poïétiques. Bien que ces trois notions soient souvent imbriquées et difficilement dissociables, nous proposons ici quelques pistes de réflexion sur les définitions que nous attribuons à ces termes.

1. Scénographie, espace, dispositif

1.1. Scénographie

> Rendre l'espace actif et même acteur,
> définir un point de vue signifiant sur le monde,
> élaborer des dispositifs et des lieux scéniques qui en assurent la mise en œuvre,
> assurer un travail réfléchi de découpage de l'espace, du temps, de l'action,
> conférer une valeur poétique à un cadre scénique approprié au drame représenté,
> telles sont les caractéristiques du travail scénographique.[10]
>
> Marcel Freydefont, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991.

Le mot *scénographie* se compose de deux termes grecs : *skênê* (scène) et *graphia* (écriture), ce qui signifie littéralement « écriture de la scène ». Provenant du latin *scenografia*, lui-même dérivé du grec *skènographia*, le terme signifie mot par mot « l'art d'écrire sur un mur ». L'étymologie du terme nous démontre une proximité indéniable de la scénographie avec l'espace et la perspective, mais aussi avec les mots, le dessin et d'autres formes d'expression visuelles. Le fait d'écrire sur un mur témoigne aussi d'un processus, de quelque chose qui est en train de se faire. Alors que la notion d'interprétation évolue vers une autonomie de plus en plus marquée par rapport à la « mise en scène » (une notion inventée relativement tardivement dans l'histoire du théâtre, à la fin du XIXe siècle), la scénographie commence peu à peu à remplacer ce qu'on appelait, de la Renaissance jusqu'au début du XXe siècle, le décor ou la décoration (ayant la fonction de simples ornements). En effet, conjointement aux réformes scénographiques tout au long du XXe siècle, on observe un désintérêt croissant pour la dramaturgie en tant que texte littéraire. Ceci est en corrélation avec un intérêt grandissant pour le développement d'un langage scénique indépendant de la littérature, entraînant un changement dans le statut de l'auteur.

[10] C'est ainsi que Marcel Freydefont résume le rôle du scénographe, *in* Freydefont, Marcel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991.

Cette évolution trouve ses racines à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, période marquée par des bouleversements esthétiques majeurs dans le théâtre occidental, ayant en commun une réflexion sur l'espace qui est étroitement lié à une intention dramaturgique portée par quelques réformateurs de la scène, dont Adolphe Appia[11], Jacques Copeau[12], Edward Gordon Craig[13], Max Reinhardt[14], Jacques Polieri[15], Erwin Piscator[16] et Bertolt Brecht[17].

Appia et Copeau placent l'acteur au centre de leurs réflexions. Pour eux, l'espace scénique doit être conçu pour servir l'interprétation de l'acteur, l'aidant à incarner et à transmettre l'essence de la pièce. Appia rejette les décors peints et valorise des éléments tridimensionnels qui interagissent avec la lumière, tandis que Copeau insiste sur la simplicité et l'authenticité, dépouillant la scène pour permettre une relation plus directe entre l'acteur et le public.

Des réformateurs comme Edward Gordon Craig, Max Reinhardt et Jacques Polieri explorent, en revanche, les potentialités de la machinerie théâtrale. Craig envisage le remplacement de l'acteur humain par une Sur-marionnette, et Max Reinhardt et Jacques Polieri, quant à eux, utilisent les avancées techniques pour créer des mises en scène immersives, modifiant profondément l'espace scénique pour servir la vision dramaturgique.

Erwin Piscator et Bertolt Brecht, dans une approche de théâtre politique, utilisent la scénographie comme un outil visant à éveiller la conscience critique du spectateur. Piscator intègre des projections de films, des décors mobiles et des dispositifs techniques complexes pour renforcer le message politique de ses œuvres, cherchant à éduquer et à mobiliser le public. Brecht, quant à lui, inclut des éléments scénographiques qui brisent l'illusion théâtrale, comme des projections, des pancartes explicatives, ou des changements de décor visibles.

---

[11] Voir Bablet, Denis ; Bablet-Hahn, Marie-Louise, *Œuvres complètes / Adolphe Appia* (Tomes 1-4), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.
[12] Voir Copeau, Jacques*, Registres* (Tomes I-VIII), Paris, Gallimard, 1974-2019.
[13] Voir Craig, Edward Gordon, *De l'Art du Théâtre*, Belval, Circé, 2004.
[14] Voir Zehle, Sibylle*, Max Reinhardt. Ein Leben als Festspiel,* Wien, Brandstätter, 2020.
[15] Voir Polieri, Jacques, *Scénographie : théâtre, cinéma, télévision,* Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1990.
[16] Voir Piscator, Erwin, *Le Théâtre Politique*, Paris, L'Arche, 1997.
[17] Voir Brecht, Bertolt, *Écrits sur le théâtre,* Paris, Gallimard/La Pléiade, 2000.

Dans une perspective contemporaine, la scénographie devient un élément fondamental de la dramaturgie, porteuse de sens et de récits. « Éveiller à l'espace les sens. Suggérer et permettre les mouvements. Ainsi pourrait se décrire le travail d'un scénographe »[18], écrit Luc Boucris.

Cette thèse affirme notre lecture personnelle de la scénographie, envisageant le scénographe comme inventeur d'imaginaires, travaillant sur des espaces – comme les coins dans notre spectacle *Corners* – ainsi que sur les marges, les hors-scènes, la lumière et les ombres. Nous considérons le processus de conception scénographique comme une démarche dramaturgique : une dramaturgie qui prend en compte la configuration scénique, la machinerie théâtrale, le lieu théâtral lui-même, l'interstice, l'espace entre la scène et la salle, et enfin, la question du plateau vide, la matière et les matériaux, le papier, le bout de bois, la rouille, les tissus…

Dans notre approche de la scénographie, les dispositifs scénographiques peuvent aussi bien devenir des machineries presque autonomes, à l'image d'artistes comme Marcel Duchamp[19] ou Rube Goldberg[20], qu'être immatériels, créant ainsi un univers à travers des d'éléments sensibles comme la lumière, la vidéo ou le son. La scénographie permet ainsi de déployer les possibilités infinies de l'espace.

En effet, chaque scénographie représente un espace concret, ancré dans la réalité physique du lieu où elle est présentée, que ce soit à l'intérieur d'un théâtre, d'une salle polyvalente ou en plein air. Cependant, la scénographie transcende cette réalité pour devenir un espace imaginaire et irréel, un monde créé par l'imagination des artistes et des spectateurs, oscillant entre le tangible et l'intangible, le concret et le rêvé. Le scénographe, doit composer avec les potentialités et les résistances de cet espace dynamique, qui constitue donc le premier composant de toute scénographie.

---

[18] Boucris, Luc, *Le Texte, l'espace, le jeu*, Catalogue de l'exposition Dramaturgie/Scénographie, Centre Pompidou, Paris, 1992.

[19] Artiste majeur du XXe siècle ; peintre, plasticien, homme de lettres, et inventeur marqué par le surréalisme et le dadaïsme. À travers son dispositif *La Mariée mise à nu par ses célibataire* (1915-1923), à mi-chemin entre sculpture, peinture et installation, Marcel Duchamp a exploré des thèmes liés au désir, à la mécanique, à la métaphysique et au hasard.

[20] Ingénieur de formation, Rube Goldberg (1883-1970) est un dessinateur et scénariste célèbre pour ses schémas humoristiques de machines complexes accomplissant des tâches simples de manière exagérément compliquée et confuse. Ses dessins, appelés *Machines Rube Goldberg*, sont devenus des symboles de l'absurdité et de la complexité inutile.

1.2. Espace

La configuration de l'espace de la représentation influe directement sur la création et sa perception. Parfois, la scénographie exige une certaine configuration de l'espace, et parfois elle est conçue pour une configuration de l'espace en particulier.

Anne Ubersfeld[21], définit l'espace théâtral comme l'espace du signe de la représentation. Dans une perspective sémiologique, elle considère l'espace théâtral comme un système des signes où chaque élément spatial (scénographie, lumière, espace, objet…) fonctionne comme un signe polysémique, c'est-à-dire un signe porteur de plusieurs significations possibles. Dans son ouvrage *Lire le théâtre (tome 1)*, Anne Ubersfeld insiste sur la particularité de la sémiologie de la représentation qui ne doit pas être confondue avec celle du texte. Ainsi, la lecture de l'espace que propose Ubersfeld consiste à identifier le signe spatial comme « la *mimésis* de quelque chose (l'icône d'un élément spatialisé) »[22], tout en étant « un élément dans une réalité autonome concrète »[23]. Par exemple, la scène en tant qu'aire de jeu ; lieu où « il se passe quelque chose qui ne renvoie pas à un "ailleurs", mais investit l'espace par les rapports corporels des comédiens, par le déploiement des activités physiques, séduction, danse, combat »[24].

Ainsi, Anne Ubersfeld met en lumière la corrélation intrinsèque entre l'espace et les corps : « L'espace scénique se définit (avant tout ? après tout ?) par son occupation : les corps des comédiens sont aussi (ou d'abord, selon les styles de représentation) des modes de mise en espace »[25], affirme-t-elle. Il faut, comme le précise Anne Ubersfeld, toujours « combiner la spatialité décorative avec les possibilités du corps ; un espace pour l'image mais en même temps un espace pour les corps »[26].

Dans cette perspective, l'espace au théâtre revêt une importance capitale, car, bien qu'il soit configuré par le scénographe, il est aussi habité par les interprètes et tous les autres éléments scéniques. Un espace scénique est à la fois un espace tangible et un espace rêvé qui s'accompagne de certaines possibilités et contraintes. Dans cet espace se crée un monde qui est à la fois réel et imaginaire : réel, car il est composé de matières premières ayant

---

[21] Anne Ubersfeld (1918-2010) est une historienne française de théâtre. Elle était professeure à l'Institut d'études théâtrales de l'Université Paris-III, dont elle fut l'une des fondatrices.
[22] Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre 1*, Paris, Belin, 1996, p.121.
[23] *Ibid.*
[24] Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre 1, op.cit.,* p.117.
[25] Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre 2, L'École du spectateur,* Paris, Éditions sociales, 1981, p.78.
[26] Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre 2, L'École du spectateur, op.cit.,* p.89.

certaines propriétés matérielles (fer, bois, tissus), complétées dans leur matérialité de la lumière, du son ou de la vidéo.

Par exemple, le scénographe tchèque Josef Svoboda[27] (1920-2002) mène toute sa vie une pensée et une exploration approfondie de la lumière qu'il considère comme composante majeure de ses scénographies. Dans ses scénographies, la lumière sculpte et transforme l'espace scénique, révélant ainsi sa plasticité et ses capacités cinétiques.

Cet espace scénique, bien que réel, devient aussi imaginaire, car il ouvre sur une autre perception que le lieu de l'architecture ou celui de la représentation, des espaces de la ville d'où nous venons. Chaque espace agit sur nous, il nous influe consciemment ou inconsciemment et transforme notre perception de l'environnement. « L'espace, il *t'espace* toi – l'espace est un verbe – et il *espace* les choses devant nous, autour et sur nous, devant et autour de nous et partout. L'espace est agissant. Pas du tout un support mort : l'espace est un verbe actif »[28], soutient Valère Novarina. En envisageant l'espace comme un *verbe actif*, Novarina considère l'espace comme élément essentiel de la création théâtrale, capable de devenir un acteur à part entière de la représentation. Ainsi l'espace n'est pas simplement un contenant passif, mais influe et est influencé par les actions et les émotions des artistes et du public.

Par exemple, Tadeusz Kantor[29] aborde l'espace comme une entité active chargée d'une énergie. Loin d'un conteneur passif pour les artistes et les décors, l'espace possède pour lui la capacité de générer des mouvements et de transformer les choses qui y sont placées. Cette perspective de l'espace brouille les frontières entre l'animé et l'inanimé, le vivant et le mort. Pour Kantor, l'espace scénique est animé et malléable, capable de se rétrécir et de s'étendre, influençant et façonnant les éléments qu'il contient : « L'espace est lui-même OBJET (de création). Et le principal ! L'ESPACE chargé d'ÉNERGIE. L'ESPACE qui se rétrécit et s'étire. Ce sont ces mouvements qui façonnent les formes et les objets ! »[30]. L'interaction entre l'espace et tous les éléments scéniques humains et non-humains est donc au centre de l'approche kantorienne. Dans son théâtre, les objets et les mannequins jouent un rôle aussi crucial que les acteurs humains. L'espace crée donc de la tension et agit sur les sens du récit représenté.

---

[27] Voir Bablet, Denis ; Monmarte, Danièle, *Josef Svoboda*, Âge d'homme, 2004.
[28] Novarina, Valère, *Devant la parole*, Paris, Éditions P.O.L., 2010, p.119.
[29] Voir Fergombé, Amos, *Tadeusz Kantor. Traces et poétique de la mémoire,* Louvain-La-Neuve, EME Éditions, 2021.
[30] Kantor, Tadeusz, *Leçons de Milan*, *op.cit.*, p.26.

Ainsi, nous observons sur la scène kantorienne une certaine « circulation des matières »[31], où le corps humain s'approprie de « l'immobilité et de l'impassibilité de la matière morte »[32] et où, vice-versa, l'objet « puise dans l'énergie vitale de l'acteur pour se déplacer dans l'espace »[33]. De nombreux objets à roulettes peuplent les créations de Kantor – le charriot à ordures dans *Le Petit manoir* (1961) en sert d'exemple – devenant ainsi un « lieu mouvant »[34]. À l'image d'un dispositif de cirque, « le comédien vivant se laisse guider par l'objet qui se doit de lui indiquer les trajectoires et de l'aider à se mouvoir, à changer de position ou de direction »[35]. Dans l'univers de Kantor, le corps humain n'existe donc sur scène qu'à travers l'objet. Dans une certaine mesure, cette conception ressemble à la relation qui relie le circassien à son agrès, ou le marionnettiste à sa prothèse marionnettique : sans élément spatial, l'interprète ne peut point exécuter les mouvements qui en font sa spécialité. Ainsi émergent deux constats qui permettent de poser les bases de nos recherches :

1. Dans le spectacle vivant, on peut se passer de tout, sauf de l'espace : le spectacle a toujours lieu *quelque part*, et l'espace permet la co-présence entre les artistes, les techniciens et le public.
2. Loin d'être un simple support, l'espace (et son aménagement : la scénographie) est une composante essentielle du spectacle ainsi qu'un élément central de toute dramaturgie.[36]

Ces réflexions sur l'importance primordiale de l'espace pour toute scénographie nous amènent à nous interroger sur le rôle du dispositif scénographique. Tandis que la scénographie constitue une approche globale incluant tous les éléments qui composent un espace (matières et matériaux, lumières, costumes…), le dispositif scénographique, quant à lui, se réfère spécifiquement aux relations entre ces éléments, et la manière dont cet agencement influe sur les mouvements et dynamiques des corps, ainsi que sur la relation avec les spectateurs.

---

[31] Saraczynska, Maja, « Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art », *Agôn*, 4 | 2011, consulté le 17 avril 2021. URL : http://journals.openedition.org/agon/2060

[32] *Ibid.*

[33] *Ibid.*

[34] *Ibid.*

[35] *Ibid.*

[36] Nous avons formulé ces observations lors de la communication intitulée « L'espace, point irréductible du spectacle vivant » que nous avons élaborée avec Yann Calbérac à l'occasion de la Journée d'Études *LIRIS#1.3 Europe* du Laboratoire International de Recherche sur les Images et la Scénographie (LIRIS) à l'Université Sorbonne Nouvelle, le 23 février 2024.

1.3. Dispositif

Dans un entretien de 1977, Michel Foucault définit le dispositif comme étant un

> « ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit […]Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments »[37].

Aussi hétérogène qu'il soit, le dispositif renvoie à deux usages définis qui s'articulent : le premier désigne un usage commun, parfois matériel (« ce qui est disposé dans l'espace, ce qui a lieu quelque part »[38]), et le deuxième se réfère à une dimension idéelle, théorique, et notamment philosophique (« les récits dont les acteurs chargent les objets et les lieux »[39]). Le dispositif serait donc le lien entre différentes entités (matérielles, techniques, morales ou idéelles), s'inscrivant en étroite articulation avec « les êtres vivants (ou les substances) »[40]. Le dispositif n'est donc pas simplement une accumulation d'éléments, mais précisément le réseau des éléments qui se tissent entre eux. « Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments »[41], affirme Foucault. Le dispositif est donc essentiellement le contexte dans lequel ces entités interagissent et se reconfigurent mutuellement.

De ce « corps à corps entre les vivants et les dispositifs »[42], émerge ce que Giorgio Agamben[43] dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* nomme le sujet, suivant la pensée de Michel Foucault. Selon Agamben, « les dispositifs doivent toujours impliquer un processus de subjectivation. Ils doivent produire leur sujet »[44].

---

[37] Foucault, Michel, *Dits et écrits III 1976-1977,* Paris, Gallimard, 1994.
[38] Calbérac, Yann « Dispositif, récit et spatialité. Le motif du tokonoma dans l'œuvre du plasticien Alexandre-Takuya Katô », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 32, 2023, p.214.
[39] *Ibid.*
[40] Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?,* Paris, Payot & Rivages, 2018, p.32.
[41] Foucault, Michel, « Le Jeu de Michel Foucault (1977) » *in Michel Foucault, Dits et écrits II (1976-1988),* Paris, Gallimard, 2017, p. 199.
[42] Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?, op.cit.*
[43] Né en 1942 à Rome, Giorgio Agamben est un philosophe italien, spécialiste de la pensée de Walter Benjamin et de Heidegger.
[44] Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?, op.cit.,* p.27.

Agamben emploie le terme dans le sens de « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et des discours des êtres vivants »[45].

Selon Agamben, cela concerne les institutions qui entretiennent un lien évident avec le pouvoir, comme les prisons ou les écoles, mais aussi « le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette »[46] et même le langage lui-même. En effet, le terme dispositif dépasse « la condition d'objet ou d'artefact pour intégrer la disposition, c'est-à-dire l'acte de disposer, de configurer, d'agencer, de combiner, de composer, de construire, de coordonner ou de montrer »[47]. Par conséquent, le dispositif n'est pas isolable de son contexte, de son environnement et de l'espace dans lequel il est montré.

Selon Jean-Louis Déotte[48], le théâtre serait « le fondement de tous les autres appareils projectifs »[49] :

> « […] il serait premier appareil à faire droit à la figure, sous la forme de la rampe, sous la forme de l'articulation entre l'adresse horizontale et la verticale, sous la forme des machines mises en œuvre pour ce faire, sous la forme de la distinction face/profil, sous la forme de l'inversion des rôles, sous la forme de la représentation qui rend possible et confirme la légitimité de la présence, *etc.* »[50].

Selon Déotte, la disparition de la rampe – véritable plan de symétrie, faisant le partage entre les gradins du public et l'*orchestra* au théâtre grec – marque une rupture significative dans l'histoire du théâtre, faisant disparaître la symétrie architecturale.

Dans l'ancienne configuration, « la fabula (l'intrigue) était soumise au point de fuite, qui était aussi le point du sujet ; c'est dire qu'elle était habitée par le sujet, qu'elle était subjectivée. À partir de ce moment, les pièces furent écrites de ce point de vue »[51], explique-t-il.

---

[45] *Op.cit.,* p.31.
[46] *Ibid.*
[47] Gonzalez*,* Angelica*, Dispositif(s) dans l'art contemporain,* Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2015, p.11.
[48] Jean-Louis Déotte (1946-2018) est un philosophe français. Il a pensé les rapports entre art et technique en s'appuyant sur de philosophes comme Foucault, Lyotard et Rancière.
[49] Déotte, Jean-Louis, « Théâtre, appareil(s), médias », *Appareil 21 | 2019*, consulté le 01 juillet 2024. URL : http://journals.openedition.org/appareil/3252
[50] *Ibid.*
[51] *Ibid.*

Dans l'évolution du théâtre contemporain, notamment avec l'émergence des écritures de plateau sans texte dramatique, une nouvelle conception du dispositif artistique a pris forme, décentrant l'attention traditionnellement accordée à l'humain comme seul sujet dramaturgique vers d'autres éléments, notamment vers l'espace lui-même.

En effet, dans les pratiques contemporaines, le terme dispositif s'étend à divers agencements d'objets et de relations spatiales « en vue d'une fin : les installations, les objets interactifs, les dispositifs vidéo, les dispositifs cinématographiques »[52]. Le dispositif englobe donc non seulement l'aménagement d'un espace par les décors, les costumes et les accessoires, mais aussi les lumières, le son, la vidéo, la disposition des spectateurs par rapport au spectacle, ainsi que les interactions avec le public.

Le dispositif est donc un système complexe et interdisciplinaire, qui dépasse les frontières traditionnelles des disciplines artistiques. Il entretient un rapport privilégié avec le visuel et le sensoriel : « loin de privilégier un matériau à un autre (texte, image, musique, danse, *etc.*), il les fait coexister ; loin de se contenter de les juxtaposer, il les fait s'entrechoquer pour créer un nouvel espace de visibilité et d'écoute »[53].

Nicolas Bourriaud[54] rejoint ces réflexions dans son concept de l'esthétique relationnelle portant sur « les expressions que peut revêtir l'œuvre en tant que monde viable, habitable par le regardeur »[55]. Selon Bourriaud, la particularité des pratiques artistiques contemporaines « consiste à considérer les relations humaines comme "forme artistique à part entière", dépassant ainsi le caractère relationnel intrinsèque à toute œuvre d'art »[56]. Ainsi, selon Bourriaud, « une œuvre peut fonctionner comme un dispositif relationnel comportant un certain degré d'aléatoire, une machine à provoquer des rencontres individuelles ou collectives »[57].

---

[52] Gonzalez, Angelica, *Dispositif(s) dans l'art contemporain*, *op.cit.* p.10.

[53] Rykner, Arnaud, « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangence*, n° 88, 2008, p.100, consulté le 7 octobre 2024. URL : http://id.erudit.org/iderudit/029755ar, p.100.

[54] Nicolas Bourriaud (*1965) est critique d'art, curateur d'exposition et fondateur de *Radicants,* une coopérative de commissariat d'exposition. De 2000 à 2006 il a été codirecteur du Palais de Tokyo à Paris, puis de 2007 à 2010, curateur d'art contemporain au Tate Britain à Londres.

[55] Montiglio, Yveline, « Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle* (2001) et *Postproduction* (2003) », *Communication*, Vol. 24/1, 2005, mis en ligne le 22 septembre 2008, consulté le 01 juillet 2024. URL : http://journals.openedition.org/communication/418

[56] Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2001, p.29, cité par Yveline Montiglio, *op.cit.*

[57] Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle, op.cit.* p.30*,* cité par Yveline Montiglio, *op.cit.*

Ainsi, l'art relationnel contemporain puise dans l'émergence de « technologies interactives dans les productions artistiques et la croissance de l'industrie du loisir culture »[58], se traduisant par « une approche relationnelle de la mise en exposition et par une collaboration grandissante du public aux œuvres »[59].

Avec son concept de l'esthétique relationnel, Bourriaud envisage l'œuvre d'art non plus comme un résultat d'un processus de création, mais comme un « moment dans la chaîne infinie des contributions »[60]. Pour concevoir son œuvre, l'artiste puise ainsi dans

> « une vaste "boîte à outils", pour faire *avec* et non pas *nouveau*, pour "inventer des protocoles d'usage pour les modes de représentations et les structures formelles existantes", de s'emparer des formes sociales et culturelles à l'intérieur desquelles se joue notre quotidien et de les "faire fonctionner" »[61], affirme Bourriaud.

Dans l'histoire du théâtre, les germes du dispositif sont à retrouver dans les expériences des avant-gardes, notamment celles de Craig et Appia, ainsi que dans l'utilisation des documents photographiques et cinématographiques dans les créations de Piscator. La transformation de la salle du *Deutsches Theater* par Max Reinhardt et les expérimentations du rapport scène/salle imaginées par Antonin Artaud[62] ont également joué un rôle crucial. En lien avec la technologie et les nouvelles configurations de l'espace, le spectateur n'est donc plus extérieur à l'action.

---

[58] Montiglio, Yveline, « Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle* (2001) et *Postproduction* (2003) », *op.cit.*
[59] *Ibid.*
[60] Bourriaud, Nicolas, *Postproduction*, Dijon, Les Presses du réel, 2003, p.12, cité par Yveline Montiglio, *op.cit.*
[61] *Op.cit.,* p.10, cité par Yveline Montiglio, *op.cit.*
[62] « Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle. Cet enveloppement provient de la configuration même de la salle », explique Antonin Artaud *in* Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double,* Paris, Folio Essais, 1985, p.148.



Illustration 2 – *Bachelard Quartet*, Marguerite Bordat & Pierre Meunier, 2021. (Photo : Pascale Cholette)

Pour *Bachelard Quartet. Rêveries sur les éléments à partir de l'œuvre de Gaston Bachelard*, Marguerite Bordat et Pierre Meunier (La Belle Meunière) imaginent un dispositif trifrontal, pour créer une expérience immersive. Le dispositif, où tout le monde voit tout le monde, évoque l'idée d'un espace commun. Marguerite Bordat décrit le spectacle comme « une veillée, quand on se réunit et qu'on raconte des histoires au coin du feu »[63]. Les acteurs accueillent les spectateurs à leur entrée dans la salle, intégrant ainsi ces derniers au dispositif et créant un rapport de proximité avec les interprètes et la création. Les panneaux de bois qui entourent les spectateurs agissent également comme des sources sonores, les englobant progressivement.



Illustration 3 – *À Poils*, Alice Laloy (S'appelle Reviens), 2020. (Photo : Jean-Louis Fernandez)

[63] La Belle Meunière, « *Bachelard Quartet,* livret pour le spectateur », 2021.

Dans une approche similaire, la performance scénographique *À poils* d'Alice Laloy (compagnie S'appelle Reviens) offre une autre exploration originale du dispositif scénique. Ici, « le spectateur assiste à la construction d'un univers poilu pendant le temps de la représentation »[64]. Les dix premières minutes du spectacle mettent en scène le montage même du plateau, impliquant tout l'espace dans cette mise en abyme du théâtre. « L'espace se resserre, s'adoucit, s'homogénéise, s'harmonise en direct et en temps réel. La construction de l'espace et la fabrication de l'univers poilu deviennent le prétexte à la rencontre entre acteurs et spectateurs »[65]. Ainsi, « deux métamorphoses opèrent parallèlement »[66] : tandis que les personnages-techniciens deviennent plus poilus et plus doux, « l'espace se transforme, du vide au cocon velu, charnu, épais et gonflé qui englobe *in situ* les spectateurs et les acteurs »[67].

Dans le domaine des arts plastiques, Anselm Kiefer conçoit des œuvres monumentales qui questionnent l'emplacement du spectateur, en proposant souvent une forme d'immersion de celui-ci. Ces œuvres deviennent ainsi des dispositifs de mémoire et du regard. Par exemple, Kiefer utilise la photographie comme l'un des matériaux et supports à faire s'entrechoquer avec d'autres éléments. Rarement utilisée telle quelle, l'image photographique est souvent retravaillée à la gouache, recouverte de texte, de dessins, de charbon, de terre, ou de sable, et assemblée avec des objets aussi variés que des fleurs séchées, des instruments gynécologiques ou des câbles électriques. Les dispositifs de Kiefer sont ainsi les témoins de leur propre processus de création, dont les clichés ont parfois été pris quelques jours, semaines, mois ou années plus tôt. La photographie s'inscrit ainsi « dans un vaste processus de migration et de transformation de l'image qui s'opère dans le temps et par le biais de divers moyens matériels ».[68]

---

[64] Compagnie S'appelle Reviens, *À poils,* dossier de diffusion, 2020, p.6.
[65] *Ibid.*
[66] *Ibid.*
[67] *Ibid.*
[68] Loisy, Jean de ; Prangé, Grégoire, *Anselm Kiefer. La photographie au commencement,* livret de l'exposition, LaM - Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut de Lille, du 6 octobre 2023 au 3 mars 2024.

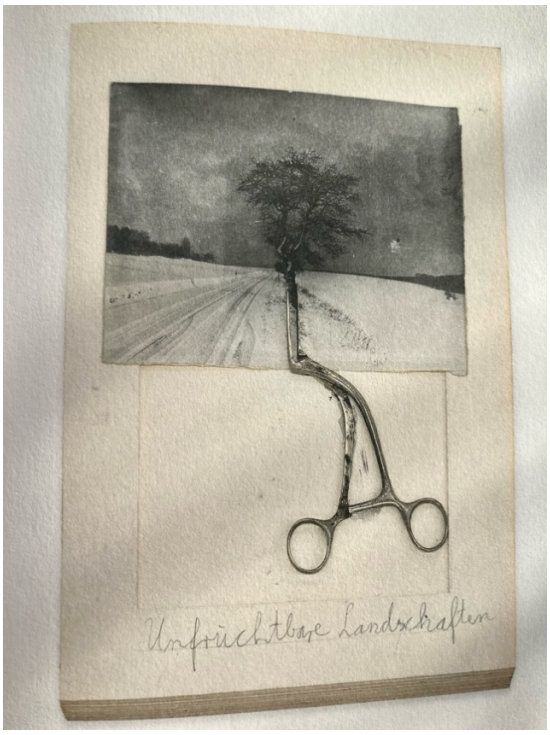

Illustration 4 – Anselm Kiefer, *Unfruchtbare Landschaften,* 1969, Copyright Anselm Kiefer, (Photo : Archives personnelles)

Unfruchtbare Landschaften [Paysages stériles], 1969, d'Anselm Kiefer constitue un exemple de dispositif artistique invitant le spectateur à explorer « les méandres de la pensée de l'artiste »[69]. La couverture bricolée du livre, avec une photo de champ collée de manière provisoire et un instrument chirurgical dont la lame semble prolonger le tronc d'arbre, crée une juxtaposition intrigante d'images et d'objets. Les bords mal coupés et dépassant du cadre renforcent cette impression de provisoire et de mystère.

En bas, le titre écrit de façon enfantine et effaçable au crayon, ajoute une autre couche de lecture à l'œuvre. Assemblage mystérieux d'images, d'objet, de matériaux et d'écriture, chaque spectateur peut activer un récit différent en regardant cette œuvre. L'image de champ, la gouache et l'instrument chirurgical fusionnent en un dispositif énigmatique qui « ne cesse d'ouvrir de nouvelles portes, à l'œil et à l'imaginaire »[70].

[69] *Ibid.*
[70] *Ibid.*

Ces fonctions du dispositif de Kiefer font écho aux trois fonctions essentielles du dispositif scénique, que propose Arnaud Rykner en soulignant son rôle à la fois comme contenant et contenu d'une représentation :

> 1) L'organisation d'un espace.
> 2) La mise en place d'interactions entre le public et le spectacle, sinon au sein du public. Il s'agit de faire « entrer [le public] comme à l'intérieur d'[un] espace »[71].
> 3) Le discours, c'est-à-dire l'agencement différentiel de valeur.
> Par discours, Rykner comprend un « type de narration scénique qui organise la réalité autour d'un contenu et de valeurs que le spectacle ne craint pas de remettre en jeu »[72].

Par ailleurs, Nicolas Bourriaud considère l'artiste comme un « sémionaute »[73], « dont le propos est de produire des parcours ou des scénarios originaux parmi les signes et les significations »[74]. Quant au spectateur, l'approche de Bourriaud le positionne en posture « active, responsable et engagée »[75], prônant ainsi l'émergence d'une « culture de l'activité »[76].

Dans ce contexte, le terme d'activation désigne l'interaction du spectateur avec un dispositif, un concept qui trouve un écho dans la pensée de Gilles Deleuze[77]. Deleuze décrit les dispositifs comme des « machines à faire voir et à faire parler »[78], des mécanismes qui ne se contentent pas de présenter des images ou des sons, mais qui incitent également à une certaine forme d'action ou de réaction de la part des spectateurs. Ainsi, les dispositifs artistiques sont conçus pour susciter des réponses et des engagements de la part de ceux qui les expérimentent.

---

71 Rykner, Arnaud, « Du dispositif et de son usage au théâtre », *op.cit.,* p.97.
72 *Op.cit.,* p.98.
73 Bourriaud, Nicolas, *Postproduction, op.cit.,* p.10, cité par Yveline, Montiglio, « Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle* (2001) et *Postproduction* (2003) », *op.cit.*
74 Montiglio, Yveline, *op.cit.*
75 *Ibid.*
76 Bourrriaud, Nicolas, *Postproduction, op.cit.*, p.91, cité par Yveline, Montiglio*, op.cit.*
77 Né en 1925 à Paris et mort dans la même ville en 1995, Gilles Deleuze est un philosophe majeur du XXe siècle. Parmi ses œuvres les plus connues figurent *Différence et répétition* (1968), ainsi que *Mille plateaux* (1980) et *L'Anti-Œdipe* (1972), ces deux derniers coécrits avec Félix Guattari.
78 Deleuze, Gilles, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », *Deux régimes de fous : Textes et entretiens, 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003, p. 317.

Philippe Ortel[79] rejoint cette idée d'une dimension relationnelle en soulignant l'importance de l'interaction comme sous-jacente au dispositif. Le dispositif serait alors une « matrice d'interactions potentielles, ou, plus simplement encore, une matrice interactionnelle »[80]. Cette perspective met en lumière le caractère dynamique et relationnel du dispositif, qui n'est pas simplement un agencement statique d'éléments, mais plutôt un espace où les interactions peuvent se produire et se développer. Ortel illustre cette idée avec le thème littéraire de la fenêtre qui « génère, en poésie, au théâtre ou dans un récit, des interactions multiples entre le personnage et l'objet de sa contemplation »[81]. En ce sens, le dispositif contient « à la fois l'idée de contrôle et l'idée d'ouverture : à l'intérieur du cadre fixé par la matrice, le nombre des interactions est souvent imprévisible »[82].

Le dispositif est donc un élément central dans la dynamique de création artistique, en tant qu'espace où les interactions entre les différents éléments peuvent influencer et façonner le récit. Il donne ainsi du pouvoir au spectateur en l'incitant à quitter sa passivité et à interagir avec le dispositif en activant et actualisant ainsi « un récit parmi une infinité qu'il contient en puissance »[83]. Le dispositif génère donc une multiplicité des récits qui sont aussi variés que les spectateurs qui le regardent.

Nos recherches s'inscrivent dans la continuation des études et travaux sur la l'espace et la scénographie, les arts du cirque et de la marionnette, ainsi que sur les ouvrages issus des arts plastiques et visuels ou d'autres sciences humaines, telles que la philosophie, l'anthropologie ou la sociologie.

[79] Philippe Ortel est professeur en littérature à l'Université Bordeaux Montaigne.
[80] Ortel, Philippe (éd.), *Discours, Image, Dispositif,* Paris, L'Harmattan, 2008, p.6.
[81] *Ibid.*
[82] *Op.cit.,* p.6-7.
[83] Calbérac, Yann, « Dispositif, récit et spatialité. Le motif du tokonoma dans l'œuvre du plasticien Alexandre-Takuya Katô », *op.cit.,* p.214.

2. État de l'art

Luc Boucris, dans son ouvrage *L'Espace en scène*[84], souligne la nécessité de continuer à définir la scénographie contemporaine qui ne cesse d'évoluer. Selon Boucris, la scénographie ne se limite pas à un espace architectural, mais inclut également les dimensions théâtrales et politiques. Il s'intéresse particulièrement aux imbrications entre la scénographie et les notions dramaturgiques. Pour lui, « la scénographie tend à construire une "écoute" totale, souvent fondée sur une perception globale, et en tout cas toujours conçue comme une fonction à réveiller aussi bien par la surprise que par le bouleversement complet des espaces »[85]. Luc Boucris se penche également sur la redéfinition de la place accordée au public[86], un aspect déterminant pour toute scénographie.

Marie Garré Nicoară, enrichit le champ de la recherche en scénographie en se concentrant sur le potentiel dramatique des espaces marionnettiques et des scénographies animées. Elle soutient que « l'espace marionnettique est l'espace d'une présence qui oscille entre inertie et animation, entre vie, mort et engendrement de la présence »[87]. Cette perspective ouvre de nouvelles voies pour comprendre comment les objets et les marionnettes peuvent se fondre dans l'action dramatique. Par ailleurs, nous défendons dans cette thèse le point de vue que cette définition de l'espace ne s'applique pas seulement à l'espace marionnettique, mais aussi à toute autre discipline du spectacle vivant mettant en scène un espace agissant.

De manière similaire, Julie Postel, dans sa thèse *Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*[88], étudie les scénographies animées et habitées qu'elle intitule « figure-paysage »[89]. Cette notion approfondit les recherches de Marie Garré Nicoară, en examinant comment les éléments scéniques et les marionnettes peuvent coexister pour créer des environnements narratifs complexes.

---

[84] Boucris, Luc, *L'Espace en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1993.
[85] *Op.cit.,* p. 298.
[86] Selon Luc Boucris, il s'agit d'un « double désir de redéfinition : redéfinition de la relation qu'entretiennent l'espace et la dramaturgie et redéfinition de la relation entre acteurs et spectateurs, spectacle et public », *in* Luc Boucris, « La réinvention permanente (du public) », Boucris, Luc ; Dusigne, Jean-François ; Fohr, Romain, *Scénographie, 40 ans de création*, Montpellier, Édition l'Entretemps, 2010, p.20
[87] Garré Nicoară, Marie, *L'espace marionnettique, lieu de théâtralisation de l'imaginaire*, thèse de doctorat, sous la direction de Amos Fergombé, Arras, Université d'Artois, 2013, p.161.
[88] Postel, Julie, *Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*, thèse de doctorat, sous la direction de Amos Fergombé, Valenciennes, Université Polytechnique Hauts-de-France, 2019.
[89] *Op.cit.,* p.358.

Parallèlement à ces recherches sur les marionnettes, Astrid Schenka s'intéresse à la poésie des objets mécaniques dans le théâtre contemporain. Dans son ouvrage *Aufführung des offen Sichtlichen. Zur Poesie des Mechanischen im zeitgenössischen Theater* [90] *(Représentation de ce qui est ouvertement visible. La poésie de la mécanique dans le théâtre contemporain)*, elle explore la fascination pour les objets mécaniques en mouvement sur les scènes française et allemande. Les personnages principaux de ces créations ne sont plus humains, mais des objets à mécaniques visibles. Astrid Schenka explore plus précisément « […] le lien matériel entre l'homme et les objets en mouvement sur la scène et leur définition comme mécaniques »[91].

Cette exploration se poursuit avec Franziska Trapp, qui s'intéresse au décentrement de l'humain dans les spectacles de cirque contemporain. Elle s'intéresse notamment aux stratégies des artistes du cirque contemporain, par exemple celles de Fanny Seriano (Compagnie Libertivore) dans sa création *Fractales* (2019), employées pour mettre en lumière des processus non-humains, l'agentivité et la performativité. Dans cette perspective, elle s'intéresse toute particulièrement aux transformations de la réception spectactorielle, engendrée par une mise en scène post-anthropocentrique sur la scène contemporaine. En considérant le concept du cirque « nouveau-matérialiste »[92] comme « dispositif de perception »[93], elle offre une nouvelle lecture des interactions entre humains et non-humains sur scène.

Charlène Dray dans thèse de doctorat[94], explore les nouvelles technologies qui permettent la rencontre entre l'humain et le cheval. Ses recherches actuelles sur les relations entre le vivant, les écritures numériques et l'artefact dans le champ des arts du spectacle vivant apportent une perspective unique sur l'intégration de la technologie dans les scénographies circassiennes.

Enfin, les points et enjeux communs entre le cirque et la marionnette ont été étudiés de 2016 à 2024 sous le toit de la chaire ICiMa (Chaire d'Innovation Cirque et Marionnette).

---

[90] Schenka, Astrid, *Aufführung des offen Sichtlichen. Zur Poesie des Mechanischen im zeitgenössischen Theater,* Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2020.

[91] „[…] die materielle Anbindung des Menschen an die bewegten Objekte auf der Bühne und deren Definition als mechanisch", traduction par l'auteure, *in* Schenka, Astrid, *op.cit.,* p.14.

[92] Voir l'article de Franziska Trapp, „(De-)center. Zum non-human turn im zeitgenössischen Zirkus", *Thewis* 9(1), p.114–126, consulté le 04 juillet 2024. DOI: https://doi.org/10.21248/thewis.9.2022.115.

[93] „Zirkus als Wahrnehmungsapparatur", traduction par l'auteure, *in op.cit.*

[94] Voir Dray, Charlène, *Le protocole scientifique comme processus de création artistique appliqué au cheval. Entre arts et sciences, des espaces hybrides où écrire le vivant,* thèse de doctorat, sous la direction de Philippe Goudard, Montpellier, Université Paul Valéry Montpellier 3, 2019.

Cette thèse s'appuie sur son axe de recherche « exploration du potentiel performatif, expressif et dramaturgique des matériaux, artefacts, scénographies et dispositifs scéniques »[95].

Les bases des réflexions sur les synergies entre le dispositif scénographique et la marionnette, d'une part, et le dispositif scénographique et le cirque, d'autre part, ont ainsi été introduites dans la recherche universitaire en France et en Allemagne.

En nous inscrivant dans la filiation de ces recherches, cette thèse propose de ne pas traiter ces disciplines de manière séparée, mais d'explorer les interactions entre les dispositifs scénographiques et l'humain sans cloisonner les disciplines. Notre point de départ constitue donc la scénographie.

3. Problématique

Plus qu'un conteneur passif de l'action scénique, la scénographie ne se limite pas à un simple contenant ou à un environnement passif, mais elle joue un rôle actif dans la mise en scène, influençant et étant influencée par les corps et les objets qui évoluent en son sein. Le dispositif scénographique est donc agissant, c'est-à-dire qu'il devient un partenaire de jeu, voire un personnage entier de la création. Il est animé et interagit avec les interprètes en influant sur leurs mouvements et leurs décisions. Le plus souvent, le dispositif devient même la condition pour l'avènement des dramaturgies.

> Dans quelle mesure et de quelles façons ces dispositifs scénographiques s'animent en influant sur les dynamiques corporelles et dramaturgiques, et comment ces interactions réciproques redéfinissent les frontières entre l'espace scénique, les interprètes et les spectateurs ?

[95] Voir ICiMa – Chaire d'Innovation Cirque et Marionnette, « Exploration du potentiel performatif, expressif et dramaturgique des matériaux, artefacts, scénographies et dispositifs scéniques », consulté le 8 octobre 2024. URL : https://icima.hypotheses.org/materiaux.

4. Corpus artistique

Trois artistes constituent le corpus principal de cette thèse : l'artiste et inventeur pluridisciplinaire français Johann Le Guillerm (Cirque ici), le circassien et plasticien suisse Julian Vogel (Cie. unlisted), ainsi que la scénographe et circassienne française Cécile Mont-Reynaud (Cie Lunatic). Les deux créations *Zonka und Schlurch* (Theater Baden-Baden, 2022) et *Corners* (projet en cours) constituent un autre pilier de notre corpus, permettant d'articuler étroitement nos interrogations théoriques à nos expérimentations artistiques.

Le choix des trois artistes de notre corpus s'est construit à partir de la rencontre avec leurs œuvres, par le biais de représentations de leurs spectacles et de la visite de leurs expositions. Ces artistes sont des artistes dits du cirque, c'est-à-dire des artistes pour qui la corporalité joue un rôle important. Et pourtant, leurs espaces scéniques ne sont jamais un moyen pour une fin, jamais seulement un *agrès*, mais toujours un socle dramaturgique de la création. Leurs espaces scéniques ont quelque chose de vivant et d'animé.

Ce sont des artistes qui ont suivi une formation de cirque, sans autant faire du « cirque » ni de la « marionnette », ni peut-être du « théâtre » dans les limites strictes de leurs définitions. Cette « inclassabilité » les rend aussi pertinents pour cette recherche.

Ces trois artistes mettent en valeur l'interaction du corps et de l'espace, allant jusqu'à faire de cette interaction la performance elle-même. En mettant en lumière ces interactions, ils renforcent les liens émotionnels, les rendant tangibles d'une manière qui transcende notre expérience quotidienne.

Leurs œuvres convergent autour d'une attention portée aux espaces en constante évolution, des espaces éphémères qui naissent pour disparaître aussitôt, et des espaces bricolés et artisanaux. Leurs dispositifs scénographiques deviennent des porte-paroles poétiques de notre propre être au monde, nous ayant bouleversés profondément au moment où ils croisaient notre chemin.

Nous serons attentive à la façon dont ces artistes conçoivent et dialoguent avec leurs dispositifs, à la façon dont ils posent un regard sensible sur notre condition humaine, tout en donnant voix à la matérialité de ce monde. C'est précisément à cet endroit, là où se rencontrent des dispositifs animés et des corps humains souvent fragmentés ou marionnettisés, que les artistes tracent de nouvelles frontières entre le vivant et le non-vivant, faisant vaciller nos certitudes établies.

Afin de nourrir nos réflexions, nous convoquons également un corpus secondaire autour des créations d'autres artistes contemporains qui se présenteront en écho avec les œuvres du corpus principal. Sont ainsi explorées les créations d'Inbal Ben Haim, Aurélien Bory (Cie 111), Lou Broquin (Cie/Créature), Sandra Hanschitz, Mirjam Hesse (Theater Miamou), Kolja Huneck, Kaori Ito, Jan Jedenak, Alice Laloy (S'appelle Reviens), Simo Kellokumpu, Anselm Kiefer, Paula Kramer, Chiara Marchese (Cie WoW), Julika Mayer, Fernando Melo, Pierre Meunier et Marguerite Bordat (La Belle Meunière), Saburo Murakami, Clare Rae, Ilka Schönbein, Oskar Schlemmer, Camille Trouvé et Brice Berthoud (Les Anges au Plafond), Lena Vandrey, Ulla von Brandenburg, Mélissa Von Vépy et Martin Zimmermann. Ces œuvres, issues du champ de la marionnette, du cirque, de la performance et des arts visuels, nous permettent de saisir l'importance et l'étendue des questions relatives aux interactions entre le dispositif scénographique et l'humain, ainsi qu'une grande variété de configurations et d'approches possibles.

L'œuvre de Johann Le Guillerm est traversée par de la poésie, par une ambiance mystique, trouble, inclassable et prosaïque. L'une des particularités de l'œuvre de Le Guillerm consiste à décrire l'espace sans mot, en y portant un regard explosif du ressenti. Il expérimente le mouvement perpétuel spatialisé entre construction et déconstruction : partir du rien, du plus petit, pour raconter un plus grand, l'importance de la trace pour sauver les phénomènes. Décrire, ressentir et expérimenter afin de perturber les savoirs préétablis et de faire advenir le rêve d'un monde nouveau.

Depuis 2001, Johann Le Guillerm se consacre à *Attraction* « vaste projet de recherche qui interroge l'équilibre, les formes, les points de vue, le mouvement et l'impermanence »[96]. *Attraction* se concrétise en des projets aux formes variées : spectacles, performances, objets, sculptures, installations, expérience culinaire, *et cætera.* Ainsi, nous y trouvons le triptyque *Secret* (*temps 1* et *temps 2* ainsi que *Terces*), spectacles sous chapiteau à perpétuelles transformations, *La Transumante* et d'autres structures autoportées*, La Motte*, planète à portée de vue, ainsi que les *Imperceptibles*, outils d'expérimentation et d'observation de ses recherches. Ensemble, ils font partie des facettes variées d'*Attraction,* terme choisi à dessein par Le Guillerm qui voyage « entre le music-hall, le terrestre et le mobile »[97].

[96] « Cirque ici - Johann Le Guillerm. Résidence d'écriture », *La Brèche*, consulté le 01 juillet 2021. URL : https://www.labreche.fr/residence/residence-decriture-5/

[97] Thibaudat, Jean-Pierre, « L'irrésistible attraction de l'alphabet Johann Le Guillerm », *Médiapart* du 25 septembre 2019, consulté le 28 juillet 2021. URL : https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/250919/l-irresistible-attraction-de-l-alphabet-johann-le-guillerm

La démarche de Johann Le Guillerm sera analysée à travers ces créations, qui nous ont particulièrement intéressées en raison de la place accordée à la rencontre entre humain et machines, entre vivant et non-vivant, rencontre entre le corps de l'artiste et le corps d'une matière.

Le travail de l'artiste suisse Julian Vogel se situe à la lisière du cirque, de la marionnette et des arts de l'exposition. Dans sa série *CHINA SERIES,* initiée en 2017 et composée à ce jour de 20 variations, il explore le diabolo, dont il remet en question la forme et la matérialité originelles. Au lieu d'utiliser du caoutchouc, il fabrique ses diabolos en céramique fragile, par exemple à partir de vaisselle vissée. Cette démarche met en lumière une certaine fragilité inhérente de la condition humaine. Dans *CHINA SERIES,* le diabolo lui-même devient un point de départ à partir duquel l'objet classique est reconstruit et déconstruit continuellement.

Nous avons retenu quatre variations de *CHINA SERIES* (*CHINA SERIES #1, #3, #5, #6*), qui nous semblent exemplaires pour la richesse et l'inventivité de la démarche de Julian Vogel.

CHINA SERIES #1 pose les bases de cette recherche en introduisant la vulnérabilité du diabolo en céramique, et en interrogeant la notion même de contrôle et de maîtrise ainsi que leur influence sur les spectateurs. Les diabolos en céramique, plus sensibles aux chutes, incitent à une gestuelle plus attentive et réfléchie. *CHINA SERIES #3*, pousse cette réflexion plus loin en intégrant un dispositif scénographique qui modifie la dynamique entre l'objet et l'interprète. Cette variation met en avant l'importance de la synchronisation et de la synergie entre le corps de l'interprète et l'objet, soulignant la poésie de chaque mouvement. *CHINA SERIES* #5 explore la « personnification » des diabolos, chacun étant doté de traits de caractère qui le distinguent. Enfin, *CHINA SERIES #6* met en scène le processus même de la construction d'un mobile surdimensionné, fait des barres métalliques et des diabolos en céramique.

Architecte de formation, Cécile Mont-Reynaud s'intéresse aux résonances entre le corps et son environnement (naturel ou urbain, mais aussi politique ou social) à travers différentes disciplines complémentaires, notamment le *Body Mind Centering*®[98] et l'étude anatomique. Ces approches constituent pour l'artiste une « réappropriation poétique du corps »[99], dans laquelle elle marie des formes inventives d'acrobatie aérienne à des installations scéniques et sonores.

Les créations de Cécile Mont-Reynaud se jouent toutes dans des structures scénographiques originales, qui sont bien plus que des simples portiques pour les aériens : elles deviennent de paysages à parcourir, supports à la fois d'imaginaires et de possibilités acrobatiques. Dès 2013, Cécile Mont-Reynaud mène un vaste projet de recherche et de création polymorphe intitulé *Mue*, sur les espaces sensoriels et imaginaires du corps en relation à l'environnement naturel, architectural, social, voire historique. Un processus qui nourrit aussi bien les créations que les différents types de rencontres envisagés avec les publics de tous âges, de la naissance à la fin de vie.

Les créations *Fileuse* (2015) et *Qui Pousse* (2017) sont particulièrement pertinentes pour les réflexions que nous entamons dans cette thèse. Les dispositifs scénographiques de ces créations n'induisent pas seulement les mouvements et les gestes des interprètes, mais possèdent également une forte dimension marionnettique. Dans la démarche de l'artiste, le dispositif scénographique devient le plus souvent un personnage à part entier ou tout au moins une *présence agissante*, entrant en dialogue avec les interprètes.

Enfin, notre thèse s'appuie sur deux créations qui ont servi de « passage à l'acte » entre la théorie à la pratique, et vice-versa ; *Zonka und Schlurch* et *Corners.*

En écho avec nos interrogations théoriques et les différentes étapes de recherche que nous avons traversées, nous avons tout au long du processus expérimenté avec un dispositif agissant, porteur de récits variés, partenaire de jeu et personnage à part entière. De ces recherches empiriques a émergé le projet *Corners,* une performance scénographique à la lisière des arts du cirque, de la matière animée et des arts plastiques.

---

[98] Le *Body-Mind Centering*® est une étude de l'anatomie et de la physiologie basée sur une approche expérientielle, qui implique le mouvement, le toucher et l'observation des structures et des systèmes corporels.

[99] Compagnie Lunatic, « Présentation », https://www.cielunatic.com/presentation-de-la-compagnie/, consulté le 31 janvier 2024.

Portées par des réflexions théoriques sur le coin, notamment celles du philosophe Gaston Bachelard, il est question des naissances et recommencements, de grandes polarités entre l'animé et l'inanimé, la vie et la mort, le masculin et le féminin, la construction et la déconstruction.

Entre mai et septembre 2022, nous avons travaillé comme scénographe et costumière au Theater Baden-Baden en Allemagne pour la création du spectacle jeune public *Zonka und Schlurch* (mise en scène : Anja Schoenwald). À l'instar de la performance *Corners*, la création a constitué un autre laboratoire empirique qui a permis à cette recherche de s'épanouir pleinement, tout en étant étroitement ancrée dans notre pratique artistique.

Au centre de la création *Zonka und Schlurch* se trouve les interactions multiples entre le vivant et l'inanimé, entre le non-humain et le pas-tout à fait humain : comment mettre en scène des intelligences artificielles sans recours à l'informatique ? Comment animer une scénographie en lui procurant une sensation du vivant ? Comment chercher de la vie dans l'inhumain et dégager ce qu'il y a de mécanique et d'artificiel chez l'humain ? Et enfin, comment le geste de scénographe influence-t-il sur la corporéité et les gestes des interprètes sur le plateau ?

Notre recherche, à la fois artistique et théorique, s'ancre dans l'espace, ses configurations, ses propriétés et ses imaginaires. L'espace constitue donc le point de départ de cette thèse, à partir duquel nous étudions le corps – humain et non-humain – qui y prend place et y évolue.

5. Corpus théorique. L'art de penser l'espace

La recherche en arts du spectacle offre des modèles théoriques, selon la discipline à laquelle elle fait référence (cirque, marionnette, danse, théâtre). Les réflexions que nous menons sur les œuvres nécessitent que soient convoquées des approches anthropologiques, poïétiques, dramaturgiques et littéraires. Ce cadre méthodologique s'étend également à la recherche en arts visuels et plastiques.

Il s'agit pour la plupart d'ouvrages contemporains, qui proposent une diversité d'approches, examinant sans cesse les frontières entre les disciplines et renouvelant les pratiques. Étudier l'espace va naturellement avec une attention accrue portée aux corps, et au regard, que nous étudions à travers d'œuvres sensibles à la création de l'espace.

Pour cela nous convoquons les réflexions menées par des créateurs d'espace, en prenant appui sur des ouvrages par ou sur des scénographes tels que Yannis Kokkos, Jacques Polieri ou Tadeusz Kantor, mais aussi des architectes comme Philippe Boudon et Dominique Spinetta. Ces ouvrages nous fournissent un regard inédit sur l'intimité du processus de création de ces artistes.

L'ouvrage, *Yannis Kokkos. Le scénographe et le héron* a été particulièrement déterminant pour nourrir notre réflexion des préoccupations et méthodes sensibles qui caractérisent notre processus de création personnel. Conçu par le théoricien de théâtre Georges Banu, cet ouvrage rassemble des témoignages issus d'entretiens réalisés en 1988 et 1989 avec Yannis Kokkos, scénographe devenu metteur en scène.

Ces entretiens dévoilent la vision du monde et du théâtre de Kokkos, offrant une compréhension approfondie de l'espace scénique. Kokkos y partage ses inspirations, ses défis et le processus de création qui sous-tend ses scénographies. L'ouvrage comprend également des textes de Kokkos, présentés sous forme de notes de travail et de fragments. En conceptualisant ses projets et les processus de création sous-jacents, Kokkos met en avant l'interconnexion entre les corps et l'espace, conçu pour être habité et animé par les acteurs, les costumes et les lumières.

Dans nos recherches, l'ouvrage *Scénographie : théâtre, cinéma, télévision* de Jacques Polieri, joue un rôle essentiel en enrichissant notre compréhension des différentes approches scénographiques. Polieri aborde le théâtre moderne en intégrant des technologies, autrefois réservées au cinéma et à la télévision, élargissant ainsi les possibilités dramaturgiques de l'espace scénique. En déstructurant la scène traditionnelle du théâtre, Polieri explore toutes les dimensions de l'espace scénique, redéfinissant ainsi la scénographie comme un art de l'espace. Cette approche novatrice ouvre de nouvelles perspectives sur la manière dont l'espace peut être utilisé et expérimenté dans le cadre théâtral, tout en enrichissant notre réflexion sur les interactions entre l'architecture scénique, les interprètes et les technologies contemporaines.

Les *Leçons de Milan* de Tadeusz Kantor sont le compte rendu de douze leçons qu'il a données à l'école dramatique *Civica scuola d'arte drmatica* à Milan entre le 25 juin et le 25 juillet 1986. Kantor y envisage une vie propre de l'espace, affirmant que celui-ci « GÉNÈRE des formes »[100].

[100] Kantor, Tadeusz, *Leçons de Milan*, *op.cit.*, p.25.

Ainsi, Kantor propose une conception de la scénographie où l'espace est habité par les personnages, les objets, et les sons qui émergent au rythme d'une « puls[ation] »[101] de la mémoire du passé. Il s'agit d'un lieu chargé de mémoire et de significations, capable de susciter des émotions et de raconter des histoires à part entière. Devenant ainsi un lieu d'évocation, d'où jaillissent les souvenirs et les émotions, l'espace est donc pour Kantor un partenaire actif. L'approche de Kantor nous offre des outils théoriques et pratiques pour repousser les limites de la scénographie, afin de créer une approche des espaces scéniques vivants et animés, capables de générer des mouvements et des significations de manière autonome.

Les ouvrages théoriques consacrés à l'interaction entre l'inerte et le vivant constituent également des références précieuses pour saisir les enjeux artistiques, sociologiques, politiques et dramaturgiques. Dans les études *Interactions entre le vivant et la marionnette. Des corps et des espaces*, réunies par Françoise Heulot-Petit, Geneviève Jolly et Stanka Pavlova-Bonnetier, diverses approches dramaturgiques sont explorées, réexaminant l'interaction entre la marionnette et son manipulateur sur la scène contemporaine, notamment à travers une gestuelle spécifique qui transforme le corps de l'interprète en marionnette. Dans cette perspective, l'article de Paul Pris, qui analyse les co-présences entre corps humain et corps matériel dans les univers de Neville Tranter et de Nicole Mossoux, constitue un pilier important de nos réflexions. La redéfinition de la place du corps humain, qui brouille les frontières entre le vivant et le non-vivant, a été une quête qui nous a particulièrement intéressé au cours de nos recherches.

Du côté de la danse, les multiples dialogues entre le vivant et les *choses*[102](qu'ils soient des objets, des matières, des machines, ou tout autre dispositif spatial) sont explorés dans l'ouvrage *Tanz der Dinge, Things that Dance*, édité par Johannes Birringer[103] et Josephine Fenger[104]. Les articles réunis explorent comment la danse et la performance reflètent et réagissent aux interactions entre les humains et les choses.

---

[101] *Ibid.*

[102] Voir Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses,* Paris, Gallimard, 1966. Les *choses* sont également le sujet de l'ouvrage *Tanz der Dinge, Things that Dance* (en allemand et en anglais, respectivement).

[103] Chorégraphe, metteur en scène et artiste multimédia, Johannes Birringer est directeur artistique d'AlienNation Co., un ensemble multimédia basé à Houston (États-Unis), spécialisé dans des projets multimédias *in situ*. Il co-dirige le *Design and Performance Lab* de Brunel University (Londres, Royaume Uni) où il est également professeur en technologies de la performance.

[104] Après une formation en danse classique et moderne, Josephine Fenger a travaillé en tant que danseuse de ballet. Titulaire d'un doctorat en études culturelles de l'Universität Bremen, elle occupe depuis 2004 le poste de directrice des publications du département Daston à l'Institut Max Planck.

Au cœur de ces réflexions se trouve la question du dialogue entre le danseur et la chose, engendrant un décentrement de l'humain sur la scène contemporaine. Le corps du danseur est façonné par l'espace et les objets qui l'habitent. Selon les éditeurs, les choses sont « l'autre interdépendant »[105] de l'humain, c'est-à-dire que « les danseurs, tout comme les chorégraphes, sont souvent – ou aussi – non-humains »[106]. En d'autres termes, les interprètes influencent autant sur les choses, que les choses influencent sur les interprètes.

Cette connaissance a été décisive pour nos recherches, nous conduisant à consacrer une importance toute particulière aux dispositifs scénographiques qui chorégraphient l'humain.

Les réflexions d'Erika Fischer-Lichte[107] sur l'importance de la perception dans la compréhension du concept de performance, développées dans son ouvrage *Ästhetik des Performativen*, ont également enrichi nos réflexions au cours des derniers mois de rédaction de cette thèse. Selon Erika Fischer-Lichte, la co-présence entre les spectateurs et les interprètes dans un même espace-temps est essentielle pour définir le concept de la performance. Ces deux groupes sont interdépendants, influant constamment sur la perception de l'autre dans un processus qui n'est ni entièrement planifiable ni prévisible. La perception, selon la chercheuse, est donc le résultat direct du processus de la performance[108].

Cette perspective attribue au spectateur un rôle décisif et actif dans la performance, lui procurant le statut du « cocréateur »[109] de la dramaturgie. Pour Fischer-Lichte, l'espace de la performance est un dispositif immersif et relationnel. Ce n'est pas tant la présence physique des spectateurs qui le rend immersif, mais plutôt leur implication dans un espace d'expérience.

---

[105] Voir l'introduction à l'ouvrage rédigée par Josephine Fenger, *in* Birringer, Johannes (éd.) ; Fenger, Josephine (éd.), *Tanz der Dinge / Things that dance,* TanzForschung, Gesellschaft für Tanzforschung, Bielefeld, transcript Verlag, 2019, p.5.

[106] „[…] die Tänzer*innen sind ebenso wie die Choreograf*innen oft – oder auch – nicht-menschlich", traduction par l'auteure, *in ibid.*

[107] Née en 1943 à Hambourg, Erika Fischer-Lichte est chercheuse en arts de la scène, spécialisée dans l'esthétique et la sémiologie du théâtre contemporain. Depuis 1996, elle est professeure à l'Institut d'études théâtrales de la Freie Universität de Berlin.

[108] Voir Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Berlin, eBook Suhrkamp Verlag, 2012, p.81.

[109] „Mit-Erzeuger", traduction par l'auteure, *in ibid.*

Cet espace d'expérience se compose véritablement de « l'assemblée sociale d'un certain groupe de personnes présentes et à la manière dont elles interagissent, que ce soit par une mission de jeu, un mouvement commun ou une conversation »[110]. L'approche de Fischer-Lichte est importante pour nos recherches, car elle place l'interaction entre les entités vivantes et non-vivantes au cœur de son analyse.

Cela nous permet de reconsidérer le dispositif scénographique non seulement comme un espace physique, mais aussi comme un processus dynamique où les expériences et les relations se construisent en temps réel.

Notre thèse s'appuie également sur des ouvrages consacrés à la notion du regard et de la perception de l'œuvre, en particulier les leçons de l'architecte de Dominique Spinetta, retracées par Brigitte Donnadieu, dans son ouvrage *L'apprentissage du regard – Leçons d'architecture de Dominique Spinetta*. Dans ces leçons, Spinetta cherche à initier les étudiants à l'architecture à travers une lecture approfondie de la ville. Son approche de l'espace met un accent particulier sur les usagers de la ville et leur appropriation quotidienne de celle-ci. La méthode de Spinetta se distingue par son étude des éléments simples, comme l'angle d'une rue ou le coin d'une chambre, tout en développant un regard critique permettant de saisir, par la métaphore et l'analogie, des concepts plus complexes. Le principe du regard développé par Spinetta et son analyse aboutissent à un langage spatial spécifique, attentif aux notions de formes, d'usage, d'appropriation et de mémoire des lieux.

Pour cette thèse, notre parti pris repose tout particulièrement sur l'étude de l'espace scénique comme socle dramaturgique d'une création, ainsi que sur la manière dont les *usagers* de ces espaces agissants, qu'il s'agisse des interprètes ou des spectateurs, en saisissent les potentialités.

Dans cette perspective, le tournant spatial est un autre concept central de nos recherches. En effet, les expériences sur la scène contemporaine s'appuient en filigrane sur des perspectives de recherches qui, depuis 1989, ont été explorées dans le champ de la géographie, puis par les arts plastiques, pour finalement s'étendre aux arts du spectacle.

---

[110] „[Ein Erfahrungsraum], der genuin aus der sozialen Versammlung einer bestimmten Gruppe Anwesender und den Weisen besteht, wie sie miteinander in Relation treten, z. B. über einen Spielauftrag, über eine gemeinsame Bewegung oder ein Gespräch", traduction par l'auteure, *in* Schütz, Theresa „Das mitwirkende Publikum: Von der Kopräsenz zur Relationalität", *Recherchen 164: Theater der Vereinnahmung-Publikumsinvolvierung im immersiven Theater,* Theater der Zeit, 05/2022, consulté le 10 juillet 2024.
URL: https://tdz.de/artikel/faf3919e-df80-4fc6-b688-0548137f7011

Le terme *spatial turn* été forgé par les géographes, notamment par le géographe américain Edward Soja dans son ouvrage *Postmodern geographies : the reassertion of space in critical social theory*[111]. Influencé par les travaux de philosophes comme Michel Foucault[112] et Henri Levebre[113], Soja propose un changement épistémologique en considérant l'espace comme un outil critique et fondamental pour comprendre les enjeux sociaux, culturels et économiques.

Convoquer des géographes dans une thèse d'arts du spectacle répond à plusieurs objectifs : saisir la dimension physique de l'espace, examiner le vocabulaire spatial, et utiliser des outils conceptuels et méthodologiques qui offrent des perspectives précieuses pour comprendre la dimension spatiale de la création artistique. En effet, les recherches des géographes comme Edward Soja, Michel Lussault[114], Yann Calbérac[115] et Anne Volvey[116] démontrent un changement de paradigme spatial, où l'espace n'est pas simplement un conteneur passif dans lequel se déroulent les actions de notre quotidien, mais plutôt un élément actif et constitutif de la réalité sociale, façonnant et étant façonné par les pratiques sociales, les discours et les représentations. Ces réflexions transdisciplinaires ouvrent de nouvelles pistes qui permettent de saisir comment les artistes intègrent et transforment l'espace dans leurs œuvres.

Depuis les années 1960, la spatialité est prise en considération dans les arts visuels, notamment à travers le *Land Art*, un mouvement artistique qui résulte de l'entrecroisement de trajectoires d'artistes issus de divers horizons, souvent liés au minimalisme américain ou ayant évolué parallèlement à celui-ci.

---

111 Soja, Edward W., *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres/New York, Verso, 1989.

112 Voir Foucault, Michel, « Des espaces autres », *Empan,* 2004/2 no°54, p.12-19, consulté le 7 octobre 2024. DOI : https://doi.org/10.3917/empa.054.0012

113 Voir Lefebvre, Henri, « La production de l'espace », *L'Homme et la société*, n°31-32, 1974, p. 15-32. URL : http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1974_num_31_1_1855
Pour Lefebvre, l'espace est une construction sociale dynamique et, de ce fait, il n'est pas simplement le réceptacle d'activités humaines, mais devient la condition de leur existence. Michel Foucault rejette de son côté l'idée d'un espace neutre et inerte. La notion d'espace de Foucault est d'abord un espace social qui se définit par rapport aux êtres et aux choses qui l'occupent.

114 Voir Lussault, Michel, « Entrée en matière. La spatialité d'abord », *Carte d'identités,* 2019, p.7-24, consulté le 8 octobre 2024. DOI : 10.3917/herm.povoa.2019.01.0007

115 Voir Calbérac, Yann, « Spatialités scéniques, dramaturgie et scénographie : vers un récit spatial(isé) ? », *EspacesTemps,* 2024, consulté le 27 mai 2024. URL : https://www.espacestemps.net/articles/spatialites-sceniques-recit/

116 Voir l'article de Volvey, Anne ; Perrin, Julie ; Pichaud, Laurent. « Faire avec l'espace ou faire jouer le 'tournant spatial' en Art », *Les Cahiers Skéné,* RDV III, p.7-27, 2013, consulté le 7 octobre 2024. URL : https://hal.science/hal-04472342v1

Gilles A. Tiberghien est parmi les premiers à entamer une réflexion théorique sur cet art en langue français dans son ouvrage *Land Art* qu'il publie en 1993. Selon Tiberghien, le *Land Art,* plus qu'une discipline artistique, est un « moment de l'histoire artistique contemporaine, moment exemplaire en ce qu'il se situe à la charnière du modernisme et de ce qui l'a contesté, combattu, voire remplacé »[117]. Parmi les figures majeures du *Land Art*, on trouve Walter De Maria (à qui l'on attribue le terme de *Land Art*), Michael Heizer, Robert Smithson et Robert Morris, Richard Long et Dennis Oppenheim[118].

Leurs œuvres sont toujours créées et pensées pour un site en particulier[119], ce qui les rend impossibles à déplacer. Selon Gilles A. Tiberghien, le site permet de voir ce qui n'est pas lui-même ; il devient ainsi un non-lieu. L'œuvre n'appartient pas au site, parce que le site ne précède pas l'œuvre : en quelque sorte c'est la création de l'œuvre qui crée le site et définit « une relation d'appartenance réciproque »[120]. Les réflexions de Tiberghien, consacrées aux relations interdépendantes entre l'œuvre et le site, nous ont ouvert une perspective précieuse pour comprendre les évolutions scénographiques dans le domaine des arts de la scène, marquées par un tournant spatial depuis le XXe siècle. Ce tournant spatial est marqué par l'évolution du statut du metteur en scène dans les années 1960-1970, qui dévient véritable auteur du spectacle. L'écriture scénique prend le pas sur le texte écrit, favorisant des dramaturgies sans textes préexistantes, telles que les écritures de plateau. Ainsi, le tournant spatial désigne dès lors des créations artistiques qui dépassent l'art dans l'espace pour an art « *avec* et *grâce* »[121] à l'espace et au dispositif scénographique.

---

[117] Voir l'introduction de Gilles A. Tiberghien de son ouvrage *Land Art*, Paris, Dominique Carré, [1993], 2012.

[118] Voir Etienne Landais, « Land Art, temps et lieux », in *Courrier de l'Environnement de l'INRA n° 24,* 1995, pp.115-128.

[119] Par exemple, *Lightning Field* (1977) de Walter De Maria, l'une des œuvres les plus célèbres du *Land Art*. Cette installation, située dans le désert près de Quemado (Nouveau-Mexique), se compose de 400 poteaux en acier plantés selon une grille rectangulaire de 1,609 km par 1 km. L'emplacement spécifique des poteaux a été choisi en raison des fréquents orages et de l'absence d'interférences humaines avec l'environnement. N'étant accessible qu'en passant une nuit sur place, *Lightning Field* est conçu comme un lieu de pèlerinage où les spectateurs sont entièrement immergés.

[120] Tiberghien, Gilles A., *Land Art*, Paris, *op.cit.*, p.96.

[121] Voir Calbérac, Yann « Spatialités scéniques, dramaturgie et scénographie : vers un récit spatial(isé) ? », *op.cit.*

Les ouvrages consacrés au Nouveau Matérialisme, de Jane Bennett et de Richard Grusin[122], sont devenus d'autres piliers importants au cours de nos derniers mois de recherche. Le *New Materialism* désigne un courant théorique interdisciplinaire et hétérogène qui s'intéresse aux relations de l'homme avec la technologie, la nature et l'environnement. La notion du Nouveau Matérialisme a été forgée dans les années 1990, comme réaction aux crises écologiques et au progrès technique rapide. Impliquant une filiation avec d'autres formes du matérialisme qui trouvent leurs origines dans la philosophie et les sciences naturelles, le Nouveau Matérialisme constitue une distinction aux matérialismes précédents.

En effet, contrairement à la suprématie de l'homme supposée auparavant, le nouveau matérialisme part du principe que l'humain (le sujet) n'existe pas indépendamment de son environnement. Au centre du courant est donc la conviction que l'humain s'inscrit dans un système complexe des relations réciproques. Le Nouveau Matérialisme puise dans les théories posthumanistes, notamment celles de Gilles Déleuze et de Félix Guattari[123]. Donna Haraway[124], Rosi Braidotti[125], Karen Barad[126] et Jane Bennett[127] comptent parmi les représentantes les plus connues du courant.

---

[122] Richard Grusin (*1953) est professeur à l'University de Wisconsin–Milwaukee, et l'ancien directeur du Center for 21st Century Studies.

[123] Né en 1930 à Villeneuve-les-Sablons (Oise) et décédé en 1992 à Cour-Cheverny (Loir-et-Cher), Félix Guattari est philosophe et psychanalyste. Il est surtout connu pour ses ouvrages coécrits avec Gilles Deleuze.

[124] Née en 1944 à Denver au Colorado, Donna Harraway est philosophe et professeure émérite au département de sciences humaines de l'Université de Californie à Santa Cruz, où elle a occupé la chaire d'histoire de la conscience et des études féministe. Figure majeure du posthumanisme et de la théorie féministe des sciences, elle est notamment connue pour *Le Manifeste Cyborg* (1985), un texte qui a profondément influencé les études féministes, technologiques et culturelles, en proposant une vision hybride et fluide de l'identité et de la subjectivité.

[125] Née en 1954 en Latisana (Italie), Rosi Braidotti est une philosophe et théoricienne du féminisme. Professeure émérite à l'Université d'Utrecht aux Pays-Bas, elle a dirigé le Centre des Humanités de cette université et a fondé la première école de recherche en études de genre en Europe.

[126] Karen Barad (*1956) est professeure d'études féministes, de philosophie et d'histoire de la conscience à l'université de Californie, à Santa Cruz. Elle est notamment connue pour ses théories du *réalisme agentiel* qu'elle développe dans son ouvrage *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (2007). Selon Barad, les entités humaines et non-humaines co-émergent dans des processus qu'elle nomme *intra-actions,* soulignant ainsi que les objets et les sujets ne préexistent pas aux phénomènes, mais sont constitués à travers ces interactions matérielles.

[127] Née en 1957, Jane Bennett est une philosophe américaine. Professeure à l'Université Johns Hopkins, elle s'intéresse aux relations entre humains et non-humains, ainsi qu'à la capacité d'agir des matières et des objets. Son œuvre explore la manière dont la matière, souvent perçue comme inerte et passive, peut posséder une forme d'agentivité. Voir notamment son ouvrage *Vibrant Matter. A political ecology of things*, Durham, Duke University Press, 2010.

Forgé par Richard Grusin lors d'une conférence[128] organisée au Center for 21st Century Studies à l'University of Wisconsin-Milwaukee aux États-Unis, le *non-human turn,* s'appuie sur la conviction que « l'humain a toujours coévolué, coexisté ou collaboré avec le non-humain – et que l'humain se caractérise précisément par cette indistinction par rapport au non-humain »[129]. Le *non humain turn* se positionne alors en opposition au tournant post humain, qui considère l'humain comme source de toute transformation ou de tout développement historique. Comme le souligne Richard Grusin, le terme *turn* (comme son équivalent français de *tournant*) présuppose une matérialité ou un mouvement qui serait de l'ordre non-humain.

Dans cette thèse, nous étudions le tournant non-humain sous le prisme de son influence dans les arts du spectacle. Ses concepts et théories nous permettent notamment de rendre compte les façons dont les artistes au centre de cette thèse choisissent de faire co-exister et dialoguer avec leurs dispositifs scénographiques. Les implications, effets et critiques du tournant non-humain considéré de manière plus large (notamment du point de vue éthique en sciences sociales) ne sont pas discutés et examinés dans cette thèse. Nous pensons, par exemple, aux critiques relatifs au décentrement de l'humain, dans le champ de la théorie du traumatisme, où les victimes sont les sujets d'objectivisation ou de déshumanisation.

Le champ de l'anthropologie constitue un autre point d'ancrage pour nos réflexions. L'anthropologue et philosophe, Bruno Latour, dans un chapitre intitulé « Rendre visibles les êtres de la technique » de son ouvrage *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*[130] expose l'idée que notre existence est conditionnée par d'autres – également par des êtres non-humains. Selon lui, dans l'interaction avec ces êtres « il y a bien surprise tout au long du cours d'action à chaque fois que l'on découvre les autres composants qui "passent à l'action" pour compléter le cours d'action mais, enfin, on ne fait que suivre la logique même de ce mode d'existence déjà bien balisé »[131]. Bruno Latour prend exemple sur la relation entre un humain et un hamac, puis constate : « c'est bien sûr la solidité de ce tissage et de ces cordelettes qu'il se *repose*. C'est à eux qu'il a délégué la tâche de le *tenir* »[132].

---

[128] Voir Grusin, Richard*, The Nonhuman Turn*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.
[129] „The human has always coevolved, coexisted, or collaborated with the nonhuman – and [that] the human is characterized precisely by this indisctinction from the non-human", traduction de l'auteure, *in* Grusin, Richard*, The nonhuman turn*, *op.cit.*, p.9-10.
[130] Latour, Bruno, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 2012.
[131] *Op.cit.* p.222.
[132] *Ibid.*

L'anthropologue britannique Tim Ingold, dans son article « Les matériaux de la vie », s'intéresse aux *correspondances* entre l'artiste et son œuvre pendant le processus de fabrication. Ses réflexions constituent le point de départ de notre réflexion sur le rapport avec l'artisanat dans le processus de création des dispositifs scénographiques animés. Selon Tim Ingold, « fabriquer est un processus de correspondance, et non l'imposition d'une forme préconçue sur une substance matérielle brute »[133]. Cette approche met ainsi « le fabricant dans la position d'un participant au cœur d'un monde de matériaux actifs »[134].

Pour Ingold, « l'artisan associe ses propres mouvements et gestes – sa vie même, en fait – au devenir des matériaux, en se joignant, et en les suivant, aux forces et aux flux qui le conduisent à un travail accompli »[135]. Ainsi, au lieu « d'imposer ses modèles à un monde qui est prêt et attend de les recevoir »[136], le fabricant ajouterait plutôt « son propre élan aux forces et aux énergies en jeu »[137]. L'anthropologue appréhende chaque matériau comme « un devenir, un chemin ou une trajectoire à travers un labyrinthe de trajectoires »[138].

Enfin, notre thèse prend appui sur les ouvrages de Gaston Bachelard[139] (1884-1962) et de Georges Perec[140] (1936-1982), qui ont constitué des sources d'inspiration incessantes pour nos recherches artistiques et théoriques. Le recours à ces œuvres nous a permis de saisir des sensations et approches de l'espace que la théorie peine à expliquer. Ainsi, le chapitre dédié aux coins dans *La Poétique de l'espace*[141]constitue les germes de notre projet de recherche-création *Corners*.

---

133 Pour Ingold, il s'agit ainsi de « suivre » les matériaux, de se laisser conduire par eux.
Voir Ingold, Tim, « Les matériaux de la vie », *Socio-anthropologie*, 35 | 2017, p.23-43,
consulté le 09 novembre 2022. URL: http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/2519

134 *Ibid.*

135 *Ibid.*

136 *Ibid.*

137 *Ibid.*

138 *Ibid.*

139 Gaston Bachelard (1884-1962), philosophe français dont l'œuvre a apporté une contribution significative à la conceptualisation de l'espace et sa densification du point de vue épistémologique. Cette réflexion a été entamée avec son ouvrage *L'Expérience de l'espace dans la physique contemporaine* (1937), où il a cherché à développer une intuition des espaces abstraites et mathématiques.

140 Membre de l'Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle), Georges Perec se distingue par son utilisation innovante de contraintes formelles dans son écriture. Son œuvre la plus célèbre, *La Disparition* (1969), est un roman lipogrammatique écrit sans utiliser la lettre « e ».

141 Pour une autre approche de la *Poétique de l'Espace,* voir Garré Nicoară, Marie, *L'espace marionnettique, lieu de théâtralisation de l'imaginaire*, *op.cit.*

Publié en 1957, Gaston Bachelard y propose « une spatialisation des imaginaires »[142], rendant « poétique l'espace »[143]. Avec cet ouvrage, Bachelard s'éloigne volontairement des approches scientifiques rigoureuses pour adopter une perspective qu'il qualifie lui-même de « philosophie fantaisiste, avec nulle trace d'une pensée scientifique »[144]. Néanmoins, Bachelard continue d'inspirer divers champs académiques et a développé des concepts spatiaux novateurs. Afin de saisir les images qui émergent lors de ces interactions spatiales, Bachelard développe la notion de topo-analyse. Elle désigne, selon lui, « l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime »[145].

Cette méthodologie, comme l'explique Vincent Bontems[146], se décompose en trois étapes. La première consiste en une observation qui dépasse la simple géométrie pour laisser les espaces suivre leurs dynamiques internes. La deuxième étape vise à saisir les divergences entre des espaces isomorphes[147], tels que la cornue, le ventre ou la grotte, qui sont des espaces de gestation et de transformation, mais qui possèdent des portées imaginaires différentes. La troisième étape consiste à trouver des analogies avec les concepts les plus complexes de l'épistémologie.

Dans la perspective de Bachelard, la notion de temps est indissociable de celle de l'espace. Les deux sont intrinsèquement liés et interagissent pour influencer notre expérience du monde, faisant émerger des espaces-temps de la mélancolie ou « des espaces qui manquent »[148]. Ainsi, Bachelard explore comment certains espaces-temps spécifiques peuvent nous aider à « apprivoiser la nostalgie et à restituer des moments de joie »[149].

Il s'agit d'une discipline d'alternance « entre le jour et la nuit qui permet d'échapper à l'ennui et au marasme »[150].

---

142 Bontems, Vincent, « Bachelard et La poétique de l'espace », L'espace, mode d'emploi, épisode 1/4, *France Culture*, le 05 mars 2018, consulté le 6 octobre 2024. URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/bachelard-et-la-poetique-de-l-espace-9906232

143 *Ibid.*

144 *Ibid.*

145 Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 2023, p.61.

146 Vincent Bontems (*1974) chercheur en philosophe et directeur de recherche au Laboratoire de recherche sur les sciences de la matière (Larsim) du CEA. Ses recherches explorent l'impact des instruments scientifiques dans la recherche, les processus de l'innovation et les implications éthiques des interactions homme-machine.

147 La loi de l'isomorphisme est un autre concept fondamental dans la pensée de Bachelard, selon laquelle des espaces différents peuvent partager des structures topologiques similaires. Par exemple, les tiroirs et la maison sont tous les deux perçus comme des espaces de protection, dans lesquels il y a des coins, évoquant ainsi un sentiment de sécurité et d'intimité.

148 Bontems, Vincent, « Bachelard et La poétique de l'espace », *op.cit.*

149 *Ibid.*

150 *Ibid.*

Enfin, Bachelard avance un concept de la spatialité où l'appréhension de l'immensité précède et conditionne « imaginairement ce qui est immense »[151]. L'immensité, pour lui, n'est pas seulement une caractéristique physique, mais elle est surtout « une catégorie philosophique de la rêverie »[152].

Ainsi, le processus de création, au cœur de cette présente recherche, peut être appréhendé comme un espace-temps de la rêverie : « dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile »[153], affirme Gaston Bachelard. Le spectateur, installé sur son siège pendant une représentation, se trouve en effet emporté dans un espace imaginaire malgré son immobilité physique.

Ainsi, l'espace scénique devient un lieu d'immensité philosophique où les spectateurs sont transportés au-delà des contraintes de l'espace matériel vers des horizons infinis de l'imagination.

Avec *Espèces d'espaces* (1974), commandé par l'urbaniste Paul Virilio pour inaugurer la collection « L'Espace critique » aux éditions Galilée en 1973, Georges Perec[154] met en œuvre sa spécialité de nommer, lister et cartographier les espaces. En effet, pour Perec, décrire un espace, « c'est avant tout l'écrire »[155]. Ainsi, il cherche à reconstruire l'espace par le biais de la littérature tout en s'interrogeant sur l'influence de cet espace sur son écriture. Georges Perec explore une variété d'espaces, des plus confinés aux plus vastes, tout en révélant la manière dont ces espaces sont perçus et vécus. Il navigue entre le familier et l'inconnu, transformant chaque espace en une scène de questionnement et de découverte.

---

151 *Ibid.*

152 Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace, op.cit.,* p.259.

153 *Op.cit.,* p.261.

154 Dans ses « Notes sur ce que je cherche » de son ouvrage *Penser / Classer*, Georges Perec se compare à un paysan « qui cultiverait plusieurs champs ; dans l'un il ferait des betteraves, dans un autre de la luzerne, dans un troisième du maïs, *etc.* De la même manière, les livres que j'ai écrits se rattachent à quatre champs différents, quatre modes d'interrogation qui posent peut-être en fin de compte la même question, mais la posent selon des perspectives particulières correspondant chaque fois pour moi à un autre type de travail littéraire ». La première serait une méthode « sociologique », comment regarder le quotidien ». Cette méthode explore les aspects banals et (infra-)ordinaires de la vie, les éléments que nous prenons souvent pour acquis sans les interroger. La deuxième serait une démarche d'ordre autobiographique, puis la troisième démarche, ludique, renvoie « à [son] goût pour les contraintes, les prouesses, les « gammes ». Enfin, la dernière méthode « concerne le romanesque le goût des histoires et des péripéties, l'envie d'écrire des livres qui se dévorent à plat ventre sur son lit ». Voir Georges Perec, *Penser / Classer,* Paris, Hachette, 1985, p.9.

155 Calbérac, Yann, « Spatialités scéniques, dramaturgie et scénographie : vers un récit spatial(isé) ? », *op.cit.*

Cette dualité reflète sa quête pour trouver une forme de liberté et de compréhension au sein des contraintes imposées par son histoire personnelle et par les structures mêmes des espaces qu'il décrit. En ce sens, *Espèces d'espaces* transcende les limites physiques des lieux pour atteindre une dimension introspective et philosophique, ouvrant un dialogue entre l'individu et son environnement. *Espèces d'espace* est donc un livre de l'ouverture, avec lequel Perec se « défait des lieux clos tout en y restant »[156].

Espèces d'espaces est le « journal d'un usager de l'espace », comme Georges Perec le définit lui-même dans son texte de présentation. Ce n'est pas anodin que l'aménagement de l'espace de la page joue un rôle majeur dans *Espèces d'espaces*, rappelant la démarche d'un architecte qui aménage l'espace de la ville. « Perec est un écrivain de la ville et c'est depuis la ville qu'il questionne son rapport à l'espace »[157], constate Yann Calbérac.

Son regard sur l'espace est porté par une interrogation sur ce qui est vrai, ce qui est faux, ce qui se cache au sein des espaces du quotidien[158]. Dans l'approche de Georges Perec, on discerne donc une certaine naïveté, comparable à celle d'un jeune enfant qui se pose des questions élémentaires et qui apprend en jouant. Cette naïveté se reflète dans *Espèces d'espaces*, où Perec adopte une approche ludique avec les mots, ne cessant de jouer avec eux pour « renouveler la pensée sociologique »[159]. À travers le jeu, la rêverie et les interrogations intellectuelles, les significations émergent de manière fluide et spontanée. Dans ses propres mots, Perec souligne l'importance des questions « triviales et futiles : c'est précisément ce qui les rend tous aussi, sinon plus, essentiels que tant d'autres au travers desquelles nous avons vainement tenté de capter notre vérité »[160].

---

156 Burgelin, Claude, « Les espèces d'espaces de Georges Perec », L'espace, mode d'emploi, épisode 2/4, *France Culture*, le 06 mars 2018, consulté le 6 octobre 2024. URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/les-especes-d-espaces-de-georges-perec-6504200

157 Calbérac, Yann, « Spatialités scéniques, dramaturgie et scénographie : vers un récit spatial(isé) ? », *op.cit.*

158 La structure d'*Espèces d'Espace* fait écho à celle de *La Poétique de l'espace* de Gaston Bachelard, allant de la miniature – pour George Perec la page, le plus petit espace – à l'immensité, qui, dans le cas de George Perec, représenterait l'univers, le plus grand espace.

159 Burgelin, Claude, « Les espèces d'espaces de Georges Perec », *op.cit.*

160 Perec, Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p.9.

> « J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources : Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance empli de souvenirs intacts... De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête. […]. L'espace fond comme le sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes »[161], explique Georges Perec sur la toute dernière page de son *Espèces d'espaces.*

Il propose ici une vision poignante de l'espace comme élément insaisissable et en constant changement. Cette vision de l'espace a forgé notre façon de créer et de déployer l'espace scénique.

Tout d'abord, Perec souligne l'inaccessibilité des lieux stables et permanents. Par définition, une scénographie est toujours un espace éphémère, continuellement construite et déconstruite au rythme des représentations. Concevoir une scénographie qui embrasse l'éphémère signifie la rendre indispensable pour le récit d'une création : une scénographie ne doit jamais être figée, mais toujours évoluer et se métamorphoser au cours d'une représentation. Pour cela, il est essentiel de jouer avec des éléments capables de modifier la perception de l'espace : la lumière, les ombres ou les installations qui se déplacent ou se reconfigurent. Enfin, selon Perec, l'espace est fragile et « ne laisse que des lambeaux informes »[162]. Cette fragilité le rend profondément poétique.

L'espace, selon la vision de Perec, est un terrain de questionnement, une énigme à résoudre. Il est à la fois un dispositif de contrainte et un lieu de tous les possibles. C'est cette ambiguïté intrinsèque de l'espace qui nourrit grandement notre recherche et notre pratique de la scénographie.

---

161 Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p.180.
162 *Ibid.*

Ce corpus théorique permet une exploration approfondie et transdisciplinaire de la manière dont les trois artistes, Johann Le Guillerm, Julian Vogel et Cécile Mont-Reynaud, abordent l'espace de la représentation, le dispositif scénographique, le corps et le geste, ainsi que leurs univers imaginaires et potentialités dramaturgiques. De plus, il permet une réflexion sensible sur notre propre processus de création, nous permettant de saisir ses enjeux sous-jacents et ses capacités à engendrer de nouvelles perspectives poïétiques et dramaturgiques.

6. Méthodologie. Une démarche poïétique et dramaturgique

Nous avons entamé cette thèse avec l'objectif de montrer que le dispositif scénographique peut être le lieu d'un dialogue et d'une convergence entre le cirque et la marionnette. Notre démarche initiale visait à explorer comment les éléments scénographiques peuvent fusionner les caractéristiques uniques de ces deux disciplines pour créer des espaces interactifs et animés. En constituant le corpus principal de cette recherche, nous avons progressivement prise conscience que notre sélection s'était inconsciemment limitée à des artistes issus du cirque, pour qui les espaces animés et agissants occupent une place centrale.

Cette focalisation sur des artistes circassiens découle de notre intérêt particulier pour la manière dont l'espace scénique peut engendrer et influencer les mouvements et les gestes corporels. En effet, au cirque, l'importance du corps et de son interaction avec l'espace est omniprésente. Dans les créations d'artistes comme Johann Le Guillerm, Cécile Mont-Reynaud ou Julian Vogel, le « marionnettique » intervient par la capacité de ces espaces à devenir autonome et agissant. L'espace n'interagit donc pas seulement avec les interprètes, mais devient personnage et partenaire de jeu à part entière.

Cependant, au fur et à mesure de nos recherches, nous avons constaté que les caractéristiques de l'espace qui nous intéressaient – à savoir des espaces animés et (inter-)agissants, se comportant comme des personnages à part entière – ne se limitent ni au cirque ni à la marionnette. Nous avons compris que l'animation et l'interaction de l'espace avec le corps humain sont des éléments transdisciplinaires, présents dans diverses formes d'expression artistique. Que ce soit dans le cirque, la marionnette, le théâtre ou la danse, ces espaces jouent un rôle crucial dans la création artistique, en repoussant les limites traditionnelles de la scénographie. Cette approche transdisciplinaire nous permet de mieux comprendre comment l'espace scénique peut devenir un acteur vital et animé.

L'interdisciplinarité intrinsèque aux nouvelles écritures scéniques contribue à décloisonner les arts et à questionner les pratiques établies. Les frontières entre les disciplines artistiques deviennent de plus en plus perméables, permettant des échanges féconds et de nouvelles possibilités artistiques.

Ainsi, dans la présente recherche, nous accordons un intérêt particulier aux créations interdisciplinaires mêlant éléments marionnettiques et circassiens, même si elles ne sont pas explicitement définies comme telles. Cette approche a permis une réflexion approfondie sur la manière dont les différentes formes d'art peuvent se rencontrer, se compléter et se transformer mutuellement, loin des limitations disciplinaires préconçues.

Les arts de la scène sont, par excellence, le creuset de la poïétique, en ce qu'ils permettent de mettre en lumière les éléments d'esquisse, de dessins, de notes et de carnets de répétition, mais aussi les maquettes, les bricolages et les expérimentations scéniques. Chaque création est un processus et, par conséquent, la réflexion dramaturgique de ce processus fait partie de toute démarche artistique.

L'un des piliers de la méthodologie de nos recherches consiste à envisager notre sujet à travers deux perspectives qui s'enrichissent mutuellement : l'observation et l'analyse (en élargissant nos réflexions par des concepts et des théories) et l'expérimentation artistique, c'est-à-dire le ressenti et la perception, qui nous permettent d'explorer nos recherches « de l'intérieur » ; par le faire. Ces deux formes d'acquisition de connaissance (la poïétique et la dramaturgique) se rencontrent dans cette thèse sans aucune hiérarchisation : étroitement imbriquées, aucune des deux n'a plus de poids, bien au contraire, on pourrait même dire que sans l'une, l'autre perd tout son sens.

En effet, être impliqué dans la genèse d'une création, permet d'étudier au plus près le processus de création et de le reconsidérer comme *constitutif* de l'œuvre. Paul Valéry forge le terme de la poïétique, qui, certes emprunté à Aristote, le réfère explicitement à « son étymologie grecque et au verbe *poïein*, signifiant *faire* : la poétique pour Valéry n'est pas l'étude spécifique de la poésie, mais celle de la production intellectuelle en général »[163].

[163] Valéry, Paul ; Marx, William (éd.), *Cours de Poétique I (1937-1940)*, Paris, Gallimard, 2023, p.26.

Marion Guyez[164], dans sa thèse *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*[165], mène par ailleurs une réflexion autour du suffixe « -ation » du mot création, qui serait « un terme dynamique qui signifie étymologiquement "action de créer" »[166].

« La création relève d'une action, d'un "agir créateur" »[167] propre à l'Homme qui affirme tout son être dans la liberté de produire une valeur nouvelle »[168]. La poïétique se propose donc comme une discipline attentive au processus.

Le processus de création supposé dans cette thèse consiste à ne point anticiper sur le format ou des résultats des expérimentations. Vacillant entre atelier, scène et écriture, nous avons cherché une manière d'instaurer une méthodologie expérimentale. Les résidences artistiques que nous avons réalisées ont permis de mettre à l'épreuve certaines hypothèses formulées dans cette thèse, et d'inscrire nos intuitions et sensations éprouvées lors de ces expérimentations dans un contexte et un mode de pensée dramaturgique. Une telle approche permet de mettre en lumière le bouillonnement artistique constant qui fait vibrer le processus de création et de porter une dimension particulière au processus, notamment à ce que Paul Valéry exposait dans ses cours au Collège de France, une poïétique qui reconsidère le hasard[169], l'accident, le lapsus, le tâtonnement, l'inattendu ou le refus d'achèvement[170].

La recherche s'est ainsi déployée dans le cadre d'un atelier souvent itinérant, nous conduisant à voyager d'un pays à l'autre, de la France à l'Allemagne, et d'une ville à l'autre, comme Stuttgart, Bochum, Baden-Baden, Lyon, Valenciennes, Lille ou Charleville-Mézières.

---

164 Marion Guyez est artiste de cirque et maitresse de conférences en histoire et esthétique du cirque à l'Université Toulouse Jean Jaurès.

165 Guyez, Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*, thèse de doctorat, sous la direction de Muriel Plana et Philippe Ortel, Toulouse, Université Toulouse Jean Jaurès, 2017.

166 *Op.cit.*, p.230.

167 Bourgeois, Bernard, « Création - Création et créativité », *Encyclopédie Universalis,* consulté le 6 octobre 2024. URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/creation-creation-et-creativite

168 Nirchio, Lisa, *Les aléas du design ou l'aléatoire dans le processus de création*, mémoire de master, sous la direction de Pierre Damien Huyghe, Françoise Parfait et Sophie Fétro, Paris, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2018, consulté le 7 octobre 2024. URL : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01877194

169 Voir Fergombé, Amos, *Tadeusz Kantor. Traces et poétique de la mémoire, op.cit.*, où dans le chapitre intitulé « La réalité comme matière première de la création », il explore la dimension du hasard dans l'œuvre de Tadeusz Kantor.

170 Voir Valéry, Paul ; Marx, William (éd.), *Cours de Poétique I (1937-1940)*, *op.cit.*

Nous avons également parcouru différents espaces : de la cuisine à la salle à manger, de la salle des doctorants à notre atelier de scénographe ou à l'atelier de construction des décors. Ces divers espaces ont agi comme un terreau fertile pour notre imagination, alimentant nos réflexions et déployant une pensée en constante évolution.

Les expérimentations artistiques nous ont également conduite vers des contextes et configurations variés, de la boîte noire aux configurations circulaires. Certaines avaient lieu dans le cadre institutionnalisé d'une création initiée par un théâtre ou par une compagnie. L'inscription de la création dans un cadre institutionnel fournit l'accès précieux à des ateliers de construction et donne des moyens pour mener des expérimentations dans une certaine liberté budgétaire. L'expérimentation en dehors des contraintes institutionnelles permet au contraire de créer sans pression temporelle et de présenter des étapes de créations tout au long du processus. Les deux contextes de création ont une place dans cette recherche et mettent en exergue comment le contexte et l'environnement d'une création influent sur notre rapport à l'espace et à l'expérimentation.

Par ailleurs, les équipes de création avec lesquelles nous avons collaboré dans le cadre de cette thèse ne sont pas toutes issues du cirque ou de la marionnette. En effet, comme évoqué précédemment, le désir de rendre un espace agissant n'est plus seulement une préoccupation qui traverse les arts de la marionnette (et du cirque), mais anime aussi de nombreuses autres disciplines artistiques. En résultent des spectacles hybrides souvent difficiles à labelliser qui oscillent entre jeu d'acteur, théâtre physique, installation et théâtre de matières. Les expérimentations avec des artistes issus de parcours et d'univers différent nous ont permis d'adopter des démarches et approches les plus différentes possibles pour expérimenter avec les multiples formes d'interaction corps-espace.

Un artiste circassien interagira avec l'espace de manière différente d'un artiste-marionnettiste, tandis qu'un comédien développera des techniques différentes de celles du marionnettiste pour insuffler de la vie à l'espace. Mener des expérimentations avec des artistes interdisciplinaires nous a donc permis d'esquisser un panorama riche de perspectives et d'approches, nous rapprochant au mieux des hypothèses avancées.

En tant que scénographe, nous pouvons en effet définir, jouer et composer avec les matières avec lesquelles nous travaillons en atelier, mais, une fois que la scénographie prend contact avec les autres éléments de la création, il est essentiel de lâcher prise pour permettre à celle-ci de s'épanouir pleinement. « L'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte »[171], affirme Paul Valéry.

En ce sens, chaque création théâtrale et, par extension, chaque scénographie, est un *acte collectif* dont « l'originalité vient du fait qu'elle sera toujours partagée avec ceux qui ont participé à son élaboration. Et aussi avec ceux qui l'ont réalisé matériellement »[172].

La scénographie n'est pas un espace mort ; c'est une matière vivante qui évolue jusqu'à la dernière représentation d'une création. Dans cette synchronicité[173], le hasard et l'aléatoire peuvent s'insinuer à tout moment, sans pour autant être identifiés comme source de création au sein du processus.

La scène est un lieu propice à l'exploration du hasard, car c'est un espace où chaque détail est mis en lumière et observé attentivement. En coexistant sur scène, chaque élément acquiert une profondeur de sens et devient potentiellement porteur d'une intention. De plus, la poïétique est une discipline étroitement liée à la perception et à notre façon de vivre l'imprévu.

« Depuis nos considérations sur les lapsus de la parole, nous nous sommes contenté de montrer que les actes manqués ont une motivation cachée, et nous nous sommes servi de la psychanalyse pour nous frayer une voie vers la connaissance de cette motivation »[174], écrit d'ailleurs Sigmund Freud. Selon Freud, « alors même que nous nous rendons compte que nous accomplissons ou avons accompli un acte manqué, celui-ci ne sera bien caractérisé que si les motifs qui nous l'ont dicté nous échappent et si nous cherchons à l'expliquer par le "hasard" »[175]. Le corps humain entretient lui aussi un rapport avec le hasard. Des peintres comme Francis Bacon et Max Ernst ont commencé à intégrer cette notion d'imprévu dans leurs œuvres, déployant des gestes qui oscillent entre le hasard et le contrôle.

---

171 Op.*cit.*, p.98.
172 Banu, Georges (éd.), *Yannis Kokkos, Le Scénographe et le héron*, *op.cit.*, p.24.
173 Le médecin, psychiatre et psychologue Carl Gustav Jung (1875-1961) forge le terme des « synchronicités » comme concept épistémologique. « La synchronicité est l'occurrence de deux événements sans lien de causalité, dont l'association prend un sens pour la personne qui le regarde », *in* Busson, Caroline, *Le Hasard dans le processus de création,* Mémoire de DSAA Design Graphique, Roubaix, ESAAT Roubaix, 2014.
174 Freud, Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne. Application de la psychanalyse à l'interprétation des actes de la vie quotidienne,* Paris, Payot, 1975, p.203.
175 *Op.cit.,* p.183.

Dans les arts de la scène, l'introduction du hasard comme force créatrice a été explorée notamment par Merce Cunningham.

Par exemple, dans son ballet *Torse* (1976), il organise aléatoirement les relations entre l'espace et le mouvement. Pour cette œuvre, Cunningham a conçu 64 mouvements de danse, chacun avec un vocabulaire de mouvements distinct. Il a également divisé la scène en 64 carrés, attribuant à chaque carré une phrase de danse sélectionnée à l'aide du Yi-King chinois[176]. Le nombre de danseurs exécutant ces phrases est ensuite déterminé par un dé, intégrant ainsi le hasard dans la distribution des mouvements chorégraphiques sur scène.

Enfin, chaque processus de création est semé de possibilités infinies. Selon René Passeron, la poïétique ne serait pas la création, mais « la pensée possible de la création »[177]. « Un poème n'est jamais achevé – c'est toujours un accident qui le termine »[178], nous rappelle Paul Valéry. Dans les arts du spectacle, la date de la première représentation ou les contraintes économiques déterminent souvent quand un spectacle est « fini ».

En effet, si la première représentation constitue le résultat présenté au public, le temps situé en amont, celle du processus de création artistique, se déroule principalement dans l'intimité de l'équipe de création. Cette recherche s'attache donc à explorer les différentes étapes de ce processus, en mettant l'accent sur les éléments perdus, erronés ou occultés dans la forme finale de l'œuvre. L'étude de ces éléments dits « perdus » dans la forme finale nous permet d'adopter un regard renouvelé sur la création, en considérant les traces et la manière dont elles peuvent être explorées.

Le terme « trace », issue du latin populaire, *tractiare* et du latin classique *trahere*, (tirer, traîner) désigne une marque laissée par une action ou par le passage d'un être ou d'un objet[179]. En psychologie, la *trace* se réfère à « ce qui subsiste dans la mémoire d'un évènement passé »[180]. Ainsi, la représentation d'un spectacle peut être envisagée comme l'empreinte des traces qui ont contribué à sa création.

---

176 Le *Yi-King* chinois, ou *Livre des mutations*, est un système divinatoire reposant sur « les célèbres huit trigrammes (*bagua*), chacun étant composé d'une combinaison de trois lignes superposées soit pleines, soit brisées », *in* «Yi Jing [Yi King] ou Livre des mutations », *Universalis,* consulté le 10 octobre 2024. URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/yi-jing-livre-des-mutations/

177 Passeron, René, *La Naissance d'Icare : éléments de poïétique générale*, Marly-le-Roi, Ae2cq/PUV, 1996, p.43.

178 Tel quel, Œ, II, 553.

179 « tracer », *Larousse,* https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tracer/78848, consulté le 18 décembre 2022.

180 « trace », *Larousse,* https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/trace/78844, consulté le 18 novembre 2022.

La documentation de ces processus de création nous permet donc de mettre en lumière ces éléments, souvent invisibles, mais essentiels, qui ont façonné ces espaces pour leur insuffler de la vie.

Dans une première partie, nous abordons la scénographie comme un art du processus, où les notions de l'expérimentation, du bricolage et du mouvement sont au centre. Nous explorons différentes configurations d'espaces et considérons les maquettes et prototypes comme le creuset de la genèse du dispositif scénographique, lié au va-et-vient entre l'atelier et le plateau. Les artistes comme Julian Vogel et Cécile Mont-Reynaud, notamment, se libèrent des dispositifs techniques lourds au profit d'un geste de bricolage et des espaces qui sont en continuelle métamorphose, oscillant entre le faire et le défaire. Attentifs aux gestes du scénographe en atelier, nous explorons comment, à travers nos processus de création pour *Corners* et *Zonka und Schlurch*, nous contribuons à l'animation du dispositif.

Dans une seconde partie, nous mettons l'accent sur la manière dont les dispositifs scénographiques (inter-)agissent avec les interprètes. Il s'agit de comprendre les enjeux de cette interaction et la manière dont l'un peut animer ou influencer l'autre. Nous verrons comment le dispositif scénographique s'anime et devient agissant, influant et étant influencé par les mouvements des interprètes, en particulier chez Cécile Mont-Reynaud et Johann Le Guillerm. Nous explorons également comment les corps et les choses animent l'espace en l'habitant, tout en étant particulièrement attentifs aux zones de transitions, marges et découvertes. Les expérimentations menées sur les plateaux de répétition de *Zonka und Schlurch* et de *Corners* seront l'occasion de montrer comment les costumes ou les lumières habitent le dispositif scénographique de manière sensible, qui interviennent comme une ruse du scénographe pour animer une scénographique.

Dans une troisième partie, nous envisageons le dispositif scénographique comme agent de sens et porte-parole de dramaturgies multiples. À travers de nombreux exemples dans le domaine de la performance et des arts visuels, nous montrons comment le dispositif scénographique s'établit comme un personnage à part entier, un individu animé et agissant, entrant en dialogue, non seulement avec les interprètes, mais aussi avec les spectateurs. Nous verrons en outre comment des techniques corporelles, comme la contorsion ou la quête de mécanicité dans le mouvement humain, interrogent les limites entre l'animé et l'inerte, tout en instaurant une étrangeté poétique où le corps des interprètes se marionnettisent, alors que les dispositifs scénographiques s'animent en contrepoint.

Première partie. Se défaire de la machinerie pour le bricolage

Introduction. La machinerie théâtrale : Max Reinhardt, Edward Gordon Craig, Jacques Polieri

Cette introduction propose une traversée à travers les expériences des réformateurs de théâtre. Nous avons fait le choix de nous appuyer sur quelques grandes figures ayant ouvert la voie à des démarches plus contemporaines, en particulier concernant les enjeux de la machinerie théâtrale et la conception de la scène comme un organisme vivant. Parmi ces réformateurs, on peut citer le metteur en scène autrichien Max Reinhardt, l'homme de théâtre anglais Edward Gordon Craig et le scénographe français Jacques Polieri.

Le metteur en scène autrichien Max Reinhardt, né en 1873 à Baden (Autriche) et décédé en 1943 à New York, était animé par le désir de dynamiser le plateau à travers l'utilisation des moyens techniques de la machinerie théâtrale. Dans ses créations, Reinhardt a utilisé divers moyens techniques pour transformer l'espace de la scène. Les scènes tournantes permettaient des changements rapides de décors et les praticables transparents offraient des possibilités de jeu en hauteur ou des perspectives inattendues. De même, les escaliers roulants et d'autres dispositifs mécaniques apportaient du mouvement et du dynamisme aux déplacements des acteurs.

En intégrant ces éléments de machinerie dans ses mises en scène, Reinhardt a contribué à repousser les limites de la scénographie traditionnelle en faisant de la technique une véritable porte-parole dramaturgique. La machinerie dans son approche n'était pas seulement un élément de la scénographie, mais un « moteur » pour faire advenir des récits.

Acteur, metteur en scène et théoricien, l'Anglais Edward Gordon Craig (né en 1872 à Londres et décédé en 1966 à Vence), contemporain de Max Reinhardt et d'Adolphe Appia, partageait leur désir de créer des espaces scéniques dynamiques et mobiles. Il avait une vision de la scène comme une multitude de scènes en une seule (mille scènes en une), où des écrans (des *screens* comme il les nommait) étaient des éléments architecturaux mobiles capables de transformer l'espace scénique en temps réel, interagissant en écho avec les acteurs.

Pour lui, les *screens* étaient des constructions tridimensionnelles, « un groupe d'écrans qui se tient debout tout seul »[181], capables de se mouvoir de façon autonome, et dotés « d'une vie propre »[182]. Dans un entretien filmé réalisé par André Veinstein[183], Craig définit ses *screens* comme « quelque chose de vivant »[184], c'est-à-dire « un lieu où tous les acteurs peuvent se mouvoir […] et ils le font vivre. Ce lieu est comme le monde entièrement en transformation »[185].

Edward Gordon Craig élabore le concept du « théâtre de l'avenir » dans son ouvrage *De l'Art du Théâtre*, où il envisage le théâtre comme « un art indépendant pour lequel le mouvement dans l'espace sera plus important que le texte, un art s'adressant avant tout au *voir* »[186]. Dans le chapitre intitulé « Du décor et du mouvement », Craig explique l'importance du mouvement dans la conception scénographique. Il encourage les artistes à penser « au mouvement, indépendamment de toute idée de décor ou de costume, au mouvement en soi »[187], puis à intégrer « le mouvement d'un individu dans le mouvement d'ensemble que vous imaginez sur la scène »[188].

Avec ses dessins et concepts, Craig avait donc pour ambition de créer un théâtre entièrement modulable, où le sol et le plafond seraient constitués d'une série de parallélépipèdes à bases carrées. Cette conception visait à façonner l'espace de la scène et de la salle dans les trois dimensions – horizontale, verticale et en profondeur – offrant ainsi une souplesse spatiale sans précédent.

---

[181] "An architectonic construction with a life of its own. It is a solid, three-dimensional unit which adapts itself to the actor's movements, a group of screens which stand up by themselves", traduction par l'auteure, *in* Craig, Edward Gordon, *Scene*, London, Humphrey Milford and Oxford University Press, 1923, p.1.
[182] *Ibid.*
[183] André Veinstein (1916-2001) ; chercheur français spécialisé dans le domaine du théâtre contemporain, et entré au CNRS en 1947, il a créé le département des Arts du spectacle de la BnF, avec Cécile Giteau, première directrice de ce département.
[184] Interview filmée d'Edward Gordon Craig réalisée en 1962 par André Veinstein, CNRS. Traduction française de Marc Duvillier, *in* Duvillier, Marc, « La quête craighienne du mouvement », *Études théâtrales,* n°47-48, 2010/1, p.50, consulté le 29 octobre 2024. URL : https://shs.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-1-page-48?lang=fr&tab=texte-integral
[185] *Ibid.*
[186] Craig, Edward Gordon, *De l'Art du Théâtre*, *op.cit.,* p.20.
[187] *Op.cit.,* p.58.
[188] *Ibid.*

Bien que les technologies de son époque n'aient pas permis la réalisation complète de ses idées, l'héritage de Craig a été repris par de nombreux metteurs en scène et scénographes ultérieurs, notamment dans le théâtre expérimental de Robert Wilson[189] et de Jacques Polieri.

Jacques Polieri, metteur en scène et scénographe français (1928-2011), est un innovateur contemporain qui a marqué l'histoire de la scénographie par son usage novateur de la technologie, notamment de la vidéo électronique à des fins de mise en scène. Un exemple marquant est son ballet *Gamme de 7*, présenté à la salle du Rond-point des Champs-Élysées en 1967. Pour ce spectacle, Polieri a conçu une vidéo-projection géante, considérée comme la première image électronique spécifiquement créée pour un spectacle.

Les innovations de Jacques Polieri concernent également une reconfiguration des limites traditionnelles du champ scénique. Sa contribution à la scénographie s'inscrit dans la continuité de l'histoire de la machinerie scénique, qui remonte de l'Antiquité à la Renaissance, et constitue une étape significative dans l'évolution de l'architecture théâtrale et de la scène. En effet, Polieri rompt avec l'espace de représentation et réalise des espaces à vues multiples « au moyen de praticables, de plans inclinés, de jeux de lumière savamment étudiés permettant de démultiplier le champ de vision du spectateur. Elles vont de pair avec la réflexion approfondie qu'il mène simultanément sur les nécessaires transformations à apporter à l'espace scénique, et de là, à l'architecture du bâtiment qui l'abrite »[190]. Jacques Polieri concrétise ces visions par plusieurs réalisations majeures, notamment par la conception de la salle annulaire mobile de la maison de la culture de Grenoble, conçue avec la collaboration de l'architecte André Wogensky en 1968, et le *Théâtre du Mouvement Total* réalisé lors de l'exposition universelle d'Osaka en 1970, où les espaces sont sans cesse redéfinis par les mouvements impulsés à la scénographie.

Les figures comme Reinhardt, Craig et Polieri sont des pionniers de l'utilisation de la machinerie au théâtre. Ils ont révolutionné une vision de la scène, longtemps perçue comme cadre statique et décoratif de l'action dramatique.

---

[189] Robert Wilson (*1941) est un metteur en scène et artiste visuel américain. Il est notamment connu pour son utilisation innovante de lumière, du mouvement et des costumes. La lenteur des mouvements et l'architecture cinétique de ses scénographiques sont des éléments clés dans ses créations, qui mêlent les arts plastiques, le théâtre, le cinéma, la danse, la musique ou encore la littérature.

[190] « Fonds Polieri, Jacques (théâtre) », *BnF Archives et manuscrits,* consulté le 10 mai 2024. URL : https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc96512f

Grâce aux innovations techniques, ils transforment la scène en acteur dynamique, doté de mouvement et de vivacité.

Leurs expériences ont ouvert la voie à des recherches contemporaines partageant la même vision du dispositif scénographique comme un acteur à part entière, mais avec une approche différente. Des artistes, tels que Johann Le Guillerm, Cécile Mont-Reynaud ou Julian Vogel, privilégient une esthétique du bricolage et de l'artisanat, dissimulant – ou non – une complexité mécanique.

Cette évolution témoigne le désir de tisser des liens de parenté entre le vivant et l'inerte, pour mettre en valeur l'organicité même des dispositifs scénographiques. Plutôt que de chercher à créer un espace élaboré, doté d'une sophistication technique, ces artistes explorent la vulnérabilité de l'espace, la fragilité authentique de sa présence, qui se rapproche de celle de la condition humaine. Ils créent des espaces en constante évolution, oscillant entre le faire et le défaire, transformant ainsi la scène en un véritable atelier du processus de représentation, où l'espace scénique lui-même devient un participant actif.

Chapitre 1. Faire et défaire. La fabrique de l'espace

1.1. Johann Le Guillerm. Un artiste du processus

Sculpteur, performeur, poète, inventeur, « quoiqu'aucune de ces dénominations ne lui convienne vraiment »[191], Johann Le Guillerm est un « circassien comparable à aucun autre »[192], né le 25 avril 1969 à Pruillé-le-Chétif (Sarthe). Issu de la première promotion du Centre National des Arts du Cirque (CNAC) à Châlons-en-Champagne en décembre 1989, il rejoint la même année, Archaos[193], « cirque grunge "de caractère" »[194], puis la volière de Dromesko[195]. Au début des années 1990, Johann Le Guillerm co-fonde avec quelques anciens camarades issus du CNAC le Cirque O, cirque minimaliste et mythique avec lequel l'artiste défiait « les lois de la gravité avec des jeux d'équilibre et de résistance aiguisés »[196]. En 1994, il fonde sa propre compagnie Cirque ici, « microsociété foraine transformée en laboratoire »[197], et crée son premier solo *Où ça ?*, qui tourne à travers le monde pendant cinq ans. Avec *Où ça ?,* Johann Le Guillerm renouvelle les codes du cirque traditionnel et « ne représente pas plus une tradition dont il n'a gardé quasiment aucun référent, si ce n'est le rond de la piste et la toile du chapiteau… »[198].

Johann Le Guillerm a reçu pour l'ensemble de son travail le Grand Prix National du Cirque (1996), le Prix des Arts du Cirque SACD (2005) et le Grand Prix SACD (2017).

---

191 Bennett, Jane, *Vibrant Matter. A political ecology of things*, Durham, Duke University Press, 2010, p.30.

192 Millet, Catherine, « Regarder le monde avec Johann Le Guillerm », *Artpress,* n°double 483 /484, Paris, 2020, p.42.

193 En 1986, la compagnie Archaos est créée par Guy Carrara et Pierrot Bidon. Le projet artistique de la compagnie visait à rompre radicalement avec les codes du cirque traditionnel, en adoptant un traitement scénographique et dramaturgique innovant. Labellisée *Pôle National Cirque* en 2012, Archaos a initié « Cirque en capitales » pour la capitale européenne de la culture, Marseille Provence, en 2013. La compagnie a ensuite créé la BIAC, Biennale Internationale des Arts du Cirque Marseille Provence Alpes Côte d'Azur, en 2015, et l'Entre2 BIAC en 2016.

194 Baecque, Antoine de, « Johann Le Guillerm, l'alchimiste », *Libération* du13 juillet 2004, consulté le 02 juillet 2021.
URL : https://www.liberation.fr/culture/2004/07/13/johann-le-guillerm-l-alchimiste_486221/

195 Construite en 1990 pour une création théâtrale en coproduction entre le Théâtre de Vidy-Lausanne et le Théâtre National de Bretagne, la Volière Dromesko s'est finalement installée définitivement à Rennes en 2022. Avec ses 12 mètres de haut et 17 mètres de diamètre, elle a servi de scénographie à une série de spectacles itinérants en France et en Europe.

196 Genecand, Marie-Pierre, « Au Théâtre de Vidy, le monde selon un alchimiste de la matière »,
Le Temps du 19 octobre 2017, consulté le 7 octobre 2024.
URL : https://www.letemps.ch/culture/scenes/theatre-vidy-monde-selon-un-alchimiste-matiere?srsltid=AfmBOorVWmFYBVUuvzVCnDO2dRP_Qyj49x14P2WWOwzPTW6egpy5iYij

197 Quentin, Anne, « Une œuvre protéiforme en mutation permanente », *Artcena* du 01 octobre 2020, consulté le 01 juillet 2021. URL : https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/portraits/johann-le-guillerm/une-oeuvre-proteiforme-en-mutation-permanente

198 *Ibid.*

Artiste du processus, tout l'enjeu de l'art de Johann Le Guillerm consiste à perturber les repères pour « tracer son propre chemin du savoir à travers des expériences sensibles, souvent mécaniques, toujours empiriques »[199]. S'inscrivant hors des savoirs académiques, la démarche de l'artiste fait pourtant preuve de la même rigueur : il multiplie les expériences pour « développer sa propre syntaxe du mouvement, de la métamorphose et des points de vue »[200]. Contrairement à la science qui, de l'avis de l'artiste, « démystifie la magie des choses en les expliquant »[201], Johann le Guillerm « repense le monde avec son corps »[202], convaincu que l'on « peut éprouver les choses sans les comprendre »[203].

Par ailleurs, l'étymologie du mot « éprouver », désigne « la mise à l'épreuve », ne renvoyant donc pas uniquement à l'émotion, mais surtout à un processus marqué par l'expérimentation. Il y a chez Johann Le Guillerm une importance de la pensée musculaire, une conviction profonde que l'on « peut provoquer l'intellect par l'expérimentation et par le faire »[204]. En effet, le travail de Le Guillerm, rythmé par la tension profonde entre « compréhension » et « vibration », se situe dans une démarche infiniment plus proche de la recherche-création. L'enjeu de la recherche-création est de « faire vivre » un processus artistique et de stimuler une pensée sensible, successible d'ouvrir la voie à d'autres formes de la connaissance et de l'expérience. Cette démarche fait écho à l'œuvre de Johann Le Guillerm, qui « éprouve pour savoir »[205]. Traversée par une certaine « pensée musculaire »[206], c'est précisément dans le processus artistique que les problématiques prennent sens.

---

[199] Genecand, Marie-Pierre, « Au Théâtre de Vidy, le monde selon un alchimiste de la matière », *op.cit.*

[200] Quentin, Anne, « Cirque ici / Johann Le Guillerm : Attraction, phénomène de cirque », *Stradda : le magazine de la création hors les murs*, n° 1, 2006, p.58.

[201] *Ibid.*

[202] *Ibid.*

[203] Paroles de Johann Le Guillerm recueillies lors de la conférence *« Faut-il méconnaître pour connaître ? », Le processus de création de Johann Le Guillerm, suivi d'une conversation avec Étienne Klein et Raphaël Liogier,* à laquelle nous avons assisté le 19 juillet 2021 au Théâtre de l'Aquarium, à Paris.

[204] Paroles de Johann Le Guillerm recueillies lors de la conférence *« Faut-il méconnaître pour connaître ? », Le processus de création de Johann Le Guillerm, suivi d'une conversation avec Étienne Klein et Raphaël Liogier,* à laquelle nous avons assisté le 19 juillet 2021 au Théâtre de l'Aquarium, à Paris.

[205] Paroles de Johann Le Guillerm recueillies lors de la conférence *« Faut-il méconnaître pour connaître ? », Le processus de création de Johann Le Guillerm, suivi d'une conversation avec Étienne Klein et Raphaël Liogier,* à laquelle nous avons assisté le 19 juillet 2021 au Théâtre de l'Aquarium, à Paris.

[206] Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.

Par exemple, *Les Imaginographes*[207] sont une manière de faire vivre aux spectateurs ses propres expériences. C'est tout particulièrement en manipulant les machines et d'autres de ses inventions, que Le Guillerm permet aux spectateurs de mieux comprendre leurs fonctionnements. Johann Le Guillerm précise par ailleurs qu'il ne cherche jamais à expliquer quelque chose de précis, à imposer un regard, un point de vue, voire de nouvelles certitudes. Il s'agit plutôt de montrer « qu'un regard peut en cacher un autre »[208]. Par exemple, *Le Chantier de l'AALU* (Alphabet à Lettre Unique et aux multiples caractères) fonctionne sur le principe géométrique du tétraèdre coupé en deux. L'artiste « le place entre une source de lumière et un écran et le fait tourner »[209], ce qui provoque des impressions qui sont complètement différentes selon quelle partie est éclairée. Cela lui permet d'introduire « de la perturbation dans les certitudes de chacun »[210].

En effet, une particularité de la démarche de Johann Le Guillerm est qu'il ne cesse d'introduire des repères nouveaux, ce qu'il appelle des « virus », c'est-à-dire des éléments perturbateurs qui ont pour vocation de provoquer la déstabilisation et la mutation des formes.

L'enjeu de ces nouveaux repères est de déstabiliser, de façon très individuelle et subjective, les repères préétablis du spectateur afin de réinventer sa vision du monde – tout au moins le long d'une tour de piste ou le temps d'un regard furtif. Pour Johann Le Guillerm c'est très précisément cette déstabilisation qui permet d'apporter « des repères nouveaux aux repères installés »[211]. Le spectateur doit pour les intégrer « bouger un peu tous ses repères parce qu'il y a une nouvelle chose qui arrive. Et le temps de réajuster, de réorganiser ces nouveaux repères dans ses repères, crée une forme d'instabilité où tout doit être remis un petit peu en place, tout doit être un peu bousculé »[212]. Cette déstabilisation est, selon l'artiste, la clé de l'émotion. C'est donc l'artiste lui-même qui souligne une dimension qui nous semble essentielle de sa démarche artistique : l'intuition et l'émotion.

---

[207] Les *Imaginographes* sont des « instruments d'observation », permettant de pénétrer dans le laboratoire du chercheur. Conçus comme des expériences visant à construire un cheminement de pensée ou de réflexion et à changer de point de vue sur ce que l'on voit ou ce que l'on ne voit pas, les *Imaginographes* invitent le visiteur à regarder, ressentir, toucher et réagir. Voir https://johannleguillerm.com/les-imaginographes, consulté le 22 août 2024.

[208] Le Guillerm, « Monstration », *Stradda : le magazine de la création hors les murs*, n° 1, 2006, p.59.

[209] Genecand, Marie-Pierre, « Au Théâtre de Vidy, le monde selon un alchimiste de la matière », *op.cit.*

[210] Le Guillerm, Johann, « Monstration », *Stradda : le magazine de la création hors les murs*, *op.cit.*, p.59.

[211] Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.

[212] Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.

L'œuvre de Johann Le Guillerm est imprégnée par une dimension presque mystique qui dépasse l'intellect. Être ému devant des machines est un phénomène qui est effectivement difficile à expliquer rationnellement : étant liée à notre instinct, l'émotion a pour propriété intrinsèque de nous échapper sans cesse.

Les créations de Le Guillerm se construisent autour du « chaos mental », terme qu'emploie l'artiste comme analogie du mot émotion. Pour lui, le « chaos mental » renvoie au « temps de réorganisation de l'ensemble par rapport à un élément nouveau »[213]. Ainsi, d'un point de vue dramaturgique, les créations de Le Guillerm se construisent autour d'une certaine instantanéité, autour de ce temps de réajustement, qu'il s'agisse d'attraper pour faire ressurgir l'émotion. C'est donc précisément pendant une instance futile, quand « tout est en mouvement »[214], qu'intervient ce que l'on appelle l'émotion.

Comment vivre dans un monde en perpétuel mouvement ? est l'une des interrogations fondamentales qui traversent l'œuvre de Johann Le Guillerm.

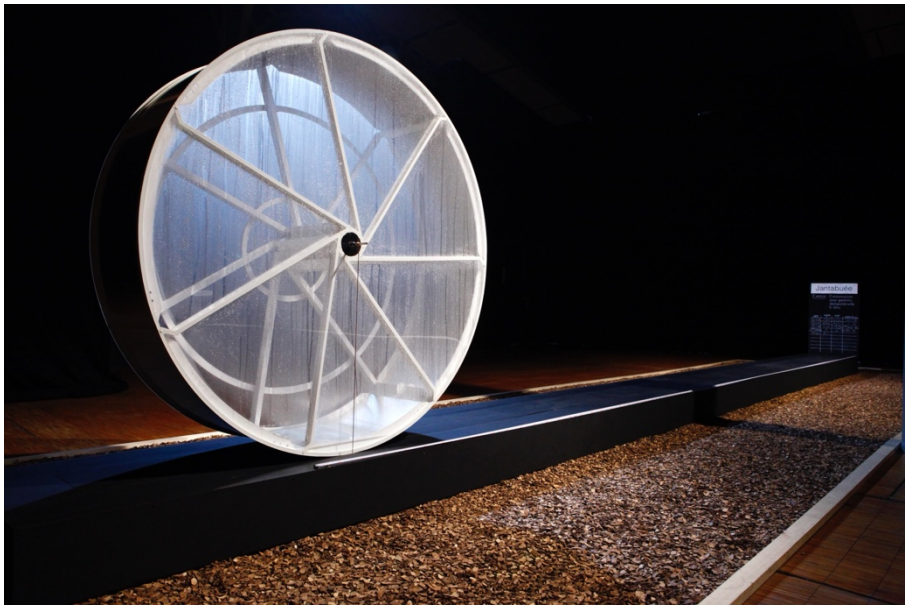

Illustration 5 –*Les Imperceptibles – La Jantabuée,* Johann Le Guillerm (Photo : Philippe Cibille)

La *Jantabuée,* objet fermé hermétiquement avec un fond d'eau tout en bas, est une machine qui traduit parfaitement cette démarche. Milieu fermé, il y a une condensation à l'intérieur de la machine, se traduisant par des gouttelettes sur les côtés. Avec le temps, ces gouttelettes se transforment en ruisselle d'eau qui, par étapes, fait avancer l'objet sur un mètre environ.

[213] Sáez, Elías, « Johann Le Guillerm. Attraction », *Canal Encuentro*, 2018.
[214] *Ibid.*

C'est en quelque sorte une « mécanique sans mécanique »[215], où la forme propre de l'objet fait sa mécanique et dont la source de mouvement est l'évaporation. À travers cet objet, Johann Le Guillerm explore « l'ingéniosité de mobilité et la lenteur d'évolution »[216].

Il s'agit de perturber le spectateur qui a toutefois toujours raison dans son interprétation. « Je ne montre pas une chose précise [mais] quelque chose […] suffisamment floue pour être interprétable »[217], explique l'artiste.

L'*Irréductible* permet d'illustrer cet élément si important de la recherche de Johann Le Guillerm. En effet, l'objet, imaginé pour la série des *Imaginographes* pose une question centrale : « est-ce que l'homme n'est-il pas capable d'apprendre des choses et de montrer des choses qui ne sont pas ? »[218]. Sur un dièse mécanique, l'artiste propose au visiteur de comprendre l'exacte symétrie des dix chiffres arabes, « selon des pliures chaque fois particulières »[219]. L'objet du nom complexe de « l'hypothèse morphographique d'une combinatoire spatiale de l'origine de la calligraphie des chiffres » permet donc de constituer les dix chiffres de notre système de numérotation. L'artiste explique : « en tournant le chiffre "deux", il peut devenir le "cinq", le "sept" peut devenir le "quatre". En regardant le chiffre "zéro" de côté, il devient le chiffre "un" »[220]. Dans cette expérience, nous retrouvons deux des moteurs de créations essentiels pour Johann le Guillerm : la déstabilisation et le mouvement (perpétuel et imperceptible), ou comme dirait l'artiste : « je pense qu'aujourd'hui […] il y a encore énormément de choses qui sont dans une illusion de notre compréhension du monde »[221].

Anne Quentin, auteure, critique dramatique, et journaliste spécialisée dans les politiques culturelles, résume ainsi ses expériences de spectatrice : « entrer dans les projets de Le Guillerm, c'est comme plonger en apnée dans un cirque mental né du cerveau d'un sceptique qui explore le dessous des évidences en tournant sans cesse, au sens propre, autour de son sujet »[222].

---

215 *Ibid.*
216 Genecand, Marie-Pierre, « Au Théâtre de Vidy, le monde selon un alchimiste de la matière », *op.cit.*
217 *Ibid.*
218 *Ibid.*
219 *Ibid.*
220 Sáez, Elías, « Johann Le Guillerm. Attraction », *op.cit.*
221 *Ibid.*
222 *Ibid.*

Les trois volets de son spectacle sous chapiteau, *Secret (temps 1)* en 2003, *Secret (temps 2)* en 2012 et puis *Terces* en 2021, forment la même œuvre. Dans son espace « presque rond » de sa piste en dodécagone, Johann Le Guillerm met en scène des dispositifs à fractures angulaires dont le déséquilibre procure un mouvement perpétuel. Le processus de création du triptyque suit un schéma très précis, à l'image une bibliothèque constituée de matières premières organiques. Ainsi, les collections de Le Guillerm pourraient faire écho à celles constituées dans des muséums d'histoire naturelle. Les objets glanés mettent en lumière une forme de biomimétisme, processus qui s'inspire de la nature pour innover durablement. Pour Idriss Aberkane, chercheur et essayiste en biomimétisme, « la nature est une bibliothèque, lisez-là au lieu de la brûler »[223].

Communes à tous les volets de *Secret* sont les machines autonomes, sculptures animées d'un mouvement perpétuel ou « structures de cirque » (c'est ainsi qu'elles sont créditées dans les supports de communication), qui rythment la représentation tout en formant un « spectacle dans le spectacle »[224]. Rencontre entre la matière et le corps, il y a dans ces machines « du mystère, de la poésie, de l'intuition, de l'expérience. Il y a de l'acharnement »[225]. En effet, pour Johann Le Guillerm, tout peut faire agrès, « un feu rouge autant qu'un lampadaire »[226].

Par ailleurs, l'utilisation du pronom possessif (Johann Le Guillerm et « *ses* » machines) n'est pas anodine, mais présage du lien profond entre le vivant et l'inanimé qui traverse sans cesse ce duo. Il s'agit de « se fondre dans le bal de la matière avec le plus de fluidité possible »[227].

À l'image d'un collectionneur-alchimiste, Johann Le Guillerm s'inspire de la nature, y compris de ce qu'il appelle la « nature de l'homme », en recyclant des matières pour recycler et détourner des matières. Son objectif est de matérialiser une « pensée qui supplée l'homme »[228], en faisant advenir quelque chose de nouveau à travers des dispositifs qui déstabilisent et surprennent le spectateur.

---

[223] « Le biomimétisme selon Idriss Aberkane », *La Sultane Magazine,* du 28 décembre 2016, consulté le 27 juillet 2021. URL : https://www.youtube.com/watch?v=Z3aC7ngSh3w&t=7s
[224] Guy, Jean-Michel, « L'effroi dans le dos - *Où ça ?* de Cirque ici » *Artpress spécial*, n°20, 1999, p.118.
[225] Tandem Scène nationale, *Les multipistes, sous le signe de Johann Le Guillerm,* dossier de presse, 2016, p.6.
[226] Quentin, Anne, « Entretien avec Johann Le Guillerm », *Territoires de Cirque* du 03 juillet 2001, consulté le 24 juin 2021. URL : https://territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/l-agres-entre-apprivoisement-et-depassement/entretien-avec-johann-le-guillerm
[227] Genecand, Marie-Pierre, « Au Théâtre de Vidy, le monde selon un alchimiste de la matière », *op.cit.*
[228] Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.

Pour Johann Le Guillerm, *Secret* est « une sorte de banque où aujourd'hui il existe une quarantaine de numéros »[229]. À chaque mutation, cette banque « grossit et les numéros peuvent être régénérés, réintégrés des éléments plus anciens pour être en lien avec des numéros nouveaux »[230]. Ainsi, le processus de création est marqué par une phase étendue consacrée à collectionner des idées « à n'importe quelle heure du jour et de la nuit »[231]. Ces idées, que l'artiste va noter quelque part pour en garder une trace, sont ensuite classées dans des pochettes de thèmes qu'il revisite au moment d'une création : « je sors les choses qui me semblent intéressantes à traiter sur les directions que je prends dans une création »[232], explique Johann Le Guillerm.

Le principe de mutation chez Johann Le Guillerm consiste à entièrement renouveler la moitié du spectacle, de garder un quart du spectacle précédent et de faire revenir un quart du précédent-précédent. Ainsi, *Terces* est la mutation de *Secret temps 2*, qui était la mutation de *Secret temps 1*. Spectacle après spectacle, un paysage apparaît au spectateur, « comme familier, mais imperceptiblement reconfiguré à chaque relecture »[233]. Les spectacles se composent en tableaux et mettent en scène un processus de création. Johann Le Guillerm semblerait y placer son atelier sur la scène, la transformant en un laboratoire vivant. Il entre avec des structures déjà construites ou avec des structures à monter *in situ* et, plein de poésie, joue sur le rapport entre équilibre et déséquilibre.

Créé en 2021, *Terces* constitue le troisième et actuel volet de *Secret*. L'anacyclique des précédentes créations, le terme signifie « labourer la terre pour la troisième fois ». On y découvre des structures familières, mais aussi des nouvelles. Le dispositif scénique n'a pas changé, à part des rails qui longent le bord de la piste sur lesquelles entrent en scène tour à tour des projecteurs et des bouteilles lumineuses. Ces dernières deviennent le sujet d'un numéro surprenant pour lequel l'artiste s'allonge au sol et utilise les bouteilles comme tapis roulant pour avancer. Comme dans ses versions précédentes, à l'image des mots en poésie, le chapiteau ne représente plus, mais *désigne* : plutôt qu'un espace narratif, le chapiteau constitue un espace de démonstration et des obsessions existentielles.

---

229 Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
230 Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
231 Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
232 Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
233 Tandem Scène nationale, *Les multipistes, sous le signe de Johann Le Guillerm, op.cit.,* p.6.

« Comment vivre dans un monde en perpétuel mouvement ? Quel point de vue adopter ? Que sait-on que l'on sache vraiment ? »[234].

Tout au long de la représentation, le spectateur assiste à un voyage singulier de cirque, intranquille et poétique, toujours aussi muet que les versions précédentes. Le seul bruit humain qu'on entend c'est quand Le Guillerm souffle des narines lorsqu'une machine lui résiste. C'est un cirque à la fois physique et mental, au caractère de plus en plus stupéfiant, comme lorsqu'il se met à dessiner des calligraphies sur le rouleau d'un tapis de danse et, en gommant des traits à l'aide d'un torchon, arrive à y faire apparaitre les chiffres un à neuf.

Pour Johann Le Guillerm, le cirque est avant tout un espace, « un espace […] dédié à l'ensemble des pratiques minoritaires »[235]. L'artiste ne se considère d'ailleurs pas comme circassien, mais comme praticien de l'espace des points de vue. Le cirque, tel un bateau sur lequel « les marins ne peuvent pas aller dormir à terre quand le bateau est en mer »[236], n'est pour lui bien plus qu'un simple lieu de représentation. Il est un espace social, « comme un monde »[237], affirme-t-il. Ce lieu, s'il n'est pas organisé, possède la capacité de créer l'attroupement, et, pour créer cet attroupement « il faut montrer des choses qui soient à la mesure de l'espace, c'est-à-dire des choses qui soient capables d'étonner, de créer l'attraction, c'est-à-dire de créer l'espace »[238].

Étymologiquement, le terme « attraction » renvoie à un phénomène mécanique, impliquant la force qui attire les objets les uns vers les autres. *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert emprunte le terme « attraction » à Newton pour qui il désigne « l'action d'une force motrice, par laquelle un mobile est tiré ou rapproché de la puissance qui le meut. […] Dans la philosophie newtonienne […] l'attraction est l'effet d'une puissance par laquelle chaque particule de matière tend vers une autre particule »[239].

---

234 Quentin, Anne, « Une œuvre protéiforme en mutation permanente », *op.cit.*
235 Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
236 Sáez, Elías, « Johann Le Guillerm. Attraction », *op.cit.*
237 Quentin, Anne, « Un processus de création en laboratoire », *Artcena* du 01 octobre 2020, consulté le 22 juin 2021. URL : https://www.artcena.fr/magazine/portraits/johann-le-guillerm/un-processus-de-creation-en-laboratoire
238 *Ibid.*
239 Diderot et d'Alembert, *L'Encyclopédie Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751, p.850-851, *in* Denis, Sébastien ; Houillère, Jérémy, *Cirque, cinéma et attractions : Intermédialité et circulation des formes circassiennes,* Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019, p.11.

C'est seulement à partir de 1829 que le terme fait son apparition – en anglais – dans l'*Online Etymology Dictionary,* désignant un numéro de spectacle « intéressant et amusant »[240].

En France, le terme se développe notamment après les années 1860 dans le contexte des Expositions Universelles. Dans son *Dictionnaire de la langue du cirque,* Agnès Pierron affirme que : « attraction, c'est le mot qui convient au cirque : ni exhibition, ni divertissement »[241]. Elle y souligne le pouvoir d'attraction du cirque dans son ensemble, bien plus que les numéros pris individuellement.



Illustration 6 – *Secret (temps 2),* Johann Le Guillerm, 2012. (Photo : David Dubost)

Le cirque de Johann Le Guillerm s'inscrit dans cette double origine du mot d'attraction : en suivant son sens premier de « gravitation » (les équilibres instables, chuter, marcher dans l'air, déjouer l'apesanteur et créer le suspens sont des motifs récurrents dans ses créations), mais aussi en s'inscrivant dans une forme d'attraction spectaculaire, toutefois compris dans un sens plus large que la prouesse physique. Pour Johann Le Guillerm, l'attraction peut aussi bien être suscité par un numéro physique qu'un numéro non-physique. Il rappelle qu'à « l'époque où la mathématique n'était pas répandue, quelqu'un qui

240 Denis, Sébastien ; Houillère, Jérémy, *Cirque, cinéma et attractions : Intermédialité et circulation des formes circassiennes, op.cit.,* p.11.
241 Pierron Agnès, *Dictionnaire de la langue du cirque,* Paris, Stock, 2003, p.63.

serait venu sur une piste et aurait dit "un et un font deux", ça aurait été extraordinaire parce que jamais personne n'avait dit un truc pareil »[242].

Il souligne en effet l'importance de la « liberté dans cet espace de faire tout et n'importe quoi, à partir du moment que c'est la capacité de créer l'espace »[243].

Dans un espace en 360 degrés, Johann Le Guillerm provoque « l'attraction » par sa propre présence et la présence de ses dispositifs. Cet intérêt pour le circulaire rejoint une attention particulière que l'artiste apporte aux spectateurs. Dans un espace circulaire, le spectateur va regarder ce qu'il y a au centre de la piste, mais aussi celui qui est en face de lui. Il est donc face à « des niveaux d'informations très différentes qui circulent dans un cercle, dans un volume »[244]. L'information que l'artiste renvoie au spectateur, « mais aussi ce que le spectateur renvoie comme information, et puis il y a l'information qui circule de spectateur à spectateur, qui circule de l'ensemble des spectateurs à un autre »[245]. Il y a donc une déclinaison des points de vue qu'il appelle « espace explosif » : « une multiplication des points de vue qui devient à un moment donné tellement complexe qu'il n'y a plus de vérité, qu'il n'y a plus que des points de vue »[246]. Dans les créations de Johann Le Guillerm, il n'y a pas de hors-champs, pas de face cachée au public.

Dans son recueil de poèmes, *Ouvrir le rien, l'art nu*, le philosophe Henri Maldiney[247] constate que « l'existence est une exclamation dans le vide éclaté »[248]. Nous y retrouvons dans cette phrase le même éloge du vide, de la brièveté de l'instant nu que nous trouvons dans l'œuvre de Le Guillerm. Johann Le Guillerm part du rien pour observer le minimal.

Comme le rappelle le sociologue et philosophe Raphaël Liogier, l'étymologie du mot « rien », signifiant « quelque chose, quoi que ce soit », est révélateur dans ce contexte, car elle renvoie à la conviction profonde de l'artiste que « ce qu'[il] voit cache toujours quelque chose qu'[il ne voit] pas »[249].

---

242 Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
243 Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
244 Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
245 Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
245 Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
245 Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
246 Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
247 Né en 1912 et mort en 2013, Henri Maldiney est un philosophe français. Professeur à l'École des hautes études de Gand (Belgique) de 1945 à 1955, puis à la faculté des Lettres de Lyon jusqu'en 1980, il est l'un des représentants majeurs de la phénoménologie en France.
248 « Henri Maldiney / In media vita et André du Bouchet / Une excavation », *remue.net,* consulté le 27 juillet 2021. URL : https://remue.net/RK/15_Maldiney.html
249 Sáez, Elías, « Johann Le Guillerm. Attraction » *op.it.*, 2018.

Cette conviction va de pair avec l'envie de vouloir tourner autour des choses, ce qui explique également le goût de l'artiste pour la circularité et l'écriture cyclique de ses créations. Il s'agit d'une approche qui favorise un processus de création étendue dans le temps, où chaque invention se relie à la précédente. Les maquettes et prototypes y occupent un rôle central, permettant de confronter les idées aux matières et aux contraintes réelles.

1.1.a. Maquettes et prototypes dans la démarche de Johann Le Guillerm



Illustration 7 – *L'Observatoire, laboratoire de recherche autour du point*, Johann Le Guillerm
(Photo : Philippe Cibille)

En effet, Johann Le Guillerm accorde une place primordiale à la fabrication concrète de ses dispositifs, afin de mettre ses idées à l'épreuve sur scène. Selon lui, la contrainte imposée par la mise en pratique ouvre la voie à des « pistes nouvelles qu'[il n'aurait pas] pu imaginer de manière abstraite »[250]. La taille des prototypes joue également un rôle crucial, car l'usure des matériaux diffère considérablement à grande échelle. Le principe des prototypes repose sur l'expérimentation et la recherche : « on essaie, on tente des outils, on adapte leur forme ou leur mécanisme à nos besoins et on abandonne parfois parce que les contraintes sont trop fortes ou la performance du dispositif inefficace »[251], raconte Johann Le Guillerm.

[250] Le Guillerm, Johann, « Monstration », *Stradda : le magazine de la création hors les murs, op.cit.,* p.59.
[251] Quentin, Anne, « Entretien avec Johann Le Guillerm », *Territoires de Cirque* du 3 juillet 2001, consulté le 24 juin 2021. URL : https://territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/l-agres-entre-apprivoisement-et-depassement/entretien-avec-johann-le-guillerm



Illustration 8 – *Secret (temps 2),* Johann Le Guillerm, 2012. (Photo : Philippe Cibille)

La genèse du dispositif de *La Cyclette* (*Secret temps 1 et 2)* témoigne de cette importance des prototypes dans sa démarche. *La Cyclette* est un dispositif autonome de spectacle, fonctionnant comme un cheval à bascule ou un monocycle. En hybridant le corps et la matière pour former ensemble un seul corps chimérique, *La Cyclette* rappelle le concept du « bio-objet » de Tadeusz Kantor, un « cas radical où l'acteur doit constituer avec l'objet un seul organisme »[252]. Maja Saraczyńska explique que le bio-objet kantorien est un « troisième type d'acteur, créé par la fusion de la matière vivante du corps humain et de la matière inerte des choses »[253]. Kantor évoquait en effet la « possibilité de transférer, à travers les acteurs, la vie vers les objets morts »[254]. Par exemple, dans *L'Armoire* (1966), d'après *Dans le petit manoir* de Witkiewicz, il y a devant l'armoire « un énorme empilement des sacs. En même temps que les sacs, tombent, inertes, les *Acteurs* mêlés aux sacs, leurs corps flasques sont pareils aux sacs »[255].

Pour Johann Le Guillerm, il s'agit, lors du premier essai avec un prototype, de se « présenter devant les objets et essayer d'entrer dans leur logique »[256]. Par exemple, le premier prototype de *La Cyclette* à échelle un lui permettait de comprendre que le dispositif « pouvait bouger et que j'étais capable de le faire bouger »[257].

---

[252] Kantor, Tadeusz, *Leçons de Milan*, *op.cit.* p.55.
[253] Saraczynska, Maja, « Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art », *op.cit.*
[254] Kantor, Tadeusz, *Ma création, mon voyage*, Paris, Plume, 1991, p.136.
[255] Kantor, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, Lausanne, Âge d'Homme, 1977, p.61.
[256] Sorin, Etienne, « 3 choses à savoir sur le circassien Johann Le Guillerm », *L'Express* du 12 mars 2010, consulté le 01 juillet 2021. URL :https://www.lexpress.fr/culture/scene/3-choses-a-savoir-sur-le-circassien-johann-le-guillerm_854325.html
[257] Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.

Ce prototype lui a aussi révélé qu'il « était possible de monter sur l'objet »[258], une découverte clé dans son processus de création. Le premier prototype réalisé pour *La Cyclette* était un prototype rudimentaire, construit pour « marcher au moins une fois pour prouver que l'idée fonctionne »[259]. En fixant un escabeau sur lequel il se tenait à cheval, Johann Le Guillerm a exploré le mouvement de basculement en hauteur. Ce prototype lui a permis d'explorer toutes les possibilités inhérentes, notamment la « demi-roue qui nécessite une pratique de manipulation singulière »[260], un élément qui fait aujourd'hui sa marque de fabrique. Il a ensuite imaginé une mécanique, une sorte de chariot, qui permet à la *Cyclette* de se mouvoir toute seule.

Dans certaines œuvres de Johann Le Guillerm, les maquettes et prototypes deviennent eux-mêmes des performances, comme c'est le cas des *Droliques* (2018) et de *l'Aplanatarium (2018).*



Illustration 9 – Prototypes, *Les Droliques,* Johann Le Guillerm, 2018 © cirque ici 2018

Les *Droliques* impliquent le public dans la réalisation de prototypes de fleurs cinétiques aquatiques, qui sont ensuite construits à grande échelle et exposés dans les bassins du Jardin des plantes à Nantes.

[258] Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
[259] « Johann Le Guillerm : De l'idée à l'objet » Fondation BNP Paribas, 2015, consulté le 02 février 2024. URL : https://www.youtube.com/watch?v=4xo5rBrfzQU&t=1s
[260] Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.



Illustration 10 – *L'Aplanatarium*, Johann Le Guillerm, © cirque ici 2022

Dans une autre création participative, *L'Aplanatarium*, Johann Le Guillerm explore, à travers un geste commun, le mouvement de chute des corps en suspension dans l'air. Les participants sont invités à fabriquer ce que l'artiste appelle les « aplanants » : frêles créations de papier, pliages et découpages multiformes. La construction des « aplanants » se fait à partir de bouts de plastique, de morceaux de tissus ou de papier et selon des prototypes éprouvés par l'artiste. Ils sont confectionnés, remodelés et testés pour leur envol.



Illustration 11 – *L'Aplanatarium*, Johann Le Guillerm, 2018, (Photo : © Nicolas Joubard)

Puis, dans un dispositif circulaire (une tour de 18 mètres de hauteur), ceux-ci prendront leur envol et défieront les lois de la gravité avant de remonter dans les airs à l'aide d'une machinerie, pour reprendre leur chute perpétuelle.

L'art de Johann Le Guillerm est façonné par la matière brute et le geste artisanal.

Enfant, Johann Le Guillerm passait son temps à rechercher des objets curieux dans des dépotoirs et à expérimenter des constructions avec des allumettes :

> « Ces dépotoirs rencontrés dans mon enfance, c'étaient des mines d'or, ce n'étaient pas un tas de déchets, pas de la poubelle. Il y avait tous les matériaux, il y avait le monde entier. Et mine d'or, parce que les objets qui étaient là, étaient des objets de valeur qui avaient été seulement, à un moment de leur vie, destitué du terme de valeur, parce qu'ils avaient été quittés par leur propriétaire, et donc, n'appartenant plus à personne, ils étaient rendus aux hommes. […] C'était un endroit d'expérimentation, un laboratoire à ciel ouvert et oui, je pense que ça fait partie de ma vie. Aujourd'hui j'ai un atelier, c'est une sorte de dépotoir aussi, où il y a de la matière et où je peux expérimenter la matière, exactement comme dans ces endroits merveilleux des dépotoirs. »[261]

Les maquettes créées pour les structures des *Architextures* rappellent ses premières expérimentations avec les allumettes. Dans *Terces*, les maquettes ont évolué vers de longs carrelets de bois utilisés pour construire, *in situ, La Tour* ou *Le Dôme*. Ces structures autoportantes fonctionnent sur le principe de la « *tenségrité* », un concept développé par l'architecte américain Buckminster Fuller[262], décrivant la capacité d'une structure à s'autoéquilibrer grâce à la tension et la compression.

Maquettes et prototypes jouent ainsi un rôle central dans la démarche de Johann Le Guillerm, allant de la conception de structures à la réalisation de performances participatives, créant un lien essentiel entre la conception abstraite et l'expérimentation concrète. Ils permettent l'exploration et la compréhension des dispositifs scéniques, tout en introduisant des éléments imprévus.

Les espaces de Cécile Mont-Reynaud et de Julian Vogel font écho au geste artisanal de Johann Le Guillerm, par leurs proximités avec les arts visuels et les arts de la marionnette, ainsi que par le geste de fabrication qui demeure inscrit dans leurs dispositifs scénographiques.

---

[261] Entretien inédit avec Johann Le Guillerm,le 25 mars 2021.

[262] Architecte, designer, inventeur, écrivain et futuriste américain né le 12 juillet 1895 à Milton, et mort le 1er juillet 1983 à Los Angeles.

1.2. Les espaces de Cécile Mont-Reynaud. Entre dispositifs agissants et une poétique des matières

Cécile Mont-Reynaud est architecte, artiste de cirque et auteure. En 1999, elle cofonde la Compagnie Lunatic avec le gymnaste et aérien Sébastien Bruas, dont elle assure désormais seule la direction. Avant d'opter pour le cirque, Cécile Mont-Reynaud suit une formation en architecture, forgeant sa sensibilité à l'espace.

En effet, après des études littéraires, Cécile Mont-Reynaud intègre une école d'architecture d'intérieur et de design. À vingt-deux ans, en troisième année d'architecture, elle commence à pratiquer le trapèze et d'autres agrès avec l'artiste aérien Pierre Bergman au chapiteau des Noctambules à Nanterre. Elle rappelle que la pratique de la gymnastique dans son enfance a permis de développer sa force musculaire. Lucie Bonnet[263] observe que « ce sont peut-être ces deux éléments [l'architecture et la gymnastique], très éloignés en apparence, qui ont rendu son intégration dans le cirque évidente »[264]. Imprégnée par le spectacle vivant, Cécile Mont-Reynaud termine ses études d'architecture puis travaille en tant qu'assistante-scénographe. Après une première expérience professionnelle dans la scénographie, elle rejoint le Laboratoire d'Étude du Mouvement à l'école de théâtre Jacques Lecoq, où elle fusionne ses connaissances de l'espace et du corps. Cette formation comprend une session de travail en mouvement et deux sessions d'atelier incluant le dessin et le relief. Selon l'artiste, « ce cours [lui a] permis de rassembler ces différents éléments, qu'[elle] sentait comme étant distincts, mais qui, en fait étaient plus interconnectés »[265].

Acrobate aérienne, à ses débuts, Cécile Mont-Reynaud a voyagé pendant quatre ans à travers l'Europe et le Chili avec le Teatro del Silencio de Mauricio Celedon[266], participant à la création sous chapiteau d'*Alice Underground*, un spectacle explorant les émotions et les gestes extrêmes, plongeant ainsi dans une dimension théâtrale du cirque.

---

[263] Lucie Bonnet est doctorante à l'Université de Grenoble Alpes sous la direction de la professeure Gretchen Schiller. Ses recherches portent sur les spécificités et les protocoles du processus de création des pratiques aériennes.

[264] Bonnet, Lucie, *Corde et cirque, une histoire de renversements : évolution et révolutions de fibres circassiennes*, mémoire de master, sous la direction de Marion Guyez, Grenoble, Université Grenoble-Alpes, 2020, p.81.

[265] Saroh, Karine, « Entretien – Cécile Mont-Reynaud, Cie Lunatic », *Bande de violons – Étude de la pluridisciplinarité en scène* du 3 avril 2020, consulté le 18 mai 2021.
URL : https://bandeviolons.hypotheses.org/647

[266] Mauricio Celedon est acteur, metteur en scène et enseignant, né en 1957 à Santiago du Chili. Fondateur du Teatro del Silencio, il s'est formé au mime avec Etienne Decroux et Marcel Marceaux.

« Acrobate aérienne et architecte de formation, la question de la relation à l'agrès, à l'espace et à la matière, à la construction, à vivre/habiter l'espace aérien est récurrente et fondatrice de mon parcours d'auteur »[267], explique Cécile Mont-Reynaud. Forte de sa formation d'architecture, l'espace est la plupart du temps l'un des points de départ de ses créations : « même si je m'inspire d'une thématique, souvent d'une image mythologique, très vite naît un espace. Ces rapports à la matière et à l'espace sont des germes »[268], précise-t-elle.

En effet, depuis la création en 2003 de *J'ai pas sommeil*, l'artiste imagine des structures originales qui servent le propos dramaturgique et esthétique de la création en question. L'artiste précise que cette volonté de créer de nouveaux agrès n'a pas été un choix délibéré, mais une envie née au cœur du processus de création. Elle explique : « toute cette pratique autour de ce nouvel agrès n'est pas venue parce que je me suis dit […], que j'aimerais réinventer l'acrobatie aérienne, pas du tout. Elle est venue de ma pratique à moi, d'où je venais et de ce que j'avais envie de raconter »[269].

Depuis leur création *Marche ou Rêve* en 2012, la compagnie Lunatic a imaginé plusieurs dispositifs originaux en bambou qui interrogent la notion de « paysage » en étant à la fois support des agrès « sur lequel on pouvait monter et qui peut se transformer et avoir une dramaturgie liée à la scénographie »[270]. Comme les structures autoportantes de Johann Le Guillerm, les dispositifs de Cécile Mont-Reynaud s'inspirent du principe de « tenségrité »[271], terme issu d'un concept développé par l'architecte américain Buckminster Fuller. Ce terme combine *tensile* et *integrity*, décrivant « la capacité d'une structure à s'autoéquilibrer par le jeu de la tension et de la compression »[272].

En étudiant la tenségrité lors de ses études d'architecture, Cécile Mont-Reynaud découvre que ce concept architectural peut également être appliqué comme une approche somatique du corps vivant. La tenségrité, qui repose sur un équilibre entre des forces de tension et de compression, offre une manière de comprendre le corps comme une structure vivante, dynamique et interconnectée, où chaque partie contribue à maintenir l'ensemble.

---

267 Compagnie Lunatic, *Qui Pousse,* dossier de création, 2017, p.2
268 *Ibid.*
269 *Ibid.*
270 *Ibid.*
271 Compagnie Lunatic, « Présentation », consulté le 31 janvier 2024.
URL : https://www.cielunatic.com/presentation-de-la-compagnie/
272 *Ibid.*

Ainsi, des parallèles se dessinent entre l'anatomie humaine et les principes architecturaux, notamment au niveau de leur organisation cellulaire. L'imbrication entre la scénographie et l'agrès s'est encore amplifiée lors de leur création *Qui Pousse* où la structure devient comme un troisième personnage « monumental, mobile et expressif »[273], construit en bambou et en matière de fils de coton. Ainsi, selon l'artiste, elle ne devient pas seulement le troisième personnage de la mise en scène, mais même son véritable héros.

La démarche artistique de Cécile Mont-Reynaud s'articule également autour de la diversité des publics et des espaces. En évoquant sa création *J'ai pas sommeil*, elle précise : « Les gens me disaient que ce n'était pas un spectacle de rue […]. En réalité, c'est précisément cela que je trouvais magique : parvenir à susciter une qualité d'écoute chez des personnes qui ne sont pas habituées à fréquenter des spectacles, qui ne sont pas forcément patients ni polis »[274]. Cette relation privilégiée avec le public explique également pourquoi l'artiste apprécie tant les spectacles destinés au jeune public, « parce qu'ils ne sont pas polis, ce qui nous confronte à une exigence de présence que je juge vraiment cruciale »[275].

Créé en 2015, *Fileuse* marque le début du projet *Mue*, une recherche exploratoire mêlant « scénographique, chorégraphique et circassienne polymorphe sur le corps sensible, imaginaire, architectural »[276]. Initialement conçu pour être présenté en extérieur, *Fileuse* fut précurseure, se souvient Cécile Mont-Reynaud. À l'époque, peu de performances de ce type étant proposé en plein air[277].

---

273 Compagnie Lunatic, *Qui Pousse,* dossier de création, *op.cit.*, p.2.
274 *Ibid.*
275 Entretien inédit avec Cécile Mont-Reynaud, le 09 juin 2021.
276 Compagnie Lunatic, *Fileuse,* dossier de création, 2021, p.6.
277 « Il y a dix ans, il y avait très peu de gens qui amenaient ce genre de choses en extérieur », constate à ce propos Cécile Mont-Reynaud, *in* entretien inédit avec Cécile Mont-Reynaud, le 09 juin 2021.

En effet, d'une durée de trente-cinq minutes, *Fileuse* ne répond pas aux conventions classiques des spectacles de salle, et son dispositif circassien peu conventionnel, difficile à catégoriser, pourrait nécessiter un public averti. La décision de proposer *Fileuse* en extérieur représente donc un certain risque, celui d'aller à la rencontre de nouveaux publics et de partager son approche expérimentale avec des spectateurs qui, autrement, n'auraient peut-être pas assisté à une représentation dans un lieu traditionnellement dédié aux arts.



Illustration 12 – *Fileuse,* Cécile Mont-Reynaud (Cie Lunatic), 2015. (Photo : Christophe Raynaud de Lage)

Par ailleurs, à la fin de la représentation, le dispositif se métamorphose en une installation immersive, dans laquelle le public est invité à explorer et à déambuler. Qu'il soit joué en intérieur ou en extérieur, de jour ou de nuit, l'expérience varie considérablement. Le public s'approprie ainsi l'espace, créant des interactions personnelles avec le dispositif, qui se transforme alors en œuvre d'art à part entière.

Sur les supports de communication, le spectacle est décrit comme « objet poétique non identifié », « spectacle aérien », et « installation plastique et sonore »[278]. Pour Cécile Mont-Reynaud, ces termes renvoient au caractère inclassable de sa création, qui intègre des éléments de danse, de cirque, d'installation, de théâtre musical, de mots et de poésie.

[278] Saroh, Karine, « Entretien – Cécile Mont-Reynaud, Cie Lunatic », *op.cit.*

La collaboration avec la poétesse Laurence Vielle[279] et le musicien Wilfried Wendling[280] se traduit par un travail approfondi sur la voix et le texte. *Fileuse* adopte la forme d'un journal intime lu « à la verticale »[281], tel un corps en transformation qui dévoile « l'intimité d'une femme, révélant les imaginaires nichés dans son corps d'acrobate »[282].

Pour concevoir ses structures, Cécile Mont-Reynaud travaille en complicité avec le scénographe et concepteur lumières Gilles Fer[283]. Ensemble, ils conçoivent des dispositifs scénographico-circassiens, détachés de tout agrès référencé, qui deviennent le cœur de la dramaturgie et des récits. Le matériau de base de *Fileuse* est la corde, agrès circassien, qui est toutefois déconstruit, multiplié, puis réinterprété dans sa forme et dans ses points d'accroches, qui sont inédits.



Illustration 13 – *Fileuse*, Cécile Mont-Reynaud (Cie Lunatic), 2015. (Photo : Pauline Turmel)

[279] Née en 1968, Laurence Vielle est une poétesse, actrice et metteuse en scène belge. Sa poésie se caractérise par son caractère « en action », écrite pour être performée sur scène ou diffusée à la radio.
[280] Né en 1972, Wilfried Wendling est un compositeur et metteur en scène français. Dès 1995, il compose et met en scène des spectacles pluridisciplinaires notamment présentés au Théâtre des Amandiers, au Théâtre de l'Odéon - théâtre de l'Europe (avec François Sarhan), au 104 (Paris) et à la Maison de la Poésie de Paris.
[281] Compagnie Lunatic « Fileuse », consulté le 20 mai 2021. https://www.cielunatic.com/fileuse/
[282] *Ibid.*
[283] Scénographe, régisseur, éclairagiste et constructeur pour le cirque, la danse et le théâtre de rue. Il conçoit et construit toutes les scénographies originales et les lumières de la Compagnie Lunatic depuis 2002.

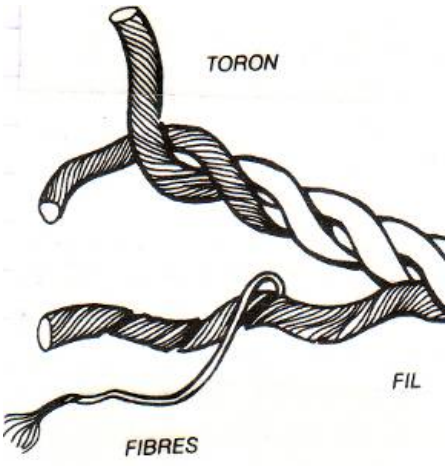

Illustration 14 – Schéma d'une corde toronnée. (© Notech)

En effet, les « cordes fileuses », comme l'artiste aime à les appeler, sont des cordes toronnées, « c'est-à-dire que seuls les torons, brins entre deux et trois millimètres de diamètre »[284] ont été conservés pour constituer le dispositif. Ces différents fils sont « ensuite agencés et suspendus selon différentes modalités, variables selon les créations »[285].

Le dispositif de *Fileuse* a évolué à travers le temps sur deux créations qui ont précédé le spectacle de *Fileuse : J'ai pas sommeil* (2003) et *Ariane(s)* (2005). En effet, dans *J'ai pas sommeil,* le rapport au temps jouait un rôle crucial que Cécile Mont-Reynaud voulait symboliser par un sablier. Ultérieurement, le sable a été remplacé par de la polenta, reproduisant la couleur dorée du sable tout en étant plus adaptée à ses besoins scéniques (le sable causait des problèmes respiratoires et oculaires, notamment lors de chutes). L'image qui a finalement donné naissance aux fileuses, « c'est bien cette image d'un sablier et d'un fil de grains, amenant à une corde démultipliée »[286], constate Cécile Mont-Reynaud. Avec l'aide de la corderie Clément à Bagneux, Cécile Mont-Reynaud a pu acquérir un stock de cordes toronnées en coton. Cependant, ces cordes lui causaient beaucoup de douleur, car elles pénétraient dans la chair et provoquaient des brûlures. Un jour, son scénographe, Gilles Fer, a réalisé que le bout de corde défait était beaucoup plus doux. Ainsi, les premiers essais ont été réalisés avec une corde défaite de vingt-quatre torons, d'environ un centimètre de diamètre, avec un point d'accroche unique.

[284] Compagnie Lunatic « Fileuse », *op.cit.,* https://www.cielunatic.com/fileuse/
[285] Bonnet, Lucie, *Corde et cirque, une histoire de renversements : évolution et révolutions de fibres circassiennes, op.cit.,* p.80.
[286] *Op.cit.*, p.84-85.

En 2005, Cécile Mont-Reynaud crée *Ariane(s)*, inspiré de la figure des fileuses des Parques tissant et mesurant le destin des Hommes, qui jouent un rôle dans la mythologie romaine. À partir des expérimentations menées lors de *J'ai pas sommeil*, Cécile Mont-Reynaud réalise qu'« au lieu de passer des heures à défaire quelque chose qui a été fabriqué »[287], elle pourrait utiliser sa matière première initiale. La compagnie a donc pu récupérer des bobines de torons (matière première utilisée pour tresser les cordes lisses) d'environ deux à trois millimètres de diamètre, qui sont toujours utilisées pour les cordes de *Fileuse* aujourd'hui.



Illustration 15 – *Ariane(s),* Cécile Mont-Reynaud (Cie Lunatic), 2015.
(Photo : Christophe Raynaud de Lage)

En résidence à l'Atelier du Plateau, un lieu de création expérimentale à Paris, la compagnie fabrique donc des kilomètres de rideaux de fileuses qui ont été utilisés dans *Ariane(s)*. Ce dispositif, issu d'un mur de fils avec lequel on peut créer différentes scénographies en fonction de son agencement, constitue le point de départ du dispositif imaginé pour *Fileuse*.

[287] *Op.cit.*, p.209.

Pour Cécile Mont-Reynaud, cette genèse du dispositif est profondément poétique ; un processus d'où émergent « des imaginaires, des matières et des sensations qui sont partagées très profondément »[288], et qui, pour elle, constituent une véritable « poétique de la matière ». Dans ce contexte de recherche poétique, il est tout à fait intéressant de noter que, pour élaborer le spectacle, Cécile Mont-Reynaud travaille avec une plasticienne-marionnettiste autour des « fils qui sont comme une sorte de magma au sol »[289].

Se considérant comme « artisan-artiste »[290], la démarche de Cécile Mont-Reynaud est indéniablement proche de l'artisanat, imprégné par un mouvement d'aller-retour entre l'atelier et le plateau, et incitant un dialogue constant entre la matière et le corps pendant les répétitions. La genèse du dispositif des fileuses témoigne du rapport intime qui unit l'artiste à son dispositif. Cécile Mont-Reynaud s'est pleinement investie dans sa réalisation, ayant imaginé, construit et développé ce dispositif. Cette proximité se traduit par une interaction sensible et organique entre le corps de l'artiste et celui du dispositif, qui est au cœur de la dramaturgie de *Fileuse*.

Le dialogue entre l'artiste et son dispositif, ainsi que la place accordée à la voie/x de la matière et aux imprévus du processus, devient l'un des éléments déterminants pour l'œuvre finale. Dans cette perspective, l'artiste souligne en effet l'importance de se laisser guider par le dispositif, d'accepter de perdre le contrôle et de lâcher prise pour explorer pleinement toutes ses potentialités.

Cette capacité de l'espace à évoluer et à être vécu résonne avec l'approche de Julian Vogel, dont les espaces naviguent continuellement entre scénographies et installations habitables.

---

288 *Ibid.*

289 *Op.cit.,* p.212.

290 « Oui, c'est sans doute le fait que le l'ait créé de mes mains. On pourrait d'ailleurs poursuivre cette réflexion sur l'artisanat. Qu'est-ce que c'est d'être un artiste de cirque ? Est-ce qu'on n'est pas un peu des artisans ? En tout cas, moi, je suis une artisane, c'est assez clair. Je suis une artiste-artisane », *in* entretien inédit avec Cécile Mont-Reynaud, le 09 juin 2021.

1.3. Fragilité et synergies. L'espace, le corps et la matérialité dans l'œuvre de Julian Vogel

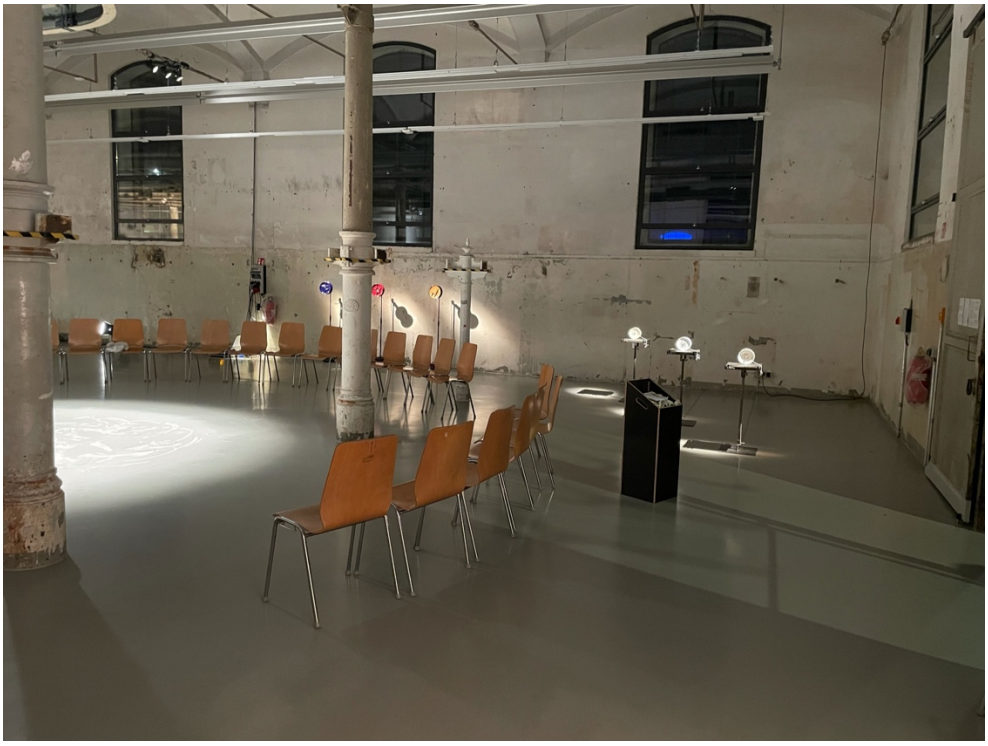

Illustration 16 – Julian Vogel, *CHINA SERIES #15*, 2021. (Photo : Archives personnelles), prise avant le début de la performance au ATOLL-Festival, Karlsruhe

Né en 1990 à Luzern en Suisse, Julian Vogel est circassien, artiste plasticien, et musicien. Il est diplômé de l'Academy for Circus and Performance Art (ACaPA) des Pays-Bas, avec une spécialisation en diabolo[291]. Formé à la philosophie et à l'histoire de l'art à l'Université de Berne, Julian Vogel est influencé dans sa démarche artistique par sa formation universitaire, notamment par son intérêt marqué pour la physique et la philosophie, notamment les approches du physicien et philosophe italien Carlo Rovelli. Rovelli est l'un des initiateurs de la gravité quantique à boucles, visant « à établir un cadre formel permettant de décrire la force gravitationnelle à très petite échelle, et qui opère une refonte complète des concepts d'espace et de temps »[292].

[291] Le diabolo est à la fois un instrument et une discipline de jonglage. L'objet se compose généralement de deux coupes en caoutchouc reliées par un axe métallique. À l'aide de baguettes en bois, en aluminium, en fibre de carbone ou en verre, reliées par du fil, le diaboliste exerce des forces importantes sur son diabolo grâce à l'effet de levier. Une fois que le diabolo est stable et tourne à une vitesse suffisante, le diaboliste peut réaliser un nombre illimité de figures avec un, deux, voire plusieurs diabolos. Parmi les figures plus connues, on trouve le lancer, l'ascenseur ou le *siteswap,* une figure qui a son origine dans la jonglerie avec des balles.

[292] « La gravité quantique à boucles », *Site de vulgarisation scientifique d'Étienne Klein*, consulté le 12 octobre 2024. URL : https://etienneklein.fr/la-gravitation-quantique-a-boucles/#:~:text=Physicien%20et%20historien%20des%20sciences,d'espace%20et%20de%20temps.

Julian Vogel est co-fondateur avec Josef Stiller[293] du *Klub Girko* et de la compagnie *Trottvoir*, laboratoires de plusieurs œuvres artistiques. En 2024, Julian Vogel crée sa propre compagnie *Cie. Unlisted*. Parallèlement, il participe à d'autres projets artistiques (par exemple Panama Pictures, Cie.sh) en tant qu'interprète et conseiller artistique, tout en composant et produisant de la musique électronique pour des compagnies internationales de cirque et de danse.

Le travail de Julian Vogel est influencé par plusieurs artistes du cirque, notamment par la démarche de l'artiste suisse Roman Müller[294], connu pour son travail de réinvention de la discipline du diabolo[295]. Par ailleurs, Roman Müller accompagne Julian Vogel, notamment en partageant ses expériences d'artiste et d'organisateur du festival cirqu'Aarau en Suisse. Depuis 2018, Julian Vogel se consacre à *CHINA SERIES,* un projet interdisciplinaire composé à ce jour de vingt variations qui oscillent entre cirque, danse, performance, sculpture et installation. Le titre du projet *CHINA SERIES* fait en effet référence à la matière de construction des diabolos qui se trouve au centre de sa démarche : le *china*, en anglais, désigne la porcelaine.

„Als ich einmal in der Küche stand, waren da zwei identische Suppenschüsseln und ich dachte, naja, die könnten ja eigentlich auch ein Diabolo sein oder die gleiche Form haben. Und dann habe ich ein Loch gebohrt und das war dann ein Diablo"[296], c'est ainsi que Julian Vogel explique le titre ainsi que l'événement déclencheur de son projet.

Les premières idées du projet sont nées « sans penser à un projet ou un objet précis »[297], explique l'artiste.

---

[293] Diplômé de l'Academy for Circus and Performance Art (ACaPA) des Pays-Bas en 2019, Josef Stiller travaille avec des bâtons de bambou, explorant leurs différentes possibilités d'équilibre.

[294] Penseur, bricoleur, performeur, jongleur, guitariste et directeur artistique du festival cirqu'Aarau.

[295] Dans ses créations *Trilogie Le Cercle* ou *ArbeiT ou l'éloge de l'éphèmère*, Müller développe une nouvelle écriture du diabolo, accentuant les contraintes inhérentes à l'objet. Le temps est un élément clé de sa démarche : tout tourne, circule, virevolte, pivote dans un imaginaire ludique, nourri de théories scientifiques et philosophiques. Le diabolo est continuellement réinventé sur les plans esthétiques, dramaturgiques et techniques (« Tr'espace », *CircusNext,* consulté le 23 août 2024,
URL : https://circusnext.eu/portfolio/trespace/). La rencontre entre Julian Vogel et Roman Müller a lieu après une représentation d'*ArbeiT ou l'éloge de l'éphèmère* (2012), création qui met au centre les interactions entre un artiste et un diabolo. Les frontières entre l'humain et l'objet s'y brouillent de plus en plus ; des machines émergent et prennent en charge le travail au point de rendre l'artiste « inutile », devenant multifonctionnelles et autonomes. (Voir Compagnie Tr'espace, *ArbeiT oder : Das Lob des Vergänglichen*…dossier de création, 2024, p.4).

[296] « Une fois, j'étais dans la cuisine et il y avait deux bols de soupe identiques, et je me suis dit : "Eh bien, ils pourraient être un diabolo ou avoir la même forme". Et puis j'ai percé un trou et c'était un diabolo », traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Julian Vogel, le 26 avril 2021.

[297] Vogel, Julian, *CHINA SERIES*, dossier de présentation, 2021. p.4.

« J'ai intuitivement développé des matériaux, qui ont mené à d'autres, qui ont à leur tour produits quelque chose de nouveau, et ainsi de suite »[298], se souvient-il. En remplaçant les bols du diabolo en caoutchouc par de la céramique, la matérialité même de l'objet l'a conduit à expérimenter l'art du jonglage avec d'autres approches artistiques, avec différents matériaux de construction, avec des espaces et des dispositifs divers. De cette « recherche sans but »[299], un concept et une réflexion artistique ont émergé. En effet, les objets et leur matérialité constituent des éléments originels de la démarche de Julian Vogel. Ils ont ouvert d'autres possibilités et permis l'expérimentation d'autres formats.

Les variations de *CHINA SERIES* n'ont pas d'ordre chronologique ; elles sont au contraire présentées à la manière d'une bibliothèque dont les matières et les écritures peuvent être amenées à évoluer ou à changer au fur et à mesure. À cela s'ajoute une publication, un catalogue d'objets, qui vise à répertorier et à documenter tous les objets réalisés ou récupérés pour *CHINA SERIES*. Les différentes variations peuvent donc être combinées de façon multiple, s'adaptant à des environnements et à des thèmes divers. Même si, au début, Julian Vogel n'avait pas encore l'intention d'en faire un seul projet, les liens entre les différentes variations se sont manifestés rapidement.

Chacune de ces variations est une « scène laboratoire »[300], incitant à explorer les propriétés du diabolo dans des perspectives distinctes. Dans l'œuvre de Julian Vogel, l'agentivité du dispositif scénographique émerge des synergies entre l'espace, les objets et le corps humain.

Par cette interaction, Vogel crée des expériences uniques où chaque élément scénique joue un rôle essentiel dans la narration et l'émotion véhiculée. Le spectateur, quant à lui, est entraîné dans un voyage où la fragilité et la transformation sont au cœur du discours artistique.

CHINA SERIES est un subtil métissage entre le matériel et son contexte, l'artiste et le lieu de représentation. Julian Vogel souligne en effet l'importance d'une collaboration active entre l'artiste et l'organisateur du lieu d'accueil. Pour lui, un cadre adapté pour les différents formats de *CHINA SERIES* est indispensable.

---

298 *Ibid.*

299 *Ibid.*

300 Voir l'article de Roussial, Cyrille, « Vers des jonglages post-anthropocentriques : étude de variations de la collection *CHINA SERIES* de Julian Vogel », *Circus: Arts, Life and Sciences,* vol. 1, no. 1, 2022, consulté le 7 octobre 2024. DOI : https://doi.org/10.3998/circus.3065

Les variations sont donc présentées dans un lieu précis pour une durée de quelques jours à quelques semaines[301]. Ses installations permanentes sont souvent accompagnées de performances, brouillant ainsi les frontières entre espace d'exposition et espace scénique.

Comme évoqué précédemment, l'élément reliant toutes les variations de *CHINA SERIES* est le diabolo en céramique. Le diabolo lui-même ne sert plus que de point de départ, et il s'agit avant tout de reconstruire ou de déconstruire l'objet classique de la jonglerie. Julian Vogel rappelle que « tout a commencé avec la forme du diabolo : deux bols connectés autour d'un axe. Cela m'a amené à utiliser deux soupières à leur place. Avec la céramique, la fragilité est venue. Mais aussi, des formes, bruits, poids, couleurs et histoires différents »[302]. À travers *CHINA SERIES*, Julian Vogel interroge le propos et les techniques du diabolo ; leurs qualités majeures et leurs modalités de transmission. Pour lui, l'absence de limites ouvre la voie à une performance (interactive), un film, une publication, un appel téléphonique ou un plat, dont le point de départ est toujours le mouvement perpétuel, la transition et la transformation constante des objets. Ils roulent, tournent, volent et se cassent. Selon Julian Vogel « la fragilité des objets – mais aussi du corps humain – nous renvoie à la temporalité de notre être »[303].

Dans la recherche de Julian Vogel, il est donc question de fragilité et de vulnérabilité (du corps matériel, mais aussi du corps humain) et de proximité et de distance (de l'artiste à l'objet, du public à l'objet et du public à l'artiste).

Portée par les démarches et approches des artistes au cœur de notre corpus, nous avons exploré, dans une posture de scénographe, les dialogues et échanges entre le corps matériel d'un dispositif scénographique et le corps humain. Ces expériences pratiques se sont tissées en écho avec les recherches théoriques, s'imbriquant et se répondant sans cesse. La performance *Corners* est le résultat de cette traversée entre bibliothèques et ateliers, universités et salles de répétition.

---

[301] Par exemple, du 10 au 20 June 2021, *CHINA SERIES* a été présent pendant toute la période de Cirqu'8, lors du festival cirqu'Aarau, un festival de cirque contemporain à Aarau (Suisse), sous la direction artistique de Roman Müller. Très tôt, Roman Müller a pris contact avec le Forum Schlossplatz, un musée situé en plein cœur de la ville d'Aarau. Ensemble, Roman Müller, Julian Vogel et le curateur du musée ont mis en place une combinaison de variations de *CHINA SERIES,* soigneusement adaptées à l'espace même du musée.
[302] Vogel, Julian, *CHINA SERIES*, dossier de présentation, *op.cit.*, p.3.
[303] *Op.cit.,* p.2.

Chapitre 2. *Corner[304]s*. Performance scénographique à la croisée des arts plastiques, du cirque et de la matière animée

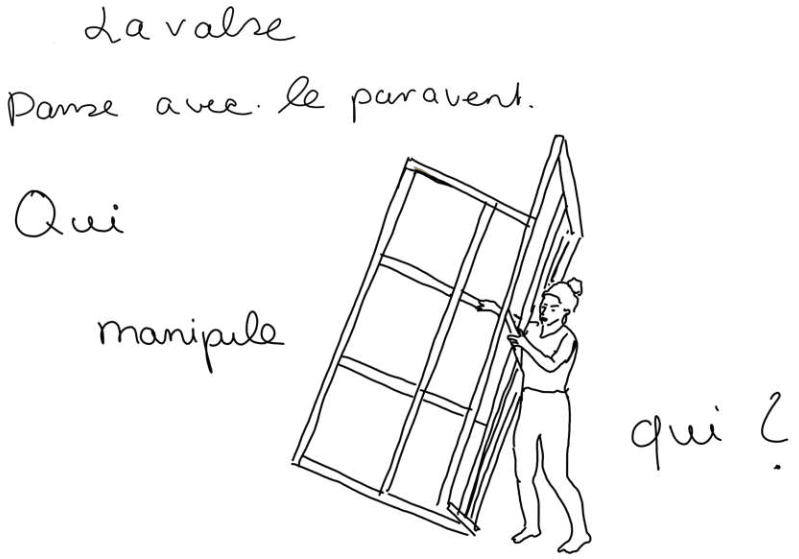

Illustration 17 – *Croquis de recherche.* Carnet de recherche personnel, 2022. (© Archives personnelles)

Sur le plateau se rencontrent un paravent et une contorsionniste. Monumental, animé et expressif, le paravent interagit avec l'artiste et devient personnage à part entière. L'interprète explore ce dispositif original en bois et, ensemble, ils se muent et se métamorphosent : recouvert d'un relief de papier comme une cellule abritant de la vie, le paravent se décompose en lambeaux de papier froissé, puis devient dénudé comme un skeleton. Le corps et la structure s'horizontalisent, ils se densifient et s'hybrident, convoquant des histoires et imaginaires mythiques.

Pour *Corners* nous collaborons étroitement avec Alessandra Piccoli, une artiste multidisciplinaire. Forte d'une grande sensibilité pour les arts visuels, elle s'intéresse notamment à la sculpture et à ses interactions avec un corps humain en mouvement.

En effet, diplômée en sculpture à l'Académie des Beaux-Arts de Brera (Milan, 2016), Alessandra Piccoli se consacre à des projets de recherche en lien avec les possibilités expressives du corps humain. Elle se passionne pour le monde des arts de la performance

[304] La création *Corners* est réalisée avec le soutien de la « Casa del Circo Contemporaneo » de la Fondazione Cirko Vertigo dans le cadre du Progetto Triennale Interregionale Artisti nei territori 2022-2024 et du Centre Régional des Arts du Cirque-CRAC à Lomme.

ainsi que leur histoire, créant des projets vidéo et photographiques en collaboration avec l'artiste-plasticien Valerio Ambiveri[305].

Parallèlement, Alessandra Piccoli explore les techniques du cirque en expérimentant des outils aériens. Elle participe à des tournées de spectacles en tant qu'acrobate aérienne avec l'agence *Metro Art* (Italie du Nord, 2017) et travaille au *Circo tradizionale di Vienna* de la famille *Vassallo*[306], une troupe de cirque traditionnel italien. Puis, elle sillonne l'Europe afin d'approfondir sa pratique circassienne, notamment sous les conseils de la contorsionniste Jasmine Straga[307] (Budapest, 2019). Diplômée de l'école de cirque *Vertigo* à Turin (Italie) en 2019, elle participe à plusieurs festivals internationaux de cirque, notamment le festival *AUCH* en France en 2018 et le festival *TAC* en Espagne en 2019, avec le projet *Cirque est présent*, dédié aux artistes féminines contemporaines les plus influentes. Alessandra est diplômée de la formation professionnelle au Centre Régional des Arts du Cirque CRAC à Lomme depuis 2022, accompagnée par la professeure chinoise Yachin Deng[308]. Dans sa pratique, elle se consacre notamment à des projets de recherche s'inspirant des arts plastiques. *Corners* constitue la première création où elle est en dialogue avec un dispositif scénographique.

La démarche artistique d'Alessandra Piccoli, forte de ses expériences comme artiste-sculptrice, se caractérise par une approche plastique de son propre corps, s'intégrant dans l'espace comme un élément plastique et sculptural. De notre côté, notre processus est imprégné par le désir de rendre vivants l'espace et les dispositifs scénographiques qui l'habitent. C'est dans cette zone de friction que notre écriture scénique se déploie à la lisière de la matière animée, du corps sculpté et de l'animation de l'espace.

---

[305] Né en 1962 à Bergamo (Italie), Valerio Ambiveri est diplômé en peinture de l'Académie des beaux-arts de Brera, où il enseigne la vidéo numérique. Il a récemment inauguré son propre musée en ligne, *AMBImuseoVERI* (http://www.valerioambiveri.org).

[306] La famille *Vassallo* est une famille de cirque traditionnelle, active depuis quatre générations. Actuellement dirigée par Davide Vassallo, né en 1979 et formé en tant que clown et artiste de fil souple, la famille maintient l'héritage du cirque classique. Davide Vassallo a repris la direction artistique après son père, Valter Vassallo, et son grand-père, Francesco Vassallo, qui était connu sous le nom de Clown *Ciccillo* dans les années 1950 et 1960.

[307] Jasmine Straga (anciennement Jasmine George) a été formée à la gymnastique artistique et rythmique de haut niveau pendant 14 ans. Elle travaille comme contorsionniste et voltigeuse dans des cirques traditionnels à l'international. Au fil des ans, Jasmine a formé plus de 200 contorsionnistes à travers le monde. Parmi ses élèves les plus célèbres figurent les contorsionnistes internationaux Jordan McKnight (États-Unis) et Rich Metiku (Éthiopie), ainsi que ses deux cadettes, Alissa Eckersley et Jessica Peters (Australie).

[308] Contorsionniste chinoise et enseignante au Centre Régional des Arts du Cirque-CRAC à Lomme.

Nos sensibilités plastiques et un goût que nous partageons pour une écriture plastique du corps nous permettent d'imaginer ensemble une narration scénique induisant des états de corps s'appuyant sur le principe de la réciprocité.

En effet, la relation que nous mettons en scène entre le corps d'Alessandra et celui du paravent est une relation d'interdépendance, dans laquelle le corps interagit avec le paravent, mais aussi le paravent avec le corps. Tout comme une marionnette qui prend vie sur scène grâce à son interaction avec l'interprète, le paravent apparaît férocement vivant. La rencontre et l'interaction entre le corps extrêmement souple d'Alessandra et le corps rigide et angulaire du paravent sont au cœur de notre processus. « Il y a des angles d'où l'on ne peut plus sortir »[309], écrit le poète français Pierre Albert-Birot, cité par Gaston Bachelard. Cette citation montre que notre *coin* ne devient intéressant que lorsqu'un corps s'y déploie !

2.1. Les inspirations littéraires et artistiques

En effet, Gaston Bachelard, dans son ouvrage *La Poétique de l'espace,* explore la dimension imaginaire de notre rapport à l'espace. Bachelard y examine les espaces rêvés, ceux de notre intimité, les significations symboliques d'un espace vécu, ainsi que les souvenirs d'enfance qui y sont attachés. Le chapitre VI, dédié aux coins, constitue le germe de la genèse du dispositif scénographique pour *Corners.* À partir de la pensée de Bachelard, nous souhaitions proposer une expression plastique du coin comme « refuge »[310], comme « négation de l'Univers »[311], comme « case de l'être »[312], ou encore comme un être « hanté[s], sinon habité[s] »[313]. Au départ, il s'agissait de réaliser une série de maquettes, capable de traduire plastiquement la pensée bachelardienne. Ces maquettes nous ont permis de trouver la morphologie et l'esthétique du dispositif que nous mettons en scène dans *Corners* : un paravent capable de générer une multitude d'angles et de coins différents. « Je suis l'espace où je suis »[314], c'est ainsi que l'écrivain français Noël Arnaud décrit l'alliance

---

309 Albert-Birot, Pierre, *Poèmes à l'autre moi,* « Sixième poème », Paris, Caractères, 1954, p.17, cité par Gaston Bachelard, *in La Poétique de l'espace*, *op.cit.,* p.214.

310 « […] le coin est un refuge qui nous assure une première valeur de l'être : l'immobilité. Il est le sûr local, le proche local de mon immobilité », nous dit Bachelard *in* Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace, op.cit.,* p.206.

311 *Ibid.*

312 *Op.cit.* p.207.

313 *Op.cit.* p.210.

314 Arnaud, Noël, *L'état d'ébauche,* Paris, Le Messager boiteux, 1950, p.127. Texte original de la citation : « Je suis la place où je suis », cité par Gaston Bachelard, *in op.cit.* p.207.

de notre corps et de l'espace qui nous entoure. Il n'y a donc pas d'espace neutre, car chaque espace a sa propre histoire, un sentiment et une atmosphère qui lui sont propres.

Selon Gaston Bachelard, aucun espace n'est plus propice que le coin pour explorer l'interconnectivité entre l'espace et notre corps.

En effet, dans notre quotidien, les coins sont partout : ils sont un refuge et un obstacle à la fois. Même inconsciemment, les coins influencent notre manière d'être et notre façon de nous déplacer dans l'espace. Par exemple, nous cherchons refuge dans un coin, tandis que l'angle d'une rue peut être perçu comme un obstacle qui risque de nous « coincer ». Certes, l'angle est une forme élémentaire en tant qu'élément architectural, mais, comme le décrit Bachelard, « parfois, plus simple est l'image, plus grands sont les rêves »[315].

De manière symbolique, Bachelard voit dans l'angle le lien entre l'intérieur et l'extérieur (« moitié murs, moitié porte »[316]) ou même une « armoire de souvenirs »[317].

Comment les coins affectent-ils nos états émotionnels et physiques ? Telle est l'une des questions qui font vibrer notre recherche artistique.

En effet, Gaston Bachelard aborde le coin comme un espace onirique, en décrivant les coins comme des lieux de recueillement où l'âme peut se retrouver face à elle-même. En tant que « négation de l'Univers »[318], le coin se mue en espace à part, déconnecté de la grande mêlée du monde, permettant ainsi à l'individu de se recentrer sur son intériorité. Le coin, en tant que « case de l'être »[319], revêt une importance cruciale dans la formation de l'identité personnelle, chargé de souvenirs et de significations profondes.

Dans ses réflexions, Bachelard met en perspective l'étude géométrique des espaces, reléguée au second plan. Selon lui, l'essence même de l'espace ne réside pas dans sa stricte géométrie ou sa configuration spatiale objective, mais plutôt dans son expérience subjective et les significations personnelles qui lui sont attribuées. Chaque espace est donc aussi un espace vécu, un espace intime de souvenirs, indépendant de sa géométrie ou de son architecture. Selon Bachelard, les images des espaces se déplacent toujours dans deux sens : « elles sont en nous autant que nous sommes en elles »[320].

---

315 Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace, op.cit.,* p.206.
316 *Ibid.*
317 *Op.cit.,* p.213.
318 O*p.cit.,* p.206.
319 *Op.cit.,* p.207.
320 *Op.cit.*, p.52.

Cette perspective révèle la profondeur de l'interaction entre l'homme et son environnement, mettant en lumière la façon dont les lieux que nous habitons contribuent à façonner notre identité et notre expérience du monde.

Dans *Corners* nous travaillons sur l'évocation, sur ce que les coins suscitent en nous. Pour cela, nous nous sommes laissée emporter vers d'autres récits, vers d'autres histoires, tissées dans et avec les coins. Les réflexions de Bachelard deviennent le carrefour d'histoires, des points de convergence auxquelles se mêlent nos rêves et nos imaginaires.

Outre le coin, Bachelard s'intéresse aux espaces clos de protection, laissant pourtant toujours possible un échappement, tels que les tiroirs, les armoires, et les coffres. Pour lui, ces espaces sont des microcosmes, des refuges symboliques et des réceptacles de souvenirs. Il invite le lecteur à revisiter les espaces de son enfance, à rentrer dans sa maison onirique, à observer les maisons animales comme le nid ou la coquille, ou la « maison des choses »[321], comme les tiroirs ou les malles, à saisir « la miniature et l'immensité », ou à penser « la dialectique du dehors et du dedans ».

La maison, qu'il considère comme un « être vertical »[322], occupe une place primordiale dans la pensée bachelardienne. Elle représente l'endroit où se déploient nos gestes quotidiens, des actions que nous avons apprises et qui sont comme un ensemble organisé. Cet ensemble rappelle une sorte de mathématique des gestes, tels que descendre dans la cave ou monter dans le grenier. Les espaces ont donc la capacité de générer nos gestes et de nous animer ; ils nous habitent, de manière plus profonde que nous ne les habitons nous-mêmes. En effet, selon Bachelard, nous, habitants des espaces, ne sommes pas les seuls à avoir des souvenirs des lieux que nous avons habités ; chaque lieu et chaque objet en ont aussi, en raison de ce qu'ils y ont vu ou vécu. Bachelard parle de « l'âme des choses »[323], de la « concentration d'être »[324] de l'espace, d'une maison qui « se serra contre [lui], comme une louve »[325].

Pour Bachelard, « chaque tiroir a son individualité »[326], il est comme un coin d'univers pour l'humanité.

---

321 *Ibid.*
322 *Op.cit.* p.71.
323 *Op.cit.,* p.211.
324 *Op.cit.,* p.104.
325 *Op.cit.,* p.103.
326 Bontems, Vincent, « Bachelard et La poétique de l'espace », *op.cit.*

Dans cette perspective, la relation avec ces choses n'est jamais neutre, comme le souligne Bachelard : « quand on donne aux objets l'amitié qui convient, on n'ouvre pas l'armoire sans tressaillir un peu »[327]. Notre relation avec des entités inanimées est donc caractérisée par de la nostalgie, de la curiosité et même de l'émerveillement.

Dans *Corners*, nous cherchions à transposer cette interaction profonde entre l'espace et les gestes, en créant un univers scénique proche du mémoire et du rêve. Les improvisations émergeaient en écho avec la pensée bachelardienne, tentant de faire ressentir, à travers le corps et le paravent, cette présence palpable des lieux qui nous habitent.



Illustration 18 – *Corners,* répétitions au CRAC Lomme, 2022. (Photo : Archives personnelles)

Lors de la toute première répétition, nous lisions donc à haute voix des passages présélectionnés avant de monter sur scène. Nous en reproduisons ici un extrait :

- « Une chambre imaginaire se construit autour de notre corps qui se croit bien caché quand nous nous réfugions en un coin. Les ombres sont déjà des murs, un meuble est une barrière, une tenture est un toit »[328].
- « Quel appel à l'humilité le rêveur a entendu dans son coin ! Le coin nie le palais, la poussière nie le marbre, les objets usés nient la splendeur et le luxe. Le rêveur,

[327] Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace, op.cit*, p.143.
[328] *Op.cit.,* p.206.

dans son coin, a rayé le monde en une rêverie minutieuse qui détruit un à un tous les objets du monde. Le coin devient une armoire de souvenirs »[329].

- « […] le coin est un refuge qui nous assure une première valeur de l'être : l'immobilité. Il est le sûr local, le proche local de mon immobilité »[330].
- « Par bien des côtés, le coin "vécu" refuse la vie, restreint la vie, cache la vie. Le coin est alors une négation de l'Univers. Dans le coin, on ne parle pas à soi-même. Si l'on se souvient des heures du coin, on se souvient d'un silence, d'un silence des pensées »[331].
- « La fonction d'habiter fait le joint entre le plein et le vide. Un être vivant emplit un refuge vide. Et les images habitent. Tous les coins sont hantés, sinon habités »[332].
- « Quelle image de concentration d'être que cette maison qui se "serre" contre son habitant, qui devient la cellule d'un corps avec ses murs proches. Le refuge s'est contracté. Et davantage protecteur, il est devenu extérieurement plus fort »[333].

Dans notre processus, il ne s'agissait pas d'illustrer ces pensées, mais de les laisser parler à travers les corps, celui du paravent et celui de l'interprète. Nous travaillions sur les sensations éprouvées lors de ces lectures, de façon très spontanée et intuitive, sans passer par l'analyse ou un travail intellectuel.

Outre *La Poétique de l'espace,* qui constitue en quelque sorte la terre originelle de *Corners*, notre démarche s'appuie également sur de nombreuses créations d'artistes contemporains, à travers leurs approches dramaturgiques et esthétiques.

329 *Op.cit.,* p.212-213.
330 *Op.cit.,* p.206.
331 *Ibid.*
332 *Op.cit.* p.210.
333 *Op.cit.* p.104.



Illustration 19 – Fernando Melo, *Leaning tree* (2023). (© Fernando Melo)

Notre façon d'interagir avec le paravent trouve son écho dans le travail du chorégraphe brésilien Fernando Melo[334], qui joue avec l'illusion de ce qui est réel et de ce qui est artificiel. Dans sa création *Leaning tree* (2023), Fernando Melo met en scène les danseurs dans une scénographie d'éléments murales, qui semblent briser les lois de la physique. Imprégnée par le contraste entre la vie extérieure et la vie intérieure, la scénographie influe sur les mouvements dansés. Ainsi, les murs cèdent lorsque les danseurs s'y appuient et, en jouant sur l'illusion de la disparition et sur les effets du ralenti, Fernando Melo évoque sans cesse de nouveaux mondes imaginaires.

[334] Né à Rio de Janeiro (Brésil), Fernando Melo est chorégraphe et danseur.



Illustration 20 – Clare Rae, *Untitled* from the series *Climbing the Walls and Other Actions,* 2009, Archival pigment print 50 x 50 cm, Courtesy of the artist, © Clare Rae

Nos improvisations avec le paravent se nourrissent également de l'approche sensible déployée par l'artiste australienne Clare Rae[335], dans ses œuvres à la croisée de la performance et de la photographie. Dans sa série *Climbing the Walls and Other Actions,* Clare Rae explore la relation entre le corps et l'espace, en mettant en scène son corps, coincé dans des angles, en équilibre sur des chaises ou agrippé à des fenêtres.

[335] Clare Rae explore, à travers sa pratique photographique, la relation entre son propre corps et son environnement, en réalisant des créations *in situ*, souvent inspirées par des théories féministes.



Illustration 21 – *Passage, 8 novembre 1994*, Saburo Murakami, 1994.
(Photo : Philippe Migeat/Centre Pompidou)

La performance *Passage, 8 novembre 1994* (1994), de l'artiste japonais Saburo Murakami[336] constitue une autre source d'inspiration. L'artiste y met en scène la traversée destructive d'une structure en bois, où le passage du corps à travers le papier tendu crée un relief ; un geste qui joue également un rôle dans notre performance.

En effet, pour *Corners*, nous recouvrons le paravent de papier afin de créer un jeu de contrastes entre l'ombre et la lumière, d'où émerge la sensation du vivant. Le papier devient la peau du paravent ; elle vieillit, se froisse et finit par se déchirer. Le papier raconte ainsi les métamorphoses du paravent, sa fragilité et en même temps l'immense force de cette transformation.

[336] Saburo Murakami, artiste plasticien et pionnier de la scène artistique japonaise d'après-guerre, est né en 1925 à Kobé et décédé en 1996 à Kyoto.



Illustration 22 – Les Anges au Plafond, *Du rêve que fût ma vie*, 2014. (Photo : Vincent Muteau)

Nos recherches sont ainsi nourries par les œuvres d'artistes qui ont fait papier le langage scénographique et dramaturgique de leurs créations. Nous pensons à la création *Du rêve que fût ma vie* (2014) de la compagnie Les Anges au Plafond[337]. Inspirés par les correspondances de la sculptrice Camille Claudel, la compagnie retrace l'histoire de sa vie dans les plis, froissements et déchirures papier.



Illustration 23 – Cécile Mont-Reynaud (Cie Lunatic), *Dans les Grandes Lignes,* 2023.
(Photo : Christophe Raynaud de Lage)

Dans sa création *in situ, Dans les Grandes Lignes* (2023), Cécile Mont-Reynaud interroge le rapport des enfants aux autres. Elle y fait naître un paysage de couches de papier qui créent des creux et de volumes, se froissant et se transformant sans cesse.

[337] Créée en 2000 par Camille Trouvé et Brice Berthoud, la compagnie Les Anges au Plafond propose des créations mêlant arts du mouvement, recherche plastique, magie nouvelle et musique, autour du thème central de la manipulation. Depuis 2021, Camille Trouvé et Brice Berthoud dirigent le Centre Dramatique Nationale (CDN) de Normandie-Rouen.



Illustration 24 – Inbal Ben Haim, *PLI,* 2022. (Photo : Domitille Martin)

Le dialogue avec le papier est également au centre de la création *PLI* (2022) de l'artiste israélienne Inbal Ben Haim[338]. Le papier y devient un univers à parcourir d'où émergent des sculptures et des créatures. Dans cette création, le papier finit même par devenir tissu aérien lorsque le corps de l'artiste y est suspendu à six mètres de hauteur.



Illustration 25 – Alice Laloy, *Pinocchio(s),* 2017. (Photo : Alice Laloy)

Enfin, sous-jacente à notre démarche est la polarité entre le vivant et l'inanimé ; entre la vie et la mort ; qui puise dans les séries photographiques *Pinocchio(s)* (2017) et les créations *Pinocchio (live)* (2019, 2021, 2023) d'Alice Laloy (S'appelle Reviens). Elle y met sur scène (sur le plateau et sur les clichés) le mythe de Pinocchio à l'inverse : au lieu d'un pantin qui devient vivant, on regarde des enfants se métamorphoser en pantins inanimés.

[338] Née en 1990 à Jérusalem, Inbal Ben Haim se forme à Piste d'Azur, Centre Régional des Arts du Cirque PACA puis au Centre national des arts du cirque (Cnac) de Châlons-en-Champagne. Ses créations mêlent pratiques scéniques et plastiques, créant ainsi des rencontres inédites entre les artistes et le public, entre l'intime et le spectaculaire.

Dans notre performance nous citons le travail d'Alice Laloy dans un passage où le corps de l'artiste se tord comme une poupée morte, au cœur d'une rencontre avec le paravent qui nous apparait de plus en plus vivant.

Pour saisir le processus de création de *Corners,* il est nécessaire de considérer les maquettes, qui occupent un rôle central dans notre démarche. En effet, lorsque nous souhaitions explorer les propriétés cachées de l'angle, adopter une approche de scénographe nous paraissait le plus pertinent. Une longue phase de maquettes d'études a donc précédé la construction du paravent.

2.2. Rêveries en miniature. La genèse du paravent

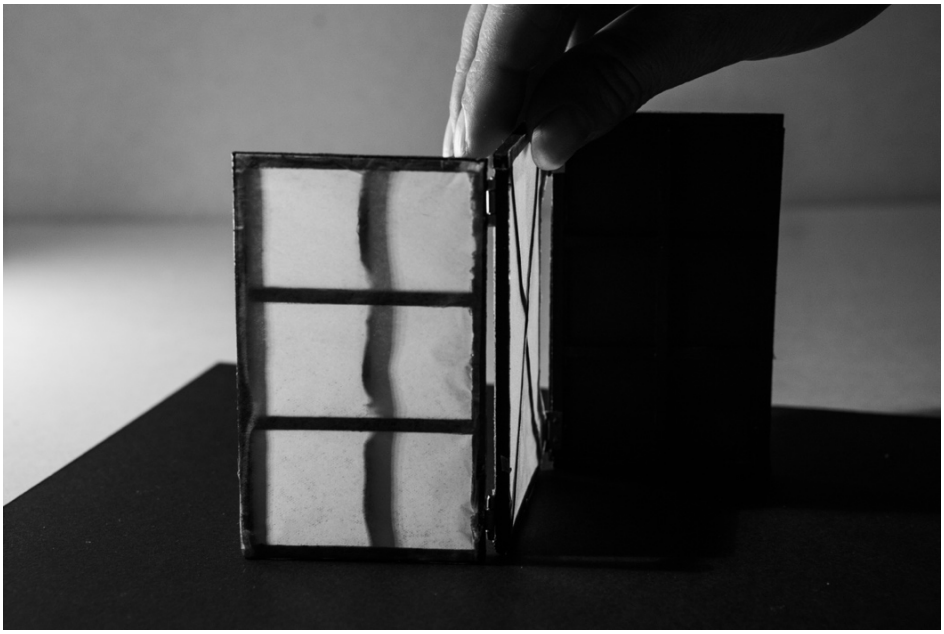

Illustration 26 – Recherches plastiques en atelier, 2021. (Photo : Archives personnelles)

L'espace, c'est quand ça fait un angle, quand ça s'arrête,
Quand il faut tourner pour que ça reparte.[339]
Georges Perec, *Espèces d'espaces,* 1974

Dans notre processus, nous envisageons les maquettes comme des esquisses en volume, donc des esquisses qui, au fil de leur conception, sont soumises à des transformations multiples. Lorsque nous avons débuté nos expériences en atelier, nous n'avions pas encore l'intention de construire le paravent en taille réelle, et encore moins d'en faire un spectacle. Les maquettes servaient donc de points de départ, indéterminées quant à leurs fins ou leurs usages, ayant avant tout comme fonction la démonstration d'une idée.

[339] Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, *op.cit.*, p.109.

Le scénographe Jacques Gabel[340] revient sur cette fonction de la maquette en la considérant comme un « carnet de croquis en trois dimensions »[341]. Ce carnet permettrait « la prise de conscience du volume [et] engendre de nouvelles perceptions et des remises en question »[342]. En effet, l'étymologie du terme maquette renvoie à *macchietta* (« esquisse » en italien), dérivé du diminutif de *macchia*, du latin *macula*. L'étymologie du terme établit donc un lien plus étroit entre la maquette et l'esquisse ou l'ébauche que celui entre la maquette et la précision ou la rigueur. Paradoxalement, la fonction initiale de la maquette, comme geste rapide de concrétisation d'une idée, est donc détournée dans la pratique contemporaine :

> Une maquette est une « ébauche en réduction en trois dimensions [qui] se doit cependant, pour atteindre le réalisme souhaité, de respecter scrupuleusement les détails et les proportions de chaque élément, tant pour en apprécier les diverses composantes que pour transmettre ces informations à des ateliers de construction en vue de la réalisation en vraie grandeur »[343], expliquent Sandrine Dubouilh[344] et Rafaël Magrou[345].

La notion d'ébauche d'une maquette se fait notamment ressentir dans les premières maquettes d'essais (faites en matière bricolée avec moins de précisions) qui préfigurent souvent les maquettes de rendu. Dans cette perspective, les maquettes de *Corners* étaient véritablement « expérimentales », dans la mesure où, au moment de leur fabrication, elles ne devaient pas encore répondre aux exigences de précision propres à une maquette conçue pour être construite à grande échelle.

---

340 Formé à l'École Nationale des Arts Décoratifs de Paris en scénographie, Jacques Gabel réalise ses premiers décors à partir de 1980. Il travaille notamment avec Zabou Breitman, Joël Jouanneau, Frédéric Bélier-Garcia et Éric Génovese. En avril 2004, Gabel reçoit le « Molière » de la meilleure scénographie pour *L'Hiver sous la table,* mis en scène par Zabou Breitman au Théâtre de l'Atelier à Paris.

341 "I don't present physically the model. We take very good photographs, we do some movies, with little cameras, because while this presentation meetings there could be like fifty to a hundred people. […] After we don't use it anymore. In the beginning I use the model to check relations between height, depth and width, it's 3D sketchbook for me." Entretien avec Jan Versweyveld, propos recueillis par Rafaël Magrou, octobre 2020, *in* Dubouilh, Sandrine ; Magrou, Rafaël, « Concevoir, vérifier, dialoguer : les multiples vertus de la maquette scénographique », *Double jeu*, 18|2021, consulté le 7 octobre 2024. URL : http://journals.openedition.org/doublejeu/2902

342 Jacques Gabel, « Le cheminement du scénographe », *in* Freydefont, Marcel, *Petit traité de la scénographie*, Nantes, joca seria, 2017, p.143.

343 Dubouilh, Sandrine ; Magrou, Rafaël, « Concevoir, vérifier, dialoguer : les multiples vertus de la maquette scénographique », *op.cit.*

344 Sandrine Dubouilh est architecte et professeure en études théâtrales à l'Université Bordeaux-Montaigne.

345 Rafaël Magrou est architecte, journaliste, auteur et commissaire d'exposition. Il enseigne à l'École nationale supérieure d'architecture (ENSA) de Clermont-Ferrand.

« La maquette se mesure au bout des doigts »[346], affirme la scénographe et plasticienne Annie Tolleter[347]. En effet, le geste artisanal, les mouvements des doigts et la manipulation directe des matériaux créent une connexion sensorielle avec la création. Cette relation à la matière et à un geste spontané nous a permis une exploration plus profonde des possibilités du paravent. Ainsi, la maquette est devenue un outil essentiel dans notre processus, un interstice tangible entre l'idée conceptuelle du paravent et sa réalisation concrète. Selon le scénographe Thomas Dreissigacker[348], faire une maquette signifie „Handeln und Denken im Dreidimensionalen, es ist praktische Raumforschung und ästhetische Raumerkundung. [Modelle dienen] der Simulation und Erprobung einer Imagination durch eine räumliche Darstellung"[349]. Ayant pour fonction de tester et simuler des imaginaires en vue d'une concrétisation spatiale, la notion d'échelle constitue un élément clé des maquettes. « L'échelle est l'opérateur complexe permettant de donner des mesures à ce qui n'existe pas encore »[350], affirme Gérard Engrand[351]. L'échelle constitue ainsi l'une des ruses essentielles du scénographe, un outil dont il se sert pour ébaucher un espace dans des dimensions transférables.

En effet, chaque échelle vient avec un nombre défini d'informations et des détails. Par exemple, l'échelle que nous avons choisie pour notre paravent (1:25) présente l'avantage de faire ressortir facilement les détails et de permettre le remplacement relativement rapide de certains éléments. Cela permet une approche plus spontanée, où les interactions entre le paravent, le corps d'une figurine et l'espace peuvent être expérimentées de manière intuitive et flexible.

---

346 Boucris, Luc ; Freydefont, Marcel ; Lemaire, Véronique, *Qu'est-ce que la scénographie ? Vol. II : Pratiques et enseignements,* Études théâtrales, no 54-55, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales 2012, p. 66.

347 Annie Tolleter conçoit depuis 1985 des scénographies pour la danse et le théâtre. Elle collabore notamment avec Mathilde Monnier pour ses chorégraphies au Centre chorégraphique national de Montpellier. Depuis 1997, Annie Tolleter mène un atelier de recherche contemporaine sur l'espace scénique à l'École supérieure des Beaux-arts de Montpellier.

348 Scénographe allemand, il collabore avec des metteurs en scène tels que Achim Freyer, Robert Wilson et Karin Beier.

349 « [Faire une maquette c'est] agir et penser en trois dimensions, c'est une recherche spatiale pratique et une exploration esthétique de l'espace. […] les maquettes [servent] à simuler et tester un imaginaire par une représentation spatiale », traduction par l'auteure, *in* Dreissigacker, Thomas, „Modellieren", *Künstlerische Forschung, Ein Handbuch,* Zürich, Berlin, Diaphanes 2015, p.183.

DOI : 10.4472/9783037345832.0035

350 Boudon, Philippe, *Echelle(s) – L'architecturologie comme travail d'épistémologue*, Paris, Economica, 2002, p.10.

351 Philosophe et ancien directeur de 'École d'architecture de Lille.

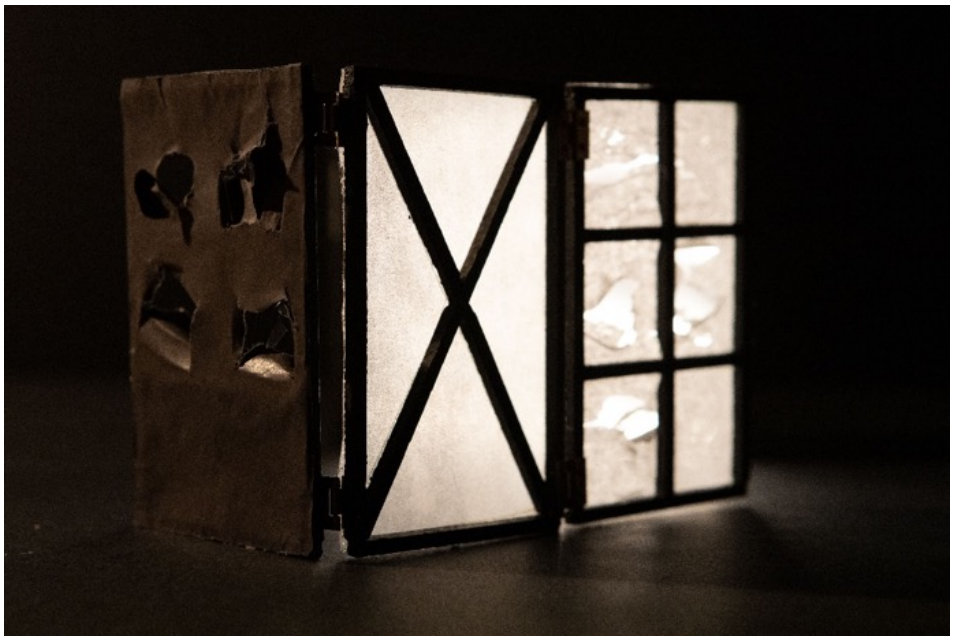

Illustration 27 – Maquette avec trois vantaux, 2021. (Photo : Archives personnelles)

La première maquette que nous avions construite se compose de trois vantaux indépendamment articulables. Les deux vantaux extérieurs sont équipés d'une barre de stabilisation horizontale au centre, tandis que le vantail du milieu se compose de deux barres disposées en « X », encastrées dans une structure en plexiglas semi-opale. La translucidité du plexiglas est susceptible de créer des jeux de lumière intéressants sur le plateau. Les autres vantaux sont entoilés de papier, noir ou blanc selon les essais, et l'ensemble est fixé sur un mandrin permettant une rotation en 360 degrés.



Illustration 28 – Maquette avec deux vantaux, 2021. (Photo : Archives personnelles)

Nous avons ensuite réalisé deux variations de cette maquette : une maquette blanche à trois vantaux et une autre, blanche également, qui n'a en effet que deux vantaux, eux aussi recouverts de papier blanc. Toutes les maquettes sont équipées de charnières variées, offrant une multitude de mouvements et d'ouvertures possibles. Ainsi, la maquette noire possède des charnières orientées différemment, de sorte que ses deux vantaux s'ouvrent vers l'extérieur. En revanche, les vantaux des maquettes blanches s'ouvrent tous vers l'intérieur.

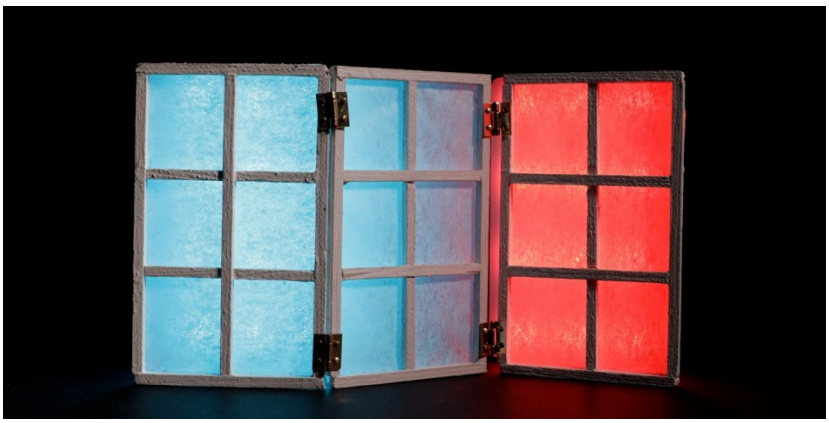

Illustration 29 – Recherches sur la lumière, 2021. (Photo : Archives personnelles).

Ces maquettes nous ont permet d'expérimenter, de façon empirique, avec des formes, de masses, de dimensions, voire des ambiances lumineuses. Dans cette perspective, elles sont aussi un très bon outil de communication, car le regardeur peut intuitivement saisir nos intuitions sans avoir besoin de connaissances techniques poussées, par exemple en lecture de plans ou de modélisation numérique.

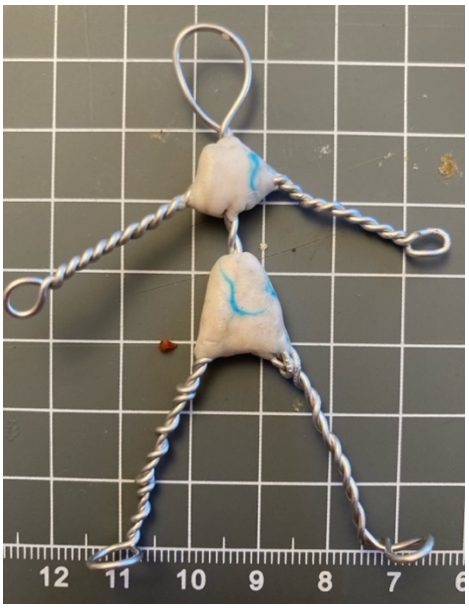

Illustration 30 – Figurine pour les expérimentations avec le paravent, 2021.
(Photo : Archives personnelles)

En effet, même si les logiciels de modélisation numérique en trois dimensions sont de plus en plus sophistiqués, avoir une maquette plastique permet de tester dans l'espace physique (et ainsi au plus près de la réalité) des solutions techniques et spatiales. Jacques Gabel considère la maquette comme « l'aboutissement de la confrontation de l'imaginaire abstrait avec la réalité concrète »[352]. Ainsi, la maquette permet de représenter « l'outil théâtral, ses mécanismes »[353], ce qui nous semble particulièrement important, surtout dans le contexte d'un dispositif qui doit être animé et pourvu de vie.



Illustration 31 – Recherches sur le mouvement et la lumière en atelier, 2021.
(Photo : Archives personnelles)

Outil d'expérimentation, les maquettes du paravent sont devenues des espaces performatifs, où nous avons pu explorer des mouvements et gestes qu'elles pourraient induire sur le plateau. Dans cette optique, la maquette devient ce que l'architecte phénoménologue finlandais Juhani Pallasmaa appelle « la main qui pense »[354], c'est-à-dire un terrain d'essai qui fusionne pensée mentale et capacité manuelle. Nos maquettes ont ainsi évolué au-delà de la simple représentation visuelle d'une idée, devenant progressivement des dispositifs miniatures, où l'expérimentation se faisait tangible et intuitive.

---

[352] Gabel, Jacques, « Le cheminement du scénographe », *in* Freydefont, Marcel, *Petit traité de scénographie*, *op.cit.,* p.143.
[353] Dubouilh, Sandrine ; Magrou, Rafaël, « Concevoir, vérifier, dialoguer : les multiples vertus de la maquette scénographique », *op.cit.*
[354] Pallasmaa, Juhani, *La main qui pense*, Arles, Actes Sud, 2013.

La question centrale de nos explorations en atelier était alors : comment le paravent devient-il un dispositif scénographique vivant, capable de s'animer et d'interagir avec l'interprète en chair et en os ? C'est en manipulant ces maquettes que nous avons pu tester et découvrir les multiples façons dont le paravent pouvait dialoguer avec le corps humain, lui insufflant une véritable présence scénique. Notre démarche consistait ainsi à provoquer une multiplication de tentatives et de possibilités avec les maquettes, ce qui nous a permis d'explorer la complexité du dispositif ainsi que ses différentes formes d'interprétation.

Nous avons, par exemple, compris que le paravent posé à plat sur le sol ouvre une tout autre dimension d'angles : ceux qui ne sont pas verticaux. Posé à plat, le paravent pourrait en effet évoquer un bateau, une table, voire fonctionner comme un castelet s'il était en élévation. Cette association d'images, en fonction des différentes positions qu'adopte le paravent, lui confère une richesse dramaturgique. Il devient ainsi un espace de souvenir où s'inscrivent, de manière éphémère, les traces des angles et les imaginaires qu'il suscite.



Illustration 32 – Recherches sur le mouvement en atelier, 2021. (Photo : Archives personnelles)

« Si j'imagine que je suis dans un coin et que je peux ouvrir ce vantail d'un petit coup de pied sur le côté, puis en bougeant l'autre côté, je peux soudainement le faire valser. Et tout à coup, je me retrouve dehors »[355], lance, par exemple, la marionnettiste Mirjam Hesse[356] lors de notre échange autour de nos maquettes en atelier.

Cette réflexion démontre que le paravent possède à la fois les propriétés pour être un espace d'enracinement, de refuge et de rêve, tout en ayant le potentiel de devenir un espace qui oppresse et qui expulse. Il est un espace de contradiction, un lieu de seuil et de contraires.

Dans cette perspective, la nécessité de pouvoir bien maîtriser les mouvements du paravent s'imposait, notamment au niveau de ses articulations. Selon Mirjam Hesse, la question de stabiliser les articulations « est toujours une question décisive dans la construction de marionnettes et d'objets, parce qu'on remarque que plus ça bouge, plus c'est difficile à contrôler »[357]. D'un point de vue de la construction, les charnières du paravent devraient donc disposer d'un point d'arrêt bien précis, permettant de marquer clairement le moment de transition d'un angle à l'autre, et offrant à l'interprète la possibilité de manipuler le paravent de manière contrôlée. En effet, afin de pouvoir raconter l'aller-retour entre enfermé et libéré, il nous semblait essentiel que les charnières du paravent puissent s'ouvrir des deux côtés, c'est-à-dire vers l'intérieur et vers l'extérieur.

---

[355] „Wenn ich mir vorstelle, ich würde in so einer Ecke drinstehen und könnte mit so einem kleinen Kick auf der Seite, diesen Flügel öffnen und dann durch das Bewegen der anderen Seite plötzlich das so rumschleudern. Das ich plötzlich draußen stehe", traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Mirjam Hesse, le 6 janvier 2022

[356] Mirjam Hesse est marionnettiste, diplômée du département de marionnette de la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart. Pendant ses études, elle effectue un échange à L'École supérieure des arts du cirque Toulouse-Occitanie (Ésacto'Lido) pour se former au tissu. En 2011, elle crée sa compagnie Theater Miamou, et collabore étroitement avec le marionnettiste Enno Podehl.

[357] „[Weil das ist auch tatsächlich beim Figurenbau und so auch immer] eine entscheidende Frage, weil man dann merkt, je mehr es sich bewegt, desto schwieriger wird es auch, das zu kontrollieren", traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Mirjam Hesse, le 6 janvier 2022.

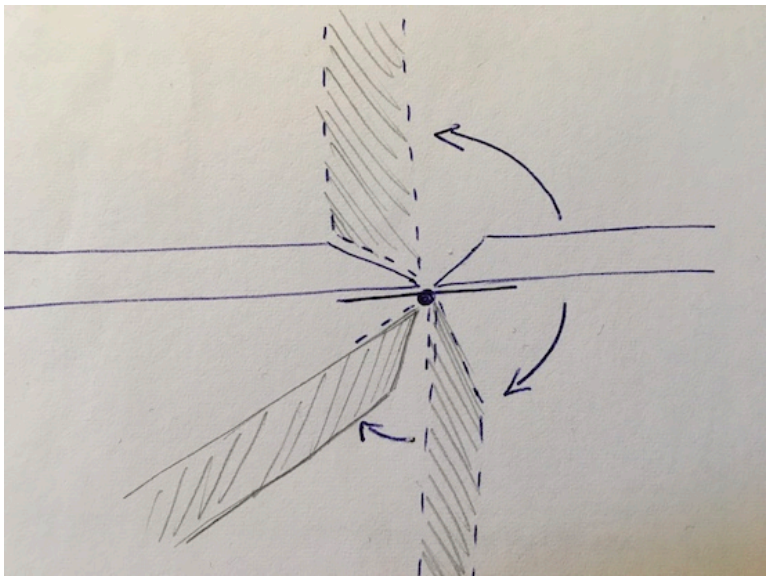

Illustration 33 – Croquis technique par Mirjam Hesse (Theater Miamou), 2021. (© Mirjam Hesse)

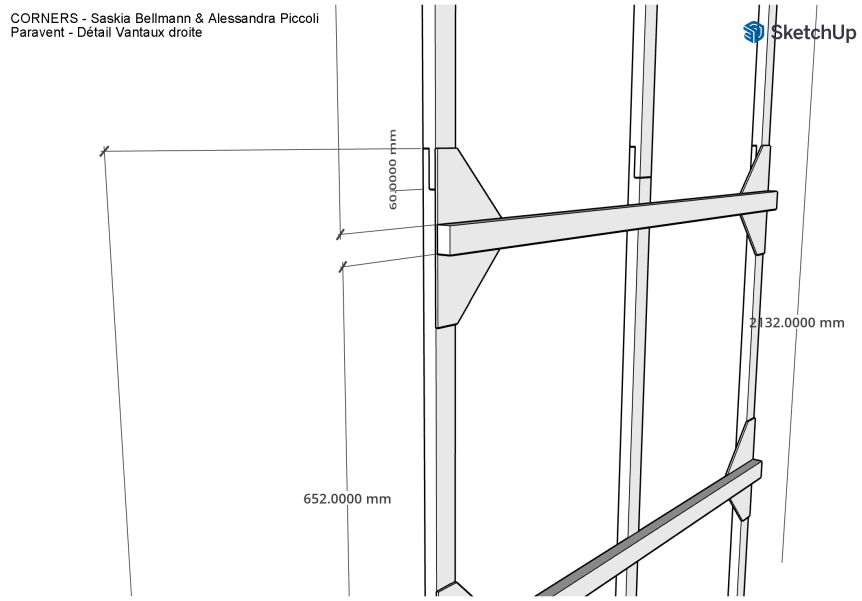

Illustration 34 – Dessin de construction, 2024. (© Archives personnelles)

Le premier prototype du paravent a été construit environ un an après nos expériences avec les maquettes. Pour les premières improvisations scéniques, nous avons réalisé un prototype du paravent à deux vantaux, que nous estimions être celui qui représente l'angle de manière la plus élémentaire qui soit. Initialement, nous envisagions d'ajouter un troisième vantail au fur et à mesure du processus, mais cette idée a rapidement été abandonnée. En effet, nous avons rapidement découvert les potentialités infinies de notre paravent, si simple et élémentaire, et nous avons décidé d'exploiter ses possibilités sans « complexifier » et alourdir le dispositif en ajoutant un troisième élément.



Illustration 35 – *Corners,* premier prototype, 2023. (Photo : Archives personnelles)



Illustration 36 – *Corners,* troisième prototype, 2024. (© Bois Loisir, Lomme)

Il est désormais nécessaire de se pencher sur une question, aussi banale qu'elle puisse paraître : qu'est-ce qu'un angle ? Aborder cette question était absolument essentiel avant d'entamer les répétitions avec le prototype de notre paravent à échelle réelle. Ainsi, une étude approfondie des angles et de leurs imaginaires nous a permis de repérer les différentes propriétés et potentialités (cachées) de notre paravent, ainsi que les pistes dramaturgiques que nous souhaitions explorer sur le plateau.

2.3. Atelier des Angles. Explorations scénographiques en maquettes

En effet, la mise en objet d'un élément architectural comme dispositif scénographique nécessite une méthodologie de recherche appropriée : sa définition dans l'espace, ses configurations spatiales, ses caractéristiques, ses relations aux autres objets, sa sémiologie et ses comportements et ambiances spécifiques…

Lorsque nous consultons le dictionnaire français *Larousse*[358], nous découvrons que l'angle peut prendre des formes très variées :

1. **Intersection** de deux lignes droites ou de deux surfaces planes ; coin. L'immeuble qui se trouve à l'angle des deux rues.
2. **Partie d'un lieu, d'une surface, d'un objet** compris entre deux limites, lignes ou surfaces, qui se coupent ; encoignure. Les angles d'une table.
3. **Partie visible d'un espace, d'un objet**, *etc.*, considéré par rapport à la position de celui qui les regarde. Prendre une photo sous le bon angle.
4. **Fortification** : saillant ou rentrant du tracé de la ligne de défense.
5. **Géométrie** : dénomination ancienne pour les notions actuelles de « secteur angulaire » ou de « mesure d'un secteur angulaire ».

[358] « angle », *Larousse,* https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/angle/3498, consulté le 3 novembre 2024.

De ces définitions, nous retenons alors trois pistes qui pourraient enrichir notre démarche :

1. D'un point de vue épistémologique, l'angle désigne à la fois un objet et un espace. Lorsqu'on considère l'angle comme un objet, il apparaît comme un « objet intermédiaire entre les différentes échelles, entre vides et pleins, mobiles et immobiles »[359].
2. En tant qu'espace, l'angle renvoie à un espace géographique, qui serait « défini par l'intersection préalable de deux objets et qui ne peut exister sans cette interaction »[360]. Il s'agit donc d'un « espace précis dans l'espace qui reste parfois immatériel »[361].
3. Enfin, l'angle peut aussi représenter une entité mathématique intrinsèquement liée à l'optique géométrique (par exemple l'angle mort en voiture).

Notons dorénavant qu'en raison de l'infinie variabilité des formes et des agencements possibles de l'angle, une simplification est sans doute nécessaire afin d'en différencier les différents types de façon schématique. Cette première étape de définition de l'angle est toutefois essentielle pour notre démarche, car elle a permis d'identifier certains aspects inhérents à l'angle auxquels on ne pense pas immédiatement en l'évoquant.

Nos premiers essais avec les maquettes du paravent se sont mis en place suite à la découverte de la méthodologie de Jean-Michel Guy[362]. Cette méthodologie consiste à mettre en défi un agrès traditionnel afin de suggérer l'invention d'un dispositif prometteur pour la création de nouveaux gestes et états de corps. Or, au lieu d'analyser un agrès de cirque, nous appliquons sa méthodologie à un élément architectural, à savoir l'angle ou le coin.

Il s'agit d'identifier les propriétés cachées de l'angle, susceptible de suggérer la création d'un dispositif scénographique, tant du point de vue esthétique, technique que dramaturgique.

---

359 Hartwell, Kevin, *La relation de l'angle architectural à l'intersection : l'angle urbain comme objet d'étude de l'espace urbain*, mémoire de master, sous la direction de Thomas Leduc, Pascal Joanne et Mickaël Brasebin, Nantes, L'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes, L'École Centrale de Nantes et L'École des Mines de Nantes, 2016, URL : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01375589, p.11.

360 *Op.cit.,* p.13

361 *Ibid.*

362 Chercheur, sociologue et metteur-en-scène, Jean-Michel Guy dispense des cours d'analyse critique au Centre National des Arts du Cirque (CNAC) à Châlons-en-Champagne.

Dans cette perspective, nous accordons un intérêt particulier aux propriétés des angles qui influencent nos états physiques et émotionnels, qui nous permettent d'interagir avec eux, et qui nous aident à percevoir leur vivacité propre.

La méthodologie de Guy s'articule autour de trois axes : l'affirmation de l'agrès, sa négation et puis sa déconstruction.

L'affirmation, le premier exercice mental que propose Jean-Michel Guy, vise à « aller dans le sens complet de l'agrès, chercher ce que lui seul permet »[363]. L'exemple cité par le chercheur concerne la corde lisse, « instrument cylindrique mouvant, qui va dans le sens d'une pièce en circulaire »[364], et qui n'est donc pas naturellement un agrès frontal.



Illustration 37 – Recherches sur le mouvement en atelier, 2021. (Photos : Archives personnelles)

Appliquons donc cet exercice à notre objet d'études : comment aller dans le sens complet de l'angle ?

Sans nous attarder sur leurs types spécifiques, l'affirmation de l'angle nous renseigne sur ses formes élémentaires et ses caractéristiques : l'angle négatif, tourné vers l'intérieur, comme lieu de repli, de protection et d'introspection ; et l'angle positif, saillant, qui s'avance dans l'espace comme une sorte d'obstacle. En effet, l'angle le plus fragile est celui a arête vive, car il est le plus aigu.

---

363 « Les Nouveaux Agrès », Dossier *L'agrès : entre apprivoisement et dépassement, Territoires de Cirque,* consulté le 27 février 2024. URL : https://territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/l-agres-entre-apprivoisement-et-depassement/les-nouveaux-agres

364 *Ibid.*

C'est aussi l'angle qui s'avance le plus dans l'espace et qui dans l'espace urbain, se fait le plus facilement encorner. En s'avançant dans l'espace, l'angle peut constituer un obstacle à la circulation, qui est naturellement ralentie aux intersections.



Illustration 38 – George Grosz, *Metropolis*, 1916/1917. (© Art Gallery Perna)

Par exemple, le tableau *Metropolis* (1916/1917) du peintre George Grosz se déploie autour d'un bâtiment angulaire qui occupe le centre du tableau. L'utilisation dominante des angles positifs dans ce tableau contribue à accentuer leurs violences inhérentes. En effet, les angles positifs sont souvent associés à des émotions, telles que l'agression ou la répulsion. Ils peuvent évoquer une certaine hostilité ou rigidité, contribuant ainsi à l'atmosphère générale de chaos et de désordre. George Grosz semble utiliser les angles pour intensifier le caractère oppressant et déshumanisé de la scène représentée.

L'angle positif est donc doté de propriétés paradoxales : d'un côté, il permet la circulation et le mouvement, mais, de l'autre, il peut en même temps en constituer un obstacle. Gaston Bachelard affirme même que l'angle trop aigu « nous expulse »[365]. L'angle que décrit Bachelard est un angle « agissant », qui, en nous expulsant, se positionne dans un rapport actif avec nous. Ainsi, par le fait de devenir obstacle, l'angle génère un mouvement.

Il s'agit donc d'une propriété que l'angle pourrait partager avec un agrès de cirque, dont l'enjeu n'est pas de faciliter un mouvement, mais au contraire de provoquer une série de mouvements et des états corporels spécifiques.

[365] Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace, op.cit.,* p.217.

Par ailleurs, dans la langue allemande, le verbe *anecken* a un double sens qui n'est pas transposable à la langue française. *Mit jmdm./etw. anecken* désigne à la fois le fait de « heurter accidentellement, par exemple, j'ai encore heurté la voiture (à l'entrée) »[366], et le fait de « choquer quelqu'un par quelque chose ou attirer le mécontentement »[367], par exemple « se heurter à quelqu'un (par son comportement) »[368]. Ce mot, composé du préfixe *an*-et du mot *Ecke* (angle), reflète donc parfaitement cette caractéristique de l'angle qui, par sa morphologie repoussante, constitue un obstacle, à la fois physique et émotionnel.



Illustration 39 – Recherches sur le mouvement en atelier, 2021. (Photo : Archives personnelles)

En revanche, l'angle négatif serait le repli de l'angle sur lui-même. Les coins sont généralement des angles rentrants, tournés vers l'intérieur. Dans la langue française, on retrouve plusieurs expressions qui emploient le coin comme un lieu d'introspection et de reconsidération des actions passées.

366 „Versehentlich anstoßen", „Ich bin schon wieder mit dem Auto (an der Einfahrt) angeeckt.", traduction par l'auteure, *Pons,* consulté le 27 février 2024, URL : https://de.pons.com/übersetzung/deutsche-rechtschreibung/anecken

367 „Jemanden mit etwas schocken", „Missfallen erregen", traduction par l'auteure, *ibid.*

368 „Bei jemandem (mit seinem Benehmen) anecken.", traduction par l'auteure, *ibid.*



Illustration 40 – Recherches sur le mouvement en atelier, 2021. (Photo : Archives personnelles)



Illustration 41 – Recherches sur le mouvement en atelier, 2021. (Photo : Archives personnelles)

Par exemple, l'expression d'« envoyer un enfant au coin » sous-entend que l'enfant est placé face à un angle négatif. Nous avons également des expressions comme « être coincé », « être mis au coin », ou encore « se retirer ou se blottir dans son coin ». En effet, ces expressions mettent toutes en évidence le potentiel d'action de l'angle ou du coin, en tant qu'espace où l'on se retrouve à la fois contraint et protégé.

Ainsi, dans une situation scénique, il faudrait que le paravent donne l'impression d'être un acteur à part entière : tous les mouvements doivent être générés du paravent, dans un dialogue constant avec « son » interprète.

Par ailleurs, pour l'architecte Dominique Spinetta « le principe du coin (…) est une image poétique en même temps qu'un espace type, susceptible de faire l'objet d'un classement typologique »[369]. L'académie de Nancy-Metz propose à ce propos une « typologie de coins » à destination des instituteurs, où l'on retrouve, entre autres, le coin cuisine, le coin de déguisement ou le coin de construction[370]. Le coin devient ici un véritable contenant de plusieurs activités, se positionnant davantage comme un concept que comme une entité strictement architecturale. Par exemple, un « coin déguisement » peut exister sans être physiquement situé dans un angle. Cette expérience démontre le lien entre la morphologie de l'angle et sa perception sensorielle qui en découle.

Les espaces sensoriels constituent également un élément important dans la pensée de Gaston Bachelard. D'un point de vue sensible, l'angle positif, donc tourné vers l'extérieur, stimule plutôt une réflexion portant sur des actions futures. Changer « d'angle de vue » signifie de changer de point de vue sur un sujet, on choisit un « angle d'attaque » pour l'aborder ; tandis que l'angle rentrant, tourné vers l'intérieur, évoque plutôt un espace d'introspection.

Les coins qu'évoque Gaston Bachelard vont dans ce même sens : il s'intéresse à l'action de se blottir dans un coin. « N'habite avec intensité que celui qui a su se blottir »[371], constate Bachelard. En effet, Bachelard s'intéresse à l'archétype des coins comme refuge, qui provoque chez l'usager une certaine primitivité, un besoin de recueillement et de protection.

La définition que nous fournit Bachelard du « coin » pourrait nous éclairer sur une autre propriété du coin : l'immobilité. Selon Bachelard, le coin serait « une sorte de demi-boîte, moitié murs, moitié porte »[372].

---

369 Donnadieu, Brigitte, *L'apprentissage du regard – Leçons d'architecture de Dominique Spinetta*, Paris, Éditions de la Villette, 2002, p.9.
370 Voir Oger, Mh. ; Dugy, B., *Typologie des coins jeux*, *mission maternelle de Sarthe,* 2012.
371 Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace, op.cit.,* p.53.
372 *Op.cit.,* p.206.



Illustration 42 – Recherches sur le mouvement en atelier, 2021. (Photo : Archives personnelles)

La demi-boîte renvoie donc à un état de corps spécifique, à un corps à moitié libre, à moitié enfermé, qui se trouve dans un désir profond d'intimité protectrice : « notre corps qui se croit bien caché quand nous nous réfugions en un coin »[373], écrit Gaston Bachelard. Dans son chapitre sur le coin, Gaston Bachelard cite le poète Pierre Albert-Birot, qui, dans les *Poèmes à l'autre moi,* décrit ceci : « il y a des angles d'où l'on peut plus sortir »[374]. Cette affirmation met en évidence le potentiel d'action sous-jacent au coin sur le plateau : les mouvements doivent donc naître du coin.

Dans cette interaction, l'interprète n'anime pas le paravent, mais c'est plutôt le paravent qui anime l'interprète. Ce qui importe, ce n'est ni la virtuosité ni la prise de risque des mouvements, mais plutôt le fait que le paravent génère des mouvements inattendus, créant ainsi une relation entre le corps humain et le corps matériel, dans laquelle l'interprète doit s'engager et « écouter » le paravent.

Regarder du côté de l'imagerie véhiculée par les angles et les coins pourrait nous renseigner sur les propriétés dramaturgiques de notre dispositif, mais pas seulement : prendre l'expression « se faire coincer » au pied de la lettre nous révèle aussi quelque chose sur sa conception technique et esthétique. Comment concevoir un dispositif scénographique qui permettrait d'explorer l'immobilité et le mouvement tout à la fois ?

---

373 *Ibid.*

374 Albert-Birot, Pierre *Poèmes à l'autre moi, op.cit.,* p.17, cité par Gaston Bachelard, *in La Poétique de l'espace, op.cit.,* p. 214.

En résumé, l'analyse de ces deux formes élémentaires de l'angle (le positif et le négatif) nous a renseigné sur les propriétés que doit posséder notre dispositif. À la fois élément qui expulse et lieu de refuge, ce dispositif doit être transformable et capable d'occuper alternativement ces deux formes élémentaires de l'angle, selon les besoins dramaturgiques et les interactions avec l'interprète.

En d'autres termes : l'angle positif de l'un est l'angle négatif de l'autre. La direction de l'angle est donc toujours en corrélation avec la position du regardeur. À l'extérieur, donc si le regardeur se trouve dans la rue, les angles d'une maison sont la plupart du temps pointés vers l'extérieur et donc positifs, alors que, dedans, donc vue de l'intérieur, ils sont habituellement rentrants, donc négatifs. Il en résulte des connaissances qui concernent la position des spectateurs : dans une salle où les spectateurs sont assis de part et d'autre du paravent, les coins seraient donc toujours en saillie pour une partie des spectateurs et en creux pour les autres.



Illustration 43 – Recherches sur le mouvement en atelier, 2021. (Photo : Archives personnelles)

Le deuxième axe proposé par Jean-Michel Guy consiste à aller exactement contre l'essence *a priori* de l'agrès. Il s'agit de la **négation** de l'agrès. Par exemple, Jean-Michel Guy évoque la jonglerie de Phia Ménard[375] dans *PPP*, où elle fracasse une balle au lieu de la lancer.

[375] Née en 1971, Phia Ménard se forme à la danse contemporaine, au mime et à la jonglerie, notamment auprès de Jérôme Thomas. En 1998 elle fonde sa compagnie Non Nova.

En architecture, la dématérialisation de l'angle est largement attribuée à Mies Van der Rohe[376], qui travaille notamment sur les ouvertures à l'angle. On retrouve une approche similaire dans l'œuvre de Zaha Hadid[377], dont le travail se caractérise par un refus de l'angle droit et une mise en dynamique de l'espace grâce aux plans courbes. Les plans courbes produisent, selon elle, « un effet de perspectives, équivalentes aux angles »[378].

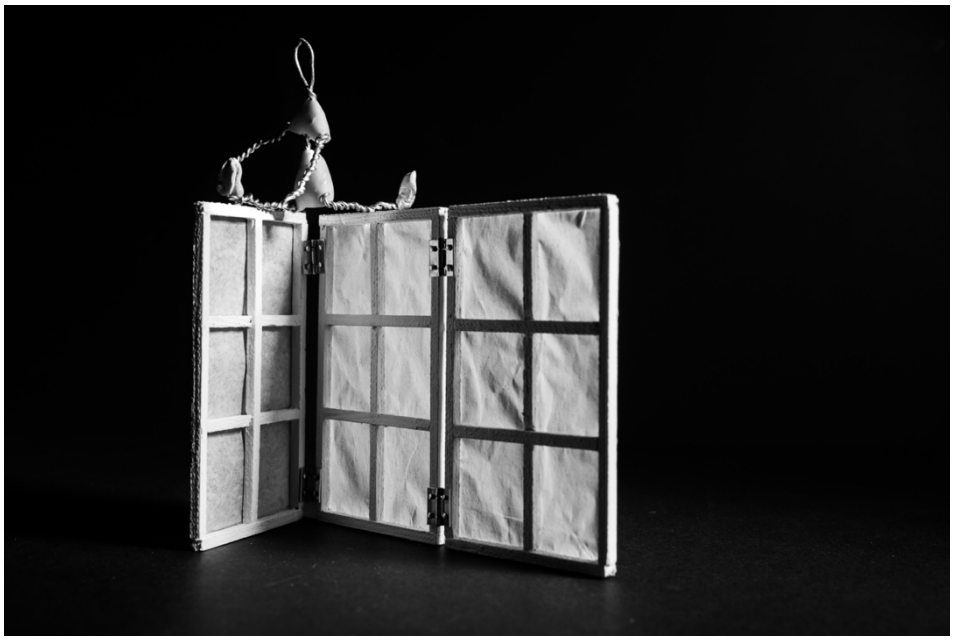

Illustration 44 – Recherches plastiques en atelier, 2021. (Photo : Archives personnelles)

La négation totale de l'angle serait sa disparition, ou, en d'autres termes, sa transformation en ligne. Le cas de la tour Victoria à Mannheim, achevée en 2001 (projet : AS+P Albert Speer + Partner GmbH), illustre de manière emblématique l'importance de la perspective dans cette démarche.

De 97,5 mètres de haut et sur une distance d'environ 20 mètres, la tour n'apparaît pas comme un bâtiment tridimensionnel, mais comme une structure bidimensionnelle.

[376] Zaha Hadid est une architecte et urbaniste irako-britannique, née en 1950 à Bagdad et décédée en 2016 à Miami. Lauréate du prix Pritzker en 2004, elle est une figure emblématique du courant déconstructiviste et l'une des femmes architectes le plus reconnues au monde.

[377] Né en 1886 à Aix-La-Chapelle et décédé en 1969 à Chicago, Ludwig Mies van der Rohe est un architecte allemand naturalisé américain. Dernier directeur de l'école de Bauhaus, avant de fuir le régime nazi, il est reconnu pour ses architectures minimalistes. Icône du modernisme architectural, il se distingue par son exploration du lien entre l'espace et la lumière, ainsi que par ses associations innovantes de verre, béton et acier.

[378] Hartwell, Kevin, *La relation de l'angle architectural à l'intersection : l'angle urbain comme objet d'étude de l'espace urbain*, *op.cit.*, p.11

Par exemple, depuis les quais de la gare de Mannheim, seul un côté du bâtiment est visible. Ce n'est qu'en continuant à avancer que le bâtiment se révèle à nouveau, invitant à une exploration active de l'espace.



Illustration 45 – *Victoria-Turm*, © AS+P Albert Speer + Partner GmbH | Photo : Dieter Leistner

Comme le constate le plasticien Wassily Kandinsky, dans son ouvrage *Punkt und Linie zu Fläche*[379] *(Point et ligne sur plan)* : la ligne horizontale et la ligne verticale forment ensemble l'angle droit. Selon Kandinsky, la collision entre ces deux lignes droites crée une surface. L'angle serait donc „die Brücke"[380] (le pont), d'une „Fläche im Entstehen"[381] (d'une surface en train d'être créée). Il s'agit donc d'un espace de tension dont Kandinsky se réfère en parlant de la „Gewaltsame"[382] (violence) de l'angle. En note de bas de page, Kandinsky établit un rapprochement symbolique entre la ligne horizontale et la ligne verticale, les associant respectivement à la vie et à la mort. Selon lui, la ligne horizontale, plate et couchée, correspond à notre position une fois décédée.

À l'inverse, la ligne verticale, qui s'étire vers le haut, serait donc l'équivalente de la vie, de se tenir debout, marcher, se déplacer, enfin s'élever vers le haut[383].

---

379 Kandinsky, Wassily, *Punkt und Linie zu Fläche,* München, Verlag Albert Langen, 1926.
380 *Op.cit.,* p.63
381 *Ibid.*
382 *Op.cit.,* p.111.
383 „Das erste ist Liegen, das zweite – Stehen, Gehen, sich bewegen, schließlich Steigen in die Höhe", *in op.cit.,* p. 57.

Les analyses de Kandinsky nous renseignent donc sur les gestes et états de corps à explorer à l'intérieur de l'angle, ainsi que sur les façons à interagir *dans* et *grâce* à notre dispositif. Entre adhésion et hauteur, l'angle serait un espace privilégié pour explorer l'apesanteur. Dans une certaine mesure, l'un des enjeux centraux de l'acrobatie consiste à échapper à la ligne horizontale (le sol) et à surmonter l'adhésion que l'acrobate y trouve. Selon Kandinsky, le haut serait le lieu d'une „Freiheit"[384] (liberté) qui donne l'impression d'un „Bewegung"[385] (mouvement) plus léger alors que le bas renvoyait au contraire à la „Verdichtung, Schwere, Gebundenheit"[386] (la densification, la lourdeur, et l'attachement). Par ailleurs, Kandinsky utilise des termes qui font écho à la pratique acrobatique et ses différents états de corps : il parle d'un effort vers le haut, et de l'action de „Fallen"[387] (chuter), qui gagnerait en „Intensität"[388] (intensité) en s'approchant des limites inférieures de la surface.

L'angle est donc à la fois un point de convergence et de divergence, c'est-à-dire que chaque angle est défini par rapport aux autres. Pris un à un, les angles sont à la fois des entités uniques et des fragments d'une entité plus grande, sans laquelle l'angle cesse d'exister. De ces réflexions découle le caractère éphémère de l'angle, l'importance de l'expression « en train de se faire ». Est-ce que la morphologie même de l'angle n'est permettrait elle pas, par définition, d'explorer le point symbolique de suspension, de l'avant chute ?

En effet, « être à l'angle, c'est être à la fin de quelque chose, et au début d'une autre »[389]. La morphologie même de l'angle permet donc de créer du suspense et de provoquer des surprises. Il y a donc des notions d'à moitié caché, d'à moitié vu, qui sont intrinsèquement liées à notre angle. Sur un plateau, le paravent deviendrait ainsi un outil pour proposer une vision fragmentée, capable de cacher un élément jusqu'au tournant.

---

384 *Op.cit.,* p.111.
385 *Ibid.*
386 *Ibid.*
387 *Ibid.*
388 *Ibid.*
389 Hartwell, Kevin, *La Relation de l'angle architectural à l'intersection : l'angle urbain comme objet d'étude de l'espace urbain*, p.19.



Illustration 46 – Recherches plastiques en atelier, 2021. (Photo : Archives personnelles)

« La courbe aimée a des puissances de nid ; elle est un appel à la possession. Elle est un coin courbe. C'est une géométrie habitée »[390], affirme Bachelard pour qui « la grâce d'une courbe est une invitation à demeurer »[391]. Si l'on ouvre un angle par ses bords extérieurs, sa **déconstruction** nous conduit à ses formes périphériques, à l'angle aplati, puis, ultimement, au cercle. L'angle plat est donc une préfiguration du cercle, à la différence que la rondeur de la courbe est brisée par des arêtes. Ces arêtes entraînent un déséquilibre, et ce déséquilibre génère un mouvement vers l'avant.



Illustration 47 – Recherches plastiques en atelier, 2021. (Photo : Archives personnelles).

[390] Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace, op.cit.,* p.217.
[391] *Ibid.*

Si le paravent reposait donc sur le sol en formant un coin aplati, il pourrait se déplacer de manière autonome, à condition de lui donner des impulsions d'animation ciblées. Sur une scène tournante, le coin aplati formerait en outre une forme circulaire harmonieuse. En effet, l'angle rond se présente sous différentes configurations, notamment la rotonde d'angle, « dont le cercle apparent depuis l'extérieur est poursuivi à l'intérieur, créant une pièce ronde à l'angle »[392].

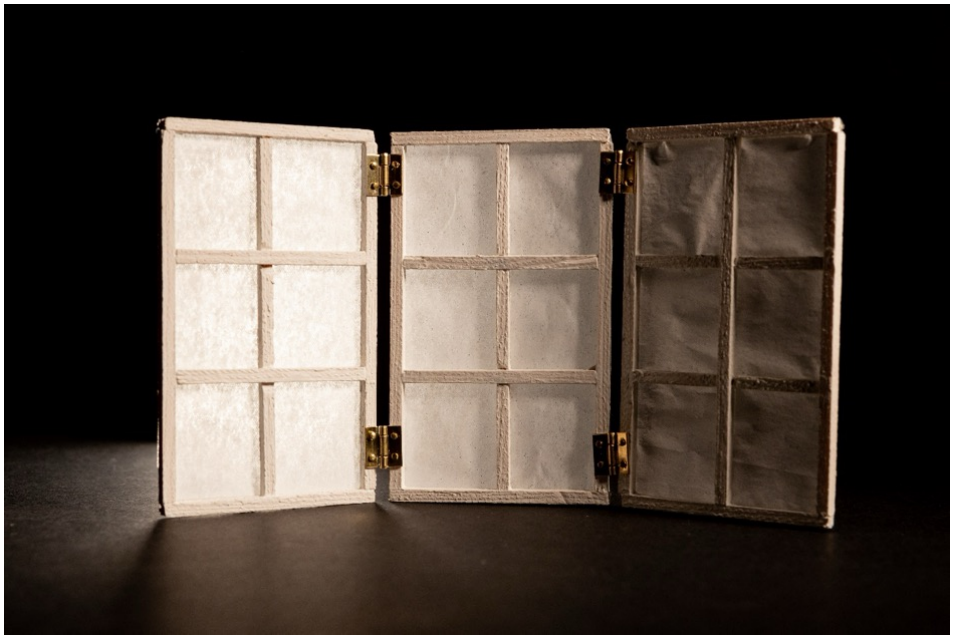

Illustration 48 – Recherches plastiques en atelier, 2021. (Photo : Archives personnelles)

L'angle obtus (de plus de 90°) préfigure en effet la courbe par un lissage de l'angle selon un certain rayon, il fusionne les faces et crée un espace de transition ou de continuité douce. En revanche, la courbe mêle les deux façades à tel point qu'il n'existe plus d'angle. Cela signifie que l'angle obtus, avec l'angularité de sa courbe, se situe du côté du déséquilibre et du mouvement, tandis que la courbe est associée à l'équilibre stable et à l'immobilité. En effet, selon Kandinsky, si, lors de la formation d'un angle obtus, une force s'exerce et l'angle s'agrandit, cette forme est poussée vers la surface, et en particulier vers le cercle : la ligne courbe préfigure donc le cercle[393]. Selon la définition que propose Kandinsky, le cercle est, „die unstabilste und gleichzeitig die stabilste Fläche"[394] (la plus instable et en même temps la plus stable des surfaces). En effet, tout objet qui pivote sur lui-même constitue un cercle.

---

[392] Hartwell, Kevin, *La Relation de l'angle architectural à l'intersection : l'angle urbain comme objet d'étude de l'espace urbain*, *op.cit.,* p. 44.

[393] Selon Kandinsky, l'angle obtus est une „Vorahnung der Gebogenen [ist] und im weiteren Verlaufe den Kreis zum Endziel hat." (L'angle obtus est une préfiguration de la courbe et a pour but final le cercle), traduction par l'auteure, *in* Kandinsky, Wassily, *Punkt und Linie zu Fläche, op.cit.,* p.67.

[394] *Op.cit.,* p.75.

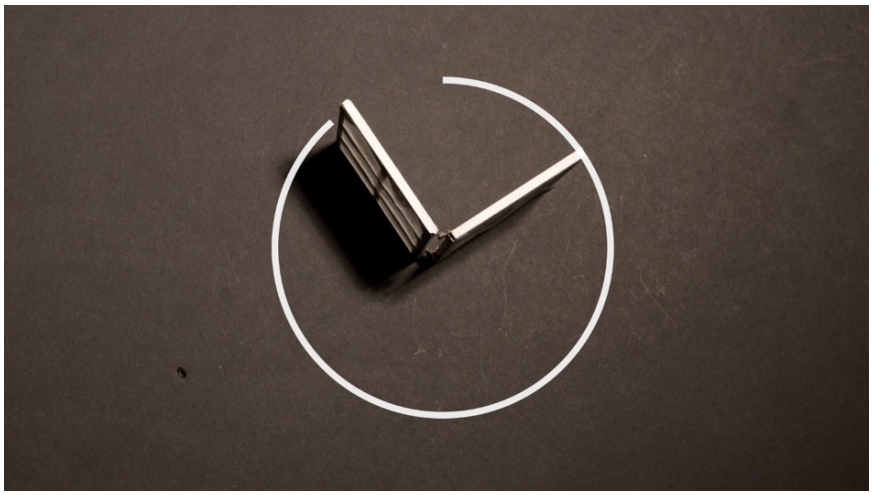

Illustration 49 – Animation graphique et maquette, 2021. (Photo : Archives personnelles)

L'angle qui dispose d'un point de pivot bien défini peut donc aisément devenir cercle en tournant sur lui-même. Le fait que la destruction de l'angle, en passant par la courbe, nous amène au cercle n'est donc pas anodin, mais pourrait nous renseigner sur les propriétés cachées de notre dispositif, sa capacité à faire cercle, ainsi que sur l'agencement même de la salle.

L'analyse théorique de l'angle nous a permis de cerner à la fois les possibilités et les contraintes potentielles du paravent, tout en nous amenant à mener une réflexion sur la manière d'interagir avec lui sur le plateau. Elle nous a confirmé que notre paravent dispose d'une grande capacité à se métamorphiser, à ouvrir de nouveaux espaces de jeu tout en évoquant de nouveaux espaces sensibles, oscillant entre un espace d'enracinement, de refuge et de rêve, et un espace qui oppresse et qui expulse.

Dans cette optique, la question de l'autonomie et de l'agentivité propre du paravent s'est imposée naturellement.

> Où se situe la vie propre du paravent ? Comment s'anime-t-il et interagit-il avec l'interprète ? Comment évoquer un changement, voire une métamorphose de du paravent ? Comment le paravent peut-il se mouvoir de « lui-même » ?

Ces pistes de réflexion ont nourri, de près comme de loin, le processus de création de *Corners,* constituant une sorte de socle dramaturgique sur lequel nous avons bâti. Ce socle nous a offert la liberté nécessaire pour rêver et nous laisser emporter lors des répétitions, sans pour autant nous « perdre » dans les récits incessants que le paravent pouvait évoquer. Ainsi, nous avons pu explorer pleinement nous intuitions, tout en restant ancrées, en filigrane, dans notre « coin » tout au long du processus.

Par ailleurs, notre cheminement a été interposé, enrichi et dédoublé par une autre expérience scénographique que nous menions au Theater Baden-Baden en 2022. Bien que cette création ne relève ni du cirque ni de la marionnette à proprement parler, notre imaginaire a été profondément inspiré par ces deux disciplines au moment de conception de sa scénographie. Elle est ainsi devenue un terrain fertile d'expérimentation, un autre laboratoire scénique pour cette thèse.

Chapitre 3. *Zonka und Schlurch*. Création jeune public au Theater Baden-Baden



Illustration 50 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Klenk)

Zonka und Schlurch est une pièce de théâtre jeune public, coécrite par Finn-Ole Heinrich[395] et Dita Zipfel[396]. Le sujet de la pièce se prête en effet à une exploration marionnettique des personnages et de l'espace, racontant l'histoire de deux intelligences artificielles mises au rebut, exilées dans un lieu situé sous la surface terrestre : la *Huul*. Déçue et traumatisée par ce qu'elle a enduré parmi les humains, Zonka s'est réfugiée dans cet endroit devenu son sanctuaire, un lieu maternel de protection et de créativité. Elle y a inventé son propre langage et y a construit même son meilleur ami. Nommé Schlurch, ce dernier est un aimable rêveur à la curiosité insatiable. Ensemble, Zonka et Schlurch vivent heureux au milieu d'autres appareils électroniques, passant leur temps à construire des machines fantastiques. Chaque jour, ils fêtent leur „*Frischesaft*" (jus frais), l'énergie que la *Huul* leur fournit pour éviter de s'éteindre pour toujours.

[395] Né en 1982, Finn-Ole Heinrich est auteur, réalisateur et fondateur de l'édition *Huckepack Verlag*.
[396] Née en 1981, Dita Zipfel est auteure et fondatrice de l'édition *Huckepack Verlag*.

Mais Schlurch est curieux et rêve du monde de là-haut. Soudain, un homme, un „Schröder", fait irruption par le plafond. Cela met leur amitié à l'épreuve de manière inattendue, car Schlurch veut partir avec Schröder, tandis que Zonka tente désespérément de l'en empêcher.

La particularité majeure de cette pièce réside dans le fait que l'ensemble du texte est rédigé dans une langue inexistante, déployant ainsi une écriture profondément fantaisiste. Les auteurs ont donc littéralement inventé un nouveau langage pour décrire une amitié, ainsi que les rapports sous-jacents qui la font vibrer.

La création *Zonka und Schlurch* a été commandée par le Theater Baden-Baden, un théâtre municipal subventionné par la ville de Baden-Baden et la région de Bade-Wurtemberg[397]. La programmation[398] du théâtre propose à la fois des pièces du répertoire classique et des créations contemporaines. En plus de sa grande salle de 500 places, le théâtre accueille de petites productions dans le *Spiegelfoyer*, une salle de 30 places. Le *TiK (Theater im Kulissenhaus)*, situé à côté du grand théâtre, dispose de 60 places et se spécialise dans les créations pour le jeune public, telles que *Zonka und Schlurch.*

Après avoir reçu la proposition de mettre en scène *Zonka und Schlurch* au Theater Baden-Baden, Anja Schoenwald nous a sollicité pour créer la scénographie et les costumes.

Nos chemins avec Anja Schoenwald se sont croisés au Staatstheater Stuttgart, où nous avons travaillé ensemble, notamment lors de la création *Café Populaire*[399] (première représentation le 20 avril 2019).

---

[397] La ville de Baden-Baden comptait 55 123 habitants en 2019. Outre le *Theater Baden-Baden*, la ville abrite deux autres établissements culturels majeurs : le *Festspielhaus* (la deuxième plus grande salle de concert en Europe, proposant notamment des opéras et des concerts) et le *Kurhaus* (qui accueille des variétés et autres événements culturels). Dirigé depuis la saison 2004/2005 par Nicola May, le *Theater Baden-Baden* est le seul théâtre professionnel de la ville et de ses environs à proposer des spectacles d'art dramatique ainsi que des créations jeune public. Le *Theater Baden-Baden* est une scène conventionnée, subventionnée à 40% par la région de Bade-Wurtemberg et à 60 % par la ville de Baden-Baden.

[398] Le théâtre accueille des metteurs en scène comme Brian Bell, Rosaline Renn, ou Sandra Leupold.

[399] *Café populaire* est une pièce de théâtre écrite par Nora Abdel-Maksoud (actrice, auteure et réalisatrice). « Svenja est clown de l'hospice et gère un *vlog* […], avec lequel elle souhaite faire de la petite ville de *Blinden* un endroit meilleur. En ligne, Svenja a huit abonnés, tandis que, dans la vie réelle, seule Püppi l'écoute encore. La plus âgée des patientes de l'hospice passe des annonces en ligne pour trouver un sidérurgiste bolchevique, tandis que Svenja postule avec son programme de divertissement à l'auberge de la *Mouette d'Or.* Aram, prolétariat des services, doit s'occuper de tout ce pour quoi ceux gâtés par la prospérité sont trop raffinés. C'est pourquoi Aram est une ordure aux yeux du Don. Mais qui est donc ce Don et d'où vient-il tout à coup ? En sa présence, Svenja devient abusive envers la classe inférieure ; des insultes sortent de sa bouche sans qu'elle puisse les contrôler. Comment une personne bien intentionnée peut-elle dire de telles choses ? Lorsque le nombre de clics de Svenja augmente de manière inespérée grâce à Don, elle doit décider comment réagir face au "Man in the Mirror", qui lui souffle de mauvaises pensées », *in* « Café Populaire », *Schauspiel Stuttgart,* consulté le 20 novembre 2022. URL : https://www.schauspiel-stuttgart.de/spielplan/archiv/c/cafe-populaire/



Illustration 51 – *Café Populaire*, Staatstheater Stuttgart, 2019. (Photo : Archives personnelles)

Cette création a été l'occasion d'explorer une sensibilité aux objets détournés et aux espaces agissants, nourrissant nos univers respectifs. Par exemple, le casque de coiffeur dans cette création se transforme en téléphone, une canne à pêche devient une lampe à arc, et, dans un clin d'œil à *Love is in the Bin*, le célèbre tableau du street-artiste Banksy[400]qui s'autodétruit, un personnage en costume de ciseaux[401] détruit son image dans une machine à destruction.

Anja Schoenwald (née en 1989 à Wriezen en Allemagne) est titulaire d'une licence en histoire de l'art, musicologie et sciences de communication de l'Université de Marburg, et d'un master en arts du spectacle de l'Université de Leipzig. De 2015 à 2018, elle est assistante à la mise en scène au Deutsches Nationaltheater & Staatskapelle Weimar – Staatstheater Thüringen[402] (Théâtre National Allemand de Weimar) et de 2018 à 2020 au

[400] En effet, le tableau *Love is in the Bin* (la célèbre *Fille au ballon* qui s'auto-détruit) de Banksy a été exposé à la Staatsgalerie Stuttgart du 7 mars 2019 au 2 février 2020. Le plateau sur lequel se déroulaient les répétions de *Café Populaire* se trouvait dans le même immeuble que la Staatsgalerie, et nos répétitions avaient lieu durant cette même période.

[401] Ce costume est un clin d'œil au sujet au cœur de la création : la division sociale, ou *soziale Schere* en allemand, qui se traduit littéralement par « ciseaux sociaux ».

[402] Créé en 1791, le théâtre de Weimar est dirigé par le metteur en scène allemand Hasko Weber jusqu'à la fin de la saison 2024/2025. Johann Wolfgang von Goethe fut son premier intendant, de 1791 à 1817, et y collabora pendant plusieurs années avec Friedrich Schiller. La plus grande salle du théâtre compte 857 places.

Staatstheater Stuttgart (Théâtre National de Stuttgart). Elle a travaillé notamment avec Jan Neumann[403], Robert Schuster[404], Burkhard C. Kosminski[405], ou Calixto Bieito.

Aujourd'hui, Anja Schoenwald est metteuse en scène indépendante, et notre collaboration continue à évoluer à travers différents projets, notamment la création *Zonka und Schlurch* au Theater Baden-Baden. Pour cette création, nous avons travaillé avec deux comédiennes et un comédien, membres de l'ensemble du Theater Baden-Baden : Clara-Luisa Bauer[406] dans le rôle de Zonka, Jonathan Bruckmeier[407] dans le rôle de Schlurch et Maria Thomas[408] dans celui de Schröder. Birga Ipsen[409], directrice du théâtre jeune public de Baden-Baden, assurait la dramaturgie de la création. Également metteuse en scène, notamment au théâtre de marionnettes Salz + Pfeffer à Nuremberg, Birga Ipsen apportait un regard sensible aux objets, à la matière ainsi qu'à l'agentivité de la scénographie que nous cherchions à instaurer dans notre scénographie.

Par ailleurs, concevoir une scénographie pour le théâtre jeune public de Baden-Baden implique, en filigrane, de composer avec un espace où les notions de processus, d'essais et d'expérimentations sont indéniablement inscrites.

En effet, le *Theater im Kulissenhaus (TiK),* qui se traduit littéralement par « théâtre dans l'atelier des décors », tient son nom au bâtiment qui hébergeait autrefois les ateliers de décors du théâtre. Même aujourd'hui, le TiK abrite encore quelques ateliers, dont la menuiserie située au sous-sol, ainsi que les ateliers des accessoiristes et machinistes dans l'aile environnante du bâtiment.

---

403 Né en 1975, Jan Neumann est auteur, comédien, et metteur en scène. Depuis 2013/2014 il est metteur en scène permanent au théâtre de Weimar.

404 Formé à la mise en scène à la Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch de Berlin, Robert Schuster est réalisateur, auteur, acteur et activiste.

405 Né en 1961, Burkhardt C. Kosminski est metteur en scène et comédien. Depuis la saison 2018/2019 il est le directeur du Staatstheater Stuttgart/Schauspiel.

406 Née en 1997, Clara-Louisa Bauer a suivi une formation de comédienne à l'Université des Arts de Graz, en Autriche. Depuis la saison 2022/2023, elle fait partie de l'ensemble du Theater Baden-Baden.

407 Né en 1989 à Vienne (Autriche), Jonathan Bruckmeier est comédien et metteur en scène. Il a fait partie de l'ensemble du Badisches Staatstheater Karlsruhe de 2014 à 2018, puis du Theater Baden-Baden de 2020 à 2023.

408 Née en 1989, Maria Thomas s'est formée à la Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch. Elle fait partie de l'ensemble du Theater Baden-Baden.

409 Birga Ipsen est comédienne, metteuse en scène et dramaturge. Elle a suivi une formation de comedienne à l'Université Anton Bruckner de Linz (Autriche), puis en *Performance Studies* à l'Université de Hambourg. Depuis la saison 2021/2022, elle dirige le théâtre jeune public (TiK) au Theater Baden-Baden.

Une telle cohabitation offre des avantages considérables en ce qui concerne l'efficacité des échanges avec les ateliers de construction, notamment une gestion du temps plus spontanée et des lignes de communication plus directes. Par exemple, pendant les répétitions, les menuisiers et techniciens peuvent monter assez spontanément pour réaliser quelques réparations ou modifications mineures de la scénographie. Cette proximité avec les ateliers a donc considérablement enrichi notre démarche, permettant une recherche organique et fluide, sans nécessiter de longues interruptions pour des temps d'attente ou de transport. Force est de constater qu'en tant qu'ancien atelier, la salle porte encore la trace d'un geste artisanal, imprégnant les scénographies qui y sont réalisées. Toute la mise en scène de *Zonka und Schlurch* accorde en effet une place importante aux questions du bricolage, de l'artisanal, du l'inachevé, du faire et du défaire…

Consciemment ou inconsciemment, le lieu de représentation a donc fonctionné comme un véritable creuset pour nos imaginaires lors de la genèse du spectacle.



Illustration 52 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung)

En préparation de la conception de la scénographie et des costumes, nous avons créé deux collages d'ambiances : l'un pour la scénographie et l'autre pour les costumes.

Ces collages, sous forme d'images, contiennent des références théoriques et artistiques qui ont nourri notre processus de création. Ils témoignent des fantasmes, des inspirations, des visions et des désirs, éveillés par la lecture du texte. En effet, dans notre démarche, ces collages représentent souvent le premier pas vers la concrétisation d'une idée ; un point de départ pour traduire nos intuitions dans l'espace et dans les corps.

3.1. La genèse de l'espace de *Zonka und Schlurch*

3.1.a. Les inspirations



Illustration 53 – Collages d'inspiration pour la scénographie et les costumes, 2022.
(©Archives personnelles)

D'abord, l'univers de la bande dessinée a constitué une source d'inspiration visuelle importante pour *Zonka und Schlurch.* L'esthétique de l'École de Bruxelles[410], avec ses lignes claires et ses aplats de couleur, nous a servi d'appui lors de la conception des inscriptions sur le mur, ainsi que pour la mise en couleur des matériaux métalliques qui l'ornent.

L'univers esthétique des cabinets de curiosités a constitué un autre appui à la création. Ces espaces d'études et de conservation d'autrefois rejoignent l'intimité de l'habitation de *Zonka und Schlurch,* qui est, elle aussi, un lieu d'expérimentation et d'exposition, où sont collectionnés et retravaillés des objets curieux et détournés. Jérôme Glicenstein[411], dans un article consacré à l'exposition inaugurale de la Maison Rouge, constate :

> « Cette exposition troublait dès le premier abord, lorsqu'on se trouvait confronté à une série de reconstitutions d'intérieurs, qu'on ne pouvait le plus souvent qu'observer qu'à la dérobée, dans l'entrebâillement d'une porte ou par la fenêtre. Outre ce type de dispositif curieux qui transformait le visiteur en une sorte de voyeur, l'effet était redoublé par le sentiment d'une "impureté" de l'expérience esthétique ; les œuvres d'art étant à la fois mélangées entre elles de manière presque incohérente et placées vis-à-vis d'objets quotidiens qui ne les mettaient pas particulièrement en valeur »[412].

Ce raisonnement de Glicenstein fait écho au rapport entre le dispositif et le public que nous souhaitions instaurer dans *Zonka und Schlurch.* Notre dispositif scénographique place les spectateurs dans une position de « curieux intrus », telle qu'évoquée par Glicenstein, face à un monde de bric-à-brac d'éléments non hiérarchisés, habituellement caché à leurs yeux.

Les arts industriels du *Steampunk*, mouvement littéraire des années 1980 et ses expressions dans le monde des arts et du design, ont constitué une autre source qui nourrit en filigrane l'univers visuel de *Zonka und Schlurch.* En effet, les deux personnages vivent dans un endroit sous-terrain entièrement peuplé de déchets métalliques et d'appareils électroniques mis au rebut.

---

410 L'École de Bruxelles est un style de bande dessinée, historiquement associé au journal *Tintin*, dont la plupart des dessinateurs ont adopté, à divers degrés, des codes graphiques et narratifs communs, inspirés par leur chef de file, Hergé. Ce style se caractérise par un trait réaliste et épuré.

411 Jérôme Glicenstein est professeur au département d'Arts plastiques de l'Université Paris 8 et rédacteur en chef de la revue *Marges*.

412 Glicenstein, Jérôme, « Exposition, « L'intime, le collectionneur derrière la porte » », *Marges*, 03 | 2004, p.110-111, consulté le 7 octobre 2024. URL : http://journals.openedition.org/marges/780

Le *Steampunk*, avec son esthétique inspirée de l'architecture industrielle de la fin du XIXe siècle et de l'époque victorienne, y a trouvé un écho, notamment à travers les nombreuses roues d'engrenage et la place accordée aux mécaniques qui imprègnent notre scénographie. Dans une même optique, notre imaginaire a puisé dans l'univers ludique et naïf des jouets pour enfant, en particulier des jouets en bois d'autrefois. Ce sont souvent leurs mécaniques artisanales qui nous ont inspirée pour la création d'effets spéciaux dans *Zonka und Schlurch*. Yannis Kokkos met en valeur le lien entre les jouets et l'univers du théâtre : « je retrouve une vérité qui rejoint l'essence même du théâtre. Cette expression élémentaire peut être, parfois, la plus philosophique »[413], constate-t-il.

Les machines de Rube Goldberg et les machines célibataires de Marcel Duchamp constituent d'autres sources d'inspiration majeures dans notre recherche d'une mécanicité artisanale.

Les machines célibataires de Marcel Duchamp font partie de l'œuvre *Le Grand Verre* (1915-1923), dont le nom original fut *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. L'œuvre est composée de deux panneaux de verre assemblés, dont les machines célibataires constituent la partie inférieure. Les panneaux sont peints à l'huile et incluent des inserts à plomb ou à la poussière. La machine célibataire est composée des fils fixés de manière aléatoire sur la toile, de *moules mâliques,* en référence à l'œuvre *Neuf moules mâliques* (1914), ainsi que d'une *broyeuse*, constituée d'une tige métallique verticale et de deux tiges horizontales en forme de X. Complétée par un grattage de la couche de tain de trois formes circulaires, la machine célibataire serait, selon Michel Carrouges[414], une « image fantastique qui transforme l'amour en mécanique de mort (…) Quadruple tragédie de notre temps : le nœud gordien des interférences du machinisme, de la terreur, de l'érotisme et de la religion ou de l'anti-religion »[415]. Pleines d'ironie et de dérision, si caractéristique du dadaïsme, les machines célibataires sont fabriquées avec un très haut degré de précision technique, qui serait « d'une indéniable complexité conceptuelle à une problématique existentielle hautement subjective »[416].

---

413 Banu, Georges (éd.), *Yannis Kokkos, Le Scénographe et le héron*, *op.cit.*, p.72.

414 Écrivain français, né en 1910 à Poitiers et mort en 1988 à Paris. Voir Carrouges, Michel, *Les Machines Célibataires,* Tarbes, Arcanes/Chêne, 1954.

415 Geindreau, Rémy, « Michel Carrouges et son mythe, les machines célibataires », *conservationmachine*, consulté le 25 septembre 2024. URL : https://conservationmachines.wordpress.com/2012/05/11/michel-carrouges-et-son-mythe-les-machines-celibataires/

416 Faitot, Julie, *Les Machines célibataires*, Galerie Duchamp – centre d'art contemporain de la ville d'Yvetot, livret de l'exposition, Yvetot, 2018. p.2.

Les machines de Rube Goldberg font preuve d'une mécanicité et d'un rapport homme-machine comparables à ceux des machines de Marcel Duchamp. Elles constituent des dispositifs à répétition inutiles qui exécutent des tâches très simples par un enchaînement d'action délibérément complexe.



Illustration 54 – Capture d'écran, *Der Lauf der Dinge,* Peter Fischli, David Weiss, 1978. (© Fischli/Weiss)

L'un des exemples les plus connus d'une machine Rube Goldberg est la machine mise en scène dans *Der Lauf der Dinge (Le Cours des choses),* film expérimental réalisé par le duo des artistes suisses Peter Fischli et David Weiss (Fischli/Weiss, 1987). Les artistes mettent en scène des objets qui sont perpétuellement mis en mouvement par des actions mécaniques et des réactions chimiques. Documenté et pensé pour constituer un film, le mouvement de la caméra fait partie intégrante de l'œuvre. De plus, cette machine ne fait pas uniquement appel au visuel, mais aussi à notre perception acoustique, comme lors d'un gros plan sur la bâche noire qui tourne, « […] grinçant, crépitant »[417]. Un lent travelling en arrière dévoile un grand sac poubelle noir, suspendu et tournoyant au-dessus d'un pneu de voiture placé verticalement sur une planche de bois en soupente.

Comme le relate Veronika Darian[418], « […] le son qui racle le caoutchouc une ou deux fois après quelques tours, renforce l'hypothèse : le pneu se met à rouler »[419].

---

[417] „[…] knirschend, knisternd", traduction par l'auteure, *in* Veronika Darian, „Wenn Dinge dingen. Vom Versammeln, Umordnen und Unnutzen", *in* Birringer, Johannes (éd.) ; Fenger, Josephine (éd.), *Tanz der Dinge / Things that dance,, op.cit.,* p.84.

[418] Veronika Darian est professeure d'arts du spectacle à l'Université de Leipzig. Ses recherches portent notamment sur la transculturalité et la transmédialité dans la création contemporaine.

[419] „[…] der nach einigen Drehungen ein-, zweimal über das Gummi schabende Ton stärkt die Vermutung: Der Reifen kommt ins Rollen", traduction par l'auteure, *in* Veronika Darian, „Wenn Dinge dingen. Vom Versammeln, Umordnen und Unnutzen",*op.cit.,* p.84.

Selon les artistes Peter Fischli et David Weiss, la machine interroge ainsi les questions de culpabilité et d'innocence : « c'est la faute d'un objet s'il est bloqué, et c'est aussi la faute s'il avance. Il y a un VRAI clair dans nos expériences, qui est quand cela fonctionne »[420]. Selon eux, « tout objet est vrai s'il fonctionne, car il libère le suivant, lui donne la *possibilité d'épanouissement* »[421].

Machines impossibles, incompréhensibles et inutiles, les machines célibataires de Duchamp et celles de Rube Goldberg fonctionnent le plus souvent seules et à l'inertie, tout en étant absurdes et délirantes. Suivant leur propre logique et – pourrait-on dire – leur propre volonté, elles finissent par gagner en autonomie et se révoltent contre leurs créateurs, « sans se soucier de la finalité générale »[422].

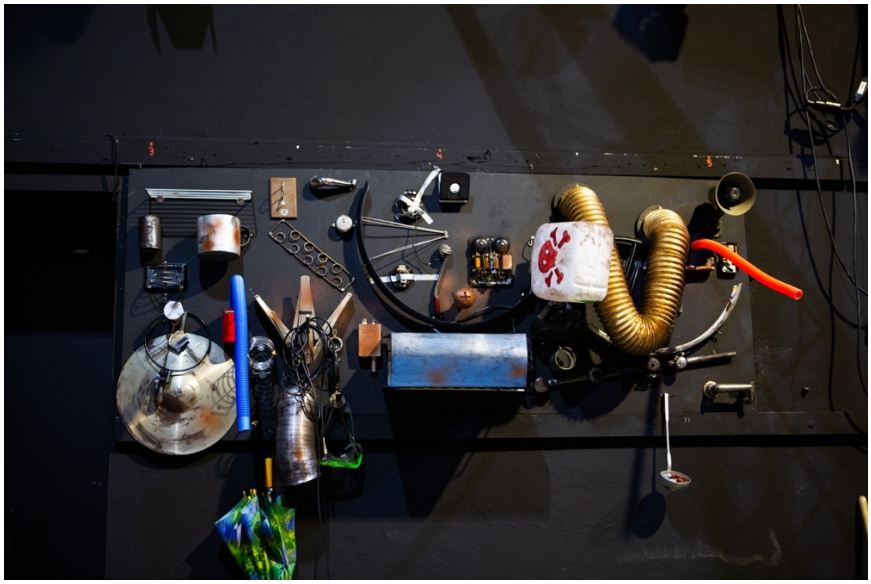

Illustration 55 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden. (Photo : Archives personnelles)

Tout au long du spectacle, les deux personnages, Zonka et Schlurch, inventent de curieuses machines, principalement en replaçant des objets de notre quotidien dans des contextes inédits. Le principe du détournement des objets constitue ainsi un concept fondamental de notre travail scénographique. En effet, l'un des passe-temps préféré de Zonka et de Schlurch consiste à fouiller dans un bassin à déchets, recycler ces objets, puis inventer des machines en leur attribuant sans cesse de nouvelles significations ou fonctions.

---

[420] „Ein Gegenstand ist schuld, daß es nicht weiter geht, und auch schuld, wenn es weitergeht Es gibt ein eindeutiges RICHTIG bei unseren Versuchen; das ist, wenn es funktioniert", traduction par l'auteure, « Fischli & Weiss, *Der Lauf der Dinge* 1987 » *Medienkunstnetz,* consulté le 16 novembre 2022. URL : http://www.medienkunstnetz.de/werke/the-way-of-things/

[421] „Anders betrachtet, ist bei uns jeder Gegenstand gut, wenn er funktioniert, denn er befreit den nächsten, gibt diesem die Möglichkeit zur Entfaltung.", traduction par l'auteure, *in ibid.*

[422] Geindreau, Rémy, « Michel Carrouges et son mythe, les machines célibataires », *op.cit.*

Le détournement des objets dans *Zonka und Schlurch* fait également écho au processus des surréalistes, où l'assemblage d'objets différents prend souvent une tournure surprenante ou inhabituelle. Nous pensons, par exemple, aux sculptures de la plasticienne Nancy Fouts[423] (1945-2019), qui sont souvent grotesques et bizarres. En filigrane, la création scénographique de *Zonka und Schlurch* s'inscrit également dans la tradition du *ready-made* et l'utilisation des objets de consommation, exposés de façon inattendue, à l'instar du fameux urinoir *Fontaine* (1917) de Duchamp.

Nous trouvons également les traces du mouvement de l'*Upcycling*, apparu dans les années 1990, qui consiste à transformer les déchets en objets du quotidien. D'une certaine manière, c'est ce que font les deux personnages : ils récupèrent les déchets (issus du monde des humains) pour en faire des machines fantastiques. Ainsi, ils offrent une seconde vie aux objets, renouvelant leur forme tout en conservant leurs propriétés originales, telles que leur couleur ou leur matière.



Illustration 56 – *One after the other,* Khalil Chishtee, Installation shot from *Here Today…,* Curated by Artwise, 2014. Trash Bags 300 x 300 x 200 cm. Courtesy the artist and Q Gallery. Installation shot © Khalil Chishtee. Photo © Thierry Bal

[423] D'origine américaine, Nancy Fouts a vécu et travaillé en Angleterre, où elle a suivi une formation artistique à la *Chelsea School of Art* et au *Royal College of Art* dans les années 1960. Influencée par les mouvements surréalistes et dadaïstes, ainsi que par l'hyperréalisme, elle a créé des sculptures absurdes en associant des objets du quotidien, des animaux, de la nourriture ou des icônes religieuses.

Dans une même optique, nous avons, en préparation de la création, mené des recherches sur des artistes éco-responsables qui créent leurs œuvres à partir d'objets et de matériaux recyclés. Les sculptures en sacs plastiques du plasticien Khalil Chishtee[424] et les pneus sculptés par l'artiste belge Wim Delvoye[425] ont ainsi nourri notre démarche. Nous retrouvons dans les travaux de ces artistes des interrogations qui sont également sous-jacentes à *Zonka und Schlurch*, et que nous avons souhaitée traduire dans notre propre geste de scénographe.



Illustration 57 – Installation *Art from Nothing,* Quadriennale de Prague, 2011.
(© Danish Children's Theatre)

Ainsi, le mouvement scénographique *Art from Nothing,* est un courant de *l'Upcycling* particulièrement intéressant pour notre approche. Par exemple, la contribution du *Danish Children's Theatre* à la Quadriennale de Prague[426] en 2011, consistait à présenter un espace entièrement scénographié en carton. L'enjeu était de montrer que le manque de matériaux (sophistiqués) de construction peut aussi être une opportunité, permettant d'aller au bout d'un matériau en particulier, comme le carton, et d'en faire un objet de valeur artistique.

[424] Né en 1964 à Lahore, au Pakistan, Khalil Chishtee est un artiste visuel qui vit et travaille à Brooklyn, aux États-Unis. Ses sculptures et installations sont composées d'objets du quotidien, notamment des sacs poubelles, qu'il déchiquette, plie ou noue pour en faire des créatures éphémères et fragiles.
[425] Né en 1965, Wim Delvoye vit et travaille à Gand. Dans sa démarche, il s'approprie et détourne des motifs et des styles issus de l'histoire de l'art pour les transformer en œuvres subversives. Proche de l'art conceptuel, Delvoye utilise divers moyens d'expression, tels que le dessin, la sculpture et l'installation.
[426] La Quadriennale de Prague est l'événement mondial le plus important dans les domaines de la scénographie et de l'architecture théâtrale. Elle est organisée par le ministère de la Culture de la République tchèque et produite par l'Institut d'art et de théâtre.

Jean-François Sivadier[427] parle dans ce contexte d'une « nostalgie de décor bricolé »[428] :

> « Quand je travaille sur un espace, j'essaie de partir à chaque fois d'un rapport à la pauvreté, même si à terme ces espaces sont très bien construits, avec un budget conséquent. Penser que la pauvreté de l'espace va amener une richesse au plateau, irrémédiablement »[429].

Outre ces mouvements artistiques, notre démarche a été nourrie par des travaux d'artistes tels que Oskar Schlemmer, Kalin Lindena ou Ulla von Brandenburg. En effet, deux expositions ont particulièrement servi d'appui pour notre création scénographique : l'exposition *Moved by Schlemmer* à la Staatsgalerie Stuttgart et *Insomnia*, une exposition sur l'œuvre de Lena Vandrey, présentée au Château de Hauterives en Auvergne-Rhône-Alpes. Nous avons pu visiter les deux expositions relativement tôt dans le processus de création, ce qui nous a permis de laisser vagabonder toutes ces inspirations, de les faire mûrir, puis de les faire réapparaître sous une nouvelle forme. Ce n'est pas pour rien qu'Einstein a appelé cette phase du processus artistique le *scénario combinatoire*, consistant à « prendre des idées et des influences diverses, et trouver de nouvelles façons de les réunir »[430].

L'exposition *Moved by Schlemmer. 100 Jahre Triadisches Ballett* était présentée à la Staatsgalerie Stuttgart du 10 avril au 9 octobre 2022, à l'occasion du centenaire de la première représentation du *Ballet Triadique* d'Oskar Schlemmer. Au centre de l'exposition se trouve l'articulation de l'œuvre de Schlemmer dans la pratique des artistes contemporains. Ainsi, aux côtés des figurines originales du *Ballet Triadique* des années 1922, l'exposition présente les œuvres de plusieurs artistes contemporaines, dont Ulla von Brandenburg et Kalin Lindena. Leurs travaux ont constitué une source d'inspiration importante pour la création de la scénographie, mais aussi pour les costumes de Zonka et de Schlurch.

---

[427] Né en 1963 à Mans, Jean-François Sivadier est comédien, auteur et metteur en scène de théâtre et d'opéra.
[428] Sivadier, Jean-François « On n'a pas besoin de décor, on a besoin d'espace » *in* Freydefont, Marcel, *Petit traité de la scénographie*, *op.cit.* p.92
[429] *Ibid.*
[430] Gregoire, Carolyn, « Comprendre les quatre étapes du processus créatif », *wework* du 18 octobre 2019, consulté le 02 décembre 2022. URL : https://www.wework.com/fr-FR/ideas/worklife/understanding-the-four-stages-of-the-creative-process

Le point de départ de l'œuvre de Kalin Lindena (*1977 à Hanovre en Allemagne) est la ligne. Ainsi, au centre de son œuvre sont les « *Statisten* »[431] (figurants) ; des sculptures en fil de fer qui ont une forme linéaire ondulée.



Illustration 58 – *Ohne Titel (Bühne),* Kalin Lindena, détail, *Atlas (Statist)*, 2022,
© Staatsgalerie Stuttgart / Kalin Lindena. (Photo : Archives personnelles)

En entrant dans l'espace d'exposition, nous découvrons l'une de ses installations, *Ohne Titel (Bühne),* composée de quelques sculptures placées devant ou derrière de grands panneaux de tissu, brouillant ainsi la frontière entre le devant et le derrière. Il n'est pas clair si nous sommes les spectateurs de cette scène ou si nous nous trouvons sur une scène, devant un public composé de sculptures (ou de figurants, comme les appelle l'artiste). Ce trouble entre regardeur ou performeur, induit par l'installation et l'agencement des figurines dans l'espace, fait écho à ce que nous tentons de raconter avec les personnages de Zonka et de Schlurch. Bien que les intentions ne soient pas les mêmes que dans l'œuvre de Kalin Lindena, le trouble des regards, ou tout simplement l'importance de celui-ci, reste tout aussi pertinent.

[431] Dans la démarche de Kalin Lindena, les „Statisten" (terme allemand pour « figurant », c'est-à-dire l'interprète d'un petit rôle, généralement muet, en théâtre ou au cinéma) occupent une place centrale. Kalin Lindena conçoit l'espace d'exposition comme un plateau de théâtre ou de tournage, peuplé des sculptures abstraites à morphologie humaine, posées sur des dispositifs à roulettes. Ainsi, même immobiles, ces „Statisten" entretiennent une relation avec le mouvement ou la danse, disposant d'un moyen de communication physique.



Illustration 59 - *Maskiert und vor allem - verschwiegen,* détail, Ulla von Brandenburg, 2022.
© Staatsgalerie Stuttgart / Ulla von Brandenburg. (Photo : Archives personnelles)

Maskiert und vor allem - verschwiegen[432] de Ulla von Brandenburg[433] constitue une autre œuvre qui a servi d'appui pour notre création. Pour cette installation, Ulla von Brandenburg a recouvert toute la salle d'exposition de larges panneaux de tissu jaune vif, s'inspirant des esquisses de Schlemmer pour le premier acte du *Ballet Triadique*, à l'ambiance « joyeuse et burlesque ». Forte de ses expériences comme scénographe d'opéra[434], l'artiste immerge les visiteurs dans une scénographie dont ils deviennent les acteurs. Son installation prend la forme d'un dispositif immersif, peuplé d'ombres de figures humaines et géométriques. Sans parcours imposé, les visiteurs y déambulent librement, tombant sur des œuvres audiovisuelles, de nombreux objets et des ombres projetées sur les murs. Les passages d'un espace à l'autre sont séparés par des rideaux, agencés comme des entrées en scène dans un chapiteau de cirque, accentuant ainsi la théâtralité de cette installation.

[432] « Masqué et surtout - secret », Ulla von Brandenburg, 2022, exposition *Moved by Schlemmer* à la Staatsgalerie Stuttgart.
[433] Née en 1974 à Karlsruhe, Ulla von Brandeburg est artiste visuelle et scénographe. Elle a suivi une formation en scénographie à la Staatliche Hochschule für Gestaltung de Karlsruhe, et en arts plastiques à la Hochschule für Bildende Künste de Hambourg. Son œuvre installative se caractérise par la diversité des médiums, tels que les tissus, les films, les aquarelles, les collages ou les performances.
[434] Parallèlement à l'exposition à la Staatsgalerie Stuttgart, Ulla von Brandenburg a conçu la scénographie de *La Walkyrie* (troisième acte de la nouvelle mise en scène de *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner) à la Staatsoper Stuttgart, première le 10 avril 2022.

« Je veux ouvrir un espace où le public peut être acteur et être activé. Les visiteurs remplissent l'espace et sont peut-être plus conscients de leurs mouvements ou se posent des questions sur leur façon de faire. C'est à vous de choisir la séquence que vous voulez suivre et l'espace que vous préférez »[435], explique Ulla von Brandenburg.



Illustration 60 – *Maskiert und vor allem – verschwiegen,* Ulla von Brandenburg, maquette des salles d'exposition, 2022. © Staatsgalerie Stuttgart / Ulla von Brandenburg. (Photo : Archives personnelles)

Le travail de Brandenburg a inspiré notre scénographie à plusieurs niveaux, notamment en ce qui concerne la recherche de matériaux et de couleurs. Dans *Zonka und Schlurch*, nous avons cherché à établir une forte connexion entre les costumes et la scénographie. En effet, les costumes sont comme des mailles qui enchevêtrent les personnages avec leur univers plastique. Dans *Maskiert und vor allem - verschwiegen,* Ulla von Brandenburg refuse toute hiérarchisation de ses moyens d'expression. Le film de danse, les objets, les différentes matérialités des tissus et même les visiteurs se rencontrent dans cette œuvre sans qu'aucun jugement de valeur ne soit imposé.

435 "I want to open a space where the public can be the actors and be activated. They are filling up the space and are perhaps more consciousness about their movements or there is a question about their way. It is up to you which sequence you want to take and which space you like more", traduction par l'auteure, *in* « Ulla von Brandenburg at Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía », *Art Viewer* du 12 février 2024, consulté le 20 février 2024. URL : https://artviewer.org/ulla-von-brandenburg-at-museo-nacional-centro-de-arte-reina-sofia/



Illustration 61 - *Maskiert und vor allem - verschwiegen,* Ulla von Brandenburg, 2022.
© Staatsgalerie Stuttgart / Ulla von Brandenburg. (Photo : Archives personnelles)

Dans une performance que l'artiste a créée spécifiquement pour et au sein de son installation, Ulla von Brandenburg approfondit encore davantage les interactions entre les personnages et leur environnement. Vêtus de costumes évoquant ceux d'Arlequin, les personnages y font naître des images ambiguës, par exemple en interagissant avec les ombres projetées sur les murs.

La question de l'interaction entre les personnages et la scénographie est aussi un élément central de notre démarche pour *Zonka und Schlurch*. L'une des contraintes que nous nous sommes imposées consistait à mettre en évidence la dimension mécanique des personnages, afin de créer un contraste avec la scénographie qui s'anime et semble de plus en plus vivante. Nous avons donc délibérément travaillé sur l'inversion des attributs qui sont intuitivement associés aux personnages (vivant, animé) et à la scénographie (mécanique, technique, bricolé).

Notre défi consistait à créer un univers fantasmagorique où les personnages sont dépassés dans leur humanité par une scénographie qui prend vie. En contrepoint, la scénographie s'assimile aux personnages, intégrant leur mécanicité.

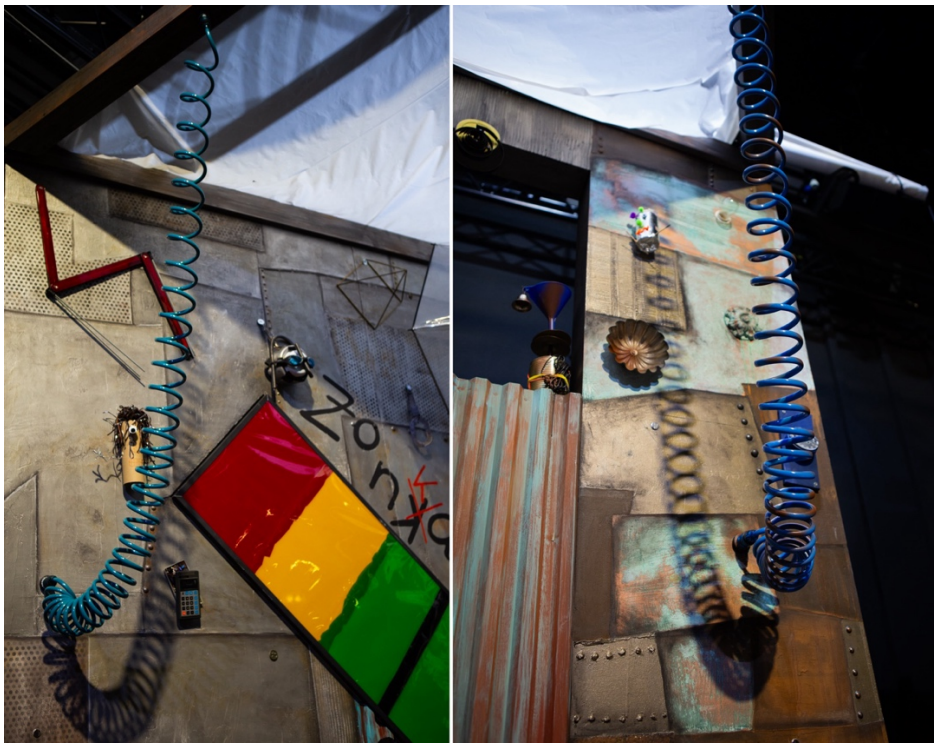

Illustration 62 – Détails tuyaux de recharge, *Zonka und Schlurch*, Theater Baden-Banden, 2022.
(Photos : Archives personnelles)

Le meilleur exemple est celui des tuyaux suspendus au toit de notre dispositif. Lorsque les personnages se « rechargent », ils se connectent littéralement à la scénographie en se branchant aux tuyaux à l'aide des des adaptateurs cousus directement dans leurs costumes. Pendant ces scènes, les personnages ne font plus qu'un avec la scénographie, devenant aussi mécanique qu'elle, tandis que la scénographie paraît aussi vivante qu'eux.

Ces réflexions résonnent avec celles du dramaturge français Bernard-Marie Koltès (1948-1989) dans ses notes « Un hangar à l'ouest »[436]. Ses idées sur la déhiérarchisation du rapport entre humain et non-humain ont profondément marqué notre processus de création, influençant notre manière d'aborder l'espace et les objets dans *Zonka und Schlurch.* Témoignant de son désir « d'écrire une pièce comme on construit un hangar »[437], Koltès invite le lecteur à s'imaginer deux événements simultanés ; d'une part, « le jour qui se lève, d'une manière si étrange, si antinaturelle, se glissant dans chaque trou de la tôle [du hangar], laissant des parties dans l'ombre et modifiant cette ombre, bref, comme un rapport amoureux entre la lumière et un objet qui résiste »[438]. D'autre part, il évoque la rencontre entre deux hommes.

436 Koltès, Bernard-Marie, « Un hangar à l'ouest, notes », in *Quai Ouest,* Paris, Minuit, [1985] 2011.
437 *Op.cit.*, p.113.
438 *Op.cit.*, p.114.

C'est ainsi qu'il poursuit son récit :

> « Et puis, très vite, vous comprenez que les deux événements sont indissociables, qu'ils sont un seul événement selon deux points de vue ; alors, vient le moment où il faut choisir entre les deux, ou plus exactement : qu'elle est l'histoire qu'on va mettre sur le devant du plateau et qu'elle autre deviendra le décor. Et ce n'est pas obligatoirement l'aube qui deviendra le décor »[439].

Dans cette citation, il y a deux passages qui sont particulièrement inspirants pour notre propos. D'une part, l'affirmation de Koltès selon laquelle deux éléments inanimés seraient en mesure de nouer une relation amoureuse. Koltès confère ainsi à la lumière et à l'objet une certaine volonté et une agentivité. L'idée que deux objets puissent s'attirer mutuellement est une idée normalement réservée à l'humain.

De plus, la proposition du dramaturge d'inverser le rapport classique entre humain/non-humain, contenu/récipient, nous interpelle : il suggère ainsi que l'aube pourrait tout aussi bien devenir une histoire – au même titre qu'une rencontre entre deux humains – plutôt que de rester le décor ou cadre de la représentation.



Illustration 63 – *Wunschpunsch,* Staatstheater Stuttgart, 2020. (Photo : Björn Klein)

439 *Ibid.*

Dans cette perspective, la scénographe allemande Monika Frenz[440] est une autre artiste qui a enrichi notre processus de création. Nos chemins avec Monika Frenz se croisent au Staatstheater Stuttgart. En tant qu'assistante à la scénographie, nous avons eu l'opportunité de travailler avec Monika Frenz lors de la création de *Der satanarchäolügenialkoholische Wunschpunsch*[441] (première représentation le 20 octobre 2019), pour laquelle elle a conçu la scénographie. Il s'agit par ailleurs de la seule création jeune public[442] sur laquelle nous avons travaillé durant notre engagement au Staatstheater Stuttgart. À l'époque, cette expérience nous a permis de saisir le rôle si particulier qu'y occupe la scénographie, qui doit (encore davantage) établir un cadre et raconter un univers, devenant ainsi un véritable porte-parole dramaturgique de la mise en scène.



Illustration 64 – Maquette par Monika Frenz, *Wunschpunsch,* Staatstheater Stuttgart, 2020.
(© Monika Frenz/Staatstheater Stuttgart)

[440] Après avoir suivi une formation en scénographie et costumes à la Kunstakademie Düsseldorf, Monika Frenz a travaillé en tant qu'assistante à la scénographie au Staatstheater Stuttgart et au Bayerisches Staatsschauspiel de Munich. De 1993 à 1996, elle a été cheffe décoratrice à la Württembergische Landesbühne d'Esslingen, puis a occupé ce même poste au Theater Regensburg de 2015 à 2018. Depuis lors, elle travaille à nouveau comme scénographe et costumière indépendante, notamment au Staatstheater Stuttgart, au Landestheater Neustrelitz, au Theater Marburg, et au Theater Kanton Zürich.

[441] *La Satanormaléficassassinfernale Potion du professeur Laboulette* (titre original : *Der satanarchäolügenialkoholische Wunschpunsch*) est un roman pour la jeunesse écrit par Michael Ende, publié en 1989.

[442] Le Staatstheater Stuttgart propose principalement des spectacles destinés à un public adulte. Cependant, la programmation inclut également une création jeune public chaque saison, ainsi que quelques formats plus courts, qui s'adressent également aux plus jeunes spectateurs.

Le processus de création de *Zonka und Schlurch* a été continuellement enrichi par les idées partagées par Monika Frenz, qui nous revenaient en mémoire lorsque nous nous apprêtions à concevoir la scénographie d'un spectacle jeune public. Sa manière d'animer l'espace avec des effets spéciaux et des actions en interaction avec les acteurs nous a profondément marqué. Dans son dispositif scénographique surprenant, les têtes d'animaux accrochées au mur se mettent soudainement à hocher en rythme avec la danse des acteurs, des éprouvettes changent de couleur ou se mettent à « danser », se balançant de gauche à droite, des sièges dépliables apparaissent dans les murs, et des parois deviennent franchissables… Toute la scénographie de Monika Frenz était une image foisonnante où, à chaque regard, on découvrait quelque chose de nouveau. Avec ses murs recouverts de curiosités à l'inspiration florale ou bucolique, c'est encore une fois l'esthétique des cabinets de curiosités qui nous a interpellée et a fait ressurgir cette création dans nos imaginaires lors de la préparation de *Zonka und Schlurch*.



Illustration 65 – Vues d'exposition, Lena Vandrey, Musée des Anges, 2022.
© Lena Vandrey/Musée des Anges. (Photo : Archives personnelles)

Enfin, notre démarche a été nourrie par l'œuvre de Lena Vandrey. Née en 1941 à Breslau (Allemagne), devenue Wroclaw (Pologne) après 1945, Lena Vandrey vivait à Bourg-Saint-Andéol en Ardèche jusqu'à son décès en 2018. Son Musée des Anges[443] est partiellement transposé au Château de Hauterives où nous avons pu visiter l'exposition.

[443] En 2002, Lena Vandrey a fondé le Musée des Anges à Bourg-Saint-Andéol avec sa compagne, Mina Noubadji-Huttenlocher. 900 œuvres de Lena Vandrey y sont exposées.

L'œuvre de Lena Vandrey est originale et solitaire, profondément marquée par une féminité où se rencontrent fragilité et résistance. Elle a exposé des sculptures et peintures en France, en Suisse et en Allemagne et publié des poèmes.

Dans ses travaux, Lena Vandrey transforme des éléments de la vie quotidienne en apparitions fantasmagoriques, ainsi évoquant des espaces intimes et une pensée singulaire et introspective.

En entrant dans le musée, nous avons été immédiatement frappée par l'ambiance si particulière d'un cabinet de curiosités peuplé d'objets artistiques et grotesques. Ces objets, souvent proches de l'artisanat, portent les traces d'un art brut et pauvre. Ils témoignent d'une recherche de spontanéité et d'authenticité ; d'un désir d'engagement esthétique et éthique qui traverse l'œuvre de Lena Vandery. Or, ce ne sont pas seulement les tableaux et les sculptures qui deviennent source d'inspiration, mais aussi les boîtes et dioramas qui emplissent l'espace d'exposition. En effet, sur chacune des cheminées sont installées des reliquaires, dont quelques-uns de ses dessins d'enfant, un jouet d'éléphant confectionné par sa grand-mère et un gant.



Illustration 66 – Lena Vandrey, Musée des Anges, Vues d'exposition, 2022.
© Lena Vandrey/Musée des Anges. (Photo : Archives personnelles)

De plus, les pigments utilisés par l'artiste sont eux-mêmes transformés en œuvres d'art. La scénographie de *Zonka und Schlurch,* s'inspire de cette remise en valeur, en mettant en scène des outils détournés et des éléments techniques de la salle.



Illustration 67 – Lena Vandrey, Musée des Anges, Vues d'exposition, 2022.
© Lena Vandrey/Musée des Anges. (Photo : Archives personnelles)

Nous découvrons aussi des toiles qui portent les traces d'une destruction volontaire infligée par la main même de l'artiste, pour qui certaines de ses œuvres « n'avaient pas vocation à lui survivre »[444]. Ces traces d'une main destructrice font écho à notre approche de la scénographie de *Zonka und Schlurch*. La *Huul* est en effet un endroit où beauté et destruction se côtoient ; elle est un royaume construit à partir des déchets, une sorte d'exposition d'objets oubliés et d'outils mis au rebut par les humains. Dans son tableau *Les Anges à Jérusalem* (1999), Lena Vandrey fait surgir des personnages découpés et enchâssés dans leur cadre, créant ainsi un relief là où on ne s'y attend pas.

[444] Noubadji-Huttenlocher, Mina ; Legros, Frédéric, *Insomnia,* livret de l'exposition, Château de Hauterives, du 11 juin au 28 août 2022.

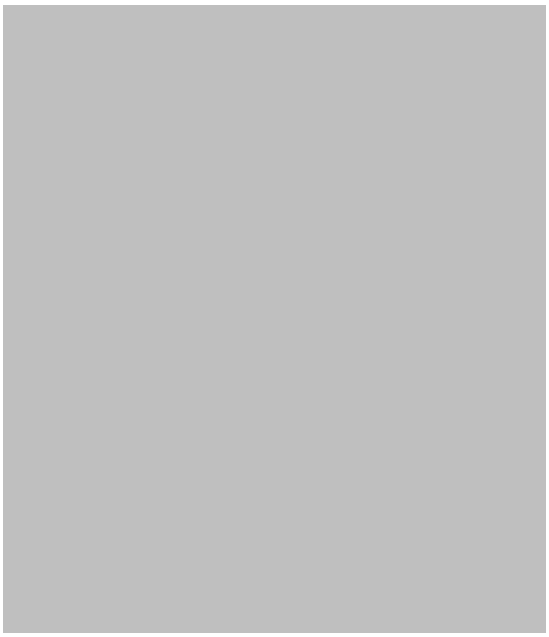

Illustration 68 – *Les Anges à Jérusalem,* Lena Vandrey, 1999.
© Lena Vandrey/Musée des Anges. (Photo : Archives personnelles)

Travailler sur les plats et les reliefs constituait aussi une étape importante dans *Zonka und Schlurch,* notamment en ce qui concerne l'assemblage de différentes formes métalliques sur les murs. Même si l'optique du mur était obtenue par des techniques de peinture, nous avons ajouté du relief *à postériori*. Ce relief, composé de tôle perforée ou ondulée et d'un bric-à-brac d'autres éléments plastiques, confère à l'espace une tridimensionnalité que la peinture seule ne peut offrir. De plus, des objets apparemment « banals », comme un parapluie ou un téléphone, sont mis en valeur de manière presque sacrée, à l'image de photos de famille soigneusement accrochées à l'entrée.

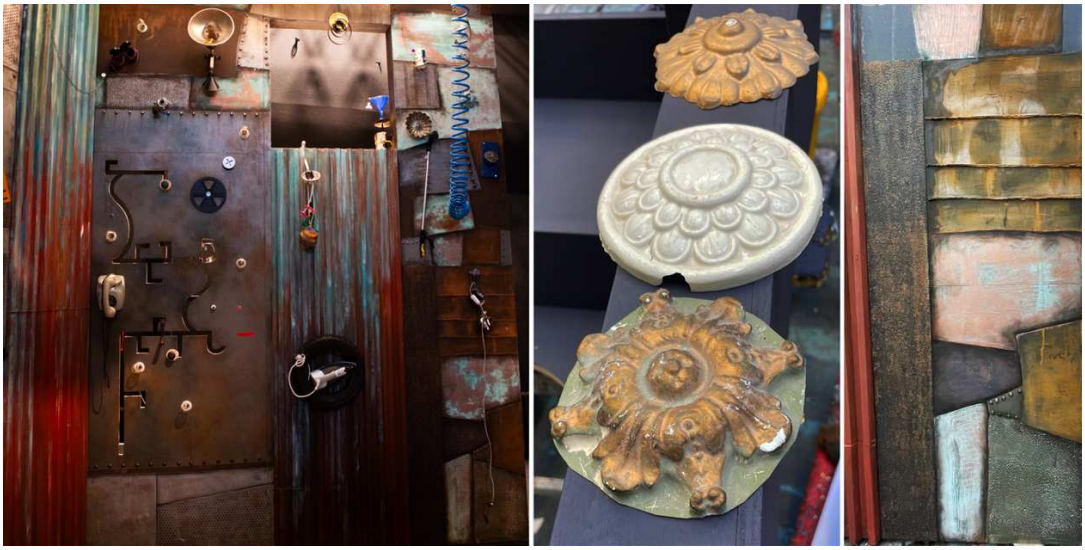

Illustration 69 – Détails du mur, scénographie, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022.
(Photo : Archives personnelles)

L'abondance de choses curieuses qui habitent cet espace transforme la scène en une sorte de fourmilière où chaque objet en cache un autre, suscitant ainsi sans cesse de nouvelles associations d'images.

En effet, le scénographe Jacques Gabel parle de l'étape préliminaire du processus scénographique comme une « tête à tête avec [la] matière », ou une « fouille lente et approfondie »[445]. De cette fouille se dégage « la structure et la mécanique de l'écriture, ses strates, ses réseaux internes, la progression de l'action et ses significations »[446].

Pour *Zonka und Schlurch,* une phase importante de cette étape préliminaire consistait à confronter et harmoniser nos attentes et envies concernant l'espace avec celles de la metteuse en scène. En effet, toute conception scénographique repose sur une collaboration intense entre le metteur en scène et le scénographe.

Dès les premiers échanges avec la metteuse en scène, il était évident que nous souhaitions concevoir une scénographie capable de faire advenir des récits en interagissant avec les interprètes. Comme le décrit Jacques Gabel, « la scénographie s'esquisse et peut induire la mise en scène en suggérant le(s) cadre(s) qui vont circonscrire la scène et les actions »[447]. Ainsi, la genèse de notre scénographie s'est révélée étroitement imbriquée avec les réflexions dramaturgiques et les choix de mise en scène, qui se construisaient en écho.

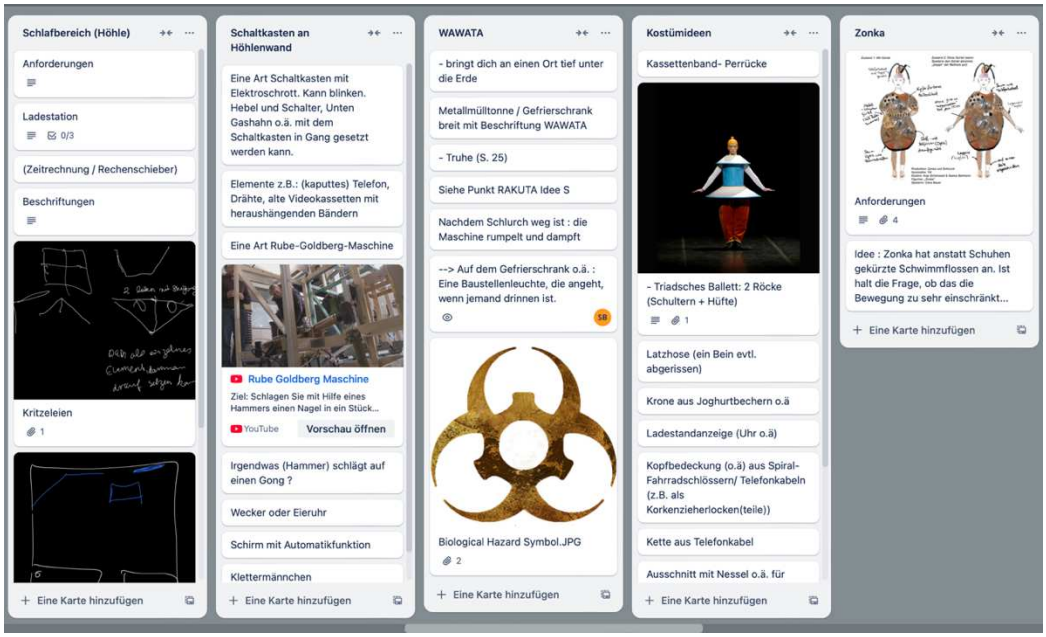

Illustration 70 – Capture d'écran, extrait du carnet de création, *Zonka und Schlurch.*
(© Archives personnelles)

[445] Jacques Gabel, « Le cheminement du scénographe », *in* Freydefont, Marcel, *Petit traité de la scénographie*, *op.cit.*, p.143.
[446] *Ibid.*
[447] *Ibid.*

Afin de centraliser nos idées et réflexions, nous avons commencé un carnet de création numérique, que nous partagions avec la metteuse en scène. Ce carnet nous permettait de rester en échange constant avec elle. En effet, malgré la distance géographique importante qui nous séparait durant cette phase préliminaire, nous avons ainsi pu travailler de manière instantanée et intuitive sur un support commun. Chacune d'entre nous pouvait ajouter des idées, des esquisses, ou des inspirations, et les partager en temps réel.

Le carnet nous a permis d'identifier les lieux et éléments nécessaires que notre dispositif scénographique devait représenter :

- Le coin de « couchage » : il devait être équipé de sources lumineuses clignotantes, de lampes frontales, d'une règle à calcul, d'une station de recharge, et d'un parapluie, pour renforcer l'aspect à la fois fonctionnel et décalé de cet espace.
- Le panneau de contrôle : une sorte de boîte électrique bricolée avec des déchets électroniques. Ce panneau devait pouvoir clignoter et devait inclure un levier et des interrupteurs, ainsi qu'un robinet de gaz ou autre, pour donner l'impression qu'il pouvait activer une machine ou un dispositif complexe.
- Indicateur de recharge des personnages : il est nécessaire de visualiser l'état de recharge des personnages d'une façon ou d'une autre.
- Machines de la *Rakuta* et de la *Wawata* : initialement, nous imaginions la *Rakuta* et la *Wawata* comme deux machines distinctes. Par exemple, nous avions proposé l'idée d'un frigo (comme suggéré dans le texte), équipé d'une lampe de chantier qui s'allume pour indiquer que la machine est en marche.

Ces premières esquisses, que nous détaillons dans la suite du chapitre, ont posé les bases de la scénographie, tout en nous permettant d'explorer, d'ajuster, voire d'abandonner certaines pistes. Chaque processus de création est en effet un cheminement sinueux, fait d'embûches, d'errances et d'erreurs. Or, ce sont justement ces étapes qui contribuent à façonner la scénographie finale, celle qui prendra forme sur scène.

3.1.b. Envies, objectifs, errances et décisions

Le premier défi que nous avons rencontré pour *Zonka und Schlurch* était de devoir représenter une grotte dans l'espace déjà caverneux qu'est la boîte noire du théâtre. Un défi semblable à celui qu'a déjà évoqué Adolphe Appia dans le second acte de *Siegfried*, lorsqu'il s'agissait de représenter une forêt sur scène. « D'abord, entendons-nous sur ce point : est-ce *une forêt* avec des personnages, ou bien *des personnages* dans une forêt ? »[448], s'interroge-t-il. En effet, Appia ne cherchait pas à reproduire l'illusion d'une forêt, mais à créer *l'atmosphère* d'une forêt. Selon lui, « nous ne chercherons plus à donner l'illusion *d'une forêt,* mais bien l'illusion *d'un homme* dans l'atmosphère d'une forêt ; la réalité ici c'est l'homme, à côté duquel aucune autre illusion n'a cours »[449].

Dans cette perspective, il s'agissait, dans *Zonka und Schlurch,* moins de représenter une grotte à proprement parler que de rendre compte de cette ambiance sous-terrain et de refuge, propre à la vie dans une grotte. Lors d'une première ébauche, nous imaginions une scénographie qui puisse se fermer des quatre côtés, y compris par le plafond.

Nous songions à des paravents mobiles, couverts de larges panneaux de tissu translucides. En rapprochant les paravents, l'espace se serait resserré et le plafond se serait baissé. Ce dispositif visait à traduire dans l'espace l'ambiance claustrophobique d'un monde qui se resserre autour des personnages, les poussant à l'action et à quitter leur zone de confort. Par le biais de la mise en scène, nous aurions pu imaginer une chorégraphie entre la scénographie et les interprètes, où l'espace se transforme sans cesse, réagissant à leurs mouvements et impulsions.

---

448 Appia, Adolphe, « Comment réformer notre mise en scène », *La Revue*, vol. I, n° 9, Paris, 1er juin 1904, p.342-349.
449 *Ibid.*

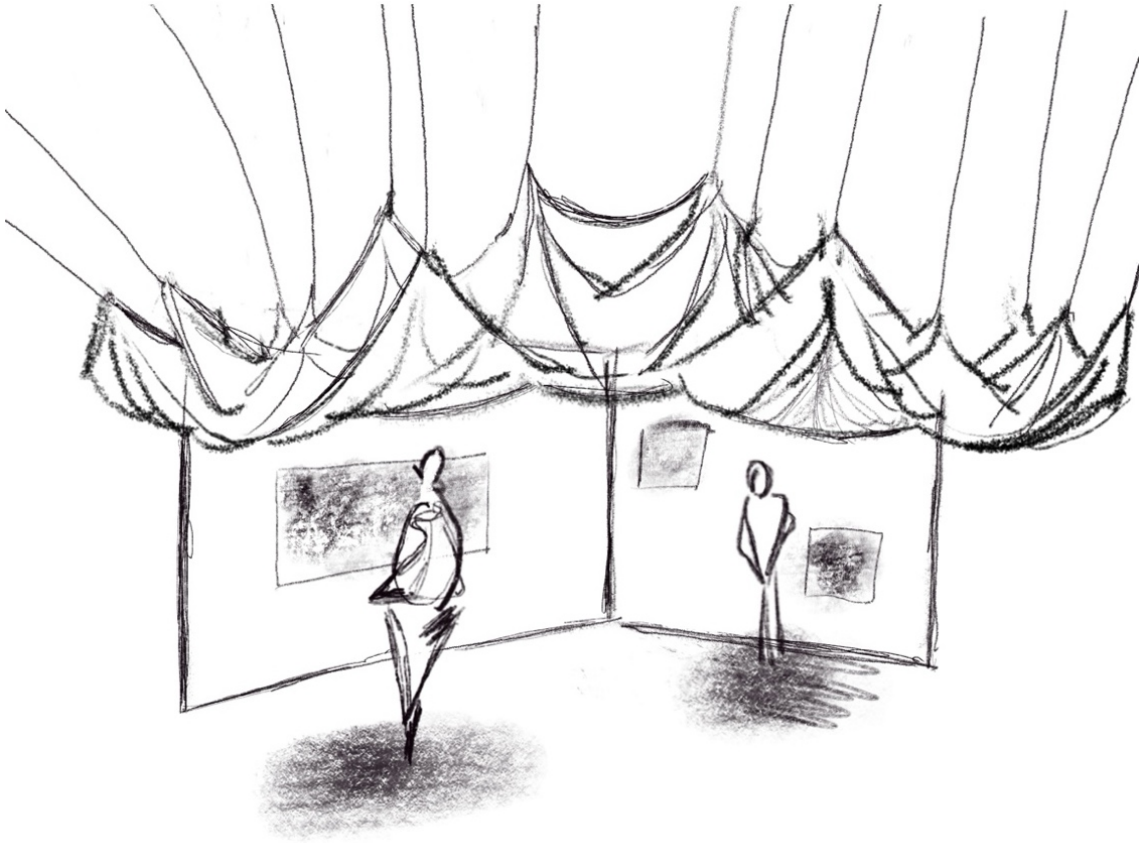

Illustration 71 – Dessin de conception, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022.
(© Archives personnelles)

Cependant, les moyens dont nous disposions dans la salle du TiK ne nous permettaient pas de réaliser cette conception. Le plafond en tissu remettait en question l'installation des projecteurs sur la grille, une configuration qui ne pouvait pas être modifiée. En effet, ce plafond absorbait beaucoup de lumière, et sans la possibilité d'un éclairage plus latéral, nous avons rapidement dû abandonner cette idée.

Toujours est-il que chaque détour dans le processus de création nous mène néanmoins vers un résultat. Après avoir mis de côté, pour le moment, cette première conception, nous nous sommes concentrée sur la déclinaison de différents lieux d'habitation, que nous avons commencée à dresser dans notre carnet de création. L'idée du tissu est revenue plus tard dans le cheminement, mais sous une forme plus modeste et en accord avec les contraintes que nous imposait le lieu de représentation.

Intuitivement, nous avons commencé nos recherches par le coin de couchage. La pièce à coucher est souvent le cœur de nos habitations et son lieu le plus intime, et il en devait être du même pour l'habitation de nos deux personnages.

Selon l'architecte Dominique Spinetta, le coin représente « un espace restreint, généralement reculé dans l'habitation. Ce lieu dérobé au regard, en relation très étroite avec l'individu, revêt le caractère intime d'une maison, c'est-à-dire d'un petit monde à soi »[450]. Cette conception du coin nous a inspirée, car elle évoque cette dualité entre l'intimité et l'isolement qui est inhérent à l'espace de *Zonka und Schlurch.*

Il est d'ailleurs intéressant de mentionner qu'en parallèle à la conception de la scénographie de *Zonka und Schlurch,* nous expérimentions également avec les maquettes du paravent de *Corners.* Ce désir de transposer les coins d'un espace à l'autre n'est sans doute pas un hasard. En filigrane, la création de *Zonka und Schlurch* nous a permis d'approfondir nos recherches pour *Corners*, en introduisant d'autres enjeux et configurations des coins et recoins sur le plateau. L'expérience d'un espace intime et protecteur est en effet un thème central dans les deux projets.

Lors de ces recherches autour de coin de couchage, nous avons aussi retrouvé notre première intuition scénographique : celle de créer une ambiance de grotte ou de caverne. Or, cette fois-ci, pour ne pas compliquer l'éclairage de la scène, nous avons imaginé un dispositif plus simple, constitué d'un toit incliné, recouvert non pas de tissu, mais d'une toile translucide. Cette toile permettait de maintenir l'atmosphère sous-terrain, tout en laissant passer la lumière de manière douce et diffuse.

Arrivée à cette étape du processus, la conception se précisant de plus en plus, nous avons commencé à réaliser des maquettes, l'une numérique et l'autre physique. Ces maquettes nous permettaient d'expérimenter visuellement et manuellement l'espace, en explorant les configurations des différents éléments scénographiques et la manière dont ils pouvaient interagir. Dans notre démarche, la conception d'une maquette numérique accompagne souvent celle d'une maquette physique. L'utilisation de la modélisation numérique pour les premiers essais nous offre en effet une grande souplesse, permettant des ajustements rapides et faciles. Le numérique est particulièrement utile pour tester différentes échelles et configurations, avec la possibilité de modifier certains éléments tout en conservant le même fichier. Ainsi, la maquette numérique devient pour nous une véritable maquette d'essai et d'expérimentation, une étape essentielle avant de passer à la réalisation physique en carton plume.

[450] Donnadieu, Brigitte, *L'apprentissage du regard – Leçons d'architecture de Dominique Spinetta*, *op.cit.,* p.33.



Illustration 72 – Maquette numérique. *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022.
(Photo : Archives personnelles)



Illustration 73 – Maquette en carton plume, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022.
(Photo : Archives personnelles)

Le coin de couchage est l'élément le plus coloré de la *Huul* : c'est littéralement le lieu qui maintient les deux personnages en vie, en leur fournissant l'énergie nécessaire pour fonctionner. Nous avons voulu créer un univers qui évoque à la fois l'atmosphère d'une déchèterie et celle d'un monde enfantin, fait de patchwork métallique et ludique. Certes, les personnages évoluent dans un monde souterrain parmi des déchets, mais ce monde peut aussi être coloré et enjoué. En voyant l'univers à travers les yeux des personnages, ce monde qui semble d'abord hostile, comme une déchèterie, se transforme en un lieu émerveillé et ingénieux, où tout devient possible.



Illustration 74 – Atelier de peinture, *Zonka und Schlurch*, Theater Baden-Baden, 2022.
(Photo : Archives personnelles)

Le coin de couchage est d'ailleurs étroitement lié au dispositif de recharge : c'est à la fois l'endroit de repos de nos deux personnages et le lieu où ils récupèrent de l'énergie. Dans le texte, les personnages se contentent de brancher « leurs fiches dans la prise »[451] pour se recharger. Nous avons cependant voulu proposer une action plus décalée et absurde, en accord avec la dramaturgie des personnages, qui n'utilisent jamais les objets de la même façon que les humains. À ce moment-là, le toit du coin de couchage est devenu une opportunité à explorer, nous incitant à envisager l'espace dans toutes ses dimensions : non seulement les côtés, mais aussi les hauteurs et les profondeurs. Lors de nos préparations, nous sommes tombée sur des tuyaux en rhizome, que nous avons détourné pour notre propos. Ainsi, pour se recharger, les acteurs tirent les tuyaux vers eux, et, par leurs gestes, ils contribuent naturellement à étirer l'espace en hauteur.

[451] „Sie stecken beide ihre Stecker in die Steckdose.", traduction par l'auteure, *in* Heinrich, Finn-Ole; Zipfel, Dita, *Zonka und Schlurch. Und diesen Ort, den nennst du Huul,* Hamburg, Verlag für Kindertheater, 2019, p.7

Pour concevoir ce dispositif, il fallait prendre en considération la longueur comprimée des tuyaux étudiés, leurs longueurs une fois étirées, leur capacité à rebondir, ainsi que la taille des interprètes qui devaient s'en servir. Nous avons testé les anciens câbles de téléphone, les antivols attachés les uns dans les autres, les tuyaux d'air comprimé…



Illustration 75 – Premiers essais avec le dispositif des tuyaux, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photos : Archives personnelles)

Il fallait en effet trouver des tuyaux qui se laissent tirer facilement, mais qui rebondissent tout aussi bien sans trop se distendre. Le plus grand défi que nous rencontrions était de trouver une pièce correspondante aux tuyaux qui permettait aux interprètes de les manipuler facilement. Après avoir essayé différentes pinces rembourrées que les acteurs devaient se clipser aux oreilles, nous sommes tombée sur les adaptateurs des tuyaux d'arrosage. Ces adaptateurs pouvaient facilement être fixés aux costumes et étaient très simples à manipuler. Un heureux hasard fut que, une fois attachés aux ceintures que les interprètes portaient autour de leur taille, les adaptateurs, avec leurs petits embouts, évoquaient des nombrils. Ainsi est née l'image de la scénographie comme un être maternel, les nourrissant par une corde ombilicale.



Illustration 76 – Détail adaptateur « nombril », *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022.
(Photo : Archives personnelles)

Par ailleurs, au Theater Baden-Baden, comme dans la plupart des autres théâtres conventionnés en Allemagne, le planning de répétition est établi bien en amont du début des répétitions. La première période des répétitions se déroule dans une scénographie provisoire, pendant que l'originale est en cours de finalisation dans les ateliers. En conséquence, tout changement majeur de la scénographie pendant les répétitions est souvent difficile à mettre en place, car les ateliers de décors n'ont plus la capacité de consacrer beaucoup de temps à ces ajustements. De plus, à Baden-Baden, le plafond du plateau de répétition était trop bas pour installer notre dispositif de recharge, ce qui signifie que nous n'avons pu répéter avec lui que deux semaines avant la première représentation.



Illustration 77 – „Bauprobe"[452] le 1er juin 2022, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden.
(Photo : Archives personnelles)

[452] Le terme „Bauprobe" signifie littéralement « première répétition de la construction » et désigne la simulation de scénographies en taille réelle sur le plateau.

L'indicateur de batteries est un autre élément important de la scénographie du coin de couchage. Dans la pièce, il est suggéré que les deux personnages disposent d'une lampe d'alarme qui s'allume une fois que leurs batteries sont faibles, puis des rêves se mettent à scintiller sur « leurs vieux écrans cathodiques au milieu du corps »[453]. Dans un premier temps, nous avons poursuivi cette piste, en imaginant une pochette en tissu translucide appliquée aux costumes, à l'intérieur de laquelle nous aurions pu cacher une petite lampe LED. D'un point de vue dramaturgique, il était toutefois indispensable que les lampes puissent être contrôlées depuis l'extérieur, ce qui n'était pas possible avec les équipements du TiK. Nous avons donc cherché d'autres solutions, nous permettant de montrer que ce système d'alarme est étroitement lié au corps de nos deux personnages, se déclenchant indépendamment de leurs volontés.

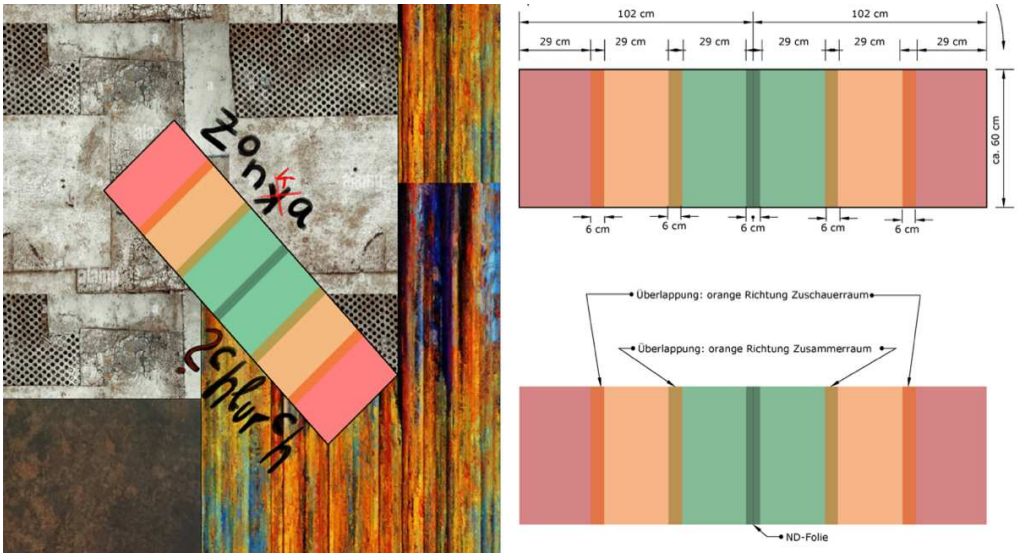

Illustration 78 – Dessins, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (© Archives personnelles)

À ce moment-là, le fait d'avoir conçu un mécanisme reliant les personnages à la scénographie pour notre station de recharge s'est révélé être une source précieuse de possibilités. Il a en effet ouvert la voie à l'invention d'autres mécanismes reposant sur ce même principe. Nous avons donc intégré l'indicateur de batteries directement au coin de couchage. En effet, les personnages se rechargent en se connectant à la scénographie par des tuyaux ; il est donc tout à fait cohérent que cette même scénographie puisse détecter leur statut énergétique. Comme dans un jeu vidéo, chaque personnage dispose dans le spectacle des trois couleurs d'un feu de signalisation, indiquant combien d'énergie il lui reste.

[453] „Auf ihren alten Röhrenbildschirmen in der Körpermitte flimmern ihre Träume.", traduction par l'auteure, *in* Heinrich, Finn-Ole; Zipfel, Dita, *Zonka und Schlurch. Und diesen Ort, den nennst du Huul, op.cit.*, p.7.

Dans la pièce écrite, il est à plusieurs reprises question de déchets qui tombent dans la *Huul*, ce qui nous a inspirée à dissimuler un boîtier doté d'un mécanisme particulier dans la scénographie. Ce mécanisme est très simple : en tirant sur une guinde, l'abattant situé au bas de la boîte s'ouvre, laissant tomber des déchets, tout en instaurant un élément de surprise dans la mise en scène qui participe à l'autonomisation de la scénographie.



Illustration 79 – Déclenche des déchets, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022.
(Photos : Jochen Klenk à gauche, Jochen Gehrung à droite)

Le contenu du déclencheur, divers éléments légers, comme des morceaux de couvertures de sécurité ou de particules de calage, reste au sol pendant toute la durée du spectacle et contribue, avec la lumière, à dynamiser le sol.



Illustration 80 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles)

Le bac à déchets, la *Molle*, constitue un autre lieu important de la vie de nos personnages. L'une des activités de prédilection de Zonka est de plonger dans sa piscine – la *Molle* – pour récupérer des déchets qu'elle va ensuite offrir à Schlurch. Ce dernier va ensuite les transformer en machines et objets fantastiques.

D'un point de vue technique, il fallait concevoir un bassin, suffisamment grand pour accueillir les deux interprètes allongés, tout en étant assez profond pour que ces derniers puissent plonger à l'intérieur et « disparaître » aux yeux du public.

D'un point de vue optique, la *Molle* est la partie la plus rouillée de la *Huul*. Pour obtenir ce rendu final, plusieurs essais ont été réalisés et différentes couches de patines et de peintures ont été appliquées.



Illustration 81 – Recherches de textures à effet rouille, atelier de peinture, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photos : Archives personnelles)

La *Rakuta* et la *Wawata* constituent les derniers dispositifs importants pour notre scénographie. Il ne s'agit pas de lieux occupant l'espace de façon pérenne, mais de deux machines mobiles. Voici l'histoire derrière ces deux machines, telle qu'elle est racontée par les auteurs : pour descendre sous terre, Zonka s'est construite une machine qu'elle appelle la *Wawata*. Schlurch, quant à lui, s'amuse à imaginer une machine de téléportation beaucoup plus naïve (puisqu'elle ne fonctionne pas et n'est pas censée fonctionner), qu'il nomme *Rakuta*. Quand Schlurch offre sa *Rakuta* à Zonka, celle-ci doit « jouer le jeu » pour ne pas dévoiler à Schlurch le véritable potentiel – et danger – de sa machine.

Dans la pièce, il est d'ailleurs aussi question d'une chambre de téléportation, bien que celle-ci ne soit mentionnée qu'une seule fois, avec la didascalie suivante : « il [Schlurch] ouvre la porte de la chambre de téléportation (congélateur) et se place à l'intérieur pour faire un essai »[454]. Toutefois, restreindre l'espace de jeu avec un dispositif utilisé une seule fois, sans exploiter sa polysémie, comme c'est le cas pour tous les autres objets qui peuplent la scène, ne nous semblait finalement pas souhaitable.

Quant à la *Wawata,* elle est la seule machine introduite dans le prologue de la pièce. Elle est aussi l'unique machine fonctionnelle des personnages et, de ce fait, doit être assez sophistiquée. Les auteurs suggèrent en effet qu'il s'agit de la machine avec laquelle Zonka a fui les humains.

> « Alors tu t'en vas. Qu'est-ce qu'il te reste ? Tu t'enfuis. Fuir. Mais pas n'importe où. Tu dois aller là où personne n'est encore allé et où personne ne viendra jamais. Alors, tu construis une machine. Pas un avion. Pas un ascenseur. Une WAWATA. Et celle-ci t'emmène dans un endroit profondément enfoui sous terre »[455], raconte ainsi Zonka dans son prologue.

Une fois arrivée sous la terre, elle cache soigneusement sa *Wawata* des yeux de Schlurch et de ses envies aventurières.

Vers la fin de la pièce, lorsque Zonka est obligée d'avouer l'existence de la *Wawata* à Schlurch afin de pouvoir se débarrasser de l'intrus, les auteurs racontent que « Zonka se précipite et va chercher sa *Wawata* dans le coin le plus reculé de la Huul »[456].

Par ailleurs, les auteurs nous fournissent une description assez détaillée des fonctions de la *Wawata,* une fois le processus de téléportation est mis en route : « Schröder ferme la porte derrière Schlurch, pousse ici, tire là, tourne une roue et actionne un interrupteur, et avec un RUMMS et beaucoup de fumée, Schlurch est parti »[457].

---

[454] „Er öffnet die Tür der Beamkammer (Gefriertruhe) und stellt sich probehalber hinein.", traduction par l'auteure, *in op.cit.*, p.8.

[455] „Also haust du ab. Was bleibt dir sonst? Du rennst davon. Flucht. Aber nicht irgendwohin. Du musst dahin, wo noch keiner ist und nie einer hinkommt. Also baust du dir eine Maschine. Kein Flugzeug. Keinen Fahrstuhl. Eine WAWATA. Und die bringt dich an einen Ort tief unter der Erde.", traduction par l'auteure, *in op.cit.*, p.3.

[456] „Zonka rennt los und holt aus der hintersten Ecke der Huul ihre Wawata.", traduction par l'auteure, *in op.cit.*, p.22.

[457] „Schröder schließt die Tür hinter Schlurch, drückt hier, zieht da, dreht ein Rad und legt einen Schalter um, und mit einem RUMMS und viel Rauch ist Schlurch weg.", traduction par l'auteure, *in op.cit.*, p.25.

En ce qui concerne la *Rakuta*, les deux auteurs ne donnent aucune indication précise sur l'objet en question, à part qu'il s'agit de la « nouvelle machine »[458] de Schlurch.

Selon ce dernier, cette « OVEN[459]-Molleschnie », serait en effet une machine de téléportation qui permettrait enfin de « entrer en contact avec le monde du dessus »[460] et « voyager en haut pour raconter du bas »[461]. Pour notre mise en scène, nous avons choisi de fusionner les deux machines en une seule :

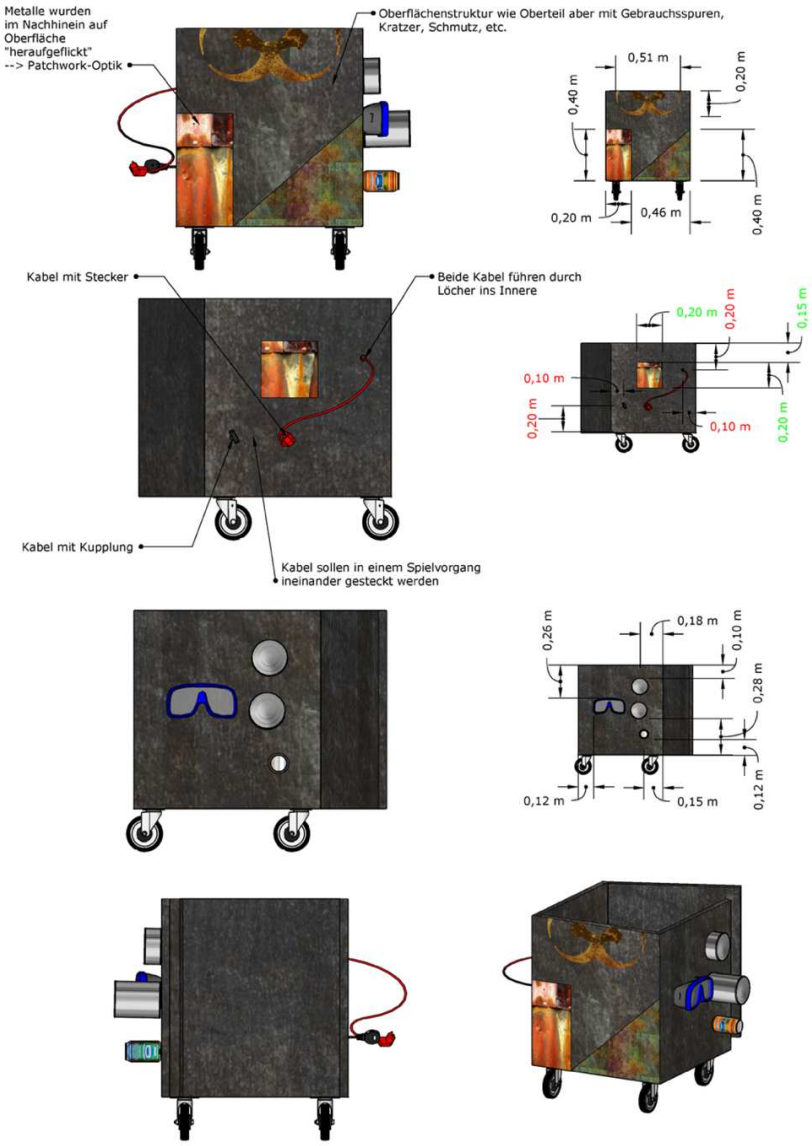

Illustration 82 – Dessins *Wawata/Rakuta*, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022.
(Photos : Archives personnelles)

[458] „Schlurch zeigt Zonka seine neuste Maschine." (Schlurch montre à Zonka sa nouvelle machine), traduction par l'auteure, *in ibid.*

[459] Le mot fantaisiste „OVEN" est une modification ludique du mot allemand „oben" qui signifie « dessus ».

[460] Schlurch: „We kunnen endelik mit OVEN kantukten!", traduction par l'auteure, *in* Heinrich, Finn-Ole; Zipfel, Dita, *Zonka und Schlurch. Und diesen Ort, den nennst du Huul, op.cit.*, p.8.

[461] Schlurch: „We kunnen nar OVEN schimmern un van ONTE verzählen!", traduction par l'auteure, *in ibid.*

Montée sur roulettes, la caisse que nous concevons est mobile et transformable. Elle se compose de deux pièces qui peuvent être assemblées : la partie inférieure, plus usée, représente la *Rakuta,* et la partie supérieure, la *Wawata*. Une fois les deux parties de la caisse assemblées, les interprètes peuvent s'installer à l'intérieur, s'y tenir débout et « disparaître » à travers une ouverture dissimulée dans la partie inférieure de la caisse. De plus, les deux pièces de la machine sont ornées par un symbole de danger, divisé par la jointure entre les deux sections de la caisse (à l'endroit où la partie inférieure repose sur la partie supérieure). Nous nous appuyons, en filigrane, sur le principe des poupées russes, souvent ornées d'un motif peint qui ne se dévoile dans son ensemble qu'au moment où l'on assemble le buste et la partie inférieure de la poupée.



Illustration 83 – Processus de fabrication, *Wawata/Rakuta*, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photos : Archives personnelles)

D'un point de vue dramaturgique, la *Rakuta* est la première concrétisation matérielle du désir de Schlurch d'explorer le monde des humains. S'il a exprimé son désir auparavant, le « passage à l'acte » représente pour Zonka un véritable danger – signe des désirs de son ami sur lesquels elle a perdu tout contrôle. Ce danger devient encore plus violent si la machine que Schlurch offre à Zonka constitue, à son insu, une partie de la véritable machine. En effet, dans notre interprétation scénographique, nous postulons que Schlurch aurait trouvé la partie inférieure de la machine, qu'il a ensuite détournée à sa façon. Il y a bricolé des boîtes de conserve de différentes tailles, un masque de plongée, un grand tuyau, des boutons, un touret de câbles, bref, des éléments qui n'ont pas de fonction dans la machine, mais qui, dans l'univers de Schlurch, contribuent à la faire fonctionner dans son imaginaire.



Illustration 84 – *Wawata/Rakuta*, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022.
(Photo : Archives personnelles)

Vers la fin de la pièce, quand Zonka tend de se débarrasser de l'humain, elle va chercher la *Wawata,* c'est-à-dire la partie supérieure de la caisse. La transformation se fait à vue, sous les yeux incrédules de Schlurch. D'un point de vue dramaturgique, le dispositif devient ainsi représentatif pour les rapports de forces entre Zonka et Schlurch, particulièrement marqué au moment que Zonka dévoile la *Wawata.*
En effet, Schlurch se sent profondément trahi lorsqu'il réalise que sa *Rakuta,* c'est-à-dire la machine qu'il a soigneusement recyclée et offerte à Zonka au début de la pièce, n'appartient pas seulement déjà à son amie, mais est aussi véritablement fonctionnelle.

Pour Zonka, en revanche, recevoir la *Rakuta* au début de la pièce fait partie d'un problème de plus en plus grandissant, à savoir son incapacité à gérer la curiosité de Schlurch et son désir de partir découvrir le monde des humains. Tout au long de la pièce, Zonka se retrouve donc dans une réelle urgence à distraire Schlurch, en jouant avec lui ou en racontant des blagues, jusqu'à ce qu'il soit trop tard et que sa propre *Wawata* lui fasse perdre son meilleur ami.

Retracer les premières étapes de notre processus de création, depuis leurs premiers tâtonnements et réflexions dramaturgiques, jusqu'aux réalisations en atelier, nous a permis de prendre conscience que chaque hésitation et chaque détour y a du sens. Ces échecs apparents sont en réalité une richesse, inscrite indéniablement dans notre démarche. Ils constituent la fondation invisible sur laquelle reposent nos créations.

En introduction de cette thèse, nous avons constaté que l'espace est le premier élément constitutif de toute scénographie. En effet, sa configuration est déterminante pour les échelles et perspectives, le traitement des coulisses et des hors-scènes, les possibilités acoustiques ou d'éclairage, le rapport scène/salle… Qui aurait pu mieux le dire que Kantor lorsqu'il écrit : « l'espace n'est pas un récipient neutre »[462] ?

De manière schématique, nous pouvons distinguer deux configurations opposées : le frontal et le circulaire. Le terme cirque vient en effet du mot latin *circus*, « cercle » en français, et renvoie à l'enceinte circulaire où se pratiquait les activités du cirque antique. Forme emblématique, il véhicule en effet une imagerie forte.

Chapitre 4. L'espace n'est pas un récipient neutre

Allez au cirque ? Rien n'est aussi rond que le cirque…
Vous quittez vos rectangles, vos fenêtres géométriques,
et vous allez au pays des cercles en action.[463]

Fernand Léger, *Cirque*, éditions Verve, 1950.

4.1. Réinventer le cercle

En effet, le cercle du cirque trouve son origine dans les spectacles équestres, où les chevaux nécessitaient un certain rayon pour tourner sans risque de chute. En raison de la force centrifuge, la piste devait avoir un diamètre minimum de treize mètres qui permet aux chevaux de maintenir leur équilibre tout en tournant de manière fluide.

Puis, au-delà de ces contraintes techniques, « le cercle devient dès lors la figure emblématique du cirque, que l'on retrouve dans la piste, le chapiteau et même dans le campement, installé de manière concentrique »[464]. Bref, le cercle est devenu le symbole du cirque traditionnel, se distinguant par son absence des limites. Il constitue un espace où « il n'y a pas de début et pas de fin, et pas de limite à l'exploit »[465]. En effet, la forme circulaire génère une démultiplication des points de vue. Cette configuration sans coulisses se caractérise par l'impossibilité de « garder le mystère » : les artistes ne peuvent rien cacher au public, ni en termes de jeu ni en ce qui concerne la scénographie. Il n'y a pas de face cachée et chaque mouvement et chaque élément est entièrement exposé.

---

462 Kantor, Tadeusz, *Leçons de Milan, op.cit.,* p.26.
463 Cité par Azoury, Philippe, « Le droit au plus fort », *Artpress spécial*, n°20, 1999, p.146.
464 Tomasovic, Dick « Le cercle et la profondeur. La piste circassienne, modèle immersif d'un cinéma tridimensionnel ? », *in* Denis, Sébastien ; Houillère, Jérémy, *Cirque, cinéma et attractions : Intermédialité et circulation des formes circassiennes, op.cit.*, p.52.
465 *Ibid.*

La circularité met donc en exergue la vulnérabilité de l'interprète sur scène, qui doit mobiliser tout son corps, sans cacher aucune partie de son corps ni recourir à des artefacts.

Le cercle renforce donc aussi le lien direct entre l'artiste et le spectateur, dont le regard est toujours « renvoyé à un autre regard, insistant sur l'acte participatif lui-même »[466]. Chaque spectateur observe non seulement le spectacle, mais aussi les réactions des autres spectateurs. Ainsi, « la piste implique un "ici et maintenant", une réalité immédiate des exploits qui y sont montrés. Ce qui y est présenté n'est pas une fiction que le spectateur regarde, mais bien une action à laquelle il participe »[467]. Le cercle devient ainsi « l'espace de la communion, où l'on fait corps avec un ensemble, dans un échange qui vise à une perception renouvelée du monde »[468].

Les compagnies contemporaines de cirque ont longtemps eu tendance à s'éloigner du circulaire traditionnel pour explorer d'autres configurations scéniques, notamment le dispositif frontal, qui est le modèle classique du théâtre occidental. Cet abandon de la piste « peut être considéré comme une véritable révolution copernicienne dans le milieu du cirque, bouleversant radicalement ses conceptions plastiques, physiques et métaphysiques »[469]. Au lieu de revendiquer la piste circulaire comme emblème du cirque, le cirque contemporain prône donc l'hybridation et la liberté des formes.

Or, force est de constater qu'il y a, ces dernières années, un retour du circulaire sur la scène contemporaine, un circulaire revisité et assumé comme choix esthétique[470]. Dorénavant, le cercle transcende ses origines du cirque pour investir d'autres formes artistiques labellisées, ou non, comme étant du cirque. « Des rondes dionysiaques antiques aux scénographies les plus contemporaines, le cercle spatialise parfaitement la représentation »[471], constatent à ce propos Romain Fohr[472] et Guy Freixe[473].

---

466 *Ibid.*
467 *Ibid.*
468 Fohr, Romain ; Freixe, Guy, *La Scène circulaire aujourd'hui,* Paris, L'Entretemps, 2015, p.14.
469 Tomasovic, Dick « Le cercle et la profondeur. La piste circassienne, modèle immersif d'un cinéma tridimensionnel ? », *in* Denis, Sébastien ; Houillère, Jérémy, *Cirque, cinéma et attractions : Intermédialité et circulation des formes circassiennes, op.cit.*, p.53.
470 Outre les artistes de notre corpus, nous pensons aux compagnies Baro d'Evel ou La Cie Libertivore / Fanny Soriano.
471 Fohr, Romain ; Freixe, Guy, *La Scène circulaire aujourd'hui, op.cit.*, p.12.
472 Maître de conférence à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, spécialiste de la scénographie, ainsi que metteur en scène et scénographe.
473 Professeur émérite en Histoire et Esthétique des Arts de la scène de l'Université de Franche-Comté, Besançon.

Aujourd'hui, le cercle n'est donc plus confiné au chapiteau, mais devient un outil de mise en scène, un élément scénographique, voire un concept philosophique. Les artistes au cœur de cette recherche partagent en effet cet intérêt pour le circulaire, qu'ils explorent à travers des outils et des pratiques variées.

Johann Le Guillerm, dans son « espace des points de vue », propose un regard explosif en 360 degrés ; un dispositif scénique qui est presque circulaire. En effet, pour ses créations sous chapiteau, Johann Le Guillerm imagine une piste en dodécagone, forme qui décompose le cercle en douze états frontaux[474]. Selon Jean-Michel Guy, Johann Le Guillerm chercherait avec sa configuration « à réconcilier avec la vision circulaire refoulée »[475], « comme le cinéma qui donne l'impression de continuité à partir d'un découpage en 24 images par seconde »[476]. En effet, la définition que Johann Le Guillerm propose de l'espace renvoie à une conception spatiale explosée de « là où il y a du monde partout, où rien n'est caché »[477]. Dans son « espace des points de vue presque rond, Johann Le Guillerm met en scène des dispositifs qui avancent à l'inertie grâce à leur « brisure angulaire »[478]. Comme le dirait le mathématicien René Thom[479], c'est leur « circularité angulaire » qui introduit des « états catastrophiques »[480], les propulsant « vers une nouvelle aventure »[481].

Pour Cécile Mont-Reynaud, le cercle est un moyen de renouer avec « le geste circassien habité, vécu, sans fard -juste là, vivant »[482]. Elle souligne que c'est dans la circularité qu'elle se sent véritablement « circassienne »[483]. Par exemple, pour *Fileuse*, Cécile Mont-Reynaud conçoit un dispositif scénographique constitué de trois cercles successifs sur lesquels sont tendus des fils. Le public forme la dernière sphère circulaire, en s'installant autour du dispositif pendant une représentation.

---

474 Erwin Panofsky dans son ouvrage *Die Perspektive als „symbolische Form" (La Perspective comme « forme symbolique »* constate qu'à la Renaissance le goût du circulaire a été perdu, même si la vision circulaire soit plus naturellement en accord avec notre physiologie, *in* Oberer, Hariolf; Verheyen, Egon, *Erwin Panofsky: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin, Wissenschaftsverlag Volger Spiess, 1980.
475 Guy, Jean-Michel, « L'effroi dans le dos - *Où ça ?* de Cirque ici » *op.cit.,* p.116.
476 *Ibid.*
477 *Ibid.*
478 *Op.cit.,* p.119.
479 René Thom est mathématicien et épistémologue français, né en 1923 et mort en 2002.
480 Tandem Scène nationale, *Les multipistes, sous le signe de Johann Le Guillerm, op.cit.,* p.119-120.
481 *Op.cit.*, p.118-119.
482 Compagnie Lunatic, *Qui Pousse,* dossier de création, *op.cit.,* p.2.
483 Entretien inédit avec Cécile Mont-Reynaud, le 09 juin 2021.

À travers sa série *CHINA SERIES,* Julian Vogel explore la circularité comme une allégorie, un symbole de rassemblement qui déploie des perspectives et des récits multiples. Le thème du cercle est en effet omniprésent dans sa démarche, à travers ses dispositifs et configurations, mais aussi dans la vie cyclique des matériaux et des images. Lors de l'entretien que nous avons mené avec Julian Vogel, il a partagé une réflexion approfondie sur la circularité de son œuvre, qui se manifeste tant dans son processus de création que dans la relation qu'il établit avec l'espace, les corps et les matériaux.

4.1.a. Le cercle comme métaphore et pratique dans CHINA SERIES de Julian Vogel

A fragile connection,
exposed through the ceramic diabolo,
showing the ephemerality of not only objects
but bodies and relationships[484]

Selon Julian Vogel, la source de sa prédilection pour le circulaire réside dans la forme même du diabolo. En effet, l'artiste envisage son rôle en tant que « diaboliste » comme consistant essentiellement à « faire tourner le diabolo »[485]. Il cite également la force centrifuge, expliquant que, lorsque les diabolos se brisent, les éclats s'envolent en azimut.

La prédominance du cercle dans l'œuvre de Julian Vogel est sans doute aussi une référence au manège du cirque traditionnel. Pourtant, Julian Vogel explique que, pendant sa formation à l'Academy for Circus and Performance Art (ACaPA) aux Pays-Bas, les enseignements privilégiaient plutôt des configurations frontales. Lors de son solo de fin d'études, Julian Vogel a invité tous les spectateurs à monter sur le plateau, et à se positionner autour de lui. La forme du cercle a donc émergé naturellement. À l'époque, les diabolos n'étaient pas encore en céramique et il s'agissait plutôt d'une sorte de „technische Studie über die "Directions" des Diabolos"[486] (une étude technique sur les directions du diabolo). Vogel se souvient avoir été aussitôt fasciné par la manière dont les spectateurs étaient immédiatement attirés par l'objet du diabolo.

[484] « Une connexion fragile, exposée à travers le diabolo céramique, qui montre l'évanescence non seulement des objets, mais aussi des corps et des relations », traduction par l'auteure, https://julianvogel.ch/1-2, consulté le 12 mai 2021.
[485] Entretien inédit avec Julian Vogel, le 26 avril 2021.
[486] Entretien inédit avec Julian Vogel, le 26 avril 2021.



Illustration 85 – *CHINA SERIES #1,* Julian Vogel, 2018. (Photo : Tilman Pfäfflin)

> „Die Hälfte der Leute sind am Boden gesessen und dann habe ich ein Diabolo einfach gerollt und das war einfach so wie ein Fliegenschwarm, die Menschen sind alle aufgestanden und haben einen Korridor gebildet. Und diesen Moment habe ich im Kopf, das hat mich einfach inspiriert“[487], raconte-t-il.

De ce solo, qu'il considère comme une sorte de „Anti-Aktion zum Frontalen“[488] (action de contestation contre le frontal) s'est développé *CHINA SERIES #1*. Dans cette performance, Julian Vogel laisse rouler une dizaine de diabolos parmi le public, les transformant en objets de communication, à la fois entre lui et les spectateurs, mais aussi entre les spectateurs eux-mêmes. En s'échangeant les diabolos, le public glisse d'une position de regardeur à celle d'un véritable acteur dans la création. La performance prend fin quand tous les diabolos sont au milieu du public. Ainsi, l'image du début de la performance est reproduite à sa fin : le public forme à nouveau un cercle, soulignant la nature cyclique de cette écriture scénique.

[487] « La moitié du public était assise par terre, j'ai roulé un diabolo par terre et les gens se sont levés comme une nuée et ont formé un corridor. Ce moment m'est resté dans la tête, il m'a vraiment inspiré », traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Julian Vogel, le 26 avril 2021.
[488] Entretien inédit avec Julian Vogel, le 26 avril 2021.

L'artiste affirme par ailleurs :

> „Ich habe [auch] das Gefühl, dass das Runde etwas sehr Ansprechendes für mich hat. Es vermittelt etwas, […], Beschütztes und Beschützendes, und ich denke auch, dass es eine Form ist, die natürlich ist. Ich meine, die Leute würden nie in einem Quadrat stehen. Das wäre viel zu kompliziert. Ich denke, dass ist so eine Form, die sehr intuitiv entsteht."[489]

Jean-Michel Guy rejoint cette perspective, en considérant le cercle comme « un élément d'architecture naturel »[490], qui représente le « phénomène d'attraction »[491], c'est-à-dire celui qui « pousse une foule dans la rue à faire cercle dès qu'il se passe quelque chose d'étrange »[492].

CHINA SERIES #1 se joue ainsi dans un dispositif circulaire dont le sol est recouvert de sable. Le sable est en effet un thème récurrent dans *CHINA SERIES*, en raison de sa symbolique puissante liée au cycle de vie de la céramique. La céramique naît de la terre, se brise, et, avec le temps, redevient sable. L'acte perpétuel du recyclage dans l'œuvre de Julian Vogel est un geste circulaire, un geste qui se renouvelle sans cesse et qui contribue à la sensation du cercle. En liant deux plats par un axe, Julian Vogel donne un autre sens aux objets : des objets qui, dans leurs vies précédentes, étaient par exemple des soupières dans un restaurant. Éventuellement, ces objets finiront par se casser au cours d'une performance, et, si le moment est filmé, il est ensuite transformé en spectacle lors d'une installation vidéo. De plus, dans un geste cyclique répété à l'infini, Julian Vogel recycle les débris de céramique pour créer de nouvelles sculptures, qui, à leur tour, se briseront et deviendront de la poussière.

Dans *CHINA SERIES #6*, ces débris en céramique sont placés en cercle pour désigner un espace de la scène. Les spectateurs sont invités à franchir cette délimitation, et à se mouvoir au sein de cet espace, qui, dès le début de la performance, évoque – et représente – un espace-atelier de construction.

---

[489] « J'ai également la sensation que le circulaire m'inspire beaucoup. Cette forme possède une dimension à la fois protectrice et rassurante, et je la considère comme étant très naturelle. En effet, les gens ne s'organiseraient jamais en carré, car cela serait trop complexe. Je pense que le cercle émerge de manière très intuitive », traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Julian Vogel, le 26 avril 2021.
[490] Guy, Jean-Michel, « L'effroi dans le dos - *Où ça ?* de Cirque ici », *op.cit.,* p.116.
[491] *Ibid.*
[492] *Ibid.*



Illustration 86 – Capture d'écran, *CHINA SERIES #6,* Julian Vogel. (© Julian Vogel)

En effet, dans *CHINA SERIES #6*, Julian Vogel met en scène le processus même de construction d'un mobile surdimensionné ; une sculpture mécanique qui repose sur l'équilibre fragile de barres métalliques et des diabolos en céramique, attachées à des poulies sans aucune rigidité. Dès que l'artiste entre en scène, il prend en main un mètre et une visseuse, des outils disposés parmi les spectateurs, qui révèlent le geste de bricolage qui se déploiera ensuite sur le plateau. Espace partagé entre le public et l'artiste, le dispositif scénique devient un véritable espace de communion et de rencontre, remettant en question les frontières établies entre la scène et la salle. Julian Vogel affirme ainsi qu'à travers son art, il cherche avant tout à créer des espaces, des lieux où les gens se rassemblent pour une durée déterminée.

> "In today's world, […], the focus is often on consumption, entertainment, and – especially in circus – maintaining a safe distance between performer and spectator. *CHINA SERIES* questions the defined boundaries and tries to redesign them. Rethinking space and its use is necessary"[493], explique-t-il.

CHINA SERIES #6 laisse littéralement de l'espace au spectateur pour circuler librement et à sa propre vitesse.

[493] « Dans le monde d'aujourd'hui, l'accent est souvent mis sur la consommation, le divertissement et, en particulier dans le cirque, sur le maintien d'une distance de sécurité entre l'artiste et le spectateur. *CHINA SERIES* remet en question ces limites établies et tente de les redéfinir. Il devient nécessaire de repenser l'espace et son utilisation », traduction par l'auteure, *in* Vogel, Julian, *CHINA SERIES*, dossier de présentation *op.cit.*, p.5.

Pour Julian Vogel "creating space also means creating room for personal thoughts and interpretations, giving visitors the – individual – time they need to look at something or to move from one to another at their own tempo"[494].

Selon lui, le circulaire représente la configuration privilégiée pour donner de la liberté, et, ce faisant, de l'agentivité, aux spectateurs. "Parts of this project give agency to spectators"[495] (une partie du projet vise à donne de l'agentivité aux spectateurs), affirme en effet l'artiste. En invitant les spectateurs à circuler dans l'espace, il les encourage à choisir leur propre point de vue. Par exemple, pour la construction des pendules, l'artiste passait beaucoup de temps à ajuster leurs hauteurs afin de s'assurer que tous les spectateurs puissent avoir une bonne visibilité, même lorsqu'ils étaient assis. Prendre en compte la façon dont les spectateurs interagiront avec l'œuvre est en effet crucial pour l'artiste : „das ist für mich eine wichtige Komponente, dass man [die Zuschauenden] die Möglichkeit hat, dieses Objekt, oder dieses Happening, von allen Perspektiven und Seiten betrachten zu können, die man will"[496].

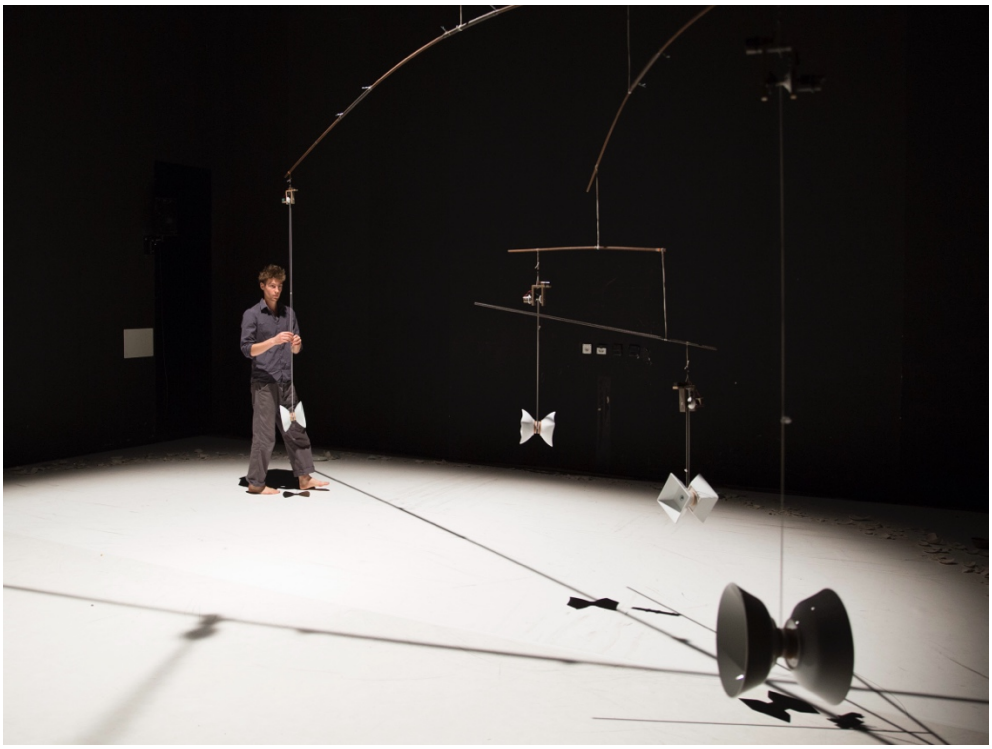

Illustration 87 – *CHINA SERIES #6,* Julian Vogel, 2019. (Photo : Savino Caruso)

494 « Créer l'espace signifie aussi créer un espace pour des pensées personnelles et des interprétations, donnant au visiteur le temps – individuel- dont il a besoin pour regarder quelque chose ou pour bouger », traduction par l'auteure, *in ibid.*

495 *Ibid.*

496 « C'est pour moi une composante importante, que l'on [le spectateur] ait la possibilité d'observer cet objet, ou cet événement, sous toutes les perspectives et tous les angles que l'on souhaite », traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Julian Vogel, le 26 avril 2021.

Une fois que le mobile est construit, l'artiste l'« appuie »[497] et le met en mouvement. Les diabolos sont eux aussi actionnés à l'aide des poulies. La démarche de Julian Vogel résonne ici en filigrane avec la réflexion de la danseuse américaine Martha Graham[498], qui voyait dans les mobiles d'Alexander Calder[499] la possibilité de créer des « interludes plastiques », c'est-à-dire des éléments cinétiques intégrés à la danse.

En effet, le dispositif de Julian Vogel, par son mouvement souple, intermittent et articulé, pourrait évoquer les mobiles d'Alexander Calder. Grâce à leur déplacement pivotant, les diabolos ont un mouvement presque dansé. Dans leurs mouvements oscillants, ils « deviennent incroyablement marionnettiques. […] Bien sûr, tout ce qui est sur le fil a déjà en soi une certaine agentivité, simplement parce qu'il n'est pas directement guidé »[500], constate ainsi la marionnettiste Mirjam Hesse. Selon la marionnettiste, le secret réside dans le fait de donner aux objets la place pour se développer pleinement, comme le fait Julian Vogel dans cette création où il ne fait « finalement que passer parmi les objets et les bousculer un peu »[501].

Un moteur, qui maintient les diabolos en mouvement, permet ensuite à Julian Vogel de se retirer complètement de la scène. En d'autres termes, au cours de la performance, le dispositif scénographique gagne de plus en plus en autonomie. Au moment où l'artiste quitte l'espace de la scène, un véritable basculement s'opère entre performance et installation, laissant tout l'espace (physique et dramaturgique) au seul-en-scène d'un dispositif sculptural animé. L'autonomie de ce dispositif est d'ailleurs accentuée par un changement de lumière, passant d'une ambiance de travail froide à une ambiance chaude et dramatique. Ce jeu d'ombres et de lumières renforce la dimension cinétique et poétique du mobile, constituant ainsi l'ultime cercle de cette performance.

---

497 Terme technique du théâtre qui désigne l'action de faire monter un décor du plateau dans le cintre.

498 Danseuse et chorégraphe américaine née en 1894 en Pennsylvanie et décédée en 1991 à New York, Martha Graham est l'une des figures majeures de la danse moderne et une pionnière de la danse contemporaine.

499 Peintre et sculpteur américain né en 1898 en Pennsylvanie et mort en 1976 à New York. Alexander Calder est reconnu pour ses mobiles et sculptures suspendues, qui s'animent sous l'effet des forces extérieures. En 1926, alors installé à Paris, Calder commence à créer *Cirque Calder*, un cirque miniature mécanique, conçu pour être présenté devant un public.

500 „Und die [Diabolos] werden natürlich wahnsinnig figürlich, auch durch die Pendelbewegungen. […] Nun hat natürlich alles, was am Faden ist, auch prinzipiell schon an sich so eine Eigenständigkeit, einfach dadurch, dass es nicht direkt geführt wird", traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Mirjam Hesse, le 6 janvier 2022.

501 „[Es ist letzendlich ja auch so], dass er [Julian Vogel] nur dazwischen durchläuft und mal so ein bisschen anstößt, aber die Dinge an sich Platz haben, sich selber voll zu entfalten", traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Mirjam Hesse, le 6 janvier 2022.



Illustration 88 – *CHINA SERIES #6,* Julian Vogel, 2019. (Photo : Savino Caruso)

Par ailleurs, Michel Ellenberger[502], dans son article « Frontalité et circularité : la scène et la piste »[503], propose une analogie entre la peinture et le théâtre d'une part, et la sculpture et le cirque de l'autre. Il observe que ces deux paires de disciplines se distinguent par des configurations spatiales bien particulières, qui « renvoient à deux modes opposés d'être au monde : l'en-face [la frontalité] et l'ouvert [l'ouverture] »[504].

4.2. Déserter le cercle

Dans sa réflexion, Michel Ellenberger s'appuie sur les concepts développés par le philosophe et l'historien de l'art Georges Didi-Huberman. Ce dernier, dans son ouvrage *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*[505]*,* analyse la relation entre le regardeur et l'œuvre d'art, en particulier la peinture. Pour Michel Ellenberger « regarder une peinture, c'est se placer en face et laisser agir dans "ce que nous voyons, ce qui nous regarde" »[506]. Dans ce rapport frontal avec l'œuvre, le regardeur est dans un rapport de contemplation, il se concentre sur qui se trouve dans le cadre limité du tableau, en faisant abstraction de l'espace qui l'entoure.

[502] Journaliste scientifique, qui a aussi écrit sous le pseudonyme de Michel Sélimonte.
[503] Ellenberger, Michel, « Frontalité et circularité : la scène et la piste », *Artpress spécial*, n°20, 1999, p. 125.
[504] *Ibid.*
[505] Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
[506] Ellenberger, Michel, « Frontalité et circularité : la scène et la piste », *op.cit.,* p. 125.

L'expérience de la frontalité s'accompagne ainsi d'un effet miroir, d'un dialogue réciproque qui sollicite avant tout l'intériorité de celui qui regarde.

À cette frontalité, Michel Ellenberger oppose des formes artistiques « ouvertes », comme la sculpture ou le cirque, qui instaurent un autre rapport à l'espace. Il s'appuie sur *Les Élégies de Duino* du poète Rainer Maria Rilke, notamment sur le passage ci-dessous, issu de la huitième élégie :

„Mit allen Augen sieht die Kreatur
das Offene. Nur unsre Augen sind
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt
als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.
[…]
Immer ist es Welt und niemals Nirgends ohne Nicht:
das Reine, Unüberwachte,
das man atmet und unendlich weiß und nicht begehrt“[507].

Selon Michel Ellenberger, Rilke prend ici l'ouvert (*das Offene)* comme métaphore pour un mode de relation au monde. Cette ouverture se manifesterait dans des formes artistiques et leurs configurations spatiales, où le spectateur entoure l'œuvre, sans avoir un point de vue hiérarchique ou imposé. Ainsi, la piste du cirque et la sculpture inviteraient le regard à se balader librement, sans restriction, tandis que l'en face de la peinture ou du théâtre sollicite un mode de perception plus directe, dans la confrontation.

Les analyses de Michel Ellenberger démontrent donc que, contrairement à ce que l'on pourrait croire, le dispositif frontal n'est pas un espace passif, mais un espace de dialogue et de confrontation. Dans cette configuration, le public est invité, non seulement à observer, mais aussi à s'engager activement avec l'action scénique. Comme le constatent Romain Fohr et Guy Freixe, « l'espace frontal [lui], privilégie le face à face. C'est l'espace de la dialectique, qui prend sa source dans le conflit »[508].

[507] « D'une pleine vue la créature voit l'Ouvert. Seuls nos yeux sont comme à rebours, posés tout autour d'elle ainsi que pièges, cernant la libre issue », traduction par Roger Munier, « C'est toujours le monde et jamais Nulle part sans nom : garder le sens du pur espace 'insurveillé, que l'on respire, que l'on sait infini et ne désire pas », traduction par J.-F.Angelloz ; Rilke, Rainer Maria, „Die achte Eligie“, *Duineser Elegien,* Leipzig, Insel Verlag, 1923.
[508] Fohr, Romain ; Freixe, Guy, *La Scène circulaire aujourd'hui, op.cit.,* p.14.

Le scénographe thèque Josef Svoboda (1920-2002) considère le dispositif frontal comme « l'essence du théâtre »[509], permettant cette « ligne de partage des eaux visible ou invisible entre deux espaces qui ne sont pas occupés de la même façon : l'espace de ceux qui regardent, et l'espace de ceux qui représentent »[510]. Svoboda met en avant l'importance de cette séparation, car elle crée une dynamique particulière entre les spectateurs et les artistes. Le dispositif frontal accentue donc la confrontation directe, établissant un dialogue implicite entre la scène et la salle. Par exemple, pour sa conférence-spectacle *Le Pas Grand-chose* (2016), Johann Le Guillerm choisit un dispositif frontal. Ce qui l'intéresse dans ce spectacle n'est pas de démultiplier les points de vue, mais, au contraire, de démontrer son point de vue personnel et unique.

Pour d'autres créations, le dispositif scénique constitue plutôt une contrainte nécessaire à prendre en compte afin de pouvoir créer dans un lieu en particulier. Par exemple, pour *Zonka und Schlurch,* la configuration de la salle faisait partie des conditions préalables du Theater Baden-Baden. Selon Guy-Claude François[511], cette « contrainte de l'édifice »[512] est déterminante pour chaque création artistique, l'influençant même plus profondément qu'une contrainte dramaturgique.



Illustration 89 – TiK, Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles)

509 Freydefont, Marcel, *Petit traité de la scénographie, op.cit.* p.123.
510 *Ibid.*
511 Guy-Claude François, scénographe français né en 1940, collabore avec Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil depuis 1971.
512 François, Guy-Claude, « Le lieu scénique contribue à la création théâtrale », *in* Freydefont, Marcel, *Le lieu, la scène, la salle, la ville – Dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du XXème siècle en Europe,* Louvain, Centre d'études théâtrales-Université catholique de Louvain, 1997, p.163.

En effet, si nous avions créé une scénographie pour *Zonka und Schlurch* dans un espace plus modifiable, nous aurions probablement opté pour un dispositif totalement immersif, avec le public installé sur la scène, et donc englobé dans l'espace dramatique de la pièce. Toutefois, la petite taille de la salle a joué en notre faveur, car elle nous permettait de réduire au maximum la distance entre le premier gradin du public et le plateau. Dans l'architecture du théâtre traditionnel, cette zone est souvent considérée comme « une zone morte »[513], une zone qui sépare le premier rang du plateau, s'étendant parfois jusqu'à huit à dix mètres de profondeur. Pourtant, selon Guy-Claude François, il s'agit de « la zone la plus sensible [est celle] qui est supposée réunir le spectateur et l'acteur »[514]. En rapprochant la scénographie autant que possible des premiers gradins, nous avons ainsi pu instaurer un rapport quelque peu intimiste, malgré la frontalité inhérente à la salle. En effet, pour certaines scènes, les acteurs étaient si proches du premier gradin que les enfants auraient pu les toucher sans le moindre effort. Par exemple, lorsque Schröder est attaché par Zonka autour du bassin à déchets, les interprètes se trouvaient à seulement quelques centimètres des enfants.

Le cadre intimiste du dispositif frontal « rapproché » servait finalement l'intention dramaturgique de la mise en scène : même en position d'observateurs, les enfants se retrouvaient dans une position quelque peu active, regardant le plateau comme à travers le trou de serrure d'une porte ou d'une fenêtre entre-ouverte.

De plus, l'entrée du public à travers les deux podiums disposés de part et d'autre de la salle a permis d'élargir l'espace de jeu au sein du public, créant une interaction réciproque dès le début du spectacle. En effet, la représentation débute par l'entrée en scène de Zonka à travers la porte de la salle, visant à saisir les enfants et les immerger immédiatement dans le récit. Ainsi, les enfants sont littéralement accompagnés par Zonka lors de leur passage entre l'espace réel de la ville (d'où ils viennent) et l'espace imaginaire du plateau, dans lequel ils se font embarquer. Il se crée alors un dispositif scénique où la frontière entre la scène et le public s'efface, permettant ainsi une implication active des spectateurs dès les premiers instants du spectacle.

513 *Ibid.*
514 *Op.cit.,* p.161.

Contrairement à *Zonka und Schlurch,* conçu spécifiquement pour un lieu et une scène en particulier, *Corners* met en avant une approche où les besoins techniques et dramaturgiques du spectacle déterminent activement la configuration de l'espace.

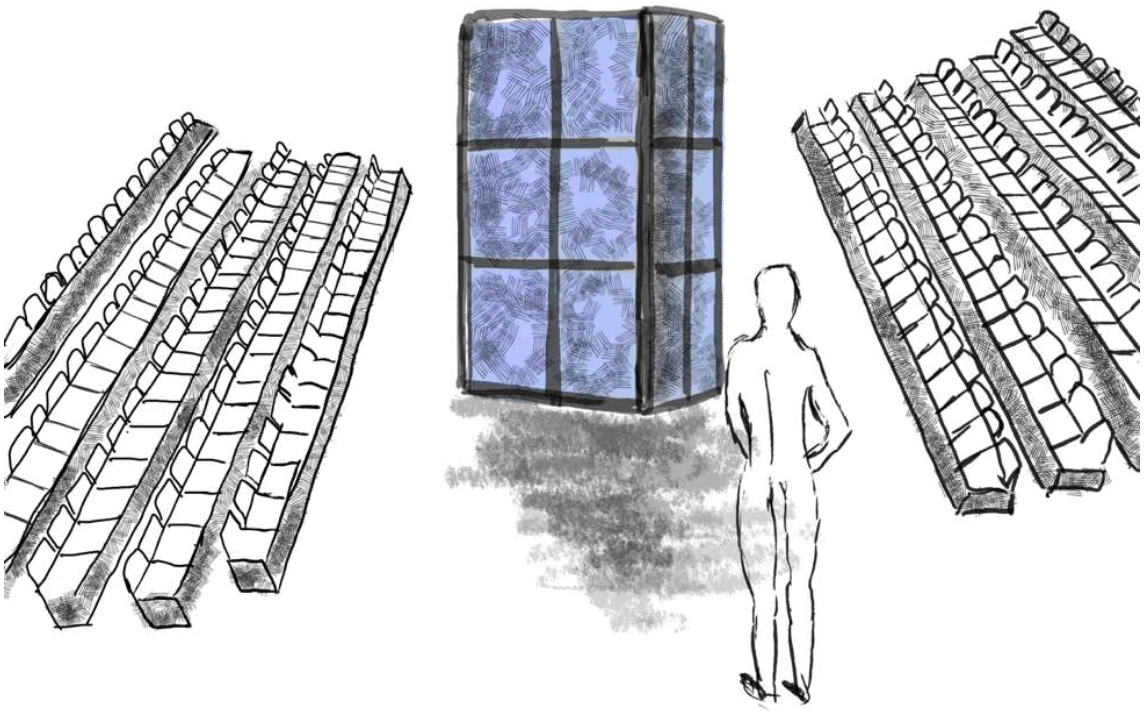

Illustration 90 – Dessin de conception, dispositif scène/salle, *Corners,* 2022. (© Archives personnelles)

Lors de la préparation du spectacle, nous avons envisagé des configurations bifrontales qui nous auraient permis de travailler sur la polysémie des angles. Par exemple, installé de part et d'autre du paravent, l'angle formé par celui-ci serait perçu comme positif par une partie du public, tandis que, pour l'autre, le paravent créerait un angle négatif.

Nos premières expériences avec le paravent se sont déroulées en juin 2023 au Centre Régional des Arts du Cirque (CRAC) à Lomme, et donc dans l'espace circulaire d'un chapiteau. Lors de ces répétitions, nous avons rapidement réalisé que la circularité ne nous permettait pas d'exploiter pleinement notre dispositif : en effet, la morphologie du paravent faisait que, si les spectateurs étaient installés en cercle, une partie du public aurait souvent une vue obstruée par celui-ci.

Finalement, c'est la contorsion qui a été déterminante dans notre choix d'une configuration frontale, celle qui nous semblait la plus adaptée à notre création. La contorsion est une discipline qui investit souvent le sol, et, dans cette optique, la frontalité nous permet de guider au mieux le regard des spectateurs. L'installation des gradins s'est ensuite avérée nécessaire, pour garantir une vision optimale.

En effet, au Teatro Café Müller, où nous étions accueillis en résidence en mars 2024, la scène et la salle se trouvent toutes deux au même niveau. Cette configuration ne pose pas de problème pour des spectacles aériens, qui se déroulent souvent en hauteur. Cependant, pour un spectacle de contorsion comme le nôtre, où de nombreux mouvements se déroulent au sol, elle est inadaptée. Lors de la restitution du spectacle, nous avons effectivement observé quelques spectateurs, qui, dans leur désir de mieux voir, se sont levés de leurs sièges et se sont rapprochés du plateau.



Illustration 91 – Espace salle, Teatro Café Müller, mars 2024. (Photo : Archives personnelles)

Après avoir examiné les premières étapes du processus de création, les différentes configurations d'espaces dans lesquelles elles se sont déployées, ainsi que leurs contraintes et leurs possibilités, nous sommes désormais prêts à faire un premier bilan.

> Quelles sont les ruses du scénographe ? Comment insuffler de la vie aux dispositifs que nous avons conçus ?

Chapitre 5. Être scénographe. Réflexions sur l'animation d'un espace

En lisant Yannis Kokkos[515], nous pouvons dégager de ses réflexions et témoignages une sorte de conduite pour le travail du scénographe. Ainsi, il aborde certains éléments fondateurs de son processus, tels que regarder la rue, trouver la proportion juste, s'inspirer de la nature, penser au sol, aux matières, aux couleurs ou à la technologie. Toutefois, pour Kokkos, les refus du scénographe façonnent tout autant la création de l'espace que ses choix. « Ce que je n'aime pas dans une scénographie, ce sont les décors signifiants. Je n'aime pas le symbolisme immédiatement visible. J'aime bien la métaphore, mais pas le symbolisme… »[516], explique-t-il.

En effet, dès le premier geste de création, le scénographe détermine la morphologie et les modalités d'un espace, ses caractéristiques, découpages et potentialités, mais aussi ses limites et ses contraintes. D'un point de vue plastique, technique ou dramaturgique, le geste scénographique, dans la pluralité et la complexité qui lui est propre, prédispose, contribue, chorégraphie ou influe sur l'animation d'un espace scénique.

Penser la scène pendant les répétitions, notamment en collaboration avec le metteur en scène, le dramaturge et les interprètes, constitue un élément central de cette conduite. En effet, le dispositif scénographique fournit le cadre à la création, et ses contraintes et potentialités participent activement à l'écriture du spectacle. En interaction avec l'interprète, le dispositif scénographique doit donc agir et induire les récits qui se déploieront sur le plateau.

Ainsi, le geste scénographique suggère et permet les déplacements, trajectoires et autres possibilités de mouvement des interprètes et présences (humains ou non-humains) dans un espace donné. En effet, évoluer dans un espace en particulier génère également des champs kinesthésiques spécifiques, une mémoire corporelle propre à cet espace. Au même titre que les corps influent sur l'espace, l'espace influe donc aussi sur le langage corporel des interprètes. C'est précisément cette interaction avec un corps qui éveille les sens à l'espace.

[515] Voir l'ouvrage conçu et réalisé par Banu, Georges (éd.), *Yannis Kokkos, Le Scénographe et le héron*, *op.cit.*
[516] *Op.cit.*, p.61.

Un espace tout entier peut donc prendre vie, être « habité », voire « hanté », par des présences. Dans cette perspective, l'animation d'un espace dépasse le geste de manipulation dite « classique » d'une marionnette, et les procédés d'animation s'opèrent dans des échelles plus vastes en ce qui concerne la spatialité, la temporalité ainsi que la matérialité.

Les réflexions de la chercheuse Céline Schmitt sur le rapport entre la scène et l'atelier[517] sont particulièrement inspirantes pour notre approche de la scénographie. En effet, concevoir une scénographie signifie (dé)composer avec un espace du processus, un espace en train de se faire, qui « revêt toujours un caractère d'inachevé, d'inaccompli »[518]. Ainsi, la scénographie entretient un lien privilégié avec l'atelier, et donc avec l'artisanat. Nous proposons, sous forme de notes de travail, les points saillants de ses réflexions, ainsi que celles de Yannis Kokkos, ou de Jane Bennett, qui nous offrent des pistes pour déplacer l'imaginaire :

- Selon Céline Schmitt, « la scène constitue véritablement l'atelier d'un processus de représentation »[519].
- En effet, « l'atelier et la scène sont deux espaces qui agissent comme médiums dans le processus de création, des espaces dynamiques producteurs d'interconnexions »[520].
- Céline Schmitt retrace l'étymologie du terme « atelier », dérivé de l'ancien français *astelle* qui signifie « petit tas de bois ». Par ailleurs, le terme attelle désigne aussi le fil qui permet d'attacher des bouts de bois, ou la planchette rigide qui sert à maintenir en place les os fracturés en orthopédie.
- « Par sa connotation d'amoncellement d'objets, l'atelier fait donc figure de cahier de brouillon. Il est un espace de la tentative d'organisation et de transformation des matériaux »[521].

[517] Voir l'article de Schmitt, Céline, « La scène, un espace-atelier », *Entrelacs*, 7 | 2009, p.159-174, consulté le 19 avril 2022. URL : http://journals.openedition.org/entrelacs/197
[518] *Op.cit.,* p.1.
[519] *Op.cit.,* p.2.
[520] *Ibid.*
[521] *Ibid.*

- Le terme atelier « prendra ensuite le sens de chantier, un lieu où travaillent ensemble des artisans, des ouvriers ou des artistes. [Ainsi], le terme latin *fabrica* vient ajouter l'idée de l'action à celle de la forme »[522].
- Le statut d'atelier est « particulier dans la mesure où il est à la fois au carrefour de plusieurs activités et en même temps en marge par rapport au reste du monde. L'atelier est une sorte de refuge. Lieu de construction, de matières, il rappelle qu'aucune œuvre ne naît de l'imagination seule, mais que l'imagination a son lieu, sa temporalité et sa spatialité propres »[523].
- L'atelier est donc un espace de transformation alchimique, un espace « de transmutation de la matière et de développement du grand œuvre »[524]. En ce sens, le dispositif scénographique est le témoin « de l'acte créateur dont le rituel se déroule en atelier »[525]. C'est à travers ce dispositif que l'œuvre, ainsi que le récit de sa genèse, est dévoilée au public.
- Comme l'atelier, la scène renvoie donc à l'idée de *fabrique*. Elle est un espace dynamique, un espace en mouvement, déployant des moments de construction et de déconstruction[526].
- Dans cette perspective, la scène devient « une sorte d'atelier commun à plusieurs créateurs et à plusieurs phénomènes de transmission. Mais, contrairement à l'atelier, la scène est un espace qui n'appartient à personne. On ne se l'accapare que pour un instant, mais on l'investit absolument »[527]. « Le théâtre est une leçon d'anonymat. Il *faut* que ça soit une leçon d'anonymat »[528], nous renseigne Yannis Kokkos.
- Représenter renvoie à une « manière de concevoir le monde »[529], c'est-à-dire montrer aux autres, non pas « "voilà ce que je vois", mais "voilà *comment* je vois le monde" »[530]. Le dispositif scénographique interagit donc avec les interprètes, c'est-à-dire qu'il leur répond par une action, ou initie une réaction.

---

522 *Ibid.*
523 *Ibid.*
524 Loisy, Jean de ; Prangé, Grégoire, *Anselm Kiefer. La photographie au commencement, op.cit.*
525 *Ibid.*
526 Voir *ibid.*
527 Schmitt, Céline, « La scène, un espace-atelier », *op.cit.,* p.2.
528 Banu, Georges (éd.), *Yannis Kokkos, Le Scénographe et le héron*, *op.cit.*, p.25.
529 Schmitt, Céline, « La scène, un espace-atelier », *op.cit.,* p.3.
530 *Ibid.*

- « En tant que lieu du hic et nunc, le temps d'occupation de la scène ne permet pas à la poussière de s'installer ni aux objets et aux matériaux de s'entasser dans l'optique d'un « plus tard ». Elle crée une rupture avec le temps traditionnel, sortes de parenthèses temporelles. L'espace scénique est un espace polyrythmique »[531]. Cet espace nous émeut, nous motive, nous mobilise et nous pousse à agir. Les interprètes doivent donc s'engager pleinement dans l'espace, lui faire confiance, et se laisser guider par celui-ci.
- L'atelier et la scène agissent donc tous deux « comme métaphore de la création, puisqu'ils renvoient à l'idée d'un temps cyclique qui efface et recommence. Ils témoignent également de la vulnérabilité de la matière dont ils exaltent la symbolique. Ils ont la capacité de dire, de montrer que rien n'est jamais tout à fait à sa place, ni à celle de son origine, ni à celle de son usage »[532] (comme l'espace de rêve auquel s'intéresse Bachelard).
- La scène est aussi un lieu modulé par la lumière. La lumière, et son absence, l'ombre, animent la scène. Tout comme le son, la lumière a la capacité de suggérer du vivant.
- Les matières textiles contribuent, elles aussi, à créer une sensualité de l'espace scénique. Leur processus de création est alors sensiblement imbriqué avec celui de l'espace.
- La mise en scène compose et interagit avec les volontés et les intentions propres à l'espace. Pour le dire avec les mots de Philippe Marioge[533] : « toute architecture, tout paysage est bavard. Il faut donc contrôler son discours »[534].
- « On comprend mieux alors le rêve de Polieri de créer, de même qu'il y a autant de réalités que de regards, autant d'espaces qu'il y aurait de spectacles, des structures qui, à chaque fois, réordonnent l'espace scénique comme celui du public, pour un accord plus juste avec les forces, le rythme, la dynamique de chaque évènement de représentation »[535].

---

531 *Op.cit.,* p.6-7.
532 *Ibid.*
533 Philippe Marioge, architecte et scénographe français né en 1943, travaille notamment avec les metteurs en scène Didier Bezace, Jacques Nichet et Éric Lacascade.
534 Marioge, Philippe, « La triple fonction du scénographe », *in* Freydefont, Marcel, *Petit traité de la scénographie*, *op.cit.,* p.97.
535 Schmitt, Céline, « La scène, un espace-atelier », *op.cit.,* p.8-9.

- En effet, la période de répétition est le moment de la rencontre entre l'humain et le non-humain, permettant d'approfondir, par le biais de la mise en scène ou d'autres moyens dramaturgiques, les entrecroisements, interactions et échanges entre l'espace et les interprètes. « Les grands acteurs sont aussi des scénographes »[536], affirme Yannis Kokkos. En effet, les gestes des interprètes les inscrivent dans l'espace. Pendant les répétitions, les acteurs doivent littéralement trouver leurs places dans l'espace, correspondre et interagir avec celui-ci.
- Selon Jane Bennett, « les artisans rencontrent dans leurs démarches une matérialité créative de la matière, dont émergent des tendances et des préférences propres à celle-ci. Ces propriétés sont ensuite mises en œuvre en fonction des autres forces ou des corps avec lesquels elles entrent en contact étroit »[537]. Animer une scénographie signifie donc d'écouter la matière, s'adapter à elle, et d'explorer ses capacités inhérentes.
- Le geste du scénographe intervient donc de façon directe ou indirecte sur l'écriture d'une création, faisant tomber des fantasmes ou en faisant émerger des nouveaux. Il influe, consciemment ou non, sur les corps et les présences qui y sont ancrés.
- Comment, lors des répétitions, prenons-nous en compte les intentions, défis et possibilités d'un espace ? L'espace est-il perçu différemment par les interprètes s'ils ont été impliqués dans son processus de réalisation, ou s'il a été entièrement réalisé par quelqu'un d'autre ? Un espace prend-il davantage de vie s'il a évolué en même temps que les répétitions ?

536 Banu, Georges (éd.), *Yannis Kokkos, Le Scénographe et le héron*, *op.cit.*, p.25.
537 "[…] Artisans (and mechanics, cooks, builders, cleaners, and anyone else intimate with things) encounter a creative materiality with incipient tendencies and propensities, which are variably enacted depending on the other forces, affects, or bodies with which they come into close contact", traduction par l'auteure, *in* Bennett, Jane, *Vibrant Matter. A political ecology of things*, *op.cit.,* p.56.

La période des répétitions constitue en effet le creuset d'un processus de création, moment de confrontation des rêves avec de la chair humaine. Selon Marion Guyez, les répétitions seraient « un ajustement permanent entre l'horizon imaginé et sa mise à l'épreuve par les corps, les sons, les espaces, les agrès, *etc.* »[538]. Pour elle, le processus de création artistique est surtout un travail de « composition de la forme scénique »[539]. En comparant ce processus à un travail d'orchestre, elle met en valeur l'étroite imbrication des différents éléments constitutifs de l'œuvre : « le travail des matières physiques pourrait s'apparenter au travail individuel des différents instruments, celui des scènes aux premières expérimentations de compositions avec des instruments et des voix différentes : quant à la composition de la forme finale, elle s'apparenterait plus largement à l'orchestration d'une partition polyphonique complexe »[540], explique-t-elle.

Yannis Kokkos renforce cette notion de polyphonie, en percevant le scénographe comme « maître d'un système narratif qui sous-tendrait la représentation théâtrale, tout en faisant attention à ne pas surdéterminer plastiquement le spectacle afin que la vie des répétitions puisse s'épanouir à l'intérieur de son espace »[541].

Sans aucun doute, la période des répétitions constitue un moment charnière dans la genèse d'un spectacle : c'est le moment où un corps est introduit dans l'espace. L'enjeu, comme développé dans nos « conduites », consiste donc à explorer leurs différentes modalités d'interaction. En d'autres termes : sans la présence des corps, la scénographie ne peut s'épanouir pleinement.

538 Guyez, Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations, op.cit.*, p.249.
539 *Ibid.*
540 *Op.cit.,* p.250.
541 Banu, Georges (éd.), *Yannis Kokkos, Le Scénographe et le héron*, *op.cit.*, p.128.

5.1. *Corners.* Une démarche picturale convoquant des images mythiques (Répétitions et premiers essais scéniques)

Comment notre corps se comporte-t-il lorsqu'il se réfugie en un coin ? Que raconte cet espace intime de protection et d'introspection ? Et inversement, comment représenter l'angle qui repousse et qui entrave nos volontés ? Comment le corps humain est-il affecté par cette violence de l'angle repoussant ?



Illustration 92 – *Corners,* CRAC, octobre 2024 (Photo : Archives personnelles)

Ces interrogations constituaient les points de départ de nos improvisations, profondément inspirées par les réflexions philosophiques autour du coin de Gaston Bachelard. Par la rencontre entre l'interprète, le paravent et l'espace, qui coexiste entre ces deux corps, nous avons pu ensuite explorer d'autres configurations d'angles, notamment ceux qui interagissant avec le sol, ainsi que ceux créés par l'ombre portée du paravent sur les murs ou les sols.



Illustration 93 – Premières improvisations, *Corners,* CRAC, juin 2023.
(Photo : Archives personnelles)

Puis au fil de nos improvisations, ont émergé en écho d'autres images, d'autres inspirations et d'autres énergies. Ces croisements ont amorcé l'écriture poétique d'un duo à la croisée du vivant et de l'inerte, qui constitue le cœur de notre création.

Par exemple, tout coin est, selon Gaston Bachelard, « le germe d'une chambre, le germe d'une maison »[542]. En effet, les barres horizontales qui entrecoupent les vantaux du paravent évoquent des fenêtres ou des portes : le paravent devient ainsi significatif pour toute une maison.

„Was ist das für ein Ding, die Tür? Sie ist das einzige Ding, das ein- und auszuschließen gleichzeitig vermag“ [543], (« Quelle est cette chose, la porte ? Elle est la seule chose capable d'inclure et d'exclure en même temps »), écrit Wolfgang Borchert dans sa pièce *Dehors devant la porte*. En effet, le paravent est un lieu privilégié pour explorer les notions de dedans et de dehors, ainsi que les états émotionnels, parfois contradictoires, qui y sont rattachés.

[542] Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace, op.cit.,* p.205.
[543] Borchert, Wolfgang; Dunker, Axel (éd.), *Draußen vor der Tür*, Ditzingen, Reclam, 2018.

Par exemple, quand l'interprète ferme le paravent autour d'elle, elle se retrouve dans un coin, à l'intérieur d'un espace, protégé du monde extérieur, mais, paradoxalement, ce même geste pourrait aussi signifier qu'elle est enfermée dans ce coin et privée du monde extérieur auquel elle n'a plus accès.

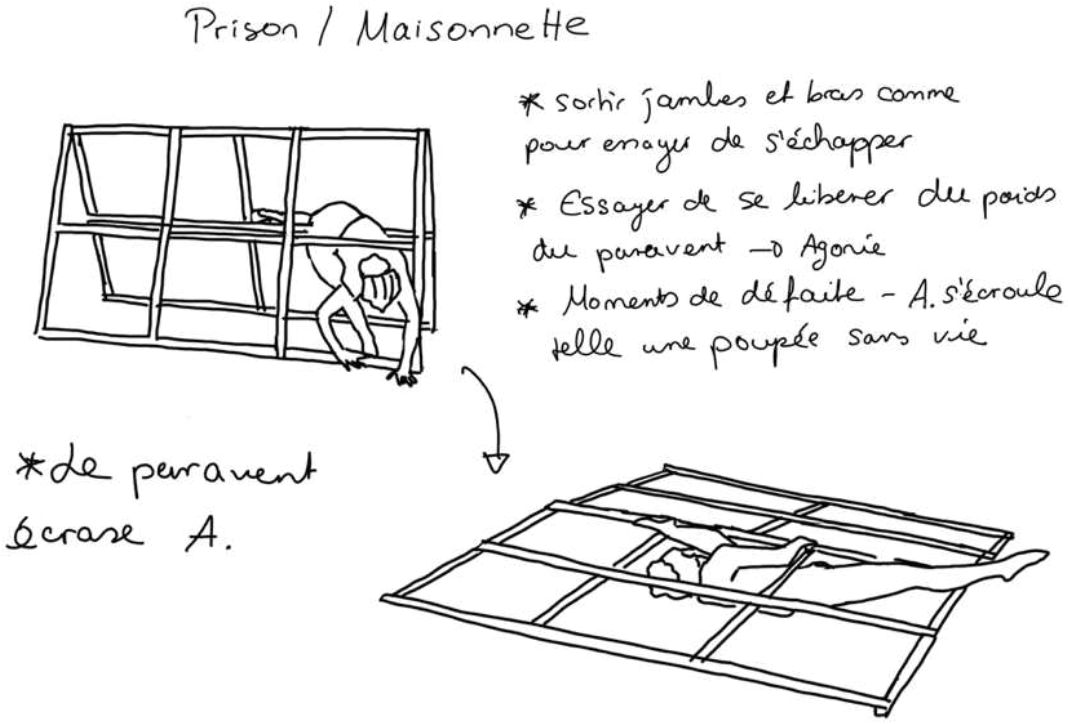

Illustration 94 – Carnet de création, 2023. (© Archives personnelles)

D'un point de vue dramaturgique, le paravent crée un double récit, que nous choisissons d'activer ou non dans notre écriture. En effet, nous percevons le paravent comme une maison, évoquant l'image paisible d'un être à l'intérieur de son abri protecteur. Cette même image peut toutefois aussi suggérer une prison, où l'individu, enfermé et endeuillé, voit le rêve de sa liberté défiler devant ses yeux.

En ouvrant les deux vantaux d'une impulsion, l'interprète se retrouve soudainement à l'extérieur, face à un angle positif. Elle est en liberté, dehors, mais d'une certaine manière aussi exclue, privée du coin, du refuge et de l'intimité qu'il offrait.

C'est cette ambivalence et la complexité de la relation entre le paravent et le corps qui nous intéresse dans l'écriture de cette création.

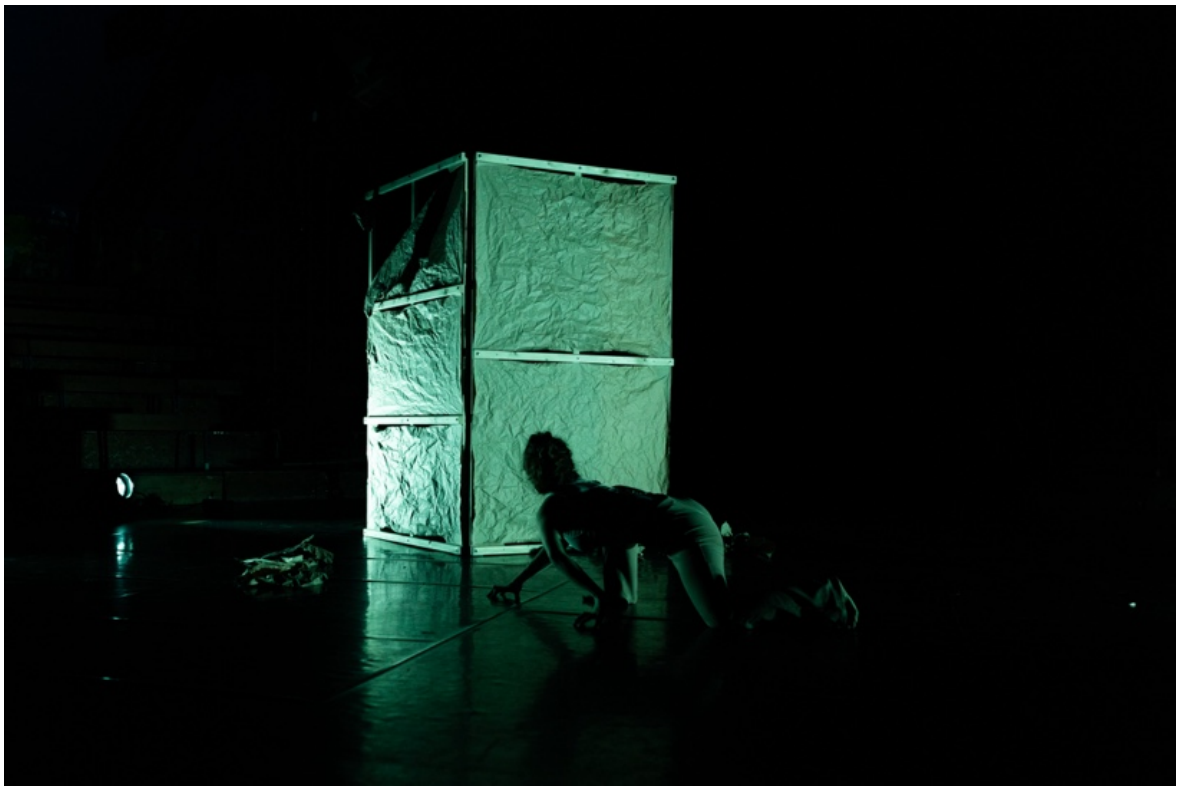

Illustration 95 – *Corners*, CRAC, octobre 2024. (Photo : Archives personnelles)

En effet, nous mettons en scène un univers en constante évolution, dans lequel nous déformons le corps vivant et faisons respirer le corps monumental : ensemble, ils se métamorphosent en convoquant sans cesse d'autres imaginaires.

Dans cette perspective, *Corners* prend la forme d'un récit spatialisé, c'est-à-dire un récit qui « articule étroitement spatialité, espace et temps »[544]. Sans texte narratif, nous développons des tableaux scéniques en agençant les images mentales et imaginaires qu'ils suscitent au fil de nos improvisations. Nous convoquons alors des histoires de naissance et de mort, des images féminines de l'accouchement, du commencement de la vie, de la tendresse et de la séparation, ou des images mythiques qui mettent en exergue le chaos originel et l'éternel recommencement. Ces images évoquent les grandes dualités créatrices entre le masculin et le féminin, entre l'ordre et le désordre, ou encore des imaginaires d'un univers en perpétuel mouvement qui se construit et se déconstruit sous les yeux des spectateurs. Parfois surréalistes, parfois poétiques, parfois naïves, ces images suggèrent des histoires ; des mondes en germe que nous tissons ensemble pour créer une dramaturgie visuelle dans laquelle les traces se reflètent mutuellement et se fondent les unes dans les autres.

[544] Calbérac, Yann, « Spatialités scéniques, dramaturgie et scénographie : vers un récit spatial(isé) ? », *op.cit.*

Dans son article "*Visual Dramaturgy. Some Thoughts for Puppet Theatre-Makers*", le marionnettiste Eric Bass[545] décrit ainsi son processus :

> « Nous avons découvert que les matériaux prenaient des formes variées qui évoquaient des toits. C'est à partir de là que le sujet de cette scène s'est révélé, ainsi que la manière dont nous allions en "parler". Les toits suggéraient des pièces, et ces pièces suggéraient l'isolement. La dramaturgie visuelle a permis d'ouvrir à la fois le contenu de la scène et la tension dramatique des éléments, à partir desquels le sens s'est construit »[546].

Cette réflexion résonne avec le processus d'écriture de *Corners,* qui ressemble presque à une approche picturale. En effet, les images naissent de nos improvisations, puis nous les élaborons plus en détail. Ainsi, nous procédons comme des sculpteurs et des sculptrices qui, à partir d'un bloc de pierre, font apparaître de plus en plus de formes, de détails et de volumes qui, ensemble, racontent une histoire.



Illustration 96 – Recherches plastiques *Arlecchino*, *Corners,* Café Müller, Turin, mars 2024. (Photo : Archives personnelles)

[545] Marionnettiste, metteur en scène et enseignant né en 1947 à New York.

[546] "We discovered that the materials created many different shapes that suggested rooftops. From this came the discovery of what this scene would be about and how we would "talk" about it. Rooftops suggested rooms, rooms suggested isolation. The visual dramaturgy in this approach opened up both the content of the scene and the dramatic tension in the elements from which the sense was built", traduction par l'auteure, *in* Bass, Eric, "Visual Dramaturgy. Some Thoughts for Puppet Theatre-Makers", Posner, Dassia N. ; Orenstein, Claudia ; Bell, John, *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance,* London; New York, Routledge, 2014, p.54.

Se développe une écriture scénique aux multiples strates faisant émerger un univers poétique où l'animé et l'inanimé se mêlent. Pendant les répétitions, nous nous laissons entièrement guider par les potentialités inhérentes du dispositif et de ses matières. Ainsi, un morceau de papier dans la main de l'interprète se transforme en masque, qu'elle se met sur le visage et évoque alors le mouvement d'Arlequin de la *Commedia dell'arte*. Ce moment de la création marque la scène où nous affichons ouvertement la polysémie du récit que nous racontons, avec ses multiples strates de sens et d'interprétation.

Lors des répétitions, l'approche picturale de notre dramaturgie se mêle en effet à une approche corporelle. La dramaturgie physique, souvent associée aux arts du cirque, met l'accent sur l'expression corporelle et l'impulsion physique comme moteur de la création. Elle donne une place prépondérante au corps, qui devient l'auteur de la pièce, guidant la création à travers ses mouvements et ses expressions.

Notre démarche s'articule autour de la maîtrise du corps de la circassienne et de sa capacité à utiliser son corps comme une matière expressive. Le paravent, en tant qu'élément scénographique, offre en effet un terrain de jeu riche en possibilités pour l'artiste, déterminant ainsi les potentialités et les contraintes qui façonnent la dramaturgie du spectacle.

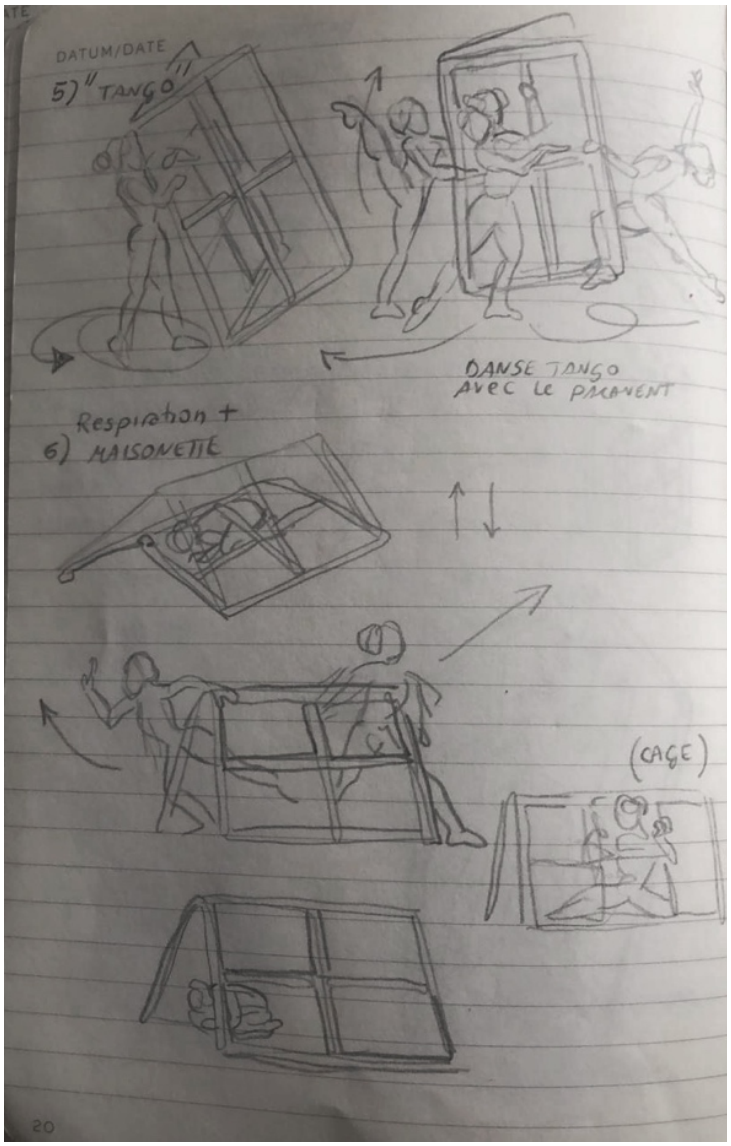

Illustration 97 – Carnet de création de l'interprète, *Corners,* 2023. (© Alessandra Piccoli)

Le paravent et l'interprète deviennent donc personnages à part entière, interagissant sur un pied d'égalité. Lorsque l'interprète se désanime, le paravent s'anime en contrepoint, créant ainsi un réseau interconnecté où les présences scéniques circulent. Dans cette imbrication entre l'écriture visuelle et physique, le corps de chair de l'interprète insuffle de la vie au paravent, tandis que le corps « autre » du paravent touche les limites de son propre corps.

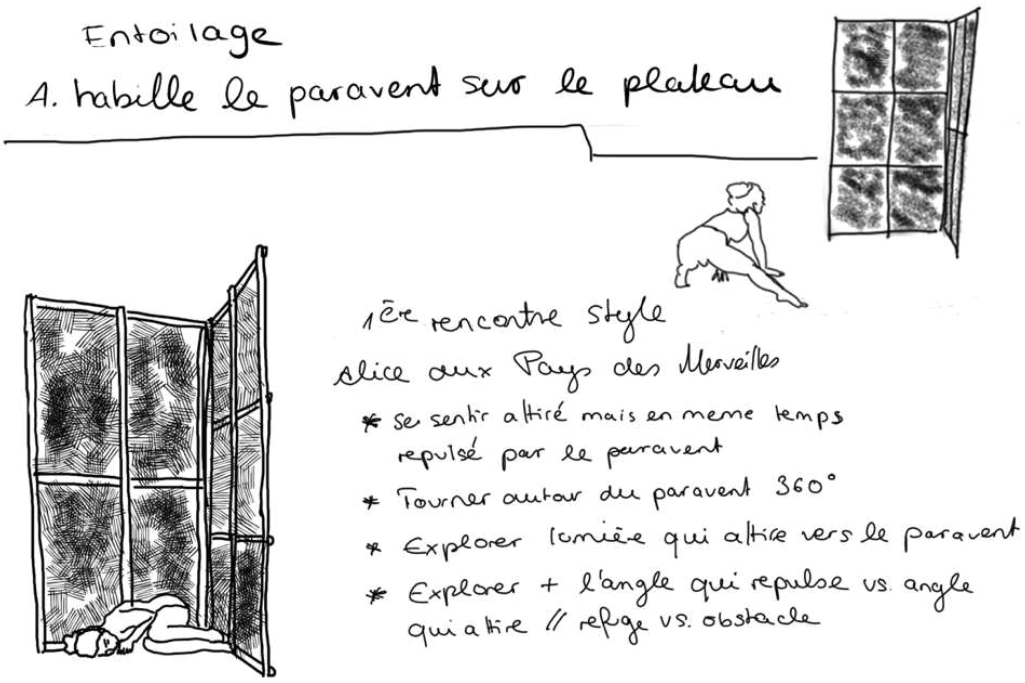

Illustration 98 – Carnet de création, *Corners,* 2023. (© Archives personnelles)

« Décrire un matériau, quel qu'il soit c'est poser une devinette »[547], affirme Tim Ingold. Selon lui, cette devinette donne « une voix au matériau et lui permet de raconter sa propre histoire »[548]. L'anthropologue prend exemple sur un atelier de fabrication des paniers en osier. « L'osier résiste »[549], affirme-t-il, en élaborant : « il ne veut pas être tordu. Parfois il engage une lutte, se redressant brusquement et cinglant le fabricant au visage »[550].

Paradoxalement, c'est cette même résistance de la matière, c'est-à-dire « la friction induite par des branches qu'on avait pliées de force les unes entre les autres »[551], qui rend possible la stabilité de la construction.

Les formes que prenaient ces paniers étaient ainsi directement influencées par la morphologie physique de leurs fabricants et la force musculaire qu'ils pouvaient y appliquer. Pour Ingold, chaque geste technique de l'artisan manipulant sa matière est donc « une question, à laquelle le matériau répond selon ses dispositions »[552].

547 Ingold, Tim, « Les matériaux de la vie », *op.cit.*
548 *Ibid.*
549 *Ibid.*
550 *Ibid.*
551 *Ibid.*
552 Guyez, Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*, *op.cit.,* p.251.

La forme des paniers était également influencée par des conditions environnantes, par exemple la présence forte du vent. « Particulièrement ceux tressés près de l'eau penchaient un peu, dessinant une courbe élégante mais non intentionnelle »,[553] raconte-t-il.

Dans ses réflexions, l'anthropologue se réfère certes au processus de fabrication d'un objet, mais le rapport au hasard et à l'imprévu se retrouve également dans tout processus de répétition. Ces éléments inattendus forgent la création, influençant les choix scéniques, tout comme ils le feraient dans le processus de conception d'un objet artisanal.

5.2. *Zonka und Schlurch*. Lier le processus de fabrication à l'improvisation scénique.

Dans *Zonka und Schlurch*, l'anecdote de l'escaladeur démontre la manière dont le processus de répétition peut influencer et enrichir la scénographie, souvent de manière inattendue.

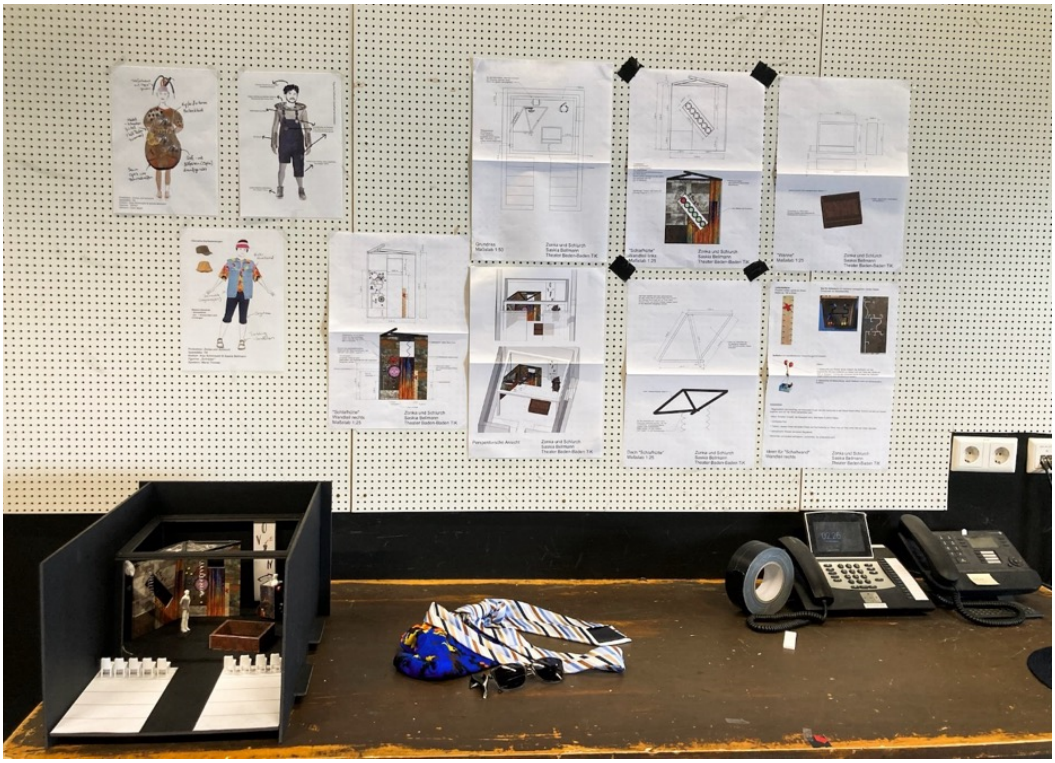

Illustration 99 – Plateau de répétition, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022.
(Photo : Archives personnelles)

Le dispositif de l'escaladeur s'inspire d'un jouet pour enfant, celui de « l'acrobate qui descend une échelle », dont le principe repose sur une petite figurine en bois placée en haut d'une échelle. Lorsqu'une impulsion est donnée, la figurine commence à cascader, roulant d'un barreau à l'autre. Généralement entre 30 et 60 centimètres de haut, l'acrobate prend dans notre conception une taille plus importante.

553 *Ibid.*

Lors de la conception, nous avons envisagé d'encastrer l'échelle dans le mur du coin de couchage et de remplacer ses barreaux par des chevilles en bois. Cette conception nous aurait permis de rapprocher le dispositif au plus près de la surface du mur. Les chevilles étaient disposées sur une planche en bois à une distance précise, permettant à la figurine d'escalader du haut vers le bas. Au début du spectacle, la figurine devait être imperceptible, se fondant visuellement avec la partie du mur sur laquelle elle escaladait. Nous utilisons cette ruse afin de renforcer l'effet surprise du dispositif. En faisant pivoter la figurine, celle-ci dévoile en effet une face orange, se distinguant soudainement du mur, et commence à descendre l'échelle avec un grand bruit.

Au cours des répétitions, la fonction et la position de l'escaladeur ont évolué à plusieurs reprises. Par exemple, l'idée initiale de l'intégrer directement dans le mur du coin de couchage a été abandonnée après la construction du prototype. Ce prototype nous a permis de réaliser qu'un angle d'inclinaison précis de la planche était nécessaire pour permettre au personnage de descendre de manière fluide.



Illustration 100 – Prototype « l'Escaladeur », *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022.
(Photo : Archives personnelles)

Au lieu de couper dans le mur, nous avons donc ajouté un support derrière l'escaladeur qui lui permet de tenir debout seule. Au cours du processus, l'escaladeur est alors devenu indépendant du coin de couchage, se métamorphosant en sculpture mobile pouvant être déplacée dans l'espace.

De plus, un rebondissement fortuit s'est produit lors des répétitions, au cours d'une scène où l'humain, Schröder, est encore inconscient après sa chute dans la *Huul*. Pendant cette scène, les deux robots tentent d'attacher Schröder autour du bassin à déchets.

Une fois la tâche accomplie, Schlurch se recule précautionneusement sous le regard attentif de Zonka. C'est à ce moment de la scène, lors d'une répétition, que Jonathan Bruckmeier, dans le rôle de Schlurch, a accidentellement heurté l'acrobate, qui est tombé en faisant un grand bruit. Cet imprévu a ensuite donné lieu à une petite scène d'improvisation spontanée, qui a été intégrée au spectacle. L'accident fut d'autant plus heureux, puisqu'il s'est parfaitement aligné avec la dramaturgie des personnages, leur apportant ainsi une profondeur cohérente : Schlurch le brise-tout curieux et Zonka la « chef du ring » craintive qui essaie à tout prix de protéger son ami. Au fur et à mesure des répétitions, la scène s'est par ailleurs encore transformée en un interlude clownesque, inspiré du *slapstick*[554] du cinéma burlesque.



Illustration 101 – Répétition « l'Escaladeur », *Zonka und Schlurch,*
Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles)

[554] Le terme *slapstick* se traduit littéralement par « bâton pour frapper » et trouve ses origines dans le bâton utilisé par Arlequin de la Commedia dell'Arte. Ce genre de comique repose sur un humour physique et situationnel, caractérisé par des gestes exagérés ou des accidents volontaires poussés à l'extrême.

Ainsi, après avoir fait tomber la figurine une première fois, Schlurch la cherche, et, sous le « chut » paniqué de Zonka pour ne pas réveiller Schröder, il la repose une nouvelle fois. Et ce, bien évidemment, sans succès : la figurine redescend encore une fois bruyamment l'échelle, Zonka s'énerve encore plus contre Schlurch, et c'est finalement ce grand brouhaha qui fait que Schröder se réveille définitivement.

Comme le souligne Paul Valéry, « une œuvre a toujours pour origine un accident »[555]. Cette citation démontre que les accidents et coïncidences, tels que celui survenu dans *Zonka und Schlurch,* sont en réalité des opportunités précieuses.

Par ailleurs, notre processus a été constamment nourri par le désir d'inventer des dispositifs mécaniques contribuant à un environnement scénique où des éléments prennent vie de manière autonome. Ces mécanismes et bricolages ajoutent une dimension d'imprévisibilité et d'interaction à la représentation, plongeant les spectateurs dans un espace agissant, où rien n'est jamais figé.

L'idée de créer un endroit spécifique dans la scénographie pour y déclencher divers mécanismes et effets spéciaux trouve sa motivation dans le texte. Ainsi, la didascalie suivante indique : « Schlurch […] tourne une roue d'inertie, ce qui met en mouvement d'autres choses dans toute la pièce »[556]. Schlurch, un bricoleur passionné, dont les machines ne fonctionnent jamais ou déclenchent des actions « inutiles », aurait donc imaginé un tableau de commande.

Dans notre création, nous nous servons de ce tableau pour animer l'espace par des actions « involontaires » ou en interaction avec les interprètes. Ces actions prennent ensuite leur envol, suivant leurs propres logiques et agendas, sans se soucier de la volonté de la personne qui les a déclenchées. Ces mécanismes obligent les interprètes à interagir avec eux dans l'« urgence » et dans l'authenticité. Ils réagissent à l'imprévu, s'adaptant aux volontés de l'espace, sans nécessairement « interpréter » au sens traditionnel du terme.

---

555 Valéry, Paul ; Marx, William (éd.), *Cours de Poétique I (1937-1940)*, *op.cit.*, p.615.

556 „Schlurch […] dreht an einem Schwungrad dieses komplexen Riesenapparats, wodurch andere Dinge im ganzen Raum in Schwung geraten", *in* Heinrich, Finn-Ole; Zipfel, Dita, *Zonka und Schlurch. Und diesen Ort, den nennst du Huul, op.cit.*, p.7.

Cette relation est d'ailleurs sous-jacente à celle qui lie la marionnette et son marionnettiste, où le procédé d'animation constitue une négociation constante entre les intentions du marionnettiste et les volontés ainsi que les contraintes matérielles de la marionnette elle-même :

> « C'est la relation instaurée entre l'objet et le manipulateur, entre la possibilité mécanique de l'objet et l'émotion de l'acteur […]. Il y a là, en l'occurrence une situation de dépassement physique qui met l'acteur dans l'urgence. Ce n'est pas "joué" en ce sens qu'il y aurait une interprétation. Il y a une vérité de bout à bout, car il n'y a pas moyen de faire autrement »[557], explique François Delarozière[558].



Illustration 102 – Tableau de commande, scénographie, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photos : Archives personnelles)

Pour la création du tableau de commande, nous nous sommes inspirée d'un cube d'activité de motricité Montessori, conçu pour favoriser le développement moteur et sensoriel des enfants. En nous basant sur le principe des pistes entaillées dans le bois, nous avons imaginé un tableau composé de pistes sinueuses. Lorsque Schlurch y fait glisser des leviers, des actions se déclenchent de façon aléatoire. Par exemple, un parapluie s'ouvre soudainement, ou le combiné de son téléphone tombe sans intervention apparente.

[557] Delarozière, François, « Fabriquer des objets animés », *in* Freydefont, Marcel, *Petit traité de la scénographie*, *op.cit.*, p. 95.
[558] Artiste, constructeur et scénographe français, né en 1963, François Delarozière a notamment conçu les machines de la compagnie Royal de Luxe.

L'objectif n'était pas d'inventer des mécanismes complexes, mais de s'inspirer du principe des machines impossibles, telles que les machines célibataires de Marcel Duchamp ou celles de Rube Goldberg, pour concevoir des objets capables de réaliser des actions surprenantes. Il s'agissait ainsi d'imaginer des « objets de spectacle ou des objets actionnés »[559], pour utiliser les termes de François Delarozière.

Par ailleurs, les objets actionnés sur le tableau de commande de Schlurch ont tous un lien dramaturgique fort avec l'histoire : le parapluie, qui revient à plusieurs reprises dans le spectacle et y est détournée de manière différente ; le téléphone (cassé) faisant un clin d'œil aux désirs de Schlurch de communiquer avec les humains ; ainsi que de nombreux câbles et vieilles cassettes vidéo, avec des bandes qui dépassent, faisant référence aux objets oubliés d'autrefois.

Afin de permettre aux interprètes de s'emparer du dispositif scénographique et de faciliter la richesse de leurs interactions, s'immerger dans les matières a constitué une étape importante du processus de répétition de *Zonka und Schlurch*.



Illustration 103 – Répétitions, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022.
(Photo : Archives personnelles)

Pendant un atelier d'expérimentation, les interprètes ont donc manipulé, bricolé et transformé les matières pour en fabriquer des machines ou d'autres objets curieux.

[559] Delarozière, François, « Fabriquer des objets animés », *in* Freydefont, Marcel, *Petit traité de la scénographie*, *op.cit.*, p. 95.

La polysémie des mots dans *Zonka und Schlurch* nécessite en effet un traitement très individuel des objets et de l'espace, et il nous semblait essentiel de laisser de la place aux interprétations qu'en font les interprètes. Cette étape leur a appris à *jouer* avec la matière en « apprenant à connaître et reconnaître leur manière de prendre place dans l'espace, celle de réagir au déplacement, à la lumière, ou encore d'expérimenter leur degré de résistance au poids d'un corps humain »[560].

Avant même de commencer le travail autour de la table, il était essentiel d'offrir aux interprètes l'occasion d'établir une relation sensorielle avec les matériaux avec lesquels ils allaient partager le plateau (et les temporalités) de la création. Afin de sensibiliser les interprètes à la potentielle vitalité de ces matières, nous avons conçu ce petit atelier de bricolage comme une véritable mise en route de leurs imaginaires. Il s'agissait de les encourager à s'emparer des objets qui l'entourent pour les transformer en véritables partenaires de jeu.



Illustration 104 – Exemple d'objets réalisés par les interprètes, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photos : Archives personnelles)

[560] Cambron, Maxence, « Matières et mémoire, ou le théâtre concret de François Tanguy (Théâtre du Radeau) », *Agôn*, 8 | 2019, en ligne depuis le 24 février 2020, consulté le 08 novembre 2022. URL : http://journals.openedition.org/agon/6542

Selon Miranda Tufnell[561] et Chris Crickmay[562],

> « l'improvisation est un moyen de faire resurgir des couches d'expérience, de sensation, de personnalité et d'émotion que nous traversons trop vite ou refoulons en temps normal, un moyen d'explorer toujours plus en profondeur l'instant toujours plus vaste et changeant. Que savons-nous sans savoir que nous le savons ? Le corps-esprit rêve et vagabonde »[563].

En effet, au cours des répétitions scéniques, nous avons pu remarquer un certain attachement émotionnel des interprètes aux objets qu'ils ont eux-mêmes fabriqués. Sans direction de mise en scène, les interprètes se sont spontanément tournés vers eux lors des improvisations.

Étudier cette phase du processus de création, nous a amené à nous interroger sur le lien entre le geste de fabrication d'un dispositif et le geste d'animation qui lui procure finalement de la vie :

> L'espace prend-il plus de vie lorsqu'il a été fabriqué par la même personne qui l'anime ? Notre relation émotionnelle à l'espace a-t-elle une importance dans son animation ? Le traitons-nous différemment selon qu'il a été fabriqué par nous-mêmes ou par quelqu'un d'autre ? Enfin, l'animation d'un espace commence-t-elle déjà en atelier ?

Par exemple, la première entrée en scène de Schlurch a beaucoup évolué pendant le processus de répétition. Si, au début, l'acteur a ressenti le besoin de s'entourer de beaucoup d'objets et de matériaux divers, ce n'est plus que le fer à repasser qui l'accompagne sur scène à la fin. Au cours des répétitions, c'est une simplification qui se fait ressentir dans l'ensemble du traitement scénographique de l'espace.

Au début, nous avons peuplé et chargé l'espace, puis nous n'en avons gardé que des fragments ou nous les avons réorganisés en fonction des besoins du jeu et de la mise en scène.

---

561 Miranda Tufnell est danseuse, chorégraphe et écrivaine. Elle est diplômée de l'*University College* (Londres) en littérature anglaise, puis s'est formée en danse à la *London school of Contemporary Dance*.

562 Artiste visuel, écrivain et interprète, Chris Crickmay est diplômé en architecture et se spécialise dans la performance multimédia.

563 Tufnell, Miranda ; Crickmay, Chris, *Corps, espace, image*, *op.cit.,* p.46.

Autrement dit, ce sont les matières qui ont donné les impulsions pour la mise en scène, et non à l'inverse. Ainsi, les acteurs, par leurs interprétations et intentions, donnent un sens aux objets et confèrent une signification à la langue.

L'interaction entre l'espace, les choses et les interprètes est ainsi l'un des constitutifs essentiels d'un espace animé.

Si un dispositif arrive tard dans le processus de création, les interprètes ont souvent tendance à ne pas le saisir aussi aisément. Dans *Zonka und Schlurch,* cela a été le cas du déclencheur des déchets, dont l'installation n'a pas été possible sur le plateau de répétition, en raison de son aménagement trop différent du plateau original. Par conséquent, il n'a fait son apparition qu'au cours des répétitions finales, obligeant les acteurs à s'écarter des routines acquises pendant la phase précédente des répétitions.

Une autre particularité du déclencheur réside dans le fait que, contrairement à tous les autres dispositifs, il n'a pas nécessité la présence des interprètes lors de son installation. Tandis que les autres dispositifs ont en quelque sorte « grandi » et évolué en même temps que l'écriture dramaturgique des personnages, le déclencheur des déchets a plutôt fait irruption dans le processus des interprètes. Au départ, les interprètes l'ont perçu comme un élément perturbateur, en contraste avec les autres dispositifs, qui étaient spontanément accueillis comme des partenaires de jeu potentiels.

Un tel constat va dans le sens de nos questionnements sur le lien entre le geste de fabrication et le geste d'animation d'un élément scénographique. Il nous invite à considérer la manière dont l'espace, le dispositif scénographique et les choses interagissent et dialoguent avec les corps.

Deuxième partie. L'espace, les choses et nous : une relation intriquée et réciproque

Introduction. Le vivant au centre : Adolphe Appia et Jacques Copeau, une approche historique

Les évolutions du statut et des fonctions du dispositif scénographique dans la création contemporaine peuvent être retracées au tournant des XIXe siècle et XXe siècle, période qui marque un changement majeur dans la conception de la scénographie et son rapport à l'interprète. Pour Adolphe Appia et Jacques Copeau, figures majeures du renouveau scénographique, l'espace vise avant tout à créer un univers dramaturgique cohérent où évolue l'acteur, qu'ils placent au centre de leurs préoccupations.

Le bref aperçu historique de ces deux pionniers de la scénographie en introduction à cette partie n'a pas pour ambition d'être complet ou exhaustif. Il vise plutôt à démontrer comment leurs innovations ont ouvert la voie aux approches scénographiques contemporaines, qui considèrent désormais l'espace comme un véritable partenaire de jeu pour le vivant.

Adolphe Appia, né en 1862 à Genève et décédé en 1928 à Nyon, est scénographe, architecte et théoricien. Dans ses écrits, il propose une reconfiguration de la « hiérarchisation des moyens d'expression scénique »[564]. Le grand apport d'Appia est qu'il pense l'espace en profondeur et considère l'acteur comme « la mesure de l'espace scénique »[565]. Il refuse donc les deux dimensions du jeu d'acteur devant les toiles peintes, au profit d'un jeu tridimensionnel. Dans cette optique, il mène un travail autour des espaces rythmiques, notamment en travaillant soigneusement la lumière et en utilisant des praticables. Selon Denis Bablet[566], Appia « anime l'espace au gré d'une lumière mobile et changeante, et, par là même le dote d'une vie propre susceptible de nous toucher au plus profond de nous-mêmes »[567].

---

564 Bablet, Denis; Bablet, Marie-Louise, *Adolphe Appia (1862-1928): Acteur, espace, lumière,* Lausanne, l'Âge d'Homme, 1981, p.12.

565 *Ibid.*

566 Théoricien de théâtre, né en 1930 et décédé en 1992, Denis Bablet a été directeur de recherche au CNRS, laboratoire de recherche théâtrale et musicologique.

567 Bablet, Denis, « Appia et l'espace théâtrale : de la révolte à l'utopie », *in* Bablet, Denis; Bablet, Marie-Louise, *Adolphe Appia (1862-1928): Acteur, espace, lumière, op.cit.,* p.13.

Dans sa série de dessins *Espaces rythmiques* (1909-10), Adolphe Appia travaille sur des éléments architecturaux obéissant à « des règles de perspective rigoureuses »[568]. Son espace consiste en des modules combinables, « fortement articulées les unes aux autres, au moyen d'éléments géométriquement simples, réduits à l'essentiel, les "praticables" »[569]. Mobiles, ces praticables aménagent l'espace en profondeur et visent à englober le personnage dans un univers dramaturgique cohérent.

Ainsi, contrairement aux décorations illustratives des toiles peintes, l'acteur évolue dans un espace lui permettant de se livrer pleinement « à sa vie intérieure et son expression »[570]. Les réflexions sur un espace tridimensionnel d'Appia s'accompagnent, en outre, d'un travail sur la dramaturgie des personnages qui gagne elle aussi en profondeur. Dans cette perspective, l'espace imaginé par Appia porte une attention toute particulière au sol : « le sol échappe à la peinture ; or, c'est justement là qu'évolue l'acteur ! »[571], constate-t-il. En effet, le sol constitue l'un des endroits de la scénographie où les corps *interagissent* le plus avec l'espace.

Contemporain d'Adolphe Appia, Jacques Copeau est lui aussi animé par le désir de mettre le vivant au centre de la dynamique scénique, bien que son approche pour remettre en question les conventions scénographiques traditionnelles de son époque soit différente. Tandis qu'Appia cherche à animer l'espace des praticables, Jacques Copeau prône une épuration de l'espace scénique. Il refuse tout ornement de la scène, et préfère le tréteau nu à la machinerie théâtrale.

Jacques Copeau est né le 4 février 1879 à Paris et mort le 20 octobre 1949 à Beaune. Comédien, écrivain et fondateur du Théâtre du Vieux-Colombier en 1913, il est une figure majeure du théâtre français de la première moitié du XXe siècle. Au Vieux-Colombier de Copeau, le plateau se caractérise par un espace fixe à l'éclairage adapté, où des paravents sont utilisés pour transformer l'espace de manière infinie. Contrairement aux praticables d'Adolphe Appia, ces paravents n'ont pas pour fonction de scénographier l'espace à proprement parler, mais aménagent plutôt différentes zones de jeu.

---

568 Thomé, Philippe, « Adolphe Appia », *SIKART Dictionnaire sur l'art en Suisse*, 2016, consulté le 7 octobre 2024. URL : https://recherche.sik-isea.ch/sik:person-4000014/in/sikart

569 *Ibid.*

570 Bablet, Denis, « Appia et l'espace théâtrale : de la révolte à l'utopie », *op.cit.,* p.13.

571 *Op.cit.*, p.42.

Copeau rejette ainsi l'idée du décor au profit de ce qu'il appelait « la contrainte matérielle »[572]. Selon lui, « sur cette scène aride, l'acteur est chargé de tout réaliser, de tout tirer de lui-même. […] Un tréteau nu et de vrais comédiens »[573].

Ainsi, malgré cette apparente austérité, Copeau accorde une grande importance à l'espace de la scène. Son approche consiste à chercher à amplifier l'action dramatique tout en laissant place à l'imaginaire du spectateur. Ses mises en scène sont ainsi caractérisées par une occupation dynamique de l'espace, favorisant une interaction fluide entre les acteurs et leur environnement.

Sur la scène contemporaine, les interactions entre les interprètes et les dispositifs scénographiques continuent de s'inspirer des travaux pionniers d'Appia et de Copeau. Toutefois, au lieu de concevoir ces interactions pour mettre le vivant au centre, les artistes contemporains se concentrent sur la création d'un véritable *dialogue* entre l'humain et le non-humain. Ce dialogue place les deux sur un pied d'égalité, explorant ainsi de nouvelles dynamiques scénographiques et dramaturgiques.

572 Copeau, Jacques, « La scène », *in Registres 1, Appels*, Paris, Gallimard 1974, p.220.
573 *Ibid.*

Chapitre 1. Le corps défini par l'espace

En évoquant la perception sensorielle de l'espace vécu par le marionnettiste, Enno Podehl[574], marionnettiste allemand, parle de la dimension de l'*oubli fécond*, c'est-à-dire la perception subjective de l'espace à travers la marionnette. « C'est d'abord par et à travers la marionnette que le manipulateur perçoit et éprouve l'espace. Il se fond(e) en elle : tout se passe comme si le marionnettiste devenait l'instrument de la marionnette, en se pliant aux exigences plastiques de la matière »[575], explique-t-il.

Cette approche de la relation entre l'espace et le corps rappelle celle de Georges Perec. Ce dernier s'interroge sur la nature des espaces et nos relations avec eux, offrant ainsi une réflexion profonde sur la manière dont nous habitons et percevons le monde qui nous entoure. Dans son ouvrage *Espèces d'espaces*, Georges Perec dresse un panorama complet de l'espace et de ses usagers, qu'ils soient hommes ou choses. Il vise à remettre en question ce qui semble évident et à retrouver l'étonnement des premières découvertes, à l'instar de Jules Verne face aux inventions technologiques[576], ou à interroger « la brique, le béton, le verre, nos manières de table, nos ustensiles, nos outils, nos emplois du temps, nos rythmes. Interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner »[577].

---

574 Né en 1944 à Masuren (Pologne), Enno Podehl suit une formation universitaire en archéologie, histoire de l'art et études théâtrales. De 1990 à 2007, il est enseignant en esthétique et communication à la Hochschule Hannover. Parallèlement, Enno Podehl exerce en tant que marionnettiste depuis 1978. Depuis 2010, il collabore étroitement avec le Theater Miamou, dirigé par la marionnettiste Mirjam Hesse.

575 Lorentz, Noémie, « Des choses et d'autres - la marionnette et le marionnettiste, perspectives merleau-pontiennes », *in* Andrieu, Bernard ; Thomas, Cyril, *Entre les corps. Les Pratiques émersiologiques aujourd'hui (cirque, marionnettes, performance et arts immersifs). Actes du colloque des 7 et 8 octobre 2016 au Centre national des arts du cirque*, Paris, L'Harmattan, 2017, p.110.

576 « […] interroger ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine. Retrouver quelque chose de l'étonnement que pouvaient éprouver Jules Verne ou ses lecteurs en face d'un appareil capable de reproduire et de transporter les sons », *in* Perec, Georges, *L'infra-ordinaire*, *op.cit.*, p.9.

577 *Ibid.*

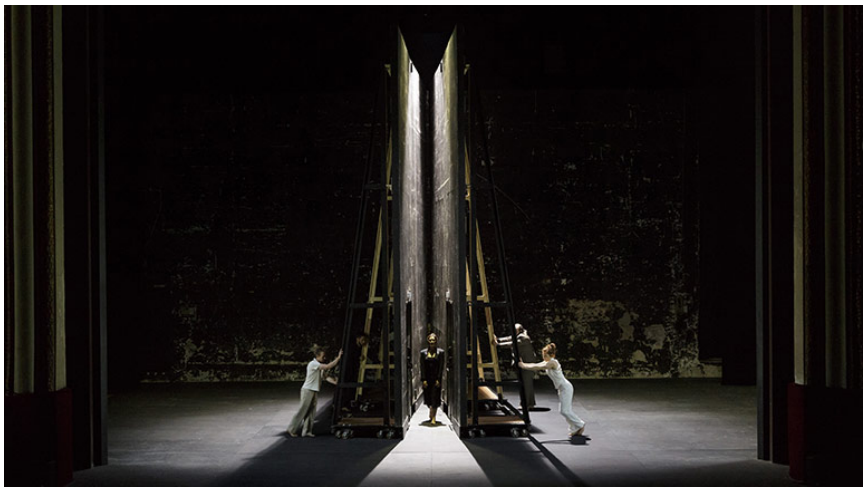

Illustration 105 – *Espaece,* Aurélien Bory (Cie 111), 2016. (Photo : Aglaé Bory)

À travers sa création *Espaece*, Aurélien Bory (compagnie 111) arpente le livre de Perec en mettant littéralement l'espèce (les acteurs) dans l'espace (le plateau). Il précise :

> « Je pars de la première phrase d'*Espèces d'espaces* : "l'objet de ce livre n'est pas exactement le vide, ce serait plutôt ce qu'il y a autour ou dedans". Et je l'applique au vide de la scène. J'arpente le plateau, physiquement, littéralement. J'intègre ses dimensions, j'éprouve les lois physiques qui le traversent, j'observe la machinerie. Je regarde autour. L'autour est le seul chemin possible qui me mène au-dedans. Le vide du plateau contient toutes les formes, tous les spectacles. L'autour est le lieu des traces. C'est aussi le lieu de cette trace particulière qu'est l'écriture »[578].

En effet, Aurélien Bory considère la scénographie – plusieurs cloisons gris articulable de sept mètres de haut en continuelle transformation – comme l'acteur « le plus important de la création »[579]. Selon lui, la scénographie rend « l'espace proprement inhabitable »[580]. Les interprètes « sortent par les portes, se retrouvent seuls, se cherchent, se perdent de vue alors même qu'ils sont tout près, mais cachés à la vue les uns des autres par les éléments de la scénographie »[581].

---

578 https://www.cie111.com/spectacles/espaece/, consulté le 03 juillet 2024.
579 « Espæce by Compagnie 111 | Aurélien Bory », *REF Romaeuropa* du 6 mars 2018, consulté le 8 octobre 2024. URL : https://youtu.be/OxtGWGQOTZM
580 Blondeau, Catherine ; David, Claire (sous la direction de), *L'espèce dans l'espace : Aurélien Bory,* Arles, Actes Sud, 2017, p.71.
581 Calbérac, Yann, « Spatialités scéniques, dramaturgie et scénographie : vers un récit spatial(isé) ? », *op.cit.*



Illustration 106 – *Espaece*, Aurélien Bory (Cie 111), 2016. (Photo : Aglaé Bory)

Par exemple, le mur de fond de scène se met en mouvement, se tord, puis elle se lézarde le long d'une ligne brisée, formant ainsi deux escaliers en miroir. En émergent deux mâchoires qui se séparent et se rejoignent à la fois dans la verticalité et la profondeur, mettant en permanente instabilité les personnages.

Le dispositif scénographie oblige littéralement les interprètes à ré-agir aux contraintes qu'il leur impose. « Dans *Espæce*, ce sont les corps qui sont confrontés à l'espace, manière s'il en est de mettre en scène (et en mouvement) ces *usagers* de l'espace »[582], constate ainsi Yann Calbérac. En d'autres termes, le dispositif et le corps interagissent, et c'est précisément de cette interaction qu'émerge la dramaturgie du spectacle.

L'expérience d'*Espaece* met en lumière comment le geste scénographique influe directement sur les états de corps des interprètes, qui évoluent en sein du dispositif. Selon le scénographe Emmanuel Clolus[583], ce moment où l'on place des corps dans l'espace, implique la « modification inévitable des premières intentions grâce à la seule présence des acteurs »[584].

---

582 *Ibid.*

583 Scénographe français, né en 1961, Emmanuel Clolus collabore régulièrement avec le metteur en scène Stanislas Nordey ou avec l'auteur/metteur en scène Wajdi Mouawad.

584 « Entretien filmé avec Emmanuel Clolus, scénographe » du 29 janvier 2014, Entretien : Séverine Leroy, Sophie Lucet, Réalisation : Léonardo Hoyos, Université Rennes 2, consulté le 04 avril 2023.
URL : https://moodle.luniversitenumerique.fr/mod/h5pactivity/view.php?id=7471

1.1. *Zonka und Schlurch*. Le geste scénographique comme condition du mouvement sur le plateau

En effet, l'un des enjeux du processus de répétition de *Zonka und Schlurch* était de travailler sur l'influence, consciente ou inconsciente, de la scénographie sur les corps et les présences qui y sont ancrés. Nous nous intéressons notamment à la manière dont l'espace répond, correspond et interagit avec ces corps, tout en explorant comment le geste du scénographe influe sur les mouvements des interprètes sur scène.

Le processus de conception d'un espace est en effet un processus de correspondance qui peut donner lieu à des états de corps spécifiques :

> Comment la gestuelle spatiale chorégraphie les mouvements et les gestes des interprètes qui y évoluent ? Quel genre de champ kinesthésique est généré par un espace, un dispositif ou une scénographie en particulier ?

Ce sont là quelques-unes des questions qui émergent de cette correspondance.

Pendant les huit semaines de répétitions menant à la première représentation de *Zonka und Schlurch* en septembre 2022, le texte, les corps et l'espace n'ont cessé de se réinventer et de s'imbriquer. Les interprètes transforment et traduisent l'espace à travers leurs corps, et ces derniers sont, à leur tour, transformés et traduits par l'espace.

La morphologie du bassin à déchets dans *Zonka und Schlurch* nous sert d'exemple. D'une envergure large, mais pas très haute, les dimensions du bassin incitent les interprètes à adopter des postures corporelles spécifiques : s'allonger, se tenir sur ses rebords, sauter, *etc.*



Illustration 107 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung)

En rencontrant pour la première fois le bassin sur le plateau de répétition, les interprètes nous proposaient intuitivement ces positions. Au fil des répétitions, nous avons continué à développer un vocabulaire des mouvements, de gestes et de positions spécifiques à la morphologie du bassin. Notre recherche porte notamment sur les mouvements répétitifs, qui nous ont permis d'explorer la mécanicité des personnages.



Illustration 108 – *Zonka und Schlurch*, Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung)

Par exemple, Zonka s'étire toujours sur les rebords du bassin avant d'y plonger en sautant. Elle a été programmée ainsi et est donc contrainte de répéter ces mouvements, peu importe la situation, peu importe si elle souhaite les exécuter ou non. En effet, chaque élément scénographique et chaque objet dans *Zonka und Schlurch* donne des impulsions que les personnages sont censés suivre, manipulant et organisant leurs actions et leurs mouvements.

Au bord du bassin, nous installons une échelle, qui a, elle aussi, permis de générer de nouvelles possibilités de corps. Contrairement au dispositif du déclencheur des déchets, étudié précédemment, l'échelle a rapidement pris une place importante, bien qu'elle soit arrivée relativement tard dans le processus de création.

En effet, l'échelle ne permet pas seulement d'expérimenter d'autres positions dans et avec l'espace, comme se tenir en équilibre sur un échelon, s'asseoir dessus ou se laisser balancer en s'appuyant sur les mains courantes, mais elle est aussi devenue un élément scénographique chargé d'émotions pour les personnages.



Illustration 109 – *Zonka und Schlurch*, Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung)

Par exemple, lorsque Zonka se voit contrainte de quitter son refuge pour sauver Schlurch, elle se retourne une dernière fois pour faire un câlin à l'échelle. Ce geste montre que, dans son univers, l'échelle est bien plus qu'un simple objet : elle devient plutôt un être chargé d'émotion. Source de confort et de compréhension maternelle, l'échelle provoque en effet des actions, des réactions et des interactions chez les personnages.

Dans cette perspective, les réflexions du chercheur allemand Holger Hartung[585] pourraient nous éclairer davantage sur les différentes notions du mouvement entre corps humains et non-humains. Il forge le terme de « danse des relations »[586], qu'il définit comme un processus non, ou, pas seulement, humain, c'est-à-dire, « une danse des entités matérielles et immatérielles en devenir, une transformation constante des êtres, des pensées et des émotions »[587].

---

[585] Chercheur en arts du spectacle à la Freie Universität Berlin.

[586] "[…] the dynamic, transforming constellation of complex relations that may or may not involve plants, materials, man-made infrastructures, etc. Taken together, they could be considered as a dance of relations a non- or not-only human dance of material and immaterial acts of becoming, a constant transforming of beings, thoughts and emotions", traduction par l'auteure, *in* Hartung, Holger, "Concrete Cracks – Tracing Material Movements. The Art of Ken'Ichiro Taniguchi", *in* Birringer, Johannes (éd.) ; Fenger, Josephine (éd.), *Tanz der Dinge / Things that dance, op.cit.,* p.157-158.

[587] *Op.cit.* p.158.

Le terme de mouvement, dans ce contexte, comme nous avons pu le constater avec l'exemple de l'échelle, ne se limite pas à un mouvement physique, mais englobe également des dynamiques émotionnelles et sensibles. Autrement dit, un déplacement peut aller au-delà d'un déplacement géographique dans l'espace, et inclure également des déplacements de signification (sémiologiques, émotionnels ou dramaturgiques). Partant de ce constat, Holger Hartung suggère d'ailleurs un déplacement du statut d'auteur vers des « choses-en-cours », c'est-à-dire « des substances et des matériaux en tant que formes en devenir »[588], activement impliqués dans le processus artistique. Une danse (et l'art en général) pourrait ainsi être signée par un objet, une matière, un dispositif, voire par un espace tout entier.

Ces réflexions nous permettent d'identifier le mouvement comme un autre élément fondateur de la démarche du scénographe : mouvement d'aller-retour entre idée et réalisation, mouvement entre matériaux de construction et différentes façons de les assembler, et enfin, mouvement entre corps et matières dans un espace donné.

Par ailleurs, Holger Hartung, en s'appuyant sur la genèse de l'œuvre du plasticien japonais Ken'Ichiro Taniguchi[589], met en lumière que le mouvement précède tout acte créateur. Pour sélectionner puis décalquer ses *hecomi* – c'est-à-dire des « fissures, des fentes ou des zones brisées et endommagées, créées par des forces naturelles sur des surfaces artificielles, telles que les routes ou les murs »[590] – l'artiste se balade dans la ville comme un *flâneur*, attiré par ces frisures comme par un « script préexistant »[591] influençant son parcours.

---

588 "[…] taking into account the various influences, forces and co-authorships of things-in-process, substances and materials as forms of becoming that are actively involved in shaping the artistic processes", *in ibid.*

589 Sculpteur né en 1976 à Sapporo au Japon, Ken'Ichiro Taniguchi est basé à Berlin et à Sapporo. Pour ses sculptures, il utilise souvent des matériaux industriels comme l'acier inoxydable pour créer des sculptures monumentales, habituellement de couleur jaune, qui défient la gravité, et explorent les notions d'équilibre, de mouvement et d'harmonie à travers des formes abstraites et organiques.

590 "*Hecomi*, as I call it, are cracks and fissures or broken off and damaged areas, created by natural forces, on man-made surfaces such as roads or walls", traduction par l'auteure, "What is *hecomi* ? The motive of the work", *Ken'Ichiro Taniguchi*, consulté le 17 octobre 2024. URL : https://kenichirotaniguchi.com/hecomi-study

591 "[…] the cracks function as a kind of preexisting "script" that guides Taniguchi through the city like a flaneur "(les fissures fonctionnent comme une sorte de « script » préexistant qui guide Taniguchi à travers la ville comme un flaneur »), traduction par l'auteure, *in* Hartung, Holger, "Concrete Cracks – Tracing Material Movements. The Art of Ken'Ichiro Taniguchi", *in* Birringer, Johannes (éd.) ; Fenger, Josephine (éd.), *Tanz der Dinge / Things that dance, op.cit.,* p.154.

En retraçant le processus de création de *Zonka und Schlurch*, nous constatons*, a posteriori,* que le mouvement a effectivement constitué l'un des points de départ de nos échanges avec la metteuse en scène. Dès lors, nous avons envisagé la *Huul* comme une *Heimat* pour les deux robots, c'est-à-dire un lieu, ou le souvenir d'un lieu, qui suscite une profonde sensation d'appartenance. L'une des manières de transmettre cette sensation au cours du spectacle était de travailler sur les mouvements et trajectoires des interprètes sur le plateau. Nous voulions explorer comment le dispositif scénographique peut *faire partie* du corps des interprètes, au point de leur être si familier qu'ils peuvent interagir avec lui sans avoir à le regarder, tout comme dans notre maison, où l'on trouve l'interrupteur de la salle de bain sans le chercher des yeux.

Cette connivence entre les personnages et leur habitation devient encore plus tangible avec l'arrivée du personnage humain s'insinuant dans leur univers.



Illustration 110 – *Zonka und Schlurch*, Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung)

Étranger à cet espace, ce dernier est constamment retardé, arrêté ou empêché par cette habitation curieuse. En assumant qu'une poignée servirait à ouvrir la porte de sortie, il déclenche des mécanismes, se cogne constamment à la scénographie ou reçoit même des chocs électriques en la touchant.

Par ailleurs, les écrits de Rudolf von Laban[592] relatifs au monde industriel sont particulièrement intéressants pour notre approche. Bien que Laban adopte un point de vue anthropocentrique, il témoigne de la présence des « êtres inanimés sans que l'humain ne serve de point de référence »[593]. Il se réfère notamment à ce qu'il intitule « la danse de la matière », qui serait propre à l'industrie moderne :

> « Le métal fond et coule dans des moules, barres ou tuyaux se plient, tombent en morceaux, planent dans l'air, prennent des positions exactes, se ramifient ou sont assemblés par l'impact des machines, presque sans intervention humaine. […] Les rondins dansent et se balancent ensemble soutenus par des grues, tournent à droite ou à gauche, se tiennent sur leurs extrémités et glissent sur des pentes »[594].

À travers des métaphores organiques et biologiques, Laban décrit certains aspects de l'usine en soulignant qu'elle se compose autant de travailleurs humains que de machines, d'outils et de matériaux. En comparant le gérant et/ou le fondateur de l'usine à une « cellule germinale »[595], il en conclut que le processus de croissance d'un objet serait « presque comparable à la croissance d'un organisme vivant »[596].

De ces réflexions, nous tirons une analogie aux formes animées et à l'agentivité propre aux « choses » que nous tentons d'explorer dans *Zonka und Schlurch*.

---

592 Danseur, chorégraphe et théoricien d'origine hongroise, né 1879 et décédé en 1958.

593 "Laban recognized inanimate beings' activity without the human as a reference point" (Laban reconnaît l'activité des êtres inanimés sans que l'humain ne serve de point de référence), traduction par l'auteure, *in* Leon, Anna, "Object, Material and Machine in Rudolf Laban's Industrial Dance. Undoing Dichotomies in European Dance Modernity", *in* Birringer, Johannes (éd.) ; Fenger, Josephine (éd.), *Tanz der Dinge / Things that dance, op.cit.*, p.92.

594 "This dance of material is unique to modern industry. Metal melts and flows into moulds, bars or pipes bend, fall to pieces, hover in the air, get into exact positions, branch out or are assembled together through the impact of machines almost without human interference [...] Logs dance and balance together supported by cranes, turn to the right or left, stand on their ends and glide down slopes", traduction par l'auteure, *in* Laban, Rudolf (sans date), *The Revival of Rhythm*, National Resource Centre for Dance: L/E/57/4.*, cité par Leon, Anna, *op.cit.,in ibid.*

595 "The factory […] is presented as an "industrial organism" to which the notion of growth may be applied; its founder and/or manager is compared to a "germ cell" (L'usine […] est présentée comme un "organisme industriel" auquel on peut appliquer la notion de croissance ; son fondateur et/ou son directeur est comparé à une « cellule germinale »), traduction par l'auteure, *in* Laban, Rudolf, *The Industrial Organism*, National Resource Centre for Dance: L/E/65/14.**), cité par Leon, Anna, *op.cit., in* Birringer, Johannes (éd.) ; Fenger, Josephine (éd.), *Tanz der Dinge / Things that dance, op.cit,* p.93.

596 "almost comparable to the growth of a living organism", traduction par l'auteure, *in* Laban, Rudolf; Lawrence, Frederick Charles (1946), Synopsis of a Lecture by Rudolf Laban and F.C. Lawrence, at the Manchester Association of Engineers. Motion and Movement in Modern Engineering Practice, followed by: The Effort Situation of Our Age, New Efforts Appearing in Massagglomerations, Trinity Laban Conservatoire Laban Archive: LC/B/16/320.58, 1946, p. 36, cité par Leon, Anna, *op.cit. in ibid.*



Illustration 111 – *Zonka und Schlurch*, Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles)

Par exemple, lorsque les personnages se rechargent, leur habitation déclenche toute une chorégraphie impliquant leurs corps, des sons et des lumières. Dès que Schlurch se branche à la scénographie, il place ses mains dans la bavette de sa salopette, tandis que Zonka s'assoit systématiquement. Toute de suite, les deux personnages s'éteignent en tombant dans un sommeil profond.

Au cours des répétitions, nous avons recherché des sons susceptibles d'accompagner ces scènes de rêves ; des sons qui pourraient évoquer leurs bruits de sommeil. Plus âgée que Schlurch, Zonka est ainsi accompagnée du tic-tac d'une ancienne horloge alors que Schlurch émet les bruits d'un jeu vidéo. Zonka se réveille au bruit de démarrage d'un ordinateur système Windows 95, tandis que Schlurch ouvre ses yeux (toujours plus rapidement que Zonka) sur une bande-son agitée, également issue d'un jeu vidéo.
Ainsi, aussi rapidement que la scénographie a déclenché ce processus, elle y met fin en allumant les lumières vertes du tableau de recharge.

En effet, les personnages évoluent dans un espace paradoxal, à la fois organique et vital, mais aussi façonné par la présence de machines et de mécaniques impossibles. Cette mécanicité de l'espace souligne celle, inhérente, des personnages, influençant profondément leur langage corporel et évoquant la danse de la matière industrielle décrite par Rudolf vonLaban.

Dans ses écrits, Laban reconnait par ailleurs que le mouvement humain peut être influencé et façonné par l'environnement matériel dans lequel il se déploie. Selon lui, « tous ces mouvements doivent être synchronisés, espacés et accentués de manière à créer un ensemble harmonieux »[597].

Cette approche invite à s'interroger sur les champs kinesthésiques générés par un espace, et ses prises en compte dramaturgiques, qui jouent également un rôle dans *Fileuse* de Cécile Mont-Reynaud.

1.2. *Fileuse.* Explorer les espaces internes du corps

En 2013, l'année où Cécile Mont-Reynaud a démarré *Arianne(s)*, processus qui a abouti à *Fileuse* en 2015, l'imaginaire de l'artiste est imprégné par l'« exploration des espaces internes du corps et toutes les interrogations qui y sont liées sur leur manière de faire écho à des structures d'environnement »[598]. La démarche de Cécile Mont-Reynaud est influencée par les études somatiques, en particulier par sa pratique du *Body-Mind Centering*®, une approche qui étudie le corps humain d'une manière expérientielle, en explorant l'anatomie, la physiologie et le développement humain. Au centre sont les différentes structures internes du corps, ainsi que leur fonctionnement et leur interrelation.

Laurence Jay[599], praticienne et enseignante du *Body-Mind Centering*®, développe la notion du « corps vécu en relation »[600], c'est-à-dire un corps en lien avec « lui-même, le milieu physique, le milieu humain, le monde dans toutes ses acceptions »[601].

---

[597] "All these movements have to be so timed, spaced and emphasised as to create one harmonious whole", traduction par l'auteure, *in* Laban, Rudolf (1946), *The Laban Lawrence Method of Effort Assessment, Selection and Effort Training* (Extracts from a Lecture by Rudolf Laban), National Resource Centre for Dance: L/E/33/49, cité par Leon, Anna, *op.cit., in* Birringer, Johannes (éd.) ; Fenger, Josephine (éd.), *Tanz der Dinge / Things that dance, op.cit,* p.94.

[598] Saroh, Karine, « Entretien – Cécile Mont-Reynaud, Cie Lunatic », *op.cit.*

[599] Professeure d'EPS à l'UFR STAPS, Lyon 1, et diplômée d'éducation somatique en *Body-Mind Centering*®.

[600] Jay, Laurence, « Pratiques somatiques et écologie corporelle », *Sociétés*, 2014/3 n° 125, 2014, p.103-115, consulté le 8 octobre 2024. DOI : https://doi.org/10.3917/soc.125.0103, p.106.

[601] *Ibid.*

Ce concept concerne donc un corps en interaction avec « le mouvement, le lien à la gravité et à l'espace »[602]. Les réflexions de Laurence Jay s'appuient sur le domaine de recherche du soma qui s'intéresse au corps « tel qu'il est perçu de l'intérieur, une perception à la première personne »[603]. Ainsi, le soma est considéré comme « catégoriquement distinct d'un corps »[604]. Ce dernier possède une « intelligence du mouvement », une capacité à « sentir, ressentir, réguler, équilibrer, décider, agir pour exprimer la vie qui l'anime c'est-à-dire le sujet »[605], souligne Laurence Jay. « Nous ne pouvons pas ressentir sans agir, et nous ne pouvons pas agir sans ressentir »[606], affirme également le spécialiste du soma Thomas Hanna[607]. Le corps, selon ces définitions, est donc un réseau actif d'interactions, impliqué dans un dialogue constant entre sensation et action.

Les techniques et pratiques somatiques ne cessent d'être sollicitées et d'être mises en application dans le domaine de la danse, ainsi que dans d'autres disciplines artistiques. Le dictionnaire *Larousse de la Danse* définit l'éducation somatique comme « l'apprentissage de la conscience du corps en mouvement dans l'espace »[608], mettant en évidence l'importance du ressenti corporel, c'est-à-dire « un ressenti de soi-même, de l'intérieur »[609]. Mettant l'accent sur la prise de conscience sensorielle et kinesthésique du corps, cette approche privilégie une exploration directe et consciente du corps à travers des exercices et des mouvements, plutôt que de l'aborder de manière abstraite ou théorique.

Pour Cécile Mont-Reynaud, l'approche somatique représente l'occasion de « se demander ce qu'est l'architecture du corps »[610]. Les structures internes du corps ont en effet été une source d'inspiration importante pour la « poétique de la matière » omniprésente dans sa création *Fileuse*. En observant des structures similaires qui relient ces deux univers, l'artiste fait ainsi un rapprochement de l'architecture du monde avec l'architecture corporelle.

---

602 *Ibid.*
603 Hanna, Thomas, « Qu'est-ce que la somatique ? », *Recherches en danse,* Traductions I 2017, consulté le 7 octobre 2024. URL : http://journals.openedition.org/danse/1232p.1.
604 *Ibid.*
605 Jay, Laurence, « Pratiques somatiques et écologie corporelle », *op.cit.,* p.104.
606 Hanna, Thomas, « Qu'est-Ce Que La Somatique ? », *op.cit.* p.4.
607 Professeur de philosophie, théoricien et praticien du mouvement, né en 1928 et décédé 1990, Thomas Louis Hanna a introduit pour la première fois le terme *somatics* en 1976.
608 Rouquet Odile, « Éducation somatique, Dictionnaire *Larousse de la Danse,* Paris, 2007.
609 Hanna, Thomas, « Qu'est-Ce Que La Somatique ? », *op.cit.* p.2.
610 Saroh, Karine, « Entretien – Cécile Mont-Reynaud, Cie Lunatic », *op.cit.*

En préparation du spectacle, Cécile Mont-Reynaud a également mené plusieurs entretiens avec des artistes du cirque, qui portaient sur l'usage de leurs corps et leurs ressentis corporels. Ces échanges lui ont permis de réaliser qu'il y a « une forme de violence dans le rapport au corps qu'on peut avoir dans le cirque […]. Il y avait énormément de vocabulaire autour du domptage, c'est-à-dire comme si le corps était une bête qu'on devait apprivoiser, dresser et c'est assez violent »[611]. Portée par ces témoignages et sa pratique du *Body-Mind Centering*®, Cécile Mont-Reynaud a développé une grammaire de cirque originale, fondée sur l'écoute et le lâcher-prise. Dans cette symbiose du corps circassien avec son dispositif, il y a une « réappropriation poétique du corps »[612], mettant en valeur ses « capacités de transformation [du corps], voire d'adaptabilité »[613].

Cette approche se fait ressentir dès les premiers instants de *Fileuse,* mettant en scène une sculpture de cordes attachées en brin. Ce dispositif évoque une forme organique ou animale, par exemple une méduse.



Illustration 112 – *Fileuse,* Cécile Mont-Reyanud (Cie Lunatic), 2015. (Photo : Pauline Turmel)

611 Bonnet, Lucie, *Corde et cirque, une histoire de renversements : évolution et révolutions de fibres circassiennes*, *op.cit.*, p.83.
612 *Ibid.*
613 *Ibid*

Nous observons ensuite les cordes bouger légèrement, d'abord imperceptiblement, puis de manière plus marquée, réagissant au geste de l'interprète qui se trouve à l'intérieur. Puis, ses mains apparaissent à différentes hauteurs, se faufilant entre les brins et se mêlant aux cordes. Cette image évoque les prothèses marionnettiques, qui bougent à l'intérieur d'un corps monumental, et nous font perdre la juste perception des dimensions du corps qui s'y cache. Puis, soudainement, l'artiste sort sa tête de cette structure, se retourne et devient visible en se dépouillant des cordes. Cette scène d'ouverture démontre que, dans cette création, le corps de l'interprète et celui de son dispositif-partenaire sont intrinsèquement liés.

La mise en avant du corps matériel passe également par un retrait de la visibilité du corps humain, notamment par son costume qui se fond avec la couleur du dispositif, établissant ainsi un lien de parenté assumé entre ces deux corps. En outre, l'éclairage de la création fait briller la matérialité des cordes, contribuant ainsi à sculpter ce corps fileuse dans toutes ses dimensions. La démarche de l'artiste porte ainsi les traces d'approches somatiques, en reconsidérant l'humain et en portant une attention accrue aux relations entre ce corps et son environnement.



Illustration 113 – *Fileuse,* Cécile Mont-Reyanud (Cie Lunatic), 2015. (Photo : Pauline Turmel)

Ensuite, l'artiste se met à explorer les structures internes du dispositif, tournant autour de lui en caressant ses cordes comme on caresse un être qui nous est inconnu, mais pourtant devenu très cher. D'un mouvement brusque, elle prend la corde qui attache le tout et se met à démêler les fils. Accompagnées d'un son aigu, les cordes s'ouvrent et laissent apparaître un dedans de cercles successifs. L'artiste entre à l'intérieur de cet espace, se met à le découvrir, puis forme une clé avec deux brins. Doucement, elle commence à monter dessus comme sur un tissu aérien et se met à nager dans les ficelles ; à se balancer de part et d'autre.

Les cordes fileuses jouent ici le rôle des créateurs d'espaces et d'images – une approche artistique qui trouve écho dans les réflexions de Wassily Kandinsky[614].

Kandinsky, dans son ouvrage *Punkt und Linie zu Fläche*[615], explore les formes géométriques et leur capacité à exprimer des tensions et des dynamiques intrinsèques. Il y distingue différents types de lignes : la ligne « droite », qui est le résultat d'une force unique exercée dans une seule direction, la ligne « brisée » qui émerge de l'alternance de deux forces venant de deux directions différentes, ou bien la ligne « courbe » ou « ondulée », résultat par deux forces de lignes qui agissent simultanément. Selon Kandinsky, ces lignes ne sont pas simplement des éléments statiques, mais plutôt des expressions de mouvement et de tension dynamique[616] qui permettent de rendre compte de la morphologie interne de deux corps en interaction.

Dans *Fileuse,* la ligne, c'est-à-dire l'agrès traditionnel de la corde, est conservée, mais complètement éclatée dans l'espace. Pour Kandinsky, l'une des capacités fondamentales de la ligne est „ihre Kraft der Flächenbildung"[617] (son pouvoir de créer des surfaces). Chaque ligne formée par une corde fileuse contribue en effet à l'émergence d'une surface, créant de nouveaux espaces et évoquant d'autres images. Le dispositif devient ainsi une entité dynamique, où chaque corde interagit avec les autres : ensemble elles créent un paysage à parcourir, une surface visuelle où mouvements et récits se déploient.

---

614 Nous nous référons ici en filigrane aux réflexions de Lucie Bonnet, qui établit un lien inspirant entre l'ouvrage de Kandinsky et la forme plastique et graphique de la corde. Voir Bonnet, Lucie, *Corde et cirque, une histoire de renversements : évolution et révolutions de fibres circassiennes*, *op.cit.* p.63-68.

615 Kandinsky, Wassily, *Punkt und Linie zu Fläche, op.cit.*

616 „Äußerlich ist jede einzelne zeichnerische oder malerische Form ein Element. Innerlich ist nicht diese Form selbst, sondern die in ihr lebende innere Spannung ein Element" (Extérieurement, toute forme graphique ou picturale est un élément. Intérieurement, ce n'est pas la forme, mais sa tension vivante intrinsèque qui constitue l'élément), écrit Kandinsky à ce propos, traduction par l'auteure, *in* Kandinsky, Wassily, *Punkt und Linie zu Fläche, op.cit.*, p.27.

617 O*p.cit.* p.55.

À plusieurs reprises, le mouvement des ficelles semble en effet faire allusion aux catastrophes naturelles, par exemple quand l'artiste monte à l'intérieur de son dispositif et fait bouger le tout à l'image d'un séisme ou d'une marée s'inscrivant sur sa surface.

Quand Cécile Mont-Reynaud parle de son dispositif, elle utilise des termes tels que paysage immersif, paysage vivant ou encore corps monumental. Ces expressions soulignent que l'artiste perçoit son dispositif comme étant « plus » qu'une simple scénographie, cherchant à révéler son caractère vivant. En imbriquant l'architecture du corps vivant et celle du corps inerte, le dispositif émerge comme un véritable personnage et un partenaire de jeu pour l'artiste.

> « Mon imaginaire est guidé par l'idée que *Fileuse* serait une forme de femme-fil dont l'intérieur est rempli de ces fils qui sont en constante adaptation et en constante transformation par rapport aux pressions extérieures, et qui nous permettent de garder une forme, comme c'est le cas au niveau des cellules »[618], nous renseigne Cécile Mont-Reynaud.

Elle est aussi « la double membrane de la cellule »[619], qui évoque « l'image de la mue, de la transformation »[620] que Cécile Mont-Reynaud explore également à travers son « travail autour du corps et de [sa] pratique d'acrobatie aérienne »[621].

Ce n'est pas anodin que *Fileuse* soit le premier volet du projet de recherche *Mue,* évoquant à la fois « la cage et le cocon, la matrice, quelque chose qui protège une forme d'animalité et permet la métamorphose »[622]. En effet, le dispositif de *Fileuse* est nourri par l'image d'un cahier dont on tourne et arrache les pages, il s'agit d'une scénographie qui, sans cesse se transforme et évolue. Puis, à la toute fin du spectacle, l'enveloppe du cerceau extérieur tombe, « comme une mue vers une nouvelle étape de vie. Au sol restent les traces de fileuses tombées, tels les grains écoulés d'un sablier »[623].

Ce dispositif en cercles successifs s'inscrit en effet dans une dramaturgie précise. Sa morphologie spatialise la pensée en distinguant un intérieur intime et un extérieur qui devient la surface d'un corps (féminin) ou d'une cellule organique.

---

618 Saroh, Karine, « Entretien – Cécile Mont-Reynaud, Cie Lunatic », *op.cit.*
619 *Ibid.*
620 *Ibid.*
621 Bonnet, Lucie, *Corde et cirque, une histoire de renversements : évolution et révolutions de fibres circassiennes*, *op.cit.*, p. 83.
622 Compagnie Lunatic, *Fileuse, op.cit.,* p.6.
623 *Ibid.*

Il imprègne ainsi les notions du « dedans » et du « dehors » – du corps et de l'espace – les mettant toujours en dialogue.

« Enfermé dans l'être, il faudra toujours en sortir. À peine sorti de l'être, il faudra toujours y rentrer »[624], écrit Gaston Bachelard. « Rendre concret le dedans et vaste le dehors sont, semble-t-il, les tâches initiales, les premiers problèmes d'une anthropologie de l'imagination »[625], explique le philosophe.



Illustration 114 – *Fileuse,* Cécile Mont-Reyanud (Cie Lunatic), 2015. (Photo : Christophe Raynaud de Lage)

Dans *Fileuse*, ce déchirement entre le « dedans » et le « dehors » est rendu concret par les cordes fileuses. Lorsque l'artiste évolue sur la face extérieure du premier cerceau, les cordes fileuses deviennent « la surface de l'être »[626], telle développée par Gaston Bachelard. Selon le philosophe, cette surface serait « cette région où l'être veut se manifester et veut se cacher, les mouvements de fermeture et d'ouverture sont si nombreux, si souvent inversés, si chargés aussi d'hésitation que nous pourrions conclure par cette formule : l'homme est l'être entr'ouvert »[627]. La recherche de Cécile Mont-Reynaud, traversée par l'imaginaire de la métamorphose et du changement perpétuel, semble résonner au va-et-vient entre le dedans et le dehors, évoqué par Gaston Bachelard, où l'être est à la fois ouvert et fermé, en perpétuelle transformation.

---

624 Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.,* p.296.
625 *Op.cit.,* p.298.
626 *Op.cit.,* p. 305.
627 *Ibid.*

« Je vois dans mes fils l'image du chaos primordial duquel tout naît et se transforme, comme la substance fondamentale à partir de laquelle se forment les tissus du corps »[628], explique Cécile Mont-Reynaud. En effet, l'image de trouver son chemin est récurrente dans le spectacle, une métaphore qui émerge de l'interaction d'un corps avec une marée de fils. Par exemple, après s'être allongée en hauteur dans les ficelles, l'artiste se fraye un chemin à toute vitesse pour arriver à l'intérieur de la structure. Selon l'artiste, l'origine de cette image se retrouve dans *Ariane(s)*, la première fois où elle a expérimenté « le mouvement dans ces fileuses et [où on était vraiment] concrètement sur la question de chercher son chemin »[629]. Pour Cécile Mont-Reynaud, apprendre à connaître son dispositif, ses volontés et ses contraintes, a constitué un vecteur important pour la recherche corporelle dans *Fileuse* :

> « J'étais […] quelque part obligée de développer un autre rapport à l'agrès parce que j'avais tellement de fils que je ne pouvais pas me reposer simplement sur mon acquis. J'avais besoin d'être très sensorielle pour comprendre ce qui se passait sur ma peau et où, et aussi d'accepter que je ne maîtrisais pas tout. C'était déjà une matière vivante, et j'avais beaucoup d'images de domptage en tête. Quand j'ai commencé à travailler dessus, j'avais l'impression que c'était indomptable, et c'était à moi de suivre ce que l'agrès proposait »[630], explique Cécile Mont-Reynaud.

Dans cette réflexion, il y a un rapport tout à fait intéressant aux notions de manipuler ou d'être manipulé, de contrôler ou d'être contrôlé. Pour l'artiste, *Fileuse* ne peut pas être domptée ; elle est un corps qui est « peut-être monstrueux »[631]. Ce corps exige de l'artiste qu'elle adapte ses mouvements, qu'elle renonce à l'idée de le maîtriser totalement afin d'entrer en relation avec lui.

Cécile Mont-Reynaud raconte que, lors d'un entraînement sur les cordes fileuses, elle s'était tellement emmêlée qu'elle est restée coincée dans le fils, ayant l'impression de ne plus pouvoir se dégager, comme si elle était en train de se faire engloutir par son propre dispositif.

---

628 Saroh, Karine, « Entretien – Cécile Mont-Reynaud, Cie Lunatic », *op.cit.*
629 *Ibid.*
630 Entretien inédit avec Cécile Mont-Reynaud, le 09 juin 2021.
631 Bonnet, Lucie, *Corde et cirque, une histoire de renversements : évolution et révolutions de fibres circassiennes*, *op.cit.*, p. 211.

Cette anecdote illustre l'importance de se laisser guider par son dispositif, d'accepter de perdre contrôle ; de lâcher prise au profit de pouvoir explorer pleinement toutes ses potentialités.



Illustration 115 – *Fileuse*, Cécile Mont-Reyanud (Cie Lunatic), 2015.
(Photo : Christophe Raynaud de Lage)

Ainsi, le dispositif des cordes fileuses ne change pas seulement l'esthétique de la corde, mais transforme également le vocabulaire du mouvement, offrant de nouvelles possibilités. En effet, en rendant possible un mouvement à la fois vertical et horizontal, le dispositif modifie la technique traditionnelle de la corde, qui est réservée à un mouvement linéaire du haut vers le bas. Pour Cécile Mont-Reynaud, le balancement horizontal n'est pas un mouvement inhabituel, en raison de sa formation en tant que trapéziste. « Sur les fileuses, il y a du vocabulaire gestuel technique circassien qui vient de la corde, mais il y a aussi des choses qui viennent d'ailleurs, de trapèze notamment, parce qu'il y a ce rapport aux appuis que j'ai beaucoup développés »[632], explique-t-elle.

[632] *Op.cit.*, p. 210.

L'artiste se rappelle qu'au départ, le dispositif était pour elle comme une sorte « de mur souple »[633] dans lequel elle pouvait travailler les formes des traversées. C'est donc la morphologie même du dispositif qui a permis de développer une pratique aérienne propre au dispositif, créant un vocabulaire du mouvement qui lui est indéniablement lié.

Chez Cécile Mont-Reynaud, l'exploration des structures internes des corps s'accompagne d'un travail sonore particulièrement recherché. Crée par le compositeur et metteur en scène Wilfried Wendling, le son devient un « dispositif acousmatique »[634], qui « prend l'espace, nous enveloppe [et] habite le mouvement »[635], mettant en résonance « les espaces et les imaginaires du corps, du dedans et du dehors »[636]. Ainsi, l'espace sonore est conçu comme un dispositif complémentaire, qui, en dernière instance, vient englober le dispositif scénographique. Selon Cécile Mont-Reynaud « il est important […], de proposer au spectateur une expérience sensible et sensorielle, qu'elle soit consciente ou inconsciente »[637]. Par exemple, le spectacle commence par un bruit de tonnerre et de pluie, qui mettent en veille le spectateur et le saisissent complètement.

Dans le spectacle, la respiration de l'artiste est aussi amplifiée et restituée en direct. Son souffle modifie alors sensiblement notre perception de l'espace, s'établissant presque comme un personnage à part entière, invisible, mais omniprésent, qui habite et anime l'espace. Ainsi, quand l'artiste se trouve à l'intérieur du dispositif, son haleine est mise en sourdine par les fils. Cette expérience nous donne l'impression que l'espace se rétrécit ou s'amplifie soudainement, d'une façon très organique, comme si le dispositif et l'artiste se mettaient à respirer ensemble. Essoufflée, celle-ci descend au sol et cherche à se cacher dans les fileuses, métaphore d'un espace de protection ; d'un espace intime.

Par ailleurs, dans cet espace, l'interprète est véritablement à l'abri du regard des spectateurs puisque, à l'intérieur du cerceau inférieur, ces derniers ne peuvent l'apercevoir qu'à travers un enchevêtrement de fils suspendus. En revanche, quand l'artiste se trouve « dehors », c'est-à-dire sur la surface extérieure de son dispositif, elle est exposée pleinement au regard.

633 Entretien inédit avec Cécile Mont-Reynaud, le 09 juin 2021.
634 Compagnie Lunatic « Fileuse », https://www.cielunatic.com/fileuse/, consulté le 20 mai 2021.
635 *Ibid.*
636 *Ibid.*
637 Saroh, Karine, « Entretien – Cécile Mont-Reynaud, Cie Lunatic », *op.cit.*

L'exemple de *Fileuse* et ses explorations des structures internes du corps nous révèlent qu'animer un dispositif, c'est avant tout d'établir un dialogue avec lui, et non de chercher à le maîtriser ou à le dominer. Animer un dispositif, c'est reconnaître sa vivacité potentielle. De plus, lorsqu'un dispositif entre en interaction avec un corps vivant, les limites de ce corps sont remises en question. « Des corps autres entrent en interaction avec le corps vivant, s'y confrontent pour mieux le mettre en lumière, le questionner, en toucher les limites »[638], affirment Françoise Heulot-Petit[639]et Geneviève Jolly[640].

Dans cette perspective, il s'agit de créer une double focalisation, à la fois sur le corps humain et sur le corps du dispositif. Dans cette chorégraphie continue d'interactions, où les limites de l'un et de l'autre se redéfinissent à chaque instant, les deux corps et leurs présences doivent constamment s'équilibrer. Haruka Okui[641] évoque deux corps humains qui « communiquent sans expressions verbales, en s'efforçant de dépasser leurs limites et de parvenir à réaliser un meilleur mouvement, en réagissant réciproquement, interagissant en concert »[642].

C'est précisément cette même écoute intense qui doit caractériser la relation entre l'humain et l'inerte. Dans sa création *Qui Pousse,* c'est d'emblée toute l'architecture scénographique qui met activement en mouvement les interprètes.

---

638 Heulot-Petit, Françoise ; Jolly, Geneviève ; Pavlova, Stanka, *Interactions entre le vivant et la marionnette. Des corps et des espaces,* Arras, Artois Presses Université, 2019, p.13

639 Née en 1971, Françoise Heulot-Petit est maîtresse de conférences HDR en Arts du Spectacle à l'Université d'Artois.

640 Professeure en histoire, esthétique et théorie des arts de la scène à l'Université de Strasbourg.

641 Maître de conférences à l'Université Doshisha, Kyoto (Japon) et chercheur associé à l'Institut des Sciences du Sport Santé de Paris (URP3625 – I3SP), Université de Paris Cité.

642 Okui, Haruka, « Etudes des interactions dans l'apprentissage des gestes : le cas du théâtre des marionnettes et des arts du cirque » *in* Andrieu, Bernard ; Thomas, Cyril, *Entre les corps. Les Pratiques émersiologiques aujourd'hui (cirque, marionnettes, performance et arts immersifs). Actes du colloque des 7 et 8 octobre 2016 au Centre national des arts du cirque*, *op.cit.,* p.123

Chapitre 2. Entre l'inerte et le vivant. Co-présences et enjeux

2.1. *Qui Pousse.* Une scénographie qui anime les corps



Illustration 116 – *Qui Pousse,* Cécile Mont-Reynaud (Cie Lunatic), 2017. (Photo : Pauline Turmel)

Cécile Mont-Reynaud raconte qu'au moment de la création du spectacle, elle a demandé à son scénographe Gilles Fer « une structure qui pousse ». « Je lui ai dit que j'ai une image d'un mât qui sort d'un tas de fil et qui pousse »[643], raconte-t-elle. Ainsi, même avant la création de la scénographie, il y avait déjà cette idée d'un espace agissant qui devait intervenir comme catalyseur dramaturgique dans la création.

Les tout premiers temps de cette création étaient aussi traversés par le désir de concevoir l'espace comme une matière à sculpter d'où « des êtres émergent, grouillent, s'élèvent, tombent, se métamorphosent, muent. Un monde où ça pousse, grandit, se transforme »[644].

[643] Entretien inédit avec Cécile Mont-Reynaud le 09 juin 2021.
[644] Cie Lunatic, *Qui Pousse,* dossier de création, *op.cit.*, p.2.

Désireuse d'insuffler de la vie à son dispositif, Cécile Mont-Reynaud s'entoure d'artistes spécialisés dans la marionnette, notamment de Chloé Cassagne[645], pour le travail plastique de la scénographie, et du marionnettiste Eric Deniaud[646] pour l'écriture dramaturgique du spectacle. Ensemble, ils mènent ainsi « une recherche sur la poétique de la matière en lien avec le chaos primordial et les métamorphoses – faisant émerger des chrysalides*, manipulant la matière dans l'espace,* jouant à mettre en branle le monde de l'inanimé »[647].



Illustration 117 – *Qui Pousse,* Cécile Mont-Reynaud (Cie Lunatic), 2017. (Photo : Cécile Mont-Reynaud)

À l'entrée du public, aucun corps humain n'est visible sur la scène. Notre regard est attiré par un tissu posé sur le sol, qui se soulève et retombe rythmiquement. Ce mouvement respiratoire crée en nous l'illusion immédiate de quelque chose de vivant. De plus, la lumière qui irradie par en dessous confère une impression de vie cachée, à l'abri du regard des spectateurs.

Au bout d'un moment, les interprètes émergent de cette surface et l'explorent avec une curiosité croissante, comme si elles étaient en train de découvrir un univers en mutation.

645 Plasticienne, créatrice de masques, d'accessoires et de marionnettes.
646 Interprète, metteur en scène et scénographe, diplômé de l'École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette de Charleville-Mézière.
647 Cie Lunatic, *Qui Pousse,* dossier de création, *op.cit.*, p.6.

Cet univers est d'abord une mer, un tas, un chaos primordial « puis tout un monde qui se construit à vue pour devenir agrès de cirque aérien »[648].

Dans sa thèse, *Présences de la figure contemporaine : figure, figuration, défiguration*[649], Julie Postel introduit la notion de « figure-paysage », qu'elle explique ainsi : « débordant les corps, ou se répercutant à travers eux, en de multiples zones de l'espace de jeu, l'effet de présence de la marionnette se dilue ou s'étend dans l'ensemble du dispositif »[650].

L'objet marionnettique ne peut donc plus être rattaché à un objet ou à un matériau précis, et ses présences diffuses s'étendent alors à l'ensemble de l'espace. C'est précisément ce débordement des présences auquel nous assistons dans *Qui Pousse*. Il s'accompagne d'un mouvement continu du dispositif scénographique, qui interagit en écho avec les interprètes et se métamorphose sans cesse.



Illustration 118 – *Qui Pousse,* Cécile Mont-Reynaud (Cie Lunatic), 2017. (Photo : Pauline Turmel)

[648] Cie Lunatic, *Qui Pousse,* dossier de création, *op.cit.*, p.1.
[649] Postel, Julie, *Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*, *op.cit.*
[650] *Op.cit.,* p.257.

En effet, les tiges de bambou ne sont pas figées, mais se redressent au fil du spectacle, incarnant sans cesse de nouvelles formes. La verticalisation progressive du dispositif installe ainsi une dramaturgie à la fois poétique et spatiale. La scénographie de *Qui Pousse* s'apparente à la lecture d'un espace mental « du rêve – ou de la folie »[651], qui laisse « libre cours à notre imaginaire de nous projeter dans ses espaces souterrains »[652], comme le décrit Cécile Mont-Reynaud.

Dans cette optique, le dispositif devient une forme d'allégorie qui, à travers son mouvement, « questionne l'être au monde, et la construction de la relation à l'autre »[653]. La souplesse des bambous, ainsi que les transferts du poids d'une tige à l'autre, fait en effet bouger l'ensemble du dispositif. Il n'est pas seulement support des corps, mais aussi « du regard et de la dramaturgie »[654]. D'une certaine manière, c'est le mouvement même de la structure qui induit l'écriture dramaturgique du spectacle. Par exemple, se tenir en équilibre sur les bambous est un mouvement chaotique et incontrôlé, un mouvement qui ne peut pas être arrêté. Tant que les interprètes sont en action, le dispositif continuera à leur donner des impulsions de mouvement. Ce cycle ne peut être interrompu que si les artistes « écoutent » le dispositif pour équilibrer son mouvement. Ainsi, les interprètes ré-agissent littéralement au dispositif ; pour rester debout, elles doivent équilibrer ses humeurs (et impulsions) au sens propre du terme.



Illustration 119 – *Qui Pousse,* Cécile Mont-Reynaud (Cie Lunatic), 2017. (Photo : Pauline Turmel)

651 *Op.cit.*, p.362.
652 Cie Lunatic, *Qui Pousse,* dossier de création, *op.cit.*, p.3
653 *Ibid.*
654 *Ibid.*

Ainsi, ce ne sont pas seulement les acrobates qui donnent vie au dispositif et mettent en évidence son caractère précaire, instable et chaotique, mais aussi, inversement, « la structure donne vie à leur relation. À travers le geste circassien, la structure questionne l'être au monde, et la construction de la relation à l'autre »[655], explique Cécile Mont-Reynaud.

Au fur et à mesure du spectacle, ce n'est pas seulement le dispositif qui se dresse doucement, mais aussi les circassiennes qui se « verticalisent au gré d'un bestiaire acrobatique et fantastique »[656]. L'imaginaire de l'animal n'est d'ailleurs pas anodin lorsqu'il est évoqué dans ce contexte. À l'instar de *Fileuse,* le dispositif de *Qui Pousse* n'est pas un simple décor que l'on pourrait maîtriser ou dompter, mais un corps monumental, « 3ème personnage de cet univers, voire son héros véritable »[657].

Le dispositif est un corps animé, doté d'une présence plastique qui réagit aux impulsions de deux circassiennes-manipulatrices, à l'image d'un dispositif de cirque, mais aussi comme une marionnette, « catalyseur des imaginaires »[658]. Il apparaît alors comme un être, un corps qui met en mouvement les interprètes, mais qui se présente surtout à nous, spectateurs, comme quelque chose de vivant, participant activement à l'émergence de nos mondes imaginaires.

Aussi nommée « Trio pour 2 acrobates et une structure en bambous »[659], la scénographie de *Qui Pousse* repose donc fondamentalement sur le principe de l'interaction. On pourrait même qualifier cette relation d'une *interdépendance* entre les interprètes et le dispositif, qui questionne sans cesse l'équilibre des acrobates, et développe, chez elles, tour à tour « des mouvements et rythmiques organiques, fluides ou saccadés »[660]. En effet, à travers l'imprévisibilité de leur partenaire en bambou, les interprètes doivent constamment remettre en question leur rapport à l'équilibre et développer leur gestuelle propre.

Le rapport à l'équilibre est également un élément qui anime l'interaction entre Johann Le Guillerm et ses dispositifs, étroitement liés aux notions de mouvement et de vulnérabilité, à l'éphémère et à une poétique de l'instant présent.

---

655 *Op.cit.,* p.4.
656 *Ibid.*
657 *Ibid.*
658 Bonnet, Lucie, *Corde et cirque, une histoire de renversements : évolution et révolutions de fibres circassiennes*, *op.cit.,* p.87.
659 *Ibid.*
660 *Ibid.*

2.2. L'équilibre éphémère entre l'homme et la machine dans l'œuvre de Johann Le Guillerm

Les créations de Johann Le Guillerm sont ponctuées d'apparition d'étranges mécaniques qui font revivre « les martyrs de la mythologie grecque »[661]. Ces dispositifs curieux rencontrent un « Don quichotte »[662] qui chevauche ces structures « mi-araignées, mi escargots, pour partir à l'assaut d'insondables défis »[663], évoquant finalement un Sisyphe qui construit « obstinément des mikados géants qu'il détruit sans aucun état d'âme, une fois vérifiée leur stabilité »[664].

Dans la démarche de Johann Le Guillerm, nous pouvons distinguer deux types d'objets : ceux qui s'expriment sans intervention humaine et ceux que Le Guillerm accompagne ou anime. « Disons qu'il y a une gradation entre l'objet et la prothèse : l'objet que je manipule en montant dessus […] et les objets autonomes »[665], explique l'artiste. Johann Le Guillerm précise que, pour lui, mettre en scène un objet autonome ne signifie pas une mise en retrait de l'humain, car « [il n'est] pas là physiquement [il est] là dans la matière »[666]. L'approche à la matière est donc presque métaphysique, puisque « inscrire sa pensée dans la matière »[667], signifie, pour l'artiste, « une préparation à quitter le monde, à continuer d'exister alors qu'on n'est plus là »[668]. Ainsi, il y a pour l'artiste une réelle nécessité de « devenir la chose »[669], comme c'est le cas de *La Cyclette.*

Ce dispositif devient « une excroissance de [soi] »[670], intrinsèquement lié au corps de l'artiste et dont « on pourrait dire qu'[elle] remplace l'animal »[671]. *La Cyclette* n'est donc pas seulement un dispositif circassien que l'artiste anime en montant dessus, mais également une prothèse, terme médical adopté par les marionnettistes pour désigner un objet qui prolonge le corps humain, tout en bougeant de façon autonome.

---

661 Guy, Jean-Michel, « L'effroi dans le dos - *Où ça ?* de Cirque ici », *op.cit.,* p.117.
662 Tandem Scène nationale, *Les multipistes, sous le signe de Johann Le Guillerm, op.cit.,* p.6.
663 Guy, Jean-Michel, « L'effroi dans le dos - *Où ça ?* de Cirque ici », *op.cit.,* p.118.
664 Tandem Scène nationale, *Les multipistes, sous le signe de Johann Le Guillerm, op.cit.,* p.6.
665 Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
666 Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
667 Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
668 Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
669 Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
670 Paroles de Johann Le Guillerm, recueillies lors de la conférence *« Faut-il méconnaître pour connaître ? », Le processus de création de Johann Le Guillerm, suivi d'une conversation avec Étienne Klein et Raphaël Liogier,* à laquelle nous avons assisté le 19 juillet 2021 au Théâtre de l'Aquarium, à Paris.
671 Millet, Catherine, « Regarder le monde avec Johann Le Guillerm », *op.cit.*, p.45.



Illustration 120 – *Cyclette (Secret temps 1),* Johann Le Guillerm, 2003 (Photo : Philippe Cibille)

En résulte une réelle entente entre l'homme et le dispositif que Johann Le Guillerm qualifiera de « collaboration », allant bien au-delà d'une maîtrise ou d'un simple dressage. Il raconte que « parfois, je demande à *La Cyclette* de faire une chose et parfois c'est moi qui la suis, elle fait des choses et c'est moi qui dois être à l'écoute d'elle »[672].

Regarder le monde avec un autre mode de perception que le regard est profondément ancré dans la méthode de Johann Le Guillerm. L'artiste raconte d'ailleurs qu'au début d'une création, il passe beaucoup de temps dans son laboratoire « absorbé dans une contemplation d'infiniment petit qui lui échappe »[673]. En effet, selon l'artiste, il y a plusieurs manières de regarder des choses (dispositifs, objets, machines, matières…) dans leur totalité. L'une de ces manières est de s'introduire à « l'intérieur de la chose avec le regard explosif du ressenti, c'est-à-dire avec un œil explosif qui regarde partout ; qui ressent […], de devenir la chose et la regarder entièrement »[674]

672 *Ibid.*
673 Quentin, Anne, « Cirque ici / Johann Le Guillerm : Attraction, phénomène de cirque », *op.cit.*, p.58.
674 Sáez, Elías, « Johann Le Guillerm. Attraction » *op.cit.*



Illustration 121 – *La Spire* (ou *La Ligne*), *Secret (temps 1)*, Johann Le Guillerm, 2003
(Photo : Philippe Cibille)

Par exemple, dans *Secret (temps 1),* Le Guillerm met en scène un dispositif nommé *La Spire* (ou *La Ligne*) : un fil de fer qu'il tord pour en faire une hélice. Cette hélice possède la capacité curieuse de se mouvoir de façon autonome et d'interagir avec l'artiste, qui la fait venir comme un animal en quelque sorte dangereux avant de l'attraper. Le caractère abstrait de ce dispositif polysémique devient, selon Julie Postel, « porteuse de drames de la métamorphose »[675].

Se référant à la marionnette, Brunella Eruli[676] constate :

> « en exhibant les hésitations, les accidents, les ratages rencontrés dans son parcours vers "l'incarnation" d'une forme de vie dont elle ne peut atteindre que le stade initial – celui de la matière qui s'éveille –, la marionnette souligne non pas l'imperfection ou les limites de son "humanité", mais les contraintes qui font d'elle une présence à part »[677].

[675] Postel, Julie, *Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*, *op.cit.,* p.196.
[676] Professeure à l'Université de Sienne, spécialiste des avant-gardes du XXe siècle et du théâtre contemporain, Brunella Eruli, née en 1943 et décédée en 2012, était également rédactrice en chef de la revue *PUCK : La Marionnette et les autres arts.*
[677] Postel, Julie, *Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*, *op.cit.,* p.198.

Les dispositifs de Le Guillerm ont cette « présence à part » dont parle Brunella Eruli et c'est pourquoi la « manipulation d'objets » « n'a rien chez lui d'une discipline sportive : ce sont des symboles qu'il manipule »[678]. Dans le cas de *La Spire,* un fil de fer s'éveille sous les yeux des spectateurs et se transforme en « un étrange serpent de fer qui se transforme et tourne sur lui-même avec envoûtement »[679].

Dans *Terces* (2021), les bestiaires éphémères continuent de peupler la piste. Les plaques de plexi très malléables qui ouvrent le spectacle en servent d'exemple : elles deviennent tour à tour des formes géométriques du Tangram chinois ou des figures plus figuratives, comme un château aérien ou un oiseau aux ailes rectangulaires.



Illustration 122 – *Terces,* Johann Le Guillerm, 2021 (Photo : Philippe Laurençon)

Ce dispositif, qui joue sur le principe de paréidolies, la « faculté de l'homme qui le conduit à voir des formes au sein de l'informe »[680], fait émerger des images éphémères et aléatoires, qui se déconstruisent aussitôt.

D'autres expériences s'appuient sur ce même principe, comme *La Tour* ou *Le Dôme,* construits en carrelets de bois autoporteurs. Matières brutes sculptées à vue, Johann Le Guillerm joue tout au long de leur construction avec leur forme anticipée ; une forme qui existe avant tout dans l'imaginaire du spectateur, « par projection et par anticipation »[681].

---

678 Guy, Jean-Michel, « L'effroi dans le dos - *Où ça ?* de Cirque ici » *op.cit.*, p.118.
679 Baecque, Antoine de, « Johann Le Guillerm, l'alchimiste », *op.cit.*
680 Busson, Caroline, *Le Hasard dans le processus de création, op.cit.,* p. 41.
681 Baecque, Antoine de, « Johann Le Guillerm, l'alchimiste », *op.cit.*



Illustration 123 – *Secret (temps 2)*, Johann Le Guillerm, 2012 (Photo : Philippe Cibille)

La préoccupation de donner à voir l'invisible s'accompagne d'une autre préoccupation de l'artiste : le ralentissement. En effet, l'œuvre de Johann Le Guillerm peut se lire comme une célébration de la lenteur, une « manière très simple de refuser la dictature de la frénésie »[682]. Il cherche à remettre en question la vérité et « d'épouser les vides et les pleins de l'espace avec la même dextérité. Comme si l'air et l'invisible étaient ses meilleurs partenaires »[683].

Évoluant sur des structures architecturales, Johann Le Guillerm explore tous leurs mouvements possibles, leurs hauteurs – et, par analogie, leurs effets de gravité. L'enjeu étant d'atteindre des équilibres instables et de se jouer des perspectives. En mesurant avec une grande précision ses équilibres, l'artiste semble en effet « sculpter » le temps, qui s'inscrit dans l'espace tel une trace. En effet, en hauteur sur ses dispositifs, Johann Le Guillerm doit tout décider sur l'instant, sans pour autant laisser la moindre place au hasard. Il cherche à ralentir le temps « pour que le spectateur trouve en lui une poche de poésie »[684].

Considérant que « l'équilibre est une déstabilisation avec tentative de maintien tenu »[685], Johann Le Guillerm appréhende l'équilibre non pas comme un état figé, mais comme un processus dynamique et éphémère.

---

682 *Ibid.*
683 *Ibid.*
684 Genecand, Marie-Pierre, « Au Théâtre de Vidy, le monde selon un alchimiste de la matière », *op.cit.*
685 Millet, Catherine, « Regarder le monde avec Johann Le Guillerm », *op.cit.*, p.44.

« La phénoménologie de l'imagination doit assumer la tâche de saisir l'être éphémère. Précisément, la phénoménologie s'instruit par la brièveté même de l'image »[686], écrit Gaston Bachelard dans sa *Poétique de l'espace*.



Illustration 124 – *Le Décomble, Secret (temps 2),* Johann Le Guillerm, (Photo : David Dubost)

Ainsi l'analyse de Bachelard fait écho aux créations de Johann Le Guillerm où tout se joue dans la brièveté de l'image. Tout y est raconté par l'instant fugace qui intervient dans cette fraction de seconde entre équilibre et déséquilibre.

Dans le cas du *Décomble*, Johann Le Guillerm réalise, à partir d'un empilement de planches plaquées les unes contre les autres, des effets de dominos. Il monte une planche après l'autre, les insère autour d'une corde pour nouer le tout, puis rehausse la structure à l'aide de la corde, se tenant en équilibre sur un échafaudage soutenu par un seul point d'appui. Quand les planches tombent en brisant le silence, elles deviennent une passionnante allégorie de l'éphémère et de l'instant présent. En voyant Le Guillerm en hauteur du *Décomble*, nous éprouvons, au-delà de la peur de le voir tomber, un profond sentiment d'impuissance. C'est Jean-Michel Guy qui met les mots sur cette sensation, en constatant : « nous voyons quelqu'un, ni plus ni moins narcissique que nous en fin de compte, aller jusqu'au bout de son délire. S'il rate, c'est la notion même de "délire personnel", ce par quoi notre société tient malgré tout qui s'effondre »[687].

[686] Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.,* p.301.
[687] Guy, Jean-Michel, « L'effroi dans le dos - *Où ça ?* de Cirque ici », *op.cit.*, p.119.



Illustration 125 – *Terces,* Johann Le Guillerm, 2021. (Photo : Philippe Laurençon)

Selon Étienne Klein[688], la démarche de Johann Le Guillerm « consiste à aller contre des préjugés »[689], en particulier en ce qui concerne son « phantasme du mouvement perpétuel »[690]. Le dispositif qui illustre bien ce propos est celui en forme longiligne avec comme seule base une roue. Sur toute la hauteur de la structure sont fixés des récipients. Une chaîne de billes va de récipient à récipient puis, arrivée à la fin, elle déclenche un mécanisme qui met soudainement la machine en mouvement. Ainsi, la machine, comme une bête devenue dangereuse, poursuit l'artiste jusqu'aux coulisses. Le mikado géant, qui réagit au mouvement de l'artiste et se meut de façon autonome quand il tape du pied, repose sur un principe d'animation similaire : la recherche d'un équilibre instable qui met en mouvement le dispositif.

[688] Physicien né en 1958 à Paris, Étienne Klein est professeur à l'École Centrale de Paris et dirige le Laboratoire de Recherche sur les Sciences de la Matière du CEA (LARSIM).

[689] Paroles d'Étienne Klein recueillies lors de la conférence *« Faut-il méconnaître pour connaître ? », Le processus de création de Johann Le Guillerm, suivi d'une conversation avec Étienne Klein et Raphaël Liogier,* à laquelle nous avons assisté le 19 juillet 2021 au Théâtre de l'Aquarium, à Paris.

[690] Paroles d'Étienne Klein recueillies lors de la conférence *« Faut-il méconnaître pour connaître ? », Le processus de création de Johann Le Guillerm, suivi d'une conversation avec Étienne Klein et Raphaël Liogier,* à laquelle nous avons assisté le 19 juillet 2021 au Théâtre de l'Aquarium, à Paris.

À travers ces « prédictions mécaniques et matières à effets »[691], Johann Le Guillerm semble entamer une réflexion autour de l'énergie des formes transmise de l'interprète au dispositif, et inversement.



Illustration 126 – *Terces*, Johann Le Guillerm, 2021. (Photo : Philippe Laurençon)

Nous pensons, par exemple, à la machine onirique à la grande roue voilée que Johann Le Guillerm fait bouger à l'aide d'un immense éventail. La voile devient aussi un espace de projection sur lequel l'artiste fait danser les deux ombres d'une seule sculpture, doublée par deux bougies. Il y a dans ces machines une curieuse filiation avec Léonardo de Vinci et sa fascination pour les machines et des structures volantes, un même goût pour l'expérimentation qui rapproche les deux artistes.

Les dispositifs qui se retrouvent au centre de la piste de Johann Le Guillerm entrent en dialogue avec un complice, un personnage étrange vêtu d'un pantalon de charpentier. Ballet surprenant du vivant et de l'inanimé où « la forme interfère sur le mouvement »[692] et « les équilibres instables peuvent s'agencer »[693], ces dispositifs jouent constamment sur le lien fragile entre l'équilibre et le déséquilibre. Ainsi l'art de Johann Le Guillerm est le lieu où se rencontrent déséquilibre charnel et déséquilibre mental ; le lieu où se confrontent physique et poétique, laissant de la place à l'imaginaire au-delà de ce qui est donné à voir.

Les inventions de Johann Le Guillerm, ainsi que la manière dont l'artiste leur donne voix et présence sur sa piste, ont été une source d'inspiration inépuisable pour l'animation

691 Quentin, Anne, « Cirque ici / Johann Le Guillerm : Attraction, phénomène de cirque », *op.cit.*, p.59.
692 *Op.cit.,* p.61.
693 *Ibid.*

de notre paravent dans *Corners ;* la recherche autour d'un dispositif qui est à la fois manipulé et manipulateur, instaurant ainsi une interaction réciproque avec l'interprète.

Lors de nos expérimentations avec le paravent ; en atelier avec les maquettes, ou alors sur le plateau avec des prototypes, il s'agissait de trouver une façon d'animer le paravent d'une manière sensible, loin des techniques d'animation transférable d'un objet à l'autre, mais unique à l'interaction entre notre paravent et son interprète, Alessandra Piccoli, dans un espace-temps donné.

2.3. Duo d'un paravent et d'une interprète. Les questionnements relatifs à l'animation du paravent

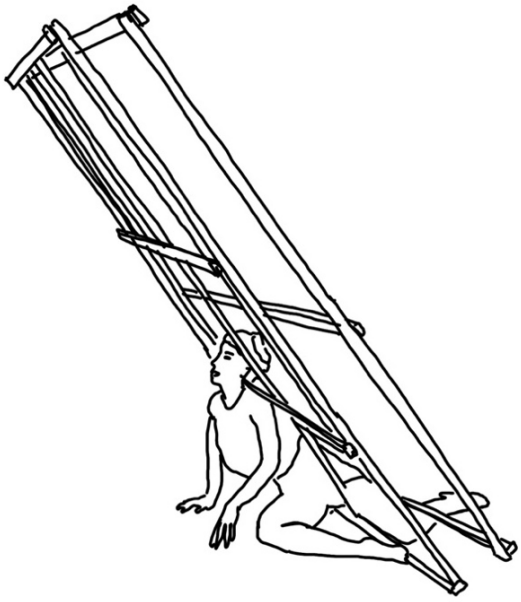

Illustration 127 – Carnet de création, *Corners,* 2023. (© Archives personnelles)

Lors de nos expérimentations en atelier avec les maquettes, composées alors encore de trois vantaux, nous notons alors dans notre cahier de création :

> La morphologie de notre paravent, avec ses trois vantaux individuellement articulables, se prête à une manipulation en direct par l'interprète, qui peut provoquer différents angles en modifiant les positions du paravent, en le poussant ou tirant directement dessus.
> À cela pourrait s'ajouter une animation à distance par des fils qui seraient fixés à l'une des extrémités ou aux articulations du paravent. Si l'on fixait un fil sur l'un des côtés du paravent, il serait alors possible de le soulever quand il est couché à plat sur le sol. Ainsi, le paravent pourrait se redresser et interagir avec l'interprète, même si celui-ci ne le manipule pas à vue[694].

[694] Passage issue de nos notes de création datant de février 2021.

Les techniques d'animation que nous utilisons dans la création ne sont finalement que des stratégies visant à établir le paravent comme un élément narratif et poétique. Elles nous permettent de nous mettre « dans la peau de l'angle », de raconter son vécu, ses histoires, ce qu'il a vu, vécu et abrité. À la fin du récit, le paravent est ce qui persiste quand toute la vie qui l'habitait l'a quitté, un peu comme une maison qui ne s'écroule pas tout de suite après le départ de ses habitants.

Il s'agit donc à la fois d'envisager l'animation du paravent par les formes et configurations qu'il peut générer en interaction avec l'interprète, mais aussi de le remplir de vie, un peu comme une case ou une enveloppe.

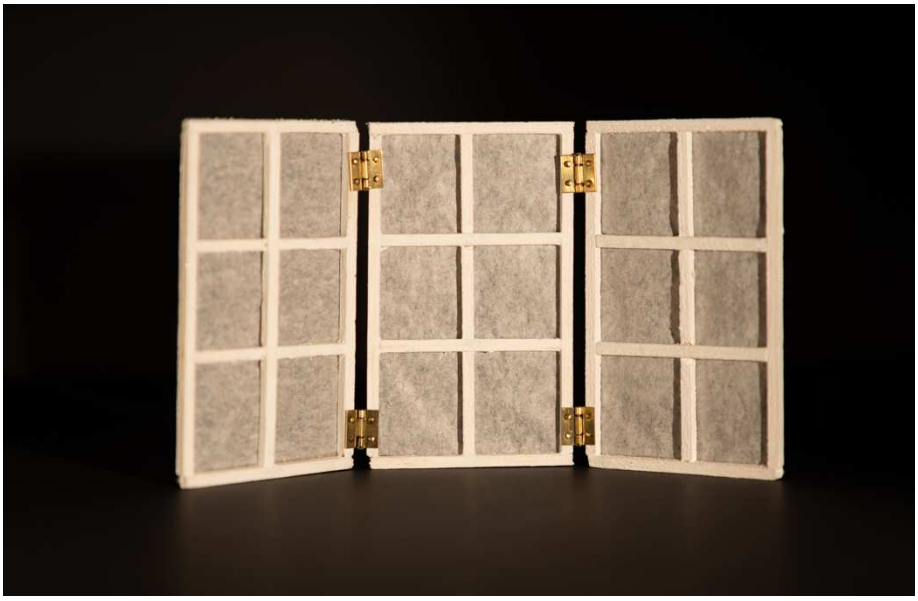

Illustration 128 – Maquette *Corners,* 2022. (Photo : Archives personnelles)

> D'un point de vue de la dramaturgie, il faudrait également réfléchir à l'évolution de l'angle au cours de la performance. Par exemple, au début, le paravent pourrait être complètement ouvert, déployé comme une surface plane. Et à la fin, il pourrait être tout fermé, comme un cube en forme de boîte, où tout le vécu du paravent, tous les angles qu'il a formés, seraient enregistrés et stockés. Si, au début, le paravent était une surface, le premier point fort de la dramaturgie serait le moment de flexion. Dans cette optique, ce moment où la surface du paravent se pli et génère des angles pourrait être un moment charnier : qu'est-ce que cela signifie de s'incliner, ou se redresser ?[695]

Telles sont quelques-unes de nos réflexions qui émergent lors de nos expérimentations en atelier.

[695] Passage issue de nos notes de création datant de février 2022.

Or, une fois sur le plateau, la dramaturgie a pris son envol au rythme des images. En partant du coin, nos imaginaires se sont enlacés autour des thèmes de la vie et de la mort, du masculin et du féminin, dès nos premières improvisations. Sans précisément réfléchir à comment insuffler de la vie au paravent, nous avons commencé à tisser des liens et à raconter des histoires qui émergeaient de nos émotions. Même si le travail intellectuel mené en amont des répétitions scéniques a inconsciemment guidé et influencé notre démarche, il n'a pas pour autant été au premier plan lors des expérimentations scéniques.

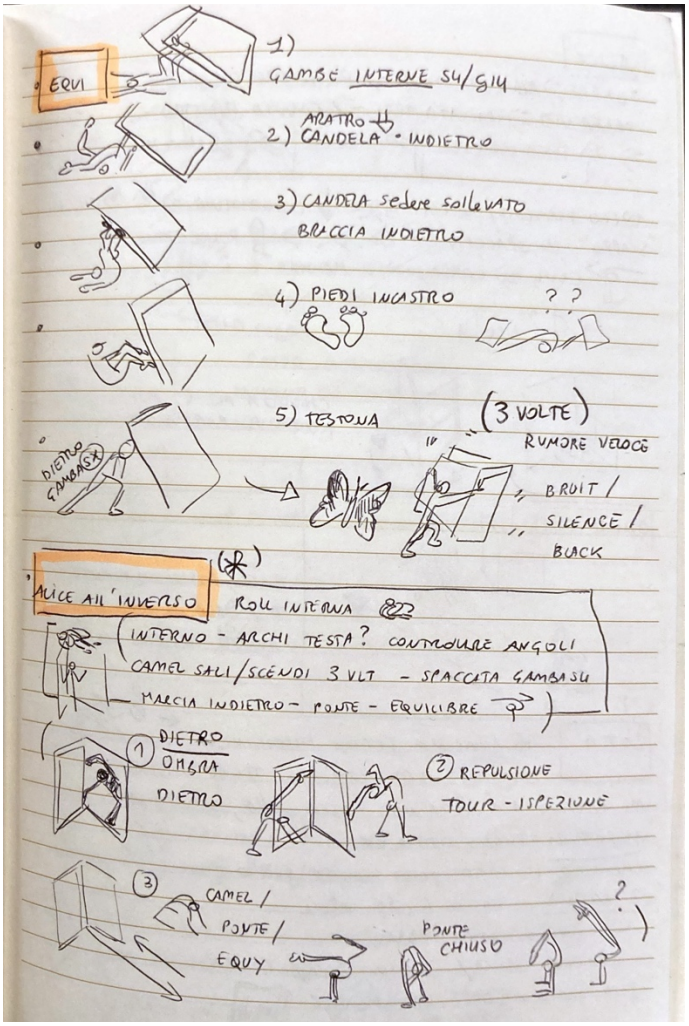

Illustration 129 – Carnet de création de l'interprète, *Corners*, 2023. (© Alessandra Piccoli)

Ce qui ressort dans nos réflexions théoriques est l'envie que la dramaturgie naisse du paravent, qu'elle soit générée par son mouvement. Puis, inconsciemment, c'est effectivement le mouvement qui est devenu le langage universel de cette création, où chaque geste et chaque mouvement exprime une émotion, une intention, une quête de vérité. C'est précisément par le mouvement que le paravent et l'interprète dialoguent et communiquent.

Dans cet équilibre précaire entre la vie et la mort, le personnage et le paravent s'apprivoisent, se rejettent, se cherchent, s'unissent, dans un ballet poétique où les frontières entre leurs corps s'estompent.

L'écriture scénique se propose comme un voyage cyclique, portée par l'imagerie des naufrages ou encore le cheminement du deuil qui pénètre chaque sphère de notre existence, qu'elle soit joyeuse ou triste. Ce mouvement cyclique trouve sa source dans le processus de création même de la performance, profondément imprégné par un aller-retour incessant entre le plateau et l'atelier, entre les réflexions théoriques et les intuitions artistiques[696].

Outre la recherche en atelier avec les maquettes et la documentation des réflexions théoriques qui en découlent, des entretiens menés avec deux artistes, l'une circassienne et l'autre marionnettiste, ont constitué une étape essentielle pour appréhender l'animation de notre paravent. L'enjeu de ces entretiens consistait à faire évoluer les maquettes et à construire un prototype à l'échelle un, en fonction des connaissances et des savoir-faire propres aux disciplines, aux parcours de formation et aux expériences des artistes. Il s'agit donc des premiers germes de notre paravent tel que nous le mettons en scène aujourd'hui.

Les deux artistes, la marionnettiste allemande Mirjam Hesse[697] et la circassienne allemande Sandra Hanschitz[698], forte de leurs parcours multidisciplinaires se situant au carrefour de la marionnette, du cirque, de la danse et des arts visuels, aborderaient un tel angle sur un plateau de façon différente.

Leurs apports concernaient des savoir-faire techniques liés à la construction du dispositif, mais aussi l'écriture dramaturgique ou l'esthétique visuelle de la création.

---

696 Nous avons été accueillies en résidence au Teatro Café Müller de Turin, du 15 au 30 mars 2024, grâce au soutien de la « Casa del Circo Contemporaneo » de la Fondazione Cirko Vertigo dans le cadre du Progetto Triennale Interregionale Artisti nei territori 2022-2024. Cette résidence, d'une durée de 16 jours, a constitué une étape cruciale dans notre processus de création. Elle nous a offert l'espace et le temps nécessaires pour élaborer une écriture scénique émergeant de nos improvisations. Les réflexions évoquées dans ce sous-chapitre s'appuient notamment sur ces expériences.

697 Remarque : en amont de l'entretien avec Mirjam Hesse, nous lui avons montré quelques teasers de spectacles des artistes au centre de nos recherches, notamment Johann Le Guillerm, Cécile Mont-Reynaud et Julian Vogel, mais aussi Mélissa Von Vépy et Martin Zimmermann. Son regard de marionnettiste sur leurs travaux nous a ouvert des perspectives précieuses concernant les potentialités marionnettiques des dispositifs circassiens.

698 Sandra Hanschitz est danseuse, circassienne et scénographe. Elle est diplômée de la formation *Zeitgenössischer Bühnentanz* (danse scénique contemporaine) de l'Université Anton Bruckner de Linz (Autriche) et du master « Scénographie » de la Technische Universität Berlin. Depuis 2019, elle collabore avec le musicien Joël Beierer pour créer des spectacles interdisciplinaires alliant danse, cirque, musique et influences plastiques. La démarche de Sandra Hanschitz est très proche de la nôtre, marquée par une forme géométrique élémentaire : le cercle, une forme induite par son agrès, la roue Cyr.

Les artistes nous ont ainsi fourni des impulsions importantes du point de vue du mouvement et de l'animation possible de l'angle.

> D'un point de vue technique, il s'agira d'apprendre à réagir dans et avec l'angle et de cerner les états physiques qui en découlent chez l'interprète. Il s'agira aussi de développer un vocabulaire de mouvement spécifique à l'angle. Enfin, nous envisageons l'angle comme dispositif narratif, étroitement lié à une dramaturgie précise. Il faudrait prendre en compte les notions d'intérieur et d'extérieur, l'importance de la place du spectateur et donc de son point de vue, la notion de « l'angle en train de se faire », sa capacité à renouer avec une vision circulaire, mais aussi les potentialités dramaturgiques liées aux différentes perceptions de l'angle : l'angle aigu qui expulse, le coin chaud qui accueille…[699]

Par exemple, une question centrale des échanges consistait à demander aux artistes comment elles se comporteraient si elles rencontraient un tel angle sur le plateau. Quelles seraient leurs premières intuitions pour faire face à l'angle ? Comment elles s'y prendraient s'il fallait lui insuffler de la vie, l'animer, le manipuler, voire « faire l'angle » à l'image d'un agrès de cirque (comme on fait de la roue Cyr, du tissu, *etc.*) ?

En invitant les artistes à imaginer que l'angle deviendrait leur nouveau dispositif de cirque ou de marionnette, nous avons constaté différentes façons de procéder pour interagir et communiquer avec l'angle. Ces impulsions varient notamment en fonction de l'agrès et de la discipline qu'elles pratiquent habituellement.

Même si les deux artistes ont des formations et sensibilités différentes (Mirjam Hesse a suivi une formation de marionnettiste alors que Sandra Hanschitz s'est formée à la danse et à la scénographie), leurs démarches ont en commun la réappropriation d'un agrès référencé : le tissu pour Mirjam Hesse et la roue Cyr[700] pour Sandra Hanschitz. Se situant loin des rencontres classiques entre l'agrès et l'artiste, le point de départ de leurs démarches réside précisément dans l'interaction du corps humain avec le dispositif. Que fait le corps à l'intérieur du dispositif ? Comment est-ce qu'il se positionne ? Quel est son rôle en tant que corps qui interagit ?

---

[699] C'est ainsi que nous établissons une sorte de cahier de charges pour notre future création. Passage issue de nos notes de création datant de février 2022.

[700] La roue Cyr, également connue sous le nom anglais de *Cyr Wheel*, est un agrès de cirque constitué d'une structure en métal circulaire dans laquelle l'acrobate se tient pour exécuter différentes figures. Bien que l'utilisation d'une roue comme agrès dans les spectacles de cirque soit documentée dès le 19e ou le 20e siècle, elle n'a été redécouverte que dans les années 2000 par l'acrobate suisse Daniel Cyr, qui lui a donné son nom.

Ce que nous avons retenu de l'entretien avec Mirjam Hesse était à la fois une fascination pour le cirque ainsi qu'une certaine réticence pour cette discipline. Elle parle d'une « certaine contradiction entre le cirque et la marionnette »[701], qui l'amènerait souvent à abandonner des passages plus physiques dans ses créations. Selon la marionnettiste, « au cirque, il s'agit de mettre en valeur le savoir-faire du corps humain, en marionnette celui du corps artificiel »[702], ou, autrement dit, plus l'interprète se met en avant, moins le dispositif lui-même pourrait devenir un personnage. Selon Hesse, la contradiction entre le cirque et la marionnette se manifesterait notamment au niveau du regard de l'interprète. Celui-ci serait « direct » pour un circassien et « interposé » pour un marionnettiste. Mirjam Hesse l'explique ainsi « ce qui est décisif pour moi, c'est que j'ai l'impression d'être avec mon regard sur l'objet et que l'objet regarde vers l'extérieur. Et ce n'est pas moi qui ai le regard direct. […] Et dès que le regard de l'artiste se porte directement vers l'extérieur, il passe rapidement au jeu d'acteur »[703].

Ainsi, il s'agirait d'une sorte de prédisposition mentale de l'interprète qui doit se concentrer sur le dispositif, le chargeant ainsi d'une énergie qui est à son tour renvoyée au public. Le regard peut ainsi désigner le langage corporel, c'est-à-dire littéralement diriger son regard vers l'extérieur ou, le cas échéant, sur un objet. De façon plus symbolique, il peut aussi désigner une manière particulière d'*interagir* avec un objet. Dans ce sens, le regard devient l'équivalente d'une énergie conférant une présence scénique à un objet.

Pour que l'objet devienne sa porte-parole, l'interprète doit donc d'abord lui faire entièrement confiance. Suivant la logique de la marionnettiste, cette relation de confiance serait ainsi brisée au moment où le regard de l'interprète ne tient plus compte de l'objet et établit un contact direct avec les spectateurs.

---

[701] „eine Form von Widerspruch zwischen Artistik und Figurentheater", traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Mirjam Hesse, le 6 janvier 2022.

[702] „[…] weil eben in der Artistik letztendlich doch das Können des Artisten gezeigt werden soll. Und es im Figurentheater ja natürlich eigentlich darum geht, das Können der Figur zu zeigen", traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Mirjam Hesse, le 06 janvier 2022.

[703] „[Es] ist für mich schon entscheidend, dass ich das Gefühl habe, ich bin mit meinem Blick bei dem Ding und das Ding guckt nach draußen. Und nicht ich habe den direkten Blick […] Und sobald der Blick von dem Artist direkt nach außen geht, geht es schnell auch ins Schauspiel über oder so", traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Mirjam Hesse, le 6 janvier 2022.

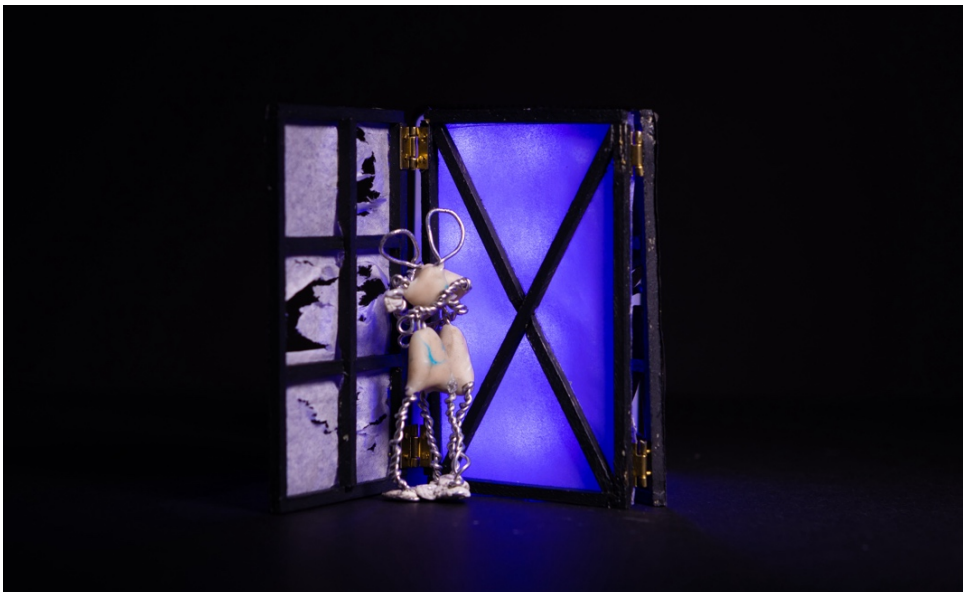

Illustration 130 – Maquette, *Corners,* 2022. (Photo : Archives personnelles)

> Transposé à notre paravent, cela signifierait que, pour créer un espace de rencontre entre le cirque et la marionnette, il faudrait notamment travailler autour du regard de l'interprète. Ainsi, le paravent deviendrait dispositif de cirque quand l'interprète s'en sert pour l'explorer physiquement (sans nécessairement prendre un risque physique ou être dans la spectacularité) et *personnage* quand l'interprète concentrerait toute son attention sur le paravent pour entamer un dialogue intime avec celui-ci.[704]

Il est vrai que, dans certains spectacles de cirque, l'agrès est utilisé comme un simple moyen pour atteindre un effet qu'il soit dramaturgique ou spectaculaire. Même si les circassiens prêtent une grande attention à leurs agrès, ceux-ci n'apparaissent pas *per se* comme des êtres dotés de vie. Dans ces spectacles, il s'agit de « maîtriser » son agrès plutôt que de jouer avec celui-ci (de la même manière qu'on jouerait avec une marionnette). L'attention est donc davantage sur ce qui peut raconter un corps *sur* un agrès que sur tout ce qui se passe *entre* le corps et son agrès.

Cependant, même si les réflexions de Mirjam Hesse nous aident à comprendre des enjeux et techniques derrière le processus d'animation du paravent, elles ne doivent pas être lues comme une division catégorique entre le cirque et la marionnette.

À l'ère du décentrement de l'humain[705] sur la scène circassienne, le regard interposé d'un marionnettiste ne nous semble guère incompatible avec la discipline circassienne.

---

[704] Carnet de création du 22 mai 2022.

[705] Voir à ce propos les recherches de Franziska Trapp, notamment ses articles „(De-)center. Zum non-human turn im zeitgenössischen Zirkus", *op.cit.* et „(More than) Human? Inszenierungsstrategien im Zeitgenössischen Zirkus", *Theater der Zeit*, „*Circus in flux. Zeitgenössischer Zirkus. Contemporary Circus"*, n°7/8, 2022, Berlin, p.9-14.

Lors de notre processus de création pour *Corners*, nous avons constamment essayé de déplacer notre attention vers le paravent, en nous demandant comment ce dernier semble vouloir se comporter dans telle ou telle situation. Ce regard « interposé » de l'interprète sur le paravent, qui se révèle dès la première scène de leur rencontre, constitue l'une de nos stratégies privilégiées pour lui conférer une présence.



Illustration 131 – *Corners,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Jean-Bernard Tiers)

De plus, le paravent acquiert une présence par jeu de contraste avec les mouvements de l'interprète. Elle lui lance des regards, lui tourne autour, essaie de le « séduire », ou de provoquer une réaction, *etc.* Les interactions par le regard semblent contribuer de manière décisive à ce que le paravent soit accepté comme un être doté de propriétés. En d'autres termes, la scénographie parvient à concentrer les regards et la tension dramaturgique par le simple fait d'être là, d'être monumental.

Par conséquent, le paravent nous paraît notamment vivant parce que l'interprète adopte une posture claire en interagissant avec lui. Son langage corporel montre clairement qu'il n'est pas neutre pour elle. Elle le rencontre plutôt comme un sujet, pleine de curiosité, d'empathie et aussi d'un peu de méfiance.

Il y a ainsi une grande authenticité de la rencontre entre le paravent et Alessandra : un corps humain qui se tient devant un corps matériel – une rencontre bien réelle de deux corps qui tentent sans cesse d'entrer en dialogue l'un avec l'autre. Les récits et les rôles qu'incarnent ces deux corps découlent de cette rencontre physique, et non l'inverse.

Ainsi, le paravent n'a pas nécessairement besoin d'être constamment en mouvement pour être animé.

Dans sa création *Im Kreis 2* (2019), Sandra Hanschitz explore justement cette immobilité de sa roue Cyr et l'influence que cette immobilité peut avoir sur l'espace qui l'entoure.

> « Il faut de l'espace. Parce que, si on fait tant de choses, tout le temps, j'ai l'impression qu'on passe un peu à côté de cette qualité. Parce que l'objet en mouvement acquiert une autre complexité. Parce qu'alors, quelque chose bouge et cela change la perception de l'espace »[706], explique-t-elle.



Illustration 132 – *Im Kreis 2,* Sandra Hanschitz, 2019. (© Sandra Hanschitz)

Dans son spectacle, le fait de pencher légèrement sa roue Cyr modifie notre perception spatiale. Lors du processus de création de *Im Kreis 2,* elle raconte avoir soudainement réalisé qu'elle n'avait « besoin de rien d'autre »[707], c'est-à-dire pas d'autres accessoires ou d'éléments de décor sur le plateau, en dehors de sa roue Cyr.

Sandra Hanschitz raconte qu'initialement elle travaillait avec un tissu blanc qu'elle plaçait au-dessus de la roue pour en faire écran de projection, mais un jour, elle a été frappée par l'effet que « cela produisait lorsque [la roue] était simplement posée au sol »[708]. C'est ainsi qu'elle a décidé de retirer tous les éléments périphériques à la roue et de faire un spectacle *sur* la roue Cyr et ses propriétés inhérentes, plutôt qu'un spectacle *avec* une roue Cyr[709].

---

[706] „Es braucht den Raum. Weil wenn man so viel tut die ganze Zeit, habe ich das Gefühl, übergeht man diese Qualität so ein bisschen. Weil das Objekt in Bewegung eine andere Komplexität bekommt. Weil dann bewegt sich halt was. Also alles was du beobachtest, wenn es quasi steht, dann stehts da und wenn es sich bewegt, dann „oh wow, ok, jetzt bewegt es sich"", traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Sandra Hanschitz, le 27 janvier 2022.

[707] „[dieses Objekt ist halt auch gleichzeitig meine Bühne und] ich brauch nichts anderes", traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Sandra Hanschitz, le 27 janvier 2022.

[708] „Das war für mich so krass zu sehen, was das macht, wenn der [Wheel] einfach am Boden im Raum liegt", traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Sandra Hanschitz, le 27 janvier 2022.

[709] Voir entretien inédit avec Sandra Hanschitz, le 27 janvier 2022.

> Donc, s'il n'y avait que le paravent (et les angles qu'il génère) et rien autour – donc seulement l'espace vide – il pourrait acquérir une sorte de présence. En revanche, s'il était entouré d'autres éléments, il ne serait qu'un objet parmi d'autres, se partageant l'attention des spectateurs dans un espace aménagé[710], constatons-nous en réponse à l'entretien avec Sandra Hanschitz.

Ainsi, dans la création *Corners,* le paravent et l'interprète évoluent dans un espace entièrement vide. S'appuyant sur les réflexions de Sandra Hanschitz, nous prêtons une attention particulière à ce que le paravent *fait* à l'espace. Par exemple, le paravent resserre l'espace quand il se plie ou se couche, l'expand quand il fait battre ses ailes, et fait exploser ses dimensions quand l'interprète le fait tourner avec elle dans une danse déchainée. Les ombres qu'il projette, ainsi que les lumières qui aplatissent ou sculptent ses moindres plis, modifient autant les perceptions spatiales que la destruction lente et progressive de son entoilage.



Illustration 133 – *Corners* – *Arlecchino*, CRAC, octobre 2024. (Photo : Archives personnelles)

[710] Carnet de création du 22 mai 2022.

Par ailleurs, Sandra Hanschitz considère que, dans ses créations, les frontières entre son corps et celui de sa roue Cyr se brouillent. L'objet et la circassienne constituent ainsi une entité dans laquelle la roue devient en quelque sorte le prolongement de son corps.



Illustration 134 – *Corners,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Baptiste Cretel)

Dans *Corners,* il s'agit de ce même transfert d'énergies de l'interprète sur le paravent qui nous permet de l'établir comme personnage à part entière. Même si l'interprète, par sa façon de se mouvoir en tant que contorsionniste, attire régulièrement le regard des spectateurs, son attention se concentre entièrement sur le paravent. Ce décentrement de son attention vers un corps autre que le sien nous permet de raconter le dialogue qui se déploie *entre* le paravent et l'artiste, se répondant et se transformant mutuellement.

De plus, le costume couleur chair de l'interprète la relie inévitablement au paravent – une parenté organique mise en lumière dès le début du spectacle.

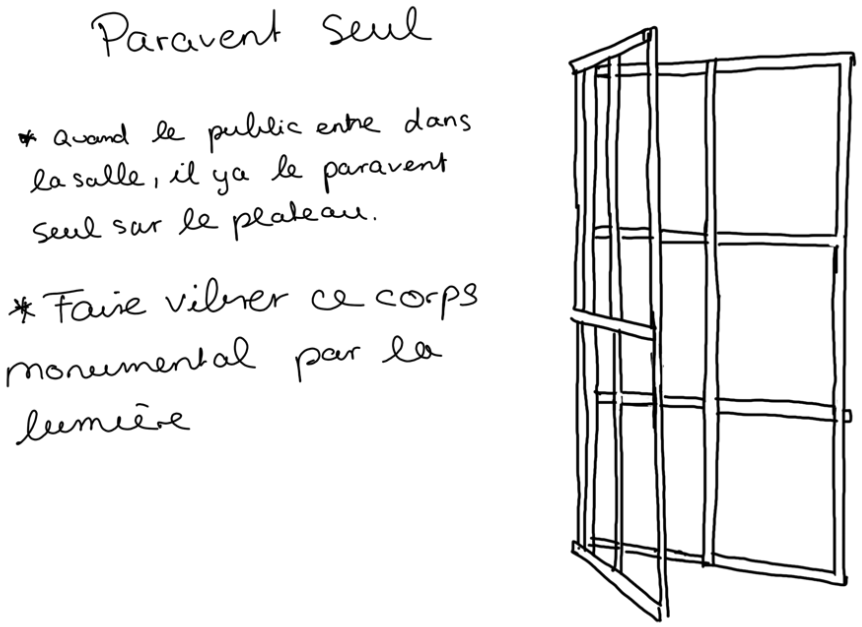

Illustration 135 – Carnet de création, *Corners,* 2022. (© Archives personnelles)

Comme évoqué à plusieurs reprises, nous avons commencé l'écriture dramaturgique sans images préconçues : le point de départ était, au contraire, la morphologie physique du paravent et sa « manière d'être », qui se cristallisait progressivement d'une improvisation à l'autre. C'est ainsi, grâce à l'interaction des deux corps – celui de l'interprète et celui du dispositif – que l'interprète, par sa propre présence scénique et dramaturgique, parvient à insuffler une présence et une vitalité au dispositif. Cette vitalité n'est donc pas suggérée par le paravent, mais elle est projetée sur le paravent par l'interprète (ou le spectateur).

« La marionnette n'est pas un corps manipulé, elle est un corps vivant qui vient interagir par ses mouvements avec le corps du marionnettiste »[711], affirme par ailleurs Bernard Andrieu[712]. Pour Andrieu, la marionnette a pour fonction de « déstabiliser le schéma corporel du marionnettiste dans un jeu de contraction et l'extension de son corps propre »[713].

[711] Andrieu, Bernard ; Thomas, Cyril, *Entre les corps. Les Pratiques émersiologiques aujourd'hui (cirque, marionnettes, performance et arts immersifs). Actes du colloque des 7 et 8 octobre 2016 au Centre national des arts du cirque*, *op.cit.,* p.30.
[712] Philosophe français né en 1959, Bernard Andrieu est spécialiste de la philosophie du corps et des pratiques corporelles, notamment la philosophie du sport. Il s'intéresse aux pratiques circassiennes pour établir une émersiologie du corps.
[713] Andrieu, Bernard ; Thomas, Cyril, *Entre les corps. Les Pratiques émersiologiques aujourd'hui (cirque, marionnettes, performance et arts immersifs). Actes du colloque des 7 et 8 octobre 2016 au Centre national des arts du cirque*, *op.cit.,* p.30.

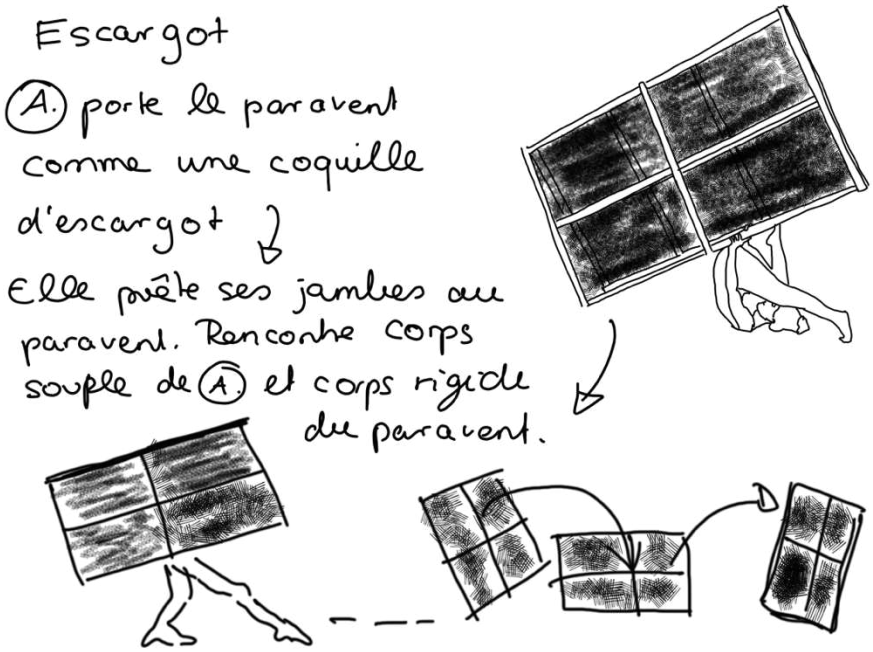

Illustration 136 – Carnet de création, *Corners – Escargot,* 2022. (© Archives personnelles)

Il fait ici allusion à une forme de rencontre qui joue également un rôle dans *Corners*, lorsque l'interprète enfile le paravent sur sa tête comme une coquille d'escargot. Le paravent élargit ainsi son propre corps, ou encore l'interprète prête ses propres jambes au corps du dispositif. Dans le cas de *l'Escargot,* le paravent *exige* donc un mouvement rotatif, duquel découle une apparente logique interne du mouvement. Ainsi, le corps de l'artiste s'insère dans le corps du dispositif, lequel détermine le rayon et les possibilités de déplacement – en l'occurrence, un mouvement de rotation permettant de se déplacer conjointement et lentement vers l'avant.

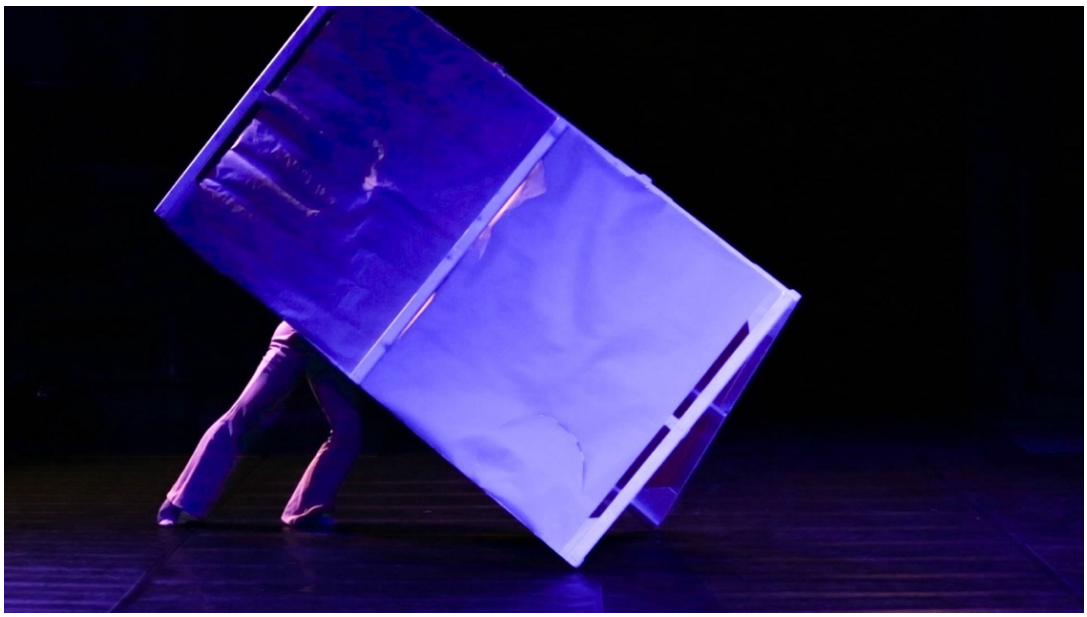

Illustration 137 – *Corners*, CRAC, novembre 2023. (Photo : Archives personnelles)

Ainsi, le corps très souple de l'artiste rencontre le corps rigide et anguleux du paravent, ne disposant d'aucune articulation. Les deux présences doivent s'équilibrer mutuellement et l'interprète doit effacer une partie de ses capacités physiques pour pouvoir se rapprocher du mode d'existence du paravent et lui conférer ainsi une présence.

Cette démarche n'est pas sans rappeler celle de Mirjam Hesse dans sa création *Im Gegen Über*. En mêlant vocabulaire circassien et marionnettique, elle y explore les notions du corps composé et du corps caché.



Illustration 138 – *Im Gegen Über,* Mirjam Hesse (Theater Miamou), 2009. (© Mirjam Hesse)

L'artiste relate que, lors des répétitions, elle a vite eu l'impulsion de changer l'apparence classique du tissu, installé du haut vers le bas, pour l'accrocher en forme de boucle. Au lieu d'exécuter des figures sur le tissu, elle s'est installée dedans et l'a déformé en sortant tour à tour un bras, une jambe ainsi que des masques. Étant partiellement visible, l'artiste n'était donc pas en permanence au centre d'attention de l'action, détournant ainsi l'attention du public vers le dispositif lui-même. Son corps (tel quel ou masqué) était en dialogue perpétuel avec le tissu, qui, tel un cocon rempli de vie, faisait aussi office de buste d'un corps composé, auquel l'artiste prêtait ses membres.

Dans *Corners,* l'entoilage du paravent en papier froissé évoque aussi l'image d'une cellule organique, d'où jaillit la vie.

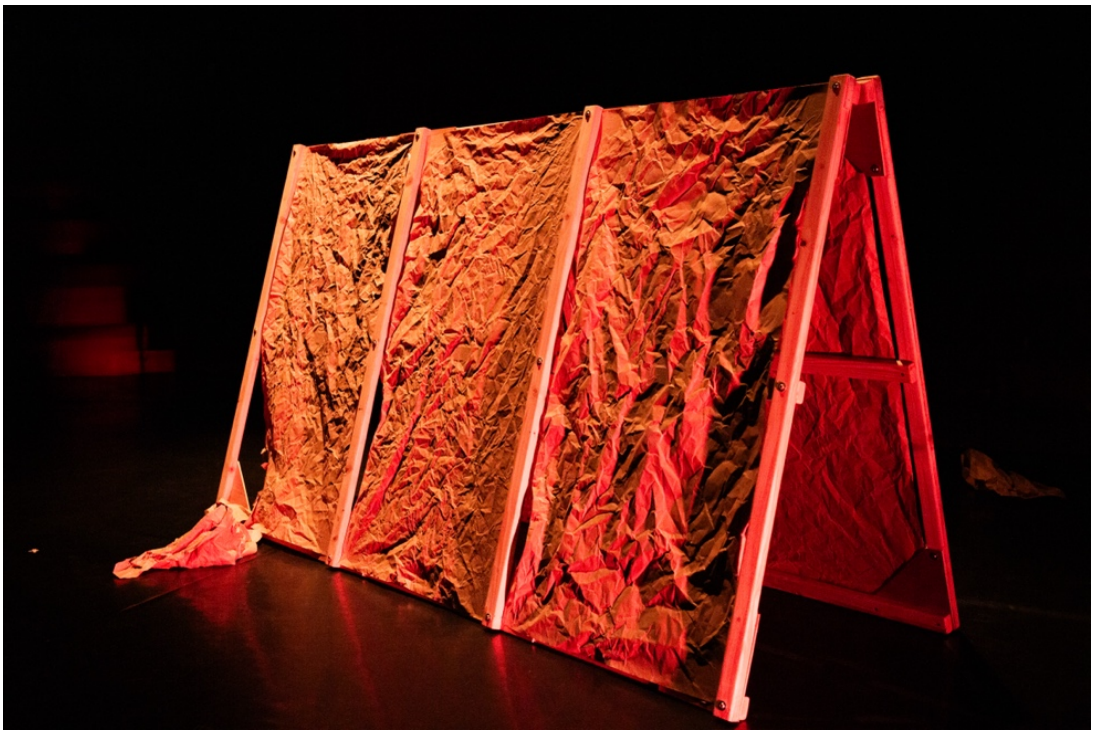

Illustration 139 – Détail entoilage, *Corners,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Baptiste Cretel)

De cette cellule surgit l'acolyte du paravent : une créature étrange qui découvre le monde tel un nouveau-né fantasmagorique.

À la suite de l'entretien avec Mirjam Hesse, nous faisons le point sur comment ses réflexions pourraient nous guider pour animer le paravent. Ainsi, nous notons dans notre carnet de création :

> La question qui continue à se poser est comment l'interprète, de façon directe ou indirecte, à effet immédiat ou différé, insuffle de la vie à notre paravent ? Notre démarche consiste à mettre en scène la rencontre entre le paravent et l'humain, un dialogue entre la matière morte et la matière vivante qui se situe loin du risque et de la spectacularité. L'un des possibles points d'entrée nous est donné par la marionnettiste Mirjam Hesse, qui propose le suivant : « si je m'imaginais rencontrer un paravent, je commencerais probablement par essayer de voir à quel endroit je peux faire basculer le paravent pour que ses extrémités commencent à bouger. Ainsi, […], si l'on tirait sur le coin arrière du paravent, il se fermerait probablement de lui-même »[714]. Le paravent serait alors comme une surface qui génère des angles, agissant en dialogue avec son partenaire de jeu : l'humain.[715]

[714] „Und wenn ich mir vorstelle, ich würde jetzt so einem Paravent begegnen, würde ich wahrscheinlich tatsächlich als erstes versuchen auszuprobieren, an welcher Stelle ich den Paravent kippen kann, so dass die Flügelecken anfangen sich zu bewegen. Also wenn man jetzt, […], an der hinteren Ecke ziehen würde, würde sich der wahrscheinlich von selbst schließen", traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Mirjam Hesse, le 6 janvier 2022.

[715] Carnet de création du 22 mai 2022.

Par ailleurs, Mirjam Hesse nous a fourni d'autres connaissances précieuses pour animer le paravent, en nous partageant ses impressions de marionnettiste sur un spectacle de cirque dont nous lui avons montré un extrait : *Hallo* de Martin Zimmermann. Dans cette création, l'espace se déplace sans que l'on voie comment. Il s'y meut donc de lui-même, de façon apparemment autonome, mais sans pour autant que la scénographie nous apparaisse comme un personnage. Mirjam Hesse l'explique ainsi « si je voyais l'artiste qui met en mouvement un espace […], je dirais que l'impression serait tout à fait différente. Donc s'il se tenait lui-même au bord, je verrais un espace qui se replie et qu'il le fait respirer comme un marionnettiste, de l'extérieur »[716]. Selon Mirjam Hesse, l'illusion d'un mouvement autonome est rapidement déjouée, car, en tant que spectateurs, « nous comprenons qu'il doit y avoir une mécanique sous-jacente, qu'il s'agisse d'un moteur intégré ou de quelqu'un qui manipule cet espace hors du champ de vision »[717].

Cette réflexion est tout à fait intéressante pour notre démarche, car elle met en lumière l'indispensabilité d'une interaction active entre le dispositif et l'humain pour insuffler de la vie au paravent. Si le paravent savait se déplacer sans qu'on perçoive la présence humaine, il redevenait probablement un simple « objet maîtrisé » dès qu'il rencontrerait Alessandra sur le plateau.

À la suite de l'échange avec Mirjam Hesse, nous concluons donc dans notre carnet de création :

> Pour animer le paravent, il faudrait prendre le dialogue entre le corps humain et le corps matériel comme point de départ du processus.[718]

Nous retrouvons un tel dialogue entre le vivant et l'inerte dans la démarche de Sandra Hanschitz, travaillant autour de la ré- et la déconstruction de la roue Cyr traditionnelle, jusqu'à l'explorer sous sa forme géométrique du cercle.

---

[716] „Also wenn ich jetzt denjenigen sehen würde, der am Rand dieses Seil zieht […] Also wenn er selbst am Rand stehen würde, ich würde einen Raum sehen, der sich so zusammenklappt und ihn wie er dieses Atmen als Marionettenspieler quasi von außen bewirkt", traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Mirjam Hesse, le 6 janvier 2022.

[717] „Aber vielleicht liegt es auch daran, dass das eben in dem Moment klar ist, das muss eine Mechanik sein. Also es muss irgendwo entweder einen eingebauten Motor geben oder es gibt real jemand, der irgendwo an einem Seil zieht", traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Mirjam Hesse, le 6 janvier 2022.

[718] Carnet de création du 22 mai 2022.

Dans ses créations, la roue Cyr fonctionne comme agrès, mais aussi comme scénographie, comme dispositif joué et jouant, voire comme instrument de musique.

Sandra Hanschitz souligne que le fait de ne pas avoir été formée dans une école de cirque lui a offert la liberté d'approcher son agrès de façon très intuitive[719]. Cette « naïveté » lui permet, à dessein ou involontairement, de se réapproprier du dispositif et de le sortir de son utilisation première. Dans sa démarche, elle refuse les figures du cirque traditionnel et leur côté spectaculaire qui, selon elle, se caractérisent par « une telle vacuité »[720]. Savoir comment une figure doit être exécutée techniquement va plutôt dans le sens de la machine, constate-t-elle, alors que ce qui l'intéresse, c'est l'originalité du mouvement plus que sa spectacularité.

Elle s'inscrit ainsi dans une recherche de mouvement qui résonne avec celle que nous déployons dans *Corners*. Ainsi, nous y employons la contorsion uniquement à des moments très précis, en tant qu'outil dramaturgique précieuse pour raconter le devenir marionnette du personnage. Le reste du temps, les impulsions de mouvement naissent du paravent à partir d'une « conversation matérielle »[721], sans que nous nous contraignions à utiliser la contorsion si le paravent impulse d'autres mouvements.

Par exemple, une image récurrente au cours de notre processus de création était celle de l'enfance, et plus précisément l'apprentissage de la marche. Lorsque le personnage soulève le paravent, ses mouvements maladroits donnent l'impression que c'est le paravent qui la soulève plutôt, l'entraînant dans une danse angulaire.

[719] Voir „…und wenn ich auf einer Zirkusschule gewesen wäre, dann hätte ich sicher einen anderen Blick drauf.", *in* entretien inédit avec Sandra Hanschitz, le 27 janvier 2022.
[720] „[Vor allem weil die Tricks auch] so eine Leere haben", traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Sandra Hanschitz, le 27 janvier 2022.
[721] "We were not working toward a single artist's vision but allowing a puppet to reveal itself from a materially based conversation among a host of artists, makers, craftsmen, engineers and amateurs", traduction par l'auteure, *in* Lasko, Jim, "The Third Thing", *in* Posner, Dassia N. ; Orenstein, Claudia ; Bell, John, *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance, op.cit.,* p.97.



Illustration 140 – *Corners – Escargot,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Baptiste Cretel)

« S'habituer à un chapeau, à une automobile ou à un bâton, c'est s'installer en eux, ou, inversement, les faire participer à la voluminosité du corps propre »[722], écrit le philosophe Maurice Merleau-Ponty. À un moment dans le spectacle, l'interprète « s'installe » littéralement dans le paravent, incertain sur ses jambes tremblantes, comme un enfant qui fait ses premiers pas. Elle s'accroche au paravent, suivant ainsi cette « volonté du corps propre » (du paravent) dont parle Merleau-Ponty.

Puis, elle finit par disparaître dans le paravent, et ensemble, ils traversent le plateau dans une chorégraphie des lignes invisibles. Le paravent, avec une froideur maternelle, l'incite donc à entreprendre son voyage.

[722] Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p.179

Quant à Sandra Hanschitz, l'animation de sa roue Cyr passe surtout par la méditation et une pratique du *Contact Improvisation*[723], qui lui sert notamment à développer un agir sur la base de la perception, plutôt que sur un agir automate[724]. Dans sa démarche, elle recherche des façons de se connecter à la terre et d'identifier la qualité de ce contact. Ce qui lui importe, c'est son corps en relation avec celui de son dispositif - un corps qui devient « le lieu de l'expérience »[725].

Ainsi, elle commence ses entrainements par une session de méditation qu'elle considère comme une suite d'impressions dans et avec l'espace : « où suis-je attiré dans l'espace ? »[726], en constitue la question motrice. La session de méditation la conduit ensuite à se placer devant sa roue Cyr afin de la « lire » physiquement. Par exemple, lorsqu'elle est en position verticale avec sa roue, elle ressent « le lien de la gravité »[727], qui est donc leur « dénominateur commun »[728] ; celui qui relie l'humain au dispositif[729].

En s'intéressant à la gravité, elle a donc exploré, dans sa création *Im Kreis 2* (2019), le comportement de son dispositif quand il tombe, quand il sort de son axe, quand il a un moment cinétique, quand il n'en a pas, *etc.* Selon l'artiste, l'éventail assez limité des figures qu'elle maîtrisait d'un point de vue technique lors de la genèse de la création, l'obligeait à s'éloigner de la rencontre classique, du *spinning* et de l'exécution de ces figures à l'intérieur, afin d'imaginer d'autres types de rencontre avec son agrès. La roue exigeait donc une attention impartagée de sa part, à laquelle elle ne pouvait pas échapper sans risquer des blessures. « Si je ne suis pas présente, si je ne suis pas tout à fait là, alors je vais très vite me prendre un coup quelque part et ça va faire mal »[730], explique-t-elle.

---

723 Le *Contact Improvisation* est une forme de danse développée par le danseur et chorégraphe américain Steve Paxton, pensée à la fois pour des spectacles et des ateliers. Depuis 1972, le *Contact Improvisation* en tant que pratique expérimentale s'est répandue à l'échelle internationale. Le *Contact Improvisation* a influencé diverses méthodes somatiques, que l'artiste utilise pour « entrer en contact » avec sa roue Cyr.

724 Voir „Wie ein Trick technisch auszuführen ist, geht eher in Richtung Maschine. Und wo ist die Menschlichkeit?" *in* entretien inédit avec Sandra Hanschitz, le 27 janvier 2022.

725 Jay, Laurence, « Pratiques somatiques et écologie corporelle », *op.cit.,* p.106.

726 „Wo zieht es mich hin im Raum?", traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Sandra Hanschitz, le 27 janvier 2022.

727 „[…] weil das ist der gemeinsame Nenner, denn wir haben beide diese Schwerkraft", traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Sandra Hanschitz, le 27 janvier 2022.

728 Voir traduction ci-haut. Entretien inédit avec Sandra Hanschitz, le 27 janvier 2022.

729 Voir „Ich bin mit dem Cyr Wheel in einer vertikalen und spür quasi unsere Verbindung", *in* entretien inédit avec Sandra Hanschitz, le 27 janvier 2022.

730 „wenn ich nicht präsent bin, nicht ganz da bin, dann werde ich es ziemlich schnell irgendwo drauf kriegen und es wird wehtun", traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Sandra Hanschitz, le 27 janvier 2022.

Pour elle, « chaque action ou chaque acte que je fais a une réponse et une conséquence. Celle-ci introduit à son tour la suivante. C'est ainsi que naît le dialogue avec l'objet »[731]. Cette réflexion met en lumière la réciprocité de ce dialogue : ce n'est pas seulement l'artiste qui manipule son dispositif, mais chaque dispositif a son propre langage, ses propres contraintes ou des impulsions de mouvements qui varient en fonction de sa matérialité. Ainsi, l'interprète et le dispositif doivent être, de la même façon, à l'écoute l'un de l'autre ; sinon « nous avons un conflit qui n'est pas verbal, mais au contraire très physique »[732].

Cette exigence d'une attention totale de l'interprète vis-à-vis du dispositif, caractérise aussi la relation entre le paravent et Alessandra Piccoli. En tant que contorsionniste, Alessandra n'a pas l'habitude de travailler avec un agrès. Outre l'apprentissage nécessaire pour savoir comment appréhender et interagir avec le paravent, elle devait tout entièrement s'habituer à une quelconque interaction avec un corps matériel sur le plateau. Cela la met dans une posture d'écoute totale vis-à-vis du paravent, qu'elle doit souvent manipuler avec un soin extrême pour éviter de se blesser.

« […] Un actant n'agit jamais vraiment seul. Son efficacité ou son action dépend toujours de la collaboration, de la coopération ou de l'interférence interactive d'un grand nombre de corps et de forces »[733], remarque par ailleurs Jane Bennett. Dans notre duo, les deux corps sont constamment en interaction, et c'est de cette interaction que la présence émerge, à travers une négociation constante où chacun influence et répond aux mouvements et actions de l'autre. Ainsi, ce n'est qu'en se fiant entièrement au paravent qu'Alessandra parvient à lui insuffler de la vie.

Dans cette perspective, notre démarche résonne sensiblement avec celle de Sandra Hanschitz, qui ne recherche pas le « jeu de rôle »[734], mais plutôt la mise en scène du dialogue entre l'interprète et sa roue « telles quelles ».

---

731 „[…] jede Aktion oder jede Handlung, die ich tue, hat Antwort und Konsequenz quasi. Dies wiederum leitet das nächste ein. So entsteht für mich der Dialog", traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Sandra Hanschitz, le 27 janvier 2022.

732 „[…] dann haben wir einen Konflikt, der nicht verbal ist in dem Sinn, sondern sehr physisch", traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Sandra Hanschitz, le 27 janvier 2022.

733 "[…] an actant never really acts alone. Its efficacy or agency always depends on the collaboration, cooperation, or interactive interference of many bodies and forces", traduction par l'auteure, *in* Bennett, Jane, *Vibrant Matter. A political ecology of things*, *op.cit.,* p.21.

734 „Rollenspielen", traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Sandra Hanschitz, le 27 janvier 2022.

« Ce qui est essentiel pour moi, c'est la rencontre entre moi et ma roue et tous les questionnements relatifs à la présence »[735], affirme la jeune artiste. Inspirée par les réflexions partagées de Sandra Hanschitz, nous notons alors dans notre carnet de création :

> Si l'on prend le paravent pour « ce qu'il est », c'est-à-dire si l'on présente le paravent en tant que dispositif, sans vouloir lui faire jouer un rôle ou interpréter un personnage, d'un point de vue dramaturgique, il faudrait réfléchir à ce que « veut » un angle. Autrement dit : quelle est la vie intérieure d'un angle ? Une démarche qui nécessite une qualité d'observation fine des sensations, afin d'évoluer vers une prise de conscience pour les angles qui nous entourent. Il est ainsi nécessaire de réfléchir au rapport à l'équilibre de l'angle, à sa façon de se positionner et se mouvoir, à son rapport à l'espace qui l'entoure, à son rapport au temps, à la vitesse et à la durée… Par exemple, est-ce qu'un angle a l'impulsion de s'étendre ou de se contracter, ou est-ce qu'une surface a l'impulsion de devenir un angle ?[736]

Ces interrogations atteignent leur apogée dans la scène de *La Lutte,* sous le souffle du vent et une lumière verdâtre. L'interprète entoure le paravent de mouvements animaliers, telle une prédatrice prête à bondir. Un long moment de contemplation précède le premier coup, infligeant la première blessure à la peau encore intacte du paravent.

Dans le silence, on n'entend plus que sa respiration haletante – celle de l'interprète, mais aussi, et surtout, celle du paravent, produit par le froissement du papier qui ondule dans l'air et accompagne ses gestes de destruction. Dans un moment de détresse, le regard d'Alessandra se porte vers le paravent, puis se pose sur le public, à moitié interrogeant, à moitié accusateur. Peu à peu, elle dépouille le paravent, jusqu'à ce qu'il ne reste plus que quelques lambeaux de papier flottant autour de sa structure squelettique, témoins de la destruction qui lui a été infligée.

[735] „Tatsächlich wesentlich ist für mich dieser Prozess des Kennenlernens und der Präsenz.", *in* entretien inédit avec Sandra Hanschitz, le 27 janvier 2022.
[736] Carnet de création du 22 mai 2022.



Illustration 141 – *Corners* – *La Lutte,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Baptiste Cretel)

Défaite, l'interprète s'effondre au sol et s'éloigne du paravent, rampant lentement, dans un moment de profonde introspection, prenant conscience de l'ampleur de ses gestes.

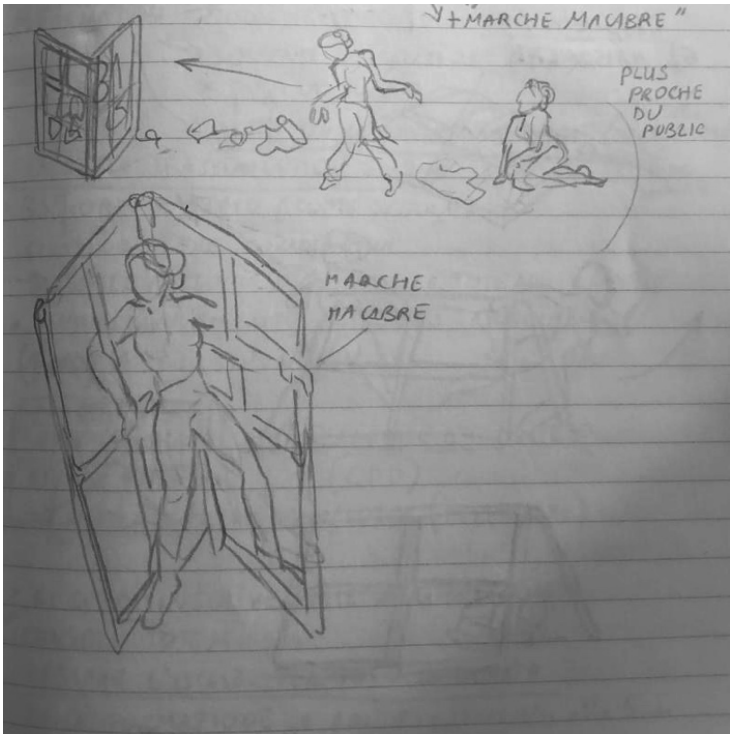

Illustration 142 – Carnet de création de l'interprète, *Corners,* 2024 (© Alessandra Piccoli)

Doucement, la scène se transforme en une sorte de danse macabre, où l'interprète et le paravent avancent lentement vers le public, leurs mouvements synchronisés, comme la marche d'un enfant guidé par son parent. Les lambeaux de papier flottent autour d'eux, tels des voiles de deuil dansant au gré du vent.

Cette scène est envisagée comme la dernière danse avec la vie, avant la métamorphose du personnage vers une présence marionnettique boisée. La danse se métamorphose alors en une respiration laborieuse, évoquant les dernières (ou premières) inspirations d'une vie. Le paravent retrouve ainsi sa position initiale, telle une cellule abritant de la vie, une maison protectrice qui s'est transformée en prison. Les craquements du bois se font entendre, témoignant du corps souple du personnage qui se rigidifie de plus en plus. Puis, une dernière grande inspiration précède le moment où le personnage-marionnette rend son dernier souffle. Ce souffle marque la fin du spectacle et la naissance d'une créature chimérique, où le corps du paravent et celui du personnage ne font plus qu'un.



Illustration 143 – *Corners*, CRAC, octobre 2024. (Photo : Baptiste Cretel)

Par le simple fait d'être là, d'être dans l'espace et d'être éclairé par la lumière scénique, le paravent dans *Corners* exerce constamment une influence. Il influe sur l'espace en modifiant continuellement sa perception, il influe sur l'interprète en alternant et initiant sans cesse ses mouvements, et il influe également sur les spectateurs, générant des récits qui sont aussi nombreux que les spectateurs dans la salle.

Ainsi, il n'y a pas de stratégie ou de technique universelle pour s'installer dans un objet, un dispositif ou toute autre « chose ».

Par ailleurs, plus vaste et complexe que l'objet, l'expérience des « choses » dans *Zonka und Schlurch,* nous a amené à considérer leurs potentialités scénographiques et dramaturgiques, en termes d'interaction, de pouvoir, mais aussi de résistance. Comme nous avons pu constater à travers nos analyses de *Corners*, un certain équilibre entre les deux présences est nécessaire pour que l'homme et la chose se rencontrent d'égal à égal et puissent ainsi s'engager l'un envers l'autre. En d'autres termes, tantôt l'espace, tantôt la chose et, tantôt l'humain ont plus d'importance. Par conséquent, l'importance relative de l'humain, de la chose et de l'espace peut varier, et la vitalité persiste autour de toute « chose » à laquelle le public s'identifie émotionnellement.

2.4. Pouvoir et résistance des choses dans *Zonka und Schlurch*



Illustration 144 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung)

L'étymologie du mot *chose* remonte au bas latin *causa* et au latin classique *res*. En raison de son utilisation fréquente dans une phrase négative, il a évolué pour signifier « *rien* » en ancien français. En allemand, *das Ding*, ne désigne pas un objet, mais un « support (substance) de propriétés ou de représentation d'ordre humain dans une diversité de sensations »[737].

[737] Voir la définition du *Ding* comme „Träger (Substanz) von Eigenschaften oder menschlicher Ordnungsvorstellung in einer Empfindungsmannigfaltigkeit", traduction par l'auteure, selon le *Meyers grosses Taschenlexikon*, Berlin, Bibliographisches Institut, 1981.

La chose ouvre donc la voie à une réflexion sur une certaine autonomie, dépassant la matérialité de l'objet. En effet, la chose se définit le plus souvent par opposition à l'objet qui présuppose, dans la tradition occidentale, une soumission de l'objet par rapport à l'humain. Dans une perspective économique de l'objet comme produit, « le rôle attendu de l'objet est de servir l'homme, de coopérer avec lui, de s'engager pour favoriser la réussite des entreprises humaines »[738], résume ainsi l'économiste français Robert Salais[739].

La chose, au contraire, aurait la capacité de résister l'humain et d'avoir une agentivité qui lui est propre, par exemple, l'effet d'un acide sur un métal ou l'effet d'un médicament.

Selon Gilbert Romeyer Dherbey[740], dans son ouvrage *Des choses mêmes, la pensée du réel chez Aristote,* Aristote appréhendait une conception autonome de la chose qui « n'est pas seulement ce qui se tient devant l'homme pensant, mais aussi ce qui se tient par soi. Les choses comme les hommes sont des sujets, c'est-à-dire possèdent en elles de quoi se soutenir »[741].

Dans cette perspective, la création d'une scénographie ou de dispositifs animés résonne avec la définition aristotélicienne de la chose, en ce qu'ils sont perçus comme des entités possédant autonomie, agentivité et une volonté propre.

Selon la définition de Konstanza Kavrakova-Lorenz[742], „[ein Ding ist] ein Etwas, das be-handelt[743] wird und dadurch etwas über den Zustand, das Befinden der Figur des Stückes aussagt. Somit ist es „mehr", als nur ein Objekt fremder Einwirkungen"[744].

Ce qui est certain, c'est que la chose et l'espace sont indissociables. Les choses animent et caractérisent un espace. Dès qu'une chose apparaît dans un espace, elle crée son propre espace autour d'elle, et amène le spectateur à considérer l'espace à son échelle.

---

738 Salais, Robert, *Les produits : objets et/ou choses ? Retour sur la pragmatique des conventions 1,* 2018, consulté le 7 octobre 2024. URL : https://shs.hal.science/halshs-03219094v1

739 Robert Salais (*1941) est économiste et initiateur de l'économie des conventions. Il est directeur du laboratoire d'« Institutions dynamique historique de l'Economie » du CNRS.

740 Professeur émérite de Philosophie à la Sorbonne, Université de Paris-IV et Directeur honoraire du Centre Léon-Robin (CNRS-Paris-IV).

741 Romeyer-Dherbey, Gilbert, *Des choses mêmes, la pensée du réel chez Aristote,* Lausanne, l'Âge d'Homme, 1983, p.10.

742 Metteuse en scène, scénographe et professeure d'arts de la marionnette, Konstanza Kavrakova-Lorenz a été directrice du département de la marionnette à la Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch à Berlin 1990 à 1993.

743 Le tiret entre *be-handelt* dans la version allemande de cette citation renvoie à la différence de signification entre le mot *behandeln* (traiter ou manipuler) et *handeln* (agir).

744 « [une chose est] un quelque chose qui est manipulé et qui agit et qui, par conséquent, dit quelque chose sur l'état ou l'état d'esprit du personnage de la pièce. C'est donc 'plus' qu'un simple objet d'influence étrangère », traduction par l'auteure, *in* Kavrakova-Lorenz, Konstanza, „Das Theaterspiel der Dinge" in Brendenal, Silvia, *Animation fremder Körper,* Berlin, Theater der Zeit, 2000, p.70-71.

Georges Perec, dans son approche infra-ordinaire[745], explore l'espace matériel et quotidien, souvent considéré comme banal, et sa relation aux choses qui l'habitent. Il explore l'espace de notre vie quotidienne, celui qui constitue notre environnement immédiat et auquel nous sommes intimement liés. En explorant les détails apparemment insignifiants de cet espace ordinaire, Perec révèle toute la complexité et la diversité des expériences humaines qui s'y déroulent. Le début de *Les Choses* de Georges Perec suggère que la profusion des objets dévoile paradoxalement le vide de l'espace. Cet espace, chez Perec, semble dépourvu de frontières et de souvenirs, évoquant une forme d'absence. « Ils traversaient des épiceries pleines d'odeurs délicieuses, des pâtisseries mirifiques où s'alignaient les tartes par centaines, des cuisines resplendissantes aux mille chaudrons de cuivre. Ils sombraient dans l'abondance »[746], y écrit Georges Perec. Il s'interroge ainsi sur la fonction des choses du quotidien et les éléments et significations cachées derrière ces choses, par exemple derrière le papier peint et d'autres éléments apparemment banals de notre environnement.

Dans le cas d'un dispositif scénographique, ces « éléments cachés » inhérents aux choses sont souvent interprétés à travers une perspective humaine, c'est-à-dire en jouant avec l'idée que les choses sur le plateau ont une capacité d'action au sens humain du terme. Nous supposons alors que les choses seraient capables de ressentir des émotions et de l'empathie, ainsi que de poursuivre leurs propres intentions. Que les choses dans l'espace – ou l'espace lui-même – nous rencontrent en tant qu'être doté de propriétés individuelles dépend surtout de la relation entre leurs présences et celle de l'humain.

Dans *Zonka und Schlurch*, les choses, mécaniques ou autres, qui peuplent la scène, animent l'espace en prenant vie de façon surprenante. L'objectif était de créer l'impression que le dispositif scénographique suivait ses propres lois et agissait de manière indépendante.

---

[745] Au cœur de la démarche de Georges Perec réside une interrogation centrale : comment classer les choses et dresser un inventaire des espaces ? Perec aborde cette question en établissant un inventaire des lieux qui échappent aux catégories préétablies, un inventaire où subsiste « toujours un doute ». Dans son ouvrage *L'infra-ordinaire,* il nous incite à faire « l'inventaire de vos poches, de votre sac. Interrogez-vous sur la provenance, l'usage et le devenir de chacun des objets que vous en retirez », *in* Perec, Georges, *L'infra-ordinaire*, *op.cit.,* p.9.

[746] Perec, Georges, *Les Choses,* Paris, Julliard, 1965, p.117-118.

Notre processus de création s'appuyait sur l'hypothèse que chaque chose et chaque matière de cet univers possède de la « vitalité », c'est-à-dire des volontés et intentions qui lui sont propres « en vertu de leur conception et de leur nature intrinsèque »[747]. Plutôt que de considérer comme acquis que les humains dominent la matière inerte, la création explore l'idée que ces choses habitent l'espace scénique et lui confèrent une forme de vitalité.

D'un point de vue dramaturgique, la pièce propose déjà un déplacement de la hiérarchisation des éléments scéniques, nous invitant à réfléchir sur le statut même du dispositif scénographique et de la matière. Les deux personnages principaux étant des robots, ils portent en eux une grande matérialité, s'alignant ainsi sur le même plan hiérarchique que les autres éléments scéniques. En quelque sorte, nous envisageons les interprètes comme des éléments scéniques au même titre que les matières, les objets et l'espace, établissant ainsi une hiérarchie horizontale. Cette redistribution des rôles invite le public à percevoir les interprètes comme faisant partie intégrante de l'univers scénique, au même titre que les matières de prime abord inanimées. L'approche dramaturgique renforce ainsi l'idée de l'agentivité des choses et de l'espace, s'alignant avec la notion que chaque élément possède sa propre « vie » et peut jouer un rôle actif dans le déroulement du récit.

Dans cette perspective, il devient essentiel de laisser les choses s'exprimer d'elles-mêmes, en prêtant une attention particulière à leurs propriétés intrinsèques, telles que leurs « forme, taille, couleurs, densité, transparence ou opacité… »[748]. Il s'agit de se laisser guider par leurs caractéristiques naturelles, plutôt que de leur imposer une forme ou un sens prédéfinis.

Cette approche trouve une résonance pertinente dans l'interaction des personnages de Zonka et de Schlurch avec leur environnement. En ignorant les modes d'emploi habituels des objets, ils les considèrent en effet comme des *choses* ayant des volontés propres.

Pendant les répétitions, se mettre dans la peau de l'objet, de la matière, voire à la place de la scénographie dans son ensemble, était tout aussi important pour les interprètes que d'incarner leurs personnages.

---

747 Posner, Dassia N. ; Orenstein, Claudia ; Bell, John, *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance, op.cit.,* p.6

748 Cambron, Maxence, « Matières et mémoire, ou le théâtre concret de François Tanguy (Théâtre du Radeau) », *op.cit.*

En déplaçant le centre d'intérêt des acteurs vers « un objet de collaboration commune »[749], cela peut « libérer la pensée créative »[750], comme le souligne Jim Lasko[751]. Ainsi l'agentivité de la chose est considérée comme un moteur de la mise en scène et du jeu d'acteur.

Par ailleurs, l'historien de l'art William John Thomas Mitchell[752] s'intéresse au moment où les choses deviennent un *Autre (the Other)*, c'est-à-dire aux « métaphysiques de l'objet, plus exactement des métaphysiques de ce fond jamais objectivable d'où viennent les objets à notre connaissance superficielle »[753], dont parle Michel Foucault. William John Thomas Mitchell donne pour exemple le moment où "the object becomes the Other, when the sardine can looks back, when the mute idols peaks, when the subject experiences the object as uncanny"[754].

Dans *Zonka und Schlurch*, les objets deviennent cet *Autre* en interagissant avec les personnages, passant d'éléments inanimés ou banals à de réelles présences, des choses qui habitent l'espace, font face et résistent aux interprètes. Ainsi, la serpillière devient une « chose » étrange et signifiante en dansant avec Zonka, et une construction curieuse reliant une antenne à une boîte de conserve devient un trésor innombrable. Tant que les objets semblent être inanimés quand ils sont accrochés aux murs, ils deviennent des présences – autrement dit : des choses – qui habitent l'espace en interaction avec les personnages. Par exemple, le parapluie rangé près de l'établi de bricolage de Schlurch n'est qu'un parapluie accroché, mais lorsqu'il est pris tendrement dans ses bras, démontrant ses possibilités, il devient cet *Autre*, une présence influençant l'histoire, l'espace et les personnages.

---

[749] Posner, Dassia N. ; Orenstein, Claudia ; Bell, John, *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance, op.cit.,* p.6.
[750] *Ibid.*
[751] Directeur artistique du Redmoon Theater à Chicago.
[752] Professeur d'histoire de l'art et de littérature anglaise à l'Université de Chicago, né en 1942.
[753] Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines,* Paris, Gallimard, 1966, p.258.
[754] « [le moment où] la boîte de sardines regarde en arrière, quand la statue muette parle, quand le sujet trouve l'objet étrange », traduction par l'auteure, Mitchell, William John Thomas, *What Do Pictures Want? The Lives And Loves of Images*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2005, p. 156.



Illustration 145 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Klenk)

Dans l'univers de notre scénographie, les objets et matières semblent bouger, parler et « posséder de vie d'une façon ou d'une autre »[755]. Prenons pour exemple la station de recharge, qui intervient activement dans le cours de l'action de la pièce. En interrompant les intentions des personnages pour signaler leurs besoins de recharge, elle met en évidence que ce ne sont pas les personnages qui maîtrisent la situation, mais qu'ils sont, au contraire, au service de la scénographie. Les personnages doivent en effet obéir à la scénographique s'ils veulent éviter de s'éteindre pour toujours. Ainsi, la station de recharge incarne ce que Jane Bennett appelle le *Thing-Power* (le pouvoir des choses), mettant en avant la manière dont les objets et éléments scénographiques peuvent exercer une influence et une autonomie, agissant comme des forces actives dans le déroulement du récit.

Selon Jane Bennett, le pouvoir des choses est donc la « capacité curieuse des choses inanimées de s'animer, d'agir, de produire des effets, dramatiques ou subtils »[756].
Il s'agit de reconnaître la vie et l'indépendance dans les outils fabriqués par l'humain, dépassant ainsi leur statut d'objet inanimé. Bennett souligne l'instinct de vie inhérent à la matérialité des choses, qui va au-delà de la simple conception d'objet.

---

[755] Posner, Dassia N. ; Orenstein, Claudia ; Bell, John, *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance, op.cit.,* p.5.
[756] "The curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle", traduction par l'auteure, *in* Bennett, Jane, *Vibrant Matter. A political ecology of things*, *op.cit.,* p.6.

Pour elle, les *machins* exhibent leur pouvoir des choses, « lançant un appel, même si on ne comprend pas complètement leur message »[757]. Jane Bennett insiste sur l'idée d'une « impossible singularité »[758] des choses (*ce* rat, *cette* configuration de pollen, *ce* bouchon de bouteille d'eau en plastique[759]), mettant en avant des objets apparemment banals qui ont la capacité de « faire advenir des choses et de produire des effets »[760].

En transposant ces réflexions à la création d'un univers scénographique, nous réalisons que, dès que nous plaçons de la matière sur un plateau, celle-ci acquiert un pouvoir, même si ce n'est que par l'effet qu'elle provoque sur le spectateur. L'analogie avec la magie, comme suggérée par Gernot Böhme[761], ajoute une couche intéressante à la compréhension des dispositifs scénographiques animés. Selon lui, l'agencement des éléments matériels peut exercer un pouvoir mental sur le public capable de l'influencer de manière subtile et puissante[762].

En effet, la *Huul* devient souvent la juste mesure dans le processus de décision des personnages. Ainsi, l'espace agit et devient même « actant » dans le sens de Bruno Latour. Jane Bennet, en s'appuyant sur les réflexions entamées par Bruno Latour dans sa *Théorie de l'acteur-réseau*[763] considère qu'un actant serait « une source d'action, qui peut être humaine ou non-humaine, notion de l'efficacité, de celui qui "peut faire des choses", a suffisamment de cohérence pour provoquer un changement, produit des effets et alterne le cours des évènements »[764]. Dans cette perspective, le dispositif scénographique n'est pas simplement un contexte, mais il devient une force active, un participant dynamique dans le réseau d'interactions. La *Huul*, en tant qu'élément de l'espace scénique, agit et participe à la dynamique du récit, tout en influençant sur les décisions des personnages.

---

757 "Stuff exhibit[s] its thing power: it issue[s] a call, even if [we do] not quite understand what it [is] saying", traduction par l'auteure, *in op.cit.,* p.4.
758 "The impossible singularity […]", traduction par l'auteure, *in ibid.*
759 "[…] *that* rat, *that* configuration of pollen, *that* otherwise utterly banal, massproduced plastic water-bottle cap", traduction par l'auteure, *in ibid.*
760 "[…] the ability to make things happen, to produce effects", in *op.cit.,* p.5.
761 Philosophe allemand, né en 1937 et décédé en 2022, Gernot Böhme est l'un des pionniers de l'écocritique en Allemagne.
762 Voir Böhme, Gernot, *Architektur und Atmosphäre*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 2006.
763 Latour, Bruno, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, *op.cit.*
764 Bennett, Jane, Vibrant Matter – a political ecology of things, op.cit. p.7.

Par ailleurs, la relation entre les choses et les corps est une interrogation sous-jacente aux répétitions pour *Zonka und Schlurch*. Une telle interrogation est aussi au centre d'un projet de recherche-création mené par Anna Semenova-Ganz[765] faisant l'objet de l'article « Les objets qui nous chorégraphient. Notes sur la recherche de mouvement dans une ancienne maison d'été soviétique »[766]. Pour ce projet, Anna Semenova-Ganz a transformé une ancienne *Datcha* en laboratoire artistique pour y étudier les relations entre mouvements et choses. Pendant une semaine, des artistes et chercheuses ont investi l'espace pour y explorer et archiver les choses accumulées. Le projet de recherche consistait à étudier « quels types de mouvements nous ferions en vivant dans la maison et en utilisant les objets qui s'y trouvent »[767].

L'expérience décrite par Anna Semenova-Ganz fait écho à la façon dont l'espace est habité dans *Zonka und Schlurch*. Tout comme les participantes de l'expérience artistico-scientifique, les personnages Zonka et Schlurch évoluent dans un espace restreint, chargé et habité par des objets curieux. La division de cet espace en différentes zones d'activités résonne également avec la conception de l'espace scénique de la *Huul*. La transformation de certaines parties de l'espace en « laboratoire »[768], où les mouvements peuvent être explorés et révisés, rappelle comment la *Huul* devient un terrain d'exploration pour les personnages de Zonka et de Schlurch.

Nous avons, à plusieurs reprises, mentionné l'analogie de la scénographie de *Zonka und Schlurch* avec des cabinets de curiosités : la posture qu'adoptent les personnages au sein de cet espace est presque celle d'un scientifique de fouille qui explore un terrain inconnu. Ainsi, les personnages habitent l'espace en l'explorant, étudiant curieusement chaque chose et chaque matériau qui tombent dans leurs mains.

---

765 Artiste, dramaturgie et chercheuse russe, Anna Semenova-Ganz est diplômée d'un Master en Études théâtrales de l'Université de Hambourg. Dans son travail de recherche-création, elle s'intéresse à la relation entre l'espace, les corps et les objets, qu'elle explore dans le cadre des projets participatifs *in situ*.

766 Semenova-Ganz, Anna "Objects that Choreograph Us. Notes on Movement Research at an old Soviet Summerhouse" in Birringer, Johannes (éd.) ; Fenger, Josephine (éd.), *Tanz der Dinge / Things that dance, op.cit.*

767 *Ibid.*

768 La chercheuse indique que « la tente et la pelouse qui l'entouraient sont devenues "le laboratoire", où les mouvements pouvaient être transportés et revus, l'espace de réflexion et l'espace de répétition où les gestes choisis étaient organisés en phrases et séquences de mouvements »,("The tent and the lawn around it became "the lab" where the movements could be transported toand reviewed, the space for reflection, and the space for rehearsals where chosengestures were organized into the movement phrases and sequences."), traductions par l'auteure, *in* Semenova-Ganz, Anna "Objects that Choreograph Us. Notes on Movement Research at an old Soviet Summerhouse" *in* Birringer, Johannes (éd.) ; Fenger, Josephine (éd.), *Tanz der Dinge / Things that dance, op.cit.,* p.142.

Dans cette perspective, les répétitions de *Zonka und Schlurch* étaient imprégnées par une quête d'équilibre entre la complexité et la lisibilité de l'espace. Cette approche permettait aux interprètes et au public de naviguer dans l'environnement tout en préservant une esthétique chaotique et bricolée. Au début du processus, de nombreux objets étaient éparpillés au sol dans un bric-à-brac hasardeux. Ensuite, une répétition entièrement dédiée à l'aménagement de cet espace a permis de transformer ce bric-à-brac en établi de bricolage, devenu l'un des lieux de prédilection de Schlurch. Sur un panneau fixé au mur de la salle, nous disposons alors des objets quotidiens que nous détournons par la suite.

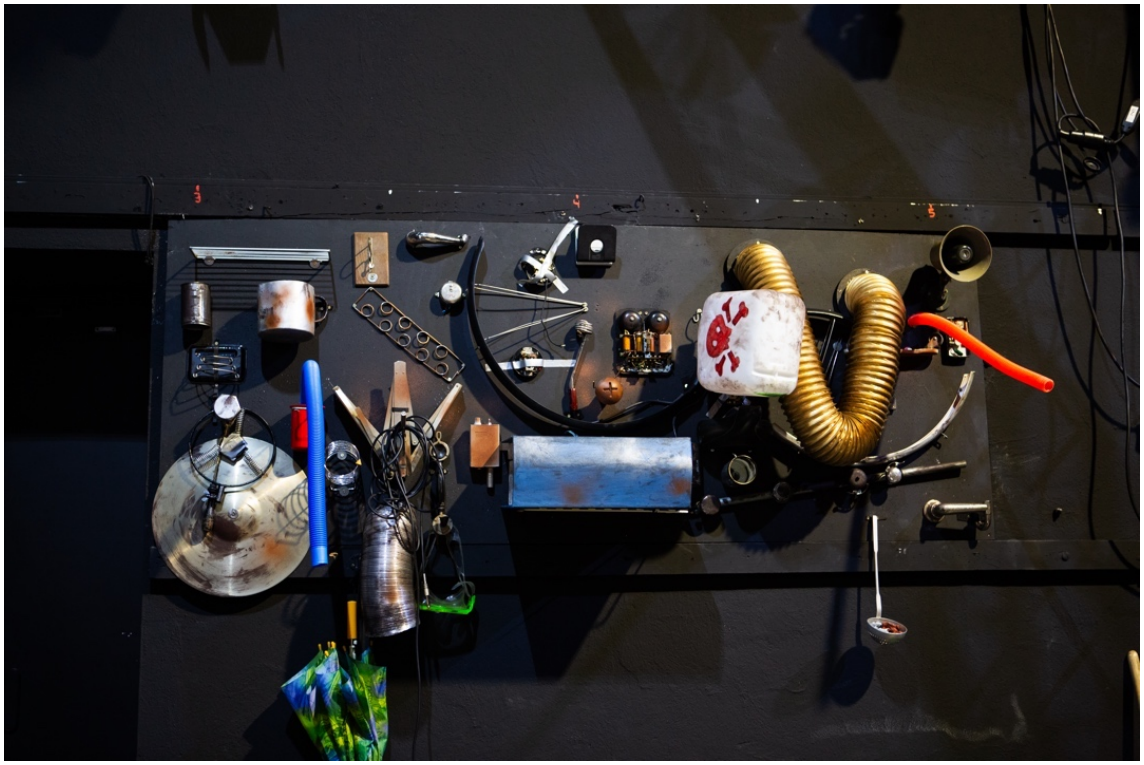

Illustration 146 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles)

Par exemple, le garde-boue d'un pneu de vélo et un pupitre deviennent étagères, un robinet se transforme en patère pour accrocher son parapluie, et différents tuyaux sont utilisés par Schlurch pour écouter et analyser les ondes qui sont envoyées par la *Huul*. En exposant ces objets comme des reliques dépourvues de leurs sens premiers, l'espace scénique devient un lieu où le quotidien est transformé en quelque chose de plus significatif et poétique. Le dispositif scénographique raconte ainsi une histoire à travers les choses qui l'habitent.

L'idée de la « chorégraphie relationnelle corps-objet »[769], introduite par Anna Semenova-Ganz, où l'objet – et non le corps humain – est la source d'impulsion d'un mouvement, évoque une autre approche similaire à celle explorée dans *Zonka und Schlurch*. Dans leur univers, les choses agissent comme des partenaires actifs, fonctionnant comme des catalyseurs de mouvement qui influencent les actions des personnages et contribuent ainsi à la dynamique de la scénographie. L'espace incite les interprètes à adopter des comportements particuliers, ou, en d'autres termes, la scénographie chorégraphie l'humain.

Dans ce contexte, Anna Semenova-Ganz remarque que la *Datcha*, le lieu et où se déroulaient ses expérimentations, est un « espace avec ses propres habitudes, le corps des objets »[770], « prête à collaborer »[771] avec ses habitantes. Cette observation souligne l'interaction dynamique entre les corps et leurs environnements, dans laquelle l'environnement joue un rôle déterminant pour le bien-être (ou mal-être), des corps qui y évoluent. Bien que les trajectoires des interprètes n'aient pas été définies dans la mise en scène de *Zonka und Schlurch*, les interprètes étaient systématiquement attirés par une zone de l'espace ou une chose en particulier, qu'ils contemplaient de manière récurrente. Cela a induit, de façon inconsciente, un mouvement souvent circulaire et des gestes répétitifs, par exemple, Zonka se tient fréquemment en équilibre sur les bords du bassin ou Schlurch manipule les leviers du panneau de contrôle, perdu dans ses pensées.

Par conséquent, les objets et éléments scénographiques dans *Zonka und Schlurch* ne sont pas simplement des accessoires inanimés, mais des choses chargées de langage, d'histoire et de potentiel narratif. Ces choses communiquent avec les interprètes en s'exprimant à travers leurs interactions, d'une manière qui va au-delà des mots.

En effet, selon Walter Benjamin[772], chaque chose possède un langage[773], une manière de communiquer son propos intellectuel.

---

769 "Body-object relational choreography", traduction par l'auteure, *in* Semenova-Ganz, Anna "Objects that Choreograph Us. Notes on Movement Research at an old Soviet Summerhouse" *in* Birringer, Johannes (éd.); Fenger, Josephine (éd.), *Tanz der Dinge / Things that dance, op.cit.,* p. 143.

770 *Ibid.*

771 *Ibid.*

772 Walter Benjamin (1892-1940) est un philosophe, historien de l'art et critique littéraire allemand, rattaché à l'école de Francfort.

773 « À qui se communique la lampe ? À qui la montagne ? À qui le renard ? […] Et si les choses pouvaient parler ? Que nous diraient-elles ? Ou bien parlent-elles déjà, est-ce seulement que nous ne les entendons pas ? Et qui les traduira ? », Walter Benjamin se posait ces questions dès 1916, dans un essai intitulé Benjamin, Walter, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, Ditzingen, Reclam, 2019, p.13. („Wem teilt die Lampe sich mit? Das Gebirge? Der Fuchs? […] Was wäre, wenn die Dinge sprechen könnten? Was würden sie uns sagen? Oder sprechen sie schon und wir hören sie bloß nicht? Und wer wird sie übersetzen?"), traductions par l'auteure.

Ce langage s'étend à la manière dont les objets expriment leur essence à travers leurs présences et leurs interactions avec l'environnement. La communication des choses passe donc à travers la « communauté matérielle »[774], c'est-à-dire que, « le langage de cette lampe, par exemple, ne communique pas la lampe (car l'essence spirituelle de la lampe, dans la mesure où elle est communicable, n'est absolument pas la lampe elle-même), mais : la lampe-langage, la lampe dans la communication, la lampe dans l'expression. Les lampes parlent, comme si elles étaient habitées par des esprits »[775].



Illustration 147 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photos : Jochen Gehrung)

La première entrée en scène de Jonathan Bruckmeier, dans le rôle de Schlurch, met en exergue cette « communauté matérielle » dont parle Walter Benjamin. En tirant un fer à repasser derrière lui, l'interprète engage toute de suite un dialogue avec l'objet, qui semble être doté d'une importance émotionnelle pour son personnage. De plus, la longueur trop courte du câble contraint l'interprète à se tenir dans une position légèrement penchée sur le côté, soulignant comment l'objet exige un engagement total de la part de l'interprète.

[774] Steyerl, Hito, « Le langage des choses », in *Transversal* n°6, 2006, consulté le 10 décembre 2022. URL : https://transversal.at/transversal/0606/steyerl/fr

[775] *Ibid.*

Une fois arrivé au coin du couchage, il s'accroupit, soulève le fer à repasser, le met dans ses bras en le caressant, puis le couche soigneusement dans un pneu de voiture qui lui sert de lit. Tous les gestes dans cette scène sont induits par le fer à repasser qui, par sa morphologie et sa sémiologie, influence l'acteur. En effet, pour Schlurch, le fer à repasser possède la même valeur émotionnelle qu'un animal domestique ou une peluche.

Jane Bennett souligne d'ailleurs l'importance de la relation des choses avec les autres choses, leur environnement (la météo, leur emplacement…) et la personne qui les regarde. Selon elle, ce sont ces relations qui font « apparaître les *objets* comme des *choses* »[776], et donc comme des « entités vivantes qui ne sont pas entièrement réductibles aux contextes dans lesquels les sujets (humains) les placent, et qui ne sont jamais entièrement épuisées par leur sémiotique »[777]. Le fer à repasser de Schlurch aurait donc une présence qui lui est propre grâce à son contexte de présentation (un plateau), et son interaction avec l'interprète.

De plus, le rapport aux vestiges, aux objets mis au rebut et aux dépotoirs, omniprésent dans *Zonka und Schlurch*, s'inscrit dans une autre approche qui résonne avec le regard que pose Walter Benjamin sur les choses, leurs langages et leurs fonctions. En effet, Walter Benjamin cherche à déchiffrer la modernité à travers les débris et les objets rejetés par l'homme, marquant les changements sociaux et culturels.

Les objets qui tombent dans l'univers des personnages sont des artefacts rejetés par les humains. Ainsi, ils ne sont pas seulement les vestiges d'une société de consommation, mais aussi des témoins et acteurs silencieux de cet abus. Ce n'est que grâce à leur revalorisation par les deux personnages que ces objets délaissés *deviennent* des choses, possédant une nouvelle vie et une nouvelle signification. Zonka et Schlurch sont en effet constamment en dialogue avec ces choses, qui les sollicitent sans cesse et les incitent à entreprendre des actions différentes.

En suivant les réflexions de Walter Benjamin, on pourrait ainsi dire que les interprètes, en tant que porte-paroles des choses, deviennent les médiateurs de leurs langages. En adaptant leurs mouvements et leurs gestes pour entrer en dialogue avec les choses qui les entourent, les personnages transmettent ainsi leurs sens aux spectateurs.

---

776 "In this assemblage, *objects* appeared as *things*", traduction par l'auteure, *in* Bennett, Jane, *Vibrant Matter. A political ecology of things*, *op.cit.,* p.5.

777 "Vivid entities not entirely reductible to the contexts in which (human) subjects set them, never entirely exhausted by their semiotics", traduction par l'auteure, *in ibid.*



Illustration 148 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung)

Par ailleurs, Schröder, seul personnage humain dans cette configuration, fait irruption dans ce réseau de communication réciproque entre les personnages et les choses. Sa présence dans la *Huul* semble en effet susciter une certaine résistance des choses, un rejet tout entier de la part de cet univers scénographique. Toute la *Huul* semble partager cette envie de résister à l'humain. Contrairement aux deux personnages robotiques, qui reconfigurent, composent et écoutent les choses, Schröder va toujours à leur encontre et, en conséquence, se trouve sans cesse contrarié ou défié par elles.

Ainsi, dès sa première entrée en scène, Schröder déclenche une alarme qui perturbe à jamais la tranquillité de l'univers des robots. Lorsqu'il touche l'établi de bricolage, il reçoit immédiatement un choc électrique et, en tentant de fabriquer une bombe, pour se « faire sauter » hors de la *Huul*, l'arrosoir dont il se sert se met inexplicablement à fumer. Tout l'espace semble alors s'opposer aux projets de Schröder, n'hésitant pas à lui « communiquer » son mécontentement.

Par conséquent, les « choses » scénographiques influent de façon directe ou indirecte sur le devenir dramaturgique des personnages. Dans le cas de Schröder, elles contrarient ses projets, mais elles interviennent aussi pour les encourager, voire les consoler.



Illustration 149 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Klenk)

Cela est notamment le cas lorsque Zonka décide de laisser sa *Huul* derrière elle pour aller en aide à Schlurch. Dans cette situation désespérée, elle cherche la confirmation de la *Huul*, qui lui « répond » en faisant clignoter ses ampoules. Cette impulsion de l'espace peut être interprétée comme un mouvement affirmatif, une sorte de « hochement de tête » de la *Huul*, que Zonka recherche activement.



Illustration 150 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung)

Puis, en se tournant le dos au public, elle se fie entièrement à l'espace, dans une quête de dernière validation de son univers.

Ce lien émotionnel profond entre Zonka et la *Huul* soulève la notion d'habitation comme élément fondamental pour l'animation d'un dispositif scénographique. « Se blottir (contre un ventre, contre une maison ou contre une malle pour une chose) c'est chercher un archétype de protection. Se blottir renvoie à une façon essentielle pour l'humanité d'habiter »[778], constate ainsi Vincent Bontems[779].

Pour Gaston Bachelard, la maison possède la fonction d'un micro-univers intimiste dans lequel nous apprenons à appréhender des espaces plus vastes et plus complexes. « Un être vivant emplit un refuge vide. Et les images habitent »[780], écrit le philosophe. La notion d'habiter produit donc de l'espace, du récit et du sens.

Pour la conception scénographique, ces réflexions impliquent de porter une attention toute particulière aux marges de cet espace habité, aux recoins et aux cachettes qui permettent d'abriter des présences et de suggérer du vivant.

Chapitre 3. Habiter l'espace

3.1. Représenter l'entre-deux. Le hors scène, les découvertes, et le vide dans *Zonka und Schlurch*

En effet, pour toute scénographie, le rapport entre le centre et le périphérique, le hors-scène et le sur-scène, est essentiel. L'architecture même d'une salle de théâtre organise ce rapport fondamental entre exclusion et intégration[781], entre le « dedans » et le « dehors ». Dans cette démarche, composer avec les *découvertes* peut devenir un outil puissant.
Le terme *découvertes*, issu du lexique technique du théâtre, renvoie « à la zone intermédiaire entre le cadre et les coulisses. Le regard du spectateur peut parfois s'y insinuer en troublant la cohérence de l'image scénique »[782]. Yannis Kokkos souligne l'importance d'un espace de suggestion, de ses marges et de ses limites pour faire vibrer une scénographie. « Il me paraît nécessaire de garder une 'marge' qui permet à l'imprévu de s'infiltrer au cours de l'élaboration du travail.

778 Bontems, Vincent, « Bachelard et La poétique de l'espace », *op.cit.*
779 Philosophe des sciences et des techniques, spécialiste de Gaston Bachelard, Vincent Bontems est chercheur au commissariat à l'énergie atomique et aux énergies alternatives (CEA).
780 Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace, op.cit.,* p.210.
781 Voir Banu, Georges (éd.), *Yannis Kokkos, Le Scénographe et le héron*, *op.cit.*, p.47.
782 *Op.cit.*, p.18.

Cette ‘marge’ enlèvera la rigidité conceptuelle du lieu et permettra à la “vie“ de circuler »[783], constate-t-il. Ainsi, découvrir l’espace sous les prismes des découvertes et du hors-scène, implique, en filigrane, d’abandonner certains éléments qui semblaient essentiels lors de la conception, au profit des besoins apparus pendant les répétitions.

Par ailleurs, Yannis Kokkos affirme commencer son travail de création par la marge : « si un espace ne prend pas en compte ce qui ne se voit pas, il n’y a aucune force de suggestion. Je fais toujours un décor à partir de ce qui n’est pas sur scène, car sur scène doivent se trouver tous les éléments qui permettent d’imaginer ce qui se trouve hors de la scène »[784], explique-t-il.

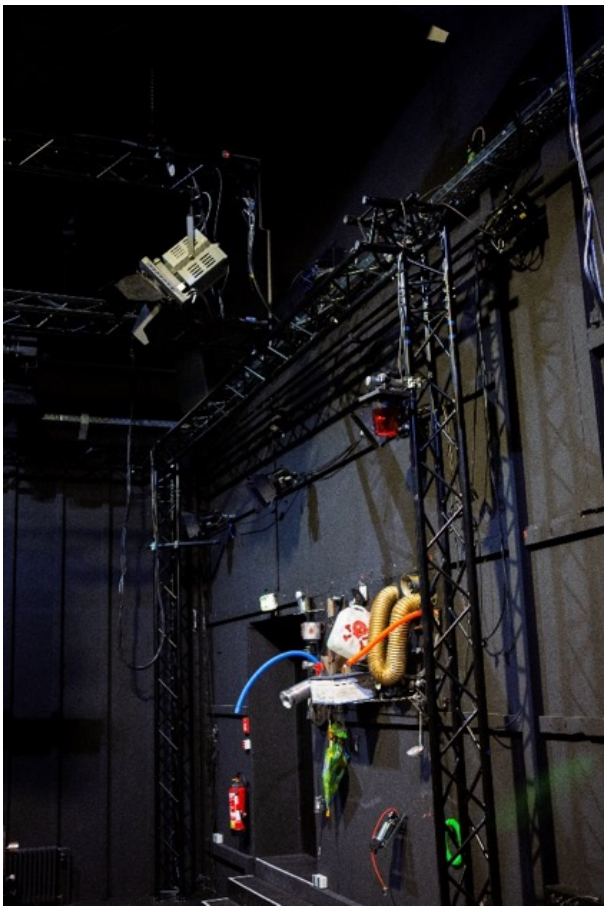

Illustration 151 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles).

[783] *Op.cit.*, p.91.
[784] *Op.cit.*, p.18.

Dans *Zonka und Schlurch,* l'une de ces « marges » de l'espace scénique nous a permis de rendre compte d'une esthétique du non-achevé, du bricolé, que nous recherchions dès le début de notre conception. En effet, en arrivant sur le plateau original du TiK, les éclairagistes n'avaient pas encore terminé de ranger leurs câblages.

Ce « désordre » technique s'est parfaitement aligné avec notre scénographie, et nous avons donc demandé au théâtre de les laisser tels quels. Ainsi, tous les éléments techniques de la salle (panneau de sortie de secours, extincteur, trusses, câbles) sont restés visibles pour les spectateurs.

Cette approche fait écho aux réflexions de Bertolt Brecht sur le rapport entre l'illusion et la présence des dispositifs d'éclairage :

„Das offene Zeigen der Lampenapparatur hat Bedeutung, daß es eines der Mittel sein kann, nicht gewünschte Illusion zu verhindern. Es verhindert kaum die gewünschte Konzentration"[785], affirme-t-il. Pour Brecht, il était en effet essentiel de dévoiler la machinerie théâtrale pour éviter l'effet de l'illusion, qui, selon Brecht, risquait de faire perdre aux spectateurs la distance critique nécessaire pour suivre un spectacle.

Dans *Zonka und Schlurch,* le fait de garder visibles la machinerie théâtrale s'inscrivait dans une autre démarche dramaturgique : en dévoilant les propriétés inhérentes de la salle, nous avons pu les inclure directement dans l'univers des personnages, qui devait être imprégné de traces mécaniques et industrielles. Ce choix scénographique a également instauré un espace qui témoigne de son propre processus de création, en résonance avec le passé de la salle du TiK, en tant qu'ancien atelier de construction et d'assemblage des décors.

[785] « Le fait de montrer ouvertement l'appareillage de la lampe signifie qu'il peut être l'un des moyens d'empêcher une illusion indésirable. Cela n'entrave cependant pas la concentration recherchée », traduction par l'auteure, *in* Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Berlin, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1957.



Illustration 152 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles).

Nous choisissons également de ne pas aménager un espace exclusivement dédié aux coulisses. D'une part, car l'installation des pendrillons aurait considérablement réduit l'espace de jeu, et d'autre part, car les découvertes ainsi créées nous permettaient de suggérer le prolongement de l'espace fictif de la scène, au-delà du visible. En effet, l'entrée en scène se fait par une porte située à cour. La porte mène vers les garde-robes des interprètes et constitue également l'une des issues de secours de la salle. Ainsi, le panneau de sortie de secours doit rester allumé tout au long de la représentation, ce qui rend difficile toute tentative de faire disparaître la porte dans le noir. Nous avons donc fait le choix d'assumer cette porte et de l'inclure dans la mise en scène par des moyens de lumière et du son.

Quand le personnage de Schröder cherche la porte pour sortir de la *Huul*, il suit le panneau de sortie de secours, ouvre la porte, mais est tout de suite chassé par une lumière rouge aveuglante et un grand bruit menaçant.



Illustration 153 – Vue perspective, maquette numérique, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles)

De plus, il nous semblait essentiel d'investir l'espace derrière le coin de couchage afin de suggérer la continuité de l'univers scénique. Dans notre conception initiale, cet élément de la scénographique était installé au plus près du mur de la salle et n'a été avancé d'une trentaine de centimètres qu'au fil des répétitions.

La marge ainsi créée a rempli deux fonctions majeures :

- D'un point de vue logistique, elle a servi de coulisses, devenant un lieu d'attente et de cachette pour les acteurs lorsqu'ils n'étaient pas sur scène.
- D'un point de vue dramaturgique, investir la marge de la scénographie comme espace d'apparition nous a également permis de l'intégrer dans l'univers des personnages.

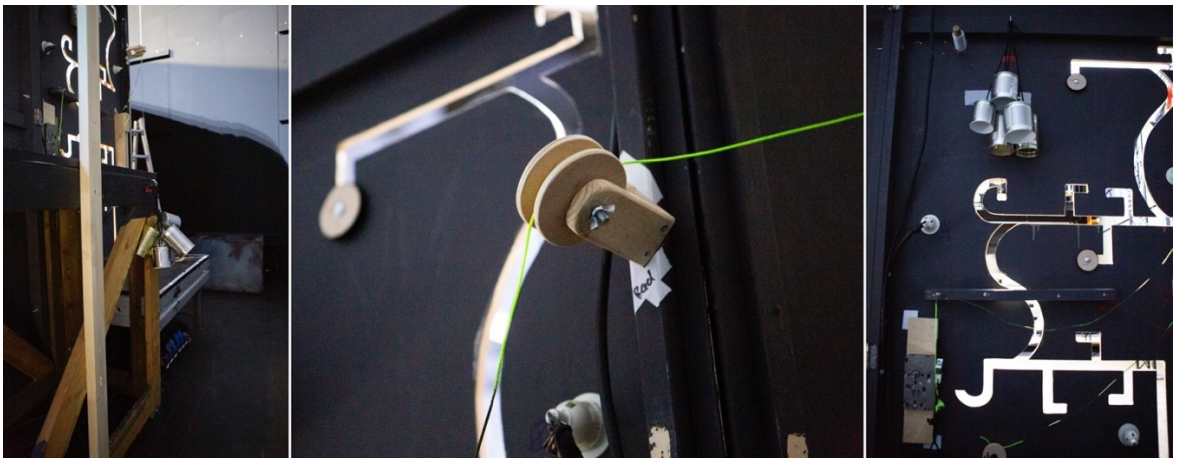

Illustration 154 – « Marges », *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022.
(Photos : Archives personnelles)

En effet, les acteurs investissent l'espace derrière le coin de couchage par des moyens acoustiques, par exemple, en balançant des boîtes de conserve vides accrochées à l'arrière des panneaux scénographiques. Le hors-scène devient donc signifiant par le bruitage.

Dans cette perspective, Julie Postel évoque la « mise en vibration de l'espace ‹ entre › les corps et les objets »[786]. Selon la chercheuse, cet *entre* « devient le terreau de la circulation des présences »[787]. Il serait alors « le lieu où s'élabore une présence pensée comme dynamique relationnelle, comme mise en drame de l'univocité du visible »[788].

En effet, pendant les répétitions, nous nous sommes rendue compte que les moments de transition se présentaient comme des moments de creux, que nous cherchions à faire signifier par des moyens acoustiques. Le bruitage nous permet ainsi d'élargir l'espace scénique au-delà du visible, en suggérant sa continuité dans le hors-scène.

Selon Yannis Kokkos, peupler le vide de l'espace par des moyens sensibles, « signifie de donner à voir ce qui est caché, voiler l'évidence apparente, faire surgir dans l'esprit de celui qui regarde l'existence probable de ce qui est derrière la porte fermée »[789].

Une ruse similaire nous sert pour l'entrée en scène du personnage de Schröder. Son arrivée est annoncée par de la musique et le bruit d'une ambiance festive étouffée, qui se fait entendre de loin. Ce bruit devient de plus en plus fort jusqu'à ce que le personnage « tombe » dans la grotte avec un grand fracas. La bande-son nous permet dans ce contexte de suggérer l'existence du monde des humains au-dessus de la grotte, sans le représenter physiquement sur scène.

---

786 Postel, Julie, *Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*, p. 256.
787 *Ibid.*
788 *Ibid.*
789 Banu, Georges (éd.), *Yannis Kokkos, Le Scénographe et le héron*, *op.cit.*, p.96.

Par ailleurs, lors de nos ébauches pour le coin de couchage, nous avions également imaginé une ouverture en hauteur dans le mur, destinée aux effets de lumière.



Illustration 155 – Détail fenêtre, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022.
(Photos : Archives personnelles)

Au départ, cette ouverture n'était donc pas conçue afin d'être utilisée par les acteurs. Cependant, pendant les répétitions, nous avons ressenti le besoin grandissant que les personnages puissent y accéder pour observer l'intrus humain en cachette. Ce choix de mise en scène nous a ainsi conduit à installer des podiums et à utiliser le hors-scène, investissant cette marge comme un lieu de suggestion et de possibles.

Ces expériences mettent en lumière l'importance du « lâcher prise » dans notre travail de scénographe. En effet, nous pouvons définir, jouer et composer avec les matières lors de notre travail en atelier, mais, une fois que la scénographie prend contact avec les autres éléments de la création, il nous faut, d'une certaine manière, lâcher prise pour qu'elle s'épanouisse pleinement. En ce sens, chaque création théâtrale et, par conséquent, chaque scénographie est un *acte* collectif dont « l'originalité vient du fait qu'elle sera toujours partagée avec ceux qui ont participé à son élaboration. Et aussi avec ceux qui l'ont réalisé matériellement »[790].

En d'autres termes, la scénographie n'est pas un espace mort, c'est une matière vivante qui évolue jusqu'à la dernière représentation d'une création.

Dans cette perspective, les besoins scénographiques ne peuvent pas être calibrés d'avance et sont souvent le résultat des aléas des répétitions.

[790] *Op.cit.,* p.24.

Considérer les limites, les marges et les vides d'un espace est aussi essentiel pour étudier l'agentivité d'un espace que de prendre en compte la lumière dans sa capacité à suggérer le vivant. En effet, la lumière joue sur les dynamiques entre ombres, vides et pleins et s'infiltre dans les *entre-deux* de la scénographie pour y faire émerger des présences.

3.2. La lumière raconte[791]



Illustration 156 – Miranda Tufnell, Chris Crickmay, *Corps, espace, image*, 2014, p.178.

« La lumière est le cri encore visible
que toutes les choses du monde
ont poussé en arrivant »[792].
Valère Novarina, *Pendant la matière*, 1999

[791] Pour le travail sur la lumière, on peut mentionner les recherches de Véronique Perruchon, professeure en arts de la scène à l'Université de Lille, notamment son ouvrage *Noir, lumière et théâtralité,* Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2016, ainsi que la thèse de doctorat d'Antonio Palermo *La plasticité de la lumière strehlerienne. De l'émergence à l'affirmation d'une esthétique,* thèse de doctorat, sous la direction de Véronique Perruchon, Lille, Université de Lille, 2021.

[792] Novarina, Valère, *Pendant la matière,* Paris, Éditions P.O.L*,* 1999, p.102.

Adolphe Appia utilisait la lumière pour rythmer l'espace entre les vides et les pleins, le clair et l'obscure. Selon lui, « la lumière est d'une souplesse presque miraculeuse. Elle possède tous les degrés de clarté, toutes les possibilités de couleurs, telle une palette, toutes les mobilités ; elle peut créer des ombres, répandre dans l'espace l'harmonie de ses vibrations […] »[793]. Dans ses conceptions scénographiques, Adolphe Appia envisage la lumière comme un élément actif, qui, dépassant son simple caractère descriptif, peut même insuffler de la vie à l'espace. Selon lui, la lumière aurait donc la capacité d'« animer l'espace au gré d'une lumière mobile et changeante, et, par là même le dote d'une vie propre susceptible de nous toucher au plus profond de nous-mêmes »[794].

Les réflexions autour de la lumière, proposées par Appia, résonnent profondément avec nos recherches en tant que scénographe. Nous envisageons, dans notre processus, la lumière comme un outil puissant pour animer le dispositif scénographique. Elle permet ainsi de matérialiser l'invisible, de suggérer des corps et des présences, ainsi que de faire émerger des qualités affectives et émotionnelles.

[793] Appia, Adolphe, « Acteur, espace, lumière, peinture », *Théâtre populaire*, Paris, 1954, p.55.
[794] Bablet, Denis ; Bablet, Marie-Louise, *Adolphe Appia (1862-1928): Acteur, espace, lumière, op.cit.,* p.13.

3.2.a. Zonka und Schlurch. Lumières en mouvement : habiter et transformer l'espace scénique



Illustration 157 – Recherches sur la lumière en maquette, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles)

Il s'agit tout particulièrement de laisser place aux creux en jouant avec les dynamiques entre ombres et lumières, entre les pleins et les vides, entre les plats et les reliefs. En modulant l'intensité de la lumière, ses couleurs, directions et mouvements, celle-ci interagit non seulement avec l'espace et le dispositif scénographique, mais aussi avec les interprètes. La lumière habite l'espace, le hante et devient même une présence à part entière.

Dans le processus de création lumière, la maquette constitue un terrain d'expérimentation fertile. Pour *Zonka und Schlurch*, les essais de lumière réalisés sur la maquette nous ont permis de découvrir les potentialités du toit en bâche translucide du coin de couchage. La bâche brise la lumière, permettant ainsi de produire des effets proches d'une ambiance sous-marine ou, plus largement, d'une atmosphère souterraine que nous avons cherché à instaurer.



Illustration 158 – Recherches sur la lumière en maquette, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles)

Le scénographe Daniel Jeanneteau[795] souligne le rapport privilégié entre la lumière et la maquette pour expérimenter les distances et les vides, afin d'apprivoiser l'espace et de révéler au mieux son architecture. Dans cette optique la maquette l'aide « à penser, par un effort qu'il faut à chaque fois recommencer, la scénographie comme une forme en creux, un évidement. Appel à la présence, à la vie »[796].

La lumière dans *Zonka und Schlurch* nous permet de dynamiser l'espace, notamment en jouant sur le gros plan et le regard fragmentaire. Les couleurs et ambiances lumineuses varient et, grâce à des fondus enchaînés très longs, s'imbriquent les uns dans les autres. Ainsi, l'espace n'est jamais figé, mais évolue de façon continue et la plupart du temps imperceptiblement. Pour le scénographe italien Richard Peduzzi, la lumière « se manifeste dans une danse de lumière et d'obscurité. Comme dans une discussion entre le soleil et la lune, entre le jour et la nuit, qui créent ensuite [ses] formes et [ses] couleurs »[797]. En d'autres termes, sans lumière, la scénographie apparaît plate et dépourvue de vie.

---

[795] Metteur en scène et scénographe, Daniel Jeanneteau est directeur du T2G-Théâtre de Gennevilliers depuis 2017.

[796] « À l'écoute du corps », entretien avec Daniel Jeanneteau réalisé par Rafaël Magrou, *Techniques et Architecture*, n°485, août-septembre 2006, p.55.

[797] « La luce […] se manifesta in una danza di chiari e di scuri. Come in una discussione tra il sole e la luna, tra il giorno et la notte che realizzano poi le mie forme ei miei colori », *in* Pedrani, Amaranta, « L'incontro con Richard Peduzzi a Parigi », *Luce,* n°314*,* 215, p. 36-40, p. 37, traduction par Hélène Fabbri, *in* Fabbri, Hélène, *Histoire et poétique de la lumière au théâtre : le rôle de la conception lumière dans l'art scénographique,* mémoire de fin d'études, sous la direction de Henri Rouvière et François Barthelemi, École Nationale supérieure d'architecture, Montpellier, 2020, p.33.

La lumière apporte donc de manière sensible et impalpable sa propre interprétation au récit, qui peut être reliée, mais aussi dissociée de la narration, et en faire jaillir son sens profond.

« Comment la lumière elle-même fait qu'on s'engouffre dans le cadre de scène ? »[798], s'interroge Yannis Kokkos. Dans *Zonka und Schlurch*, la lumière transporte le spectateur dans l'univers scénique. En effet, les premières trente secondes du prologue de Zonka se déroulent dans le noir complet, suivi d'un fondu très lent qui éclaire petit à petit le couloir entre les deux gradins : espace où Zonka fait commencer son histoire. Une fois qu'elle a rejoint le bord de scène, un gros plan presque cinématographique la met en lumière, tandis que le reste du plateau demeure dans le noir. Ce n'est que lorsque Zonka mentionne pour la première fois son refuge, la *Huul*, que la lumière derrière elle s'allume doucement, dévoilant la vue sur la scénographie.



Illustration 159 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung)

[798] Banu, Georges (éd.), *Yannis Kokkos, Le Scénographe et le héron*, *op.cit.*, p.38.

« La lumière conditionne la visibilité du monde et cependant elle-même n'est pas visible »[799], écrit Jacques Aumont[800]. « Pour capter la lumière, il faut saisir le moment où elle se transforme en corpuscule, où elle se matérialise »[801].

La lumière de *Zonka und Schlurch* nous permet de créer du mouvement, de focaliser l'attention et même de troubler nos repères spatiaux. En montant imperceptiblement l'intensité lumineuse à un endroit en particulier sur le plateau, l'attention se focalise inconsciemment sur cet endroit. Puis, par un éclairage latéral, nous accentuons les diagonales et les verticaux de l'espace pour lui donner du relief, tout en utilisant la lumière pour fragmenter et guider le regard des jeunes spectateurs.

Yannis Kokkos envisage la scénographie comme « lieux pour les corps et les lumières »[802], qui appellent à être « habités, développés, animés »[803]. La lumière agit donc de « manière complémentaire à l'espace »[804], et, en y injectant une énergie propre, contribue à le rendre vivant.

Dans *Zonka und Schlurch,* nous « habitons » l'espace, notamment par l'utilisation des *gobos*[805] et d'un effet de rotation, qui interviennent lors des scènes de rêve, c'est-à-dire lorsque les personnages se branchent à la scénographie et tombent dans un sommeil profond. Pour accompagner ces scènes, nous créons un effet de vertige qui ressemble à un effet d'hypnose souvent utilisé dans des dessins animés. Lorsque les personnages s'éteignent, les couleurs bleues et roses envahissent l'espace, et, combinées avec la rotation de la lumière, elles traduisent l'état de transe et de rêve dans lequel ils se trouvent. La couleur crée ainsi un espace hautement significatif et symbolique.

---

799 Aumont, Jacques, *L'attrait de la lumière*, Paris, Yellow Now, 2010, p. 7, cité par Eva Pervolovic *in* « Manifestations de la lumière dans le cinéma contemporain : contemplation, mémoire, érotisme, mort », Carré, Benoit ; Chambon, Delphine ; Dupont, Erika et Troch, Kevin, *Lumière(s), Regards croisés des sciences humaines sur un objet d'étude transdisciplinaire,* Villeneuve d'Ascq, Institut de recherches historiques du Septentrion, 2016, consulté le 17 avril 2024. DOI : https://doi.org/10.4000/books.irhis.600

800 Critique de cinéma et chercheur français, Jacques Aumont est né le 25 février 1942 à Avignon. Il a enseigné à l'université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, à l'École des hautes études en sciences sociales ainsi qu' à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.

801 Pervolovic, Eva « Manifestations de la lumière dans le cinéma contemporain : contemplation, mémoire, érotisme, mort » *in* Carré, Benoit ; Chambon, Delphine ; Dupont, Erika et Troch, Kevin, *Lumière(s), Regards croisés des sciences humaines sur un objet d'étude transdisciplinaire, op.cit.*

802 Banu, Georges (éd.), *Yannis Kokkos, Le Scénographe et le héron*, *op.cit.*, p.9.

803 *Ibid.*

804 Fabbri, Hélène, *Histoire et poétique de la lumière au théâtre : le rôle de la conception lumière dans l'art scénographique, op.cit.*, p.28.

805 Le terme *gobo* dérive de l'anglais **g**oes **b**efore **o**ptics et désigne une petite rondelle métallique découpée au laser. Cette plaque est placée devant un projecteur pour réaliser la projection des motifs ou des formes. http://perso.numericable.fr/~fborzeix/fred.borzeix/spec/technic/info3glo/s_lights.htm#GOBO, consulté le 8 octobre 2024.



Illustration 160 – *Zonka und Schlurch*, Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung)

Un effet similaire se produit lors de la scène de téléportation, où la lumière semble hanter l'espace, suggérant un mouvement du bas vers le haut qui finit par englober l'ensemble de la scénographie. Les personnages sont happés par le mouvement de la lumière et se dissolvent presque dans ses couleurs vibrantes. Pendant les répétitions techniques, nous avons consacré beaucoup de temps à accorder les effets lumineux et sonores pour cette scène de téléportation, afin de créer une parfaite synchronisation. L'un des enjeux de cet effet, au-delà de marquer la singularité de ce voyage de téléportation, était de distraire le regard des spectateurs pour permettre aux interprètes de quitter le plateau en attirant le moins d'attention possible.



Illustration 161 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022.
(Photo : Archives personnelles)

Selon l'anthropologue chilienne Sofia Muñoz Carneiro[806], la couleur lumineuse présente une matérialité en soi, ou, du moins « une matière vibrante ou une force de matérialisation, une force qui introduit quelque chose dans l'intensité et la vibration de sa présence émergente, en formant ainsi son processus d'apparition »[807]. Dans *Zonka und Schlurch*, ces présences lumineuses sont notamment suggérées par la façon dont nous éclairons le toit du coin de couchage. Comme évoqué précédemment, la bâche qui couvre ce toit permet de briser et diffuser la lumière. Celle-ci habite et remplit l'espace, suggérant des présences même lorsque les personnages ne sont pas physiquement sur scène.

La bâche fait ici office de surface de projection, qui reflète la lumière et crée des impressions spatiales très variées selon la couleur ou l'intensité de la lumière qui s'y déploie. Tandis que la scénographie paraît douce et accueillante lorsque la lumière chaude se diffuse à travers la bâche, elle devient beaucoup plus austère et hostile quand une lumière verdâtre s'y projette, notamment lors de l'apparition de Schröder.

Nous employons donc la lumière de façon sensuelle, c'est-à-dire pour traduire ou signifier un état d'esprit ou une ambiance.

Enfin, un autre enjeu de la lumière consistait à abolir, à des moments précis, la frontière entre l'espace des acteurs et celui des spectateurs. Par exemple, lorsque Schröder tombe dans la *Huul*, un son d'alarme se déclenche et une lumière rouge rotative envahit tout l'espace, projetant des taches rouges sur l'ensemble de la scénographie et au-dessus des têtes des spectateurs.

Plus qu'un outil dramaturgique, la lumière dans *Corners* participe au récit et est même une actrice à part entière. Elle est essentielle pour animer le paravent, le dynamisant par un jeu de contrastes entre lumière, pénombre et obscurité.

---

806 Anthropologue et spécialiste en théâtre, Sofia Muñoz Carneiro mène actuellement un doctorat en études théâtrales à l'Universidad de Chile et à la Ludwig-Maximilians-Universität München.

807 "This point is crucial because it would allow one to consider color, if not as a materiality in itself, then at least as a vibrant matter or force of materialization, as a force that brings something into the intensity and vibration of its emerging presence, forming its process of appearing", traduction par l'auteure, *in* Muñoz Carneiro, Sofia ; "Dancing Colors Haptic Materiality of Light in Chaleur Humaine", *in* Birringer, Johannes (éd.) ; Fenger, Josephine (éd.), *Tanz der Dinge / Things that dance, op.cit.,* p.163.

3.2.b. Corners. Habiter les coins par les présences sensibles



Illustration 162 – Recherches sur la lumière en atelier, *Corners,* 2022. (Photo : Archives personnelles)

Pour Gaston Bachelard, chaque coin possède une âme qui abrite un « être rencoigné »[808]. Selon ces réflexions, le coin ne serait pas un corps à proprement parler, mais plutôt une enveloppe, ou une « case »[809] animée (du latin anima, c'est-à-dire un être doté d'une âme). Gaston Bachelard développe le terme de l'« habitant des coins »[810] et affirme ensuite que « tous les coins sont hantés, sinon habités »[811].

Le paravent que nous mettons en scène est ainsi un coin habité par des présences du vivant. Ces présences ne sont pas incarnées, mais plutôt suggérées, par exemple à travers des variations de lumière, des couleurs ou des mouvements, dotant ainsi le paravent d'une énergie qui lui est propre. Par exemple, des lumières dansantes habitent le paravent, attirant le personnage vers lui ou, au contraire, lui conférant une présence fantomatique qui le repousse et le fait frissonner.

808 *Op.cit.,* p.206.
809 « Comment mieux dire que le coin est la case de l'être », écrit Bachelard à ce propos, *in* Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace, op.cit.,* p.207.
810 *Op.cit.* p.210.
811 *Ibid.*

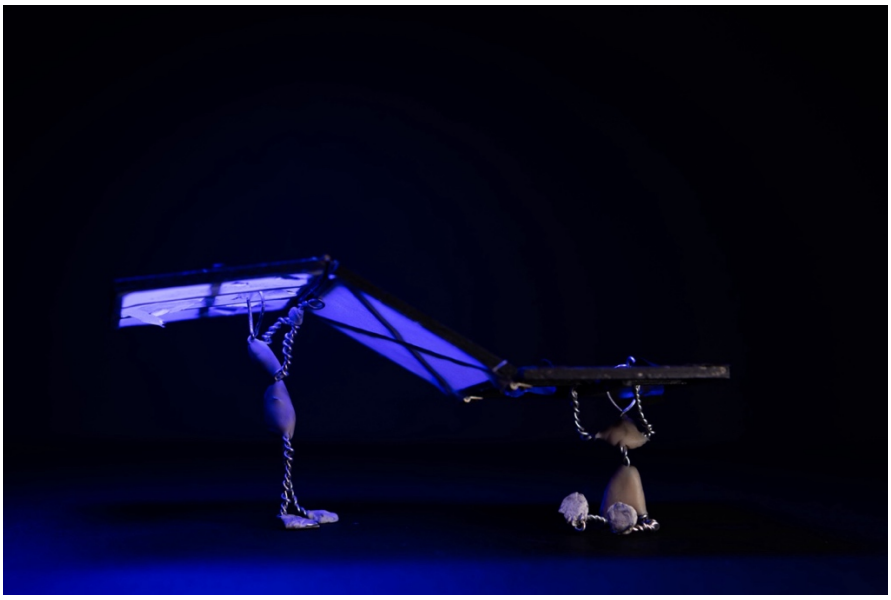

Illustration 163 – Recherches sur la lumière en atelier, *Corners*, 2022. (Photo : Archives personnelles)

La morphologie même du paravent, avec ses éléments articulables, se prête particulièrement bien aux effets d'ombres et de lumières, influant grandement notre perception de l'espace. Selon sa position et l'agencement de ses angles, le paravent projette différentes ombres et expose divers éléments à la lumière. Agencé en forme linéaire, il fonctionne comme une surface de projection.

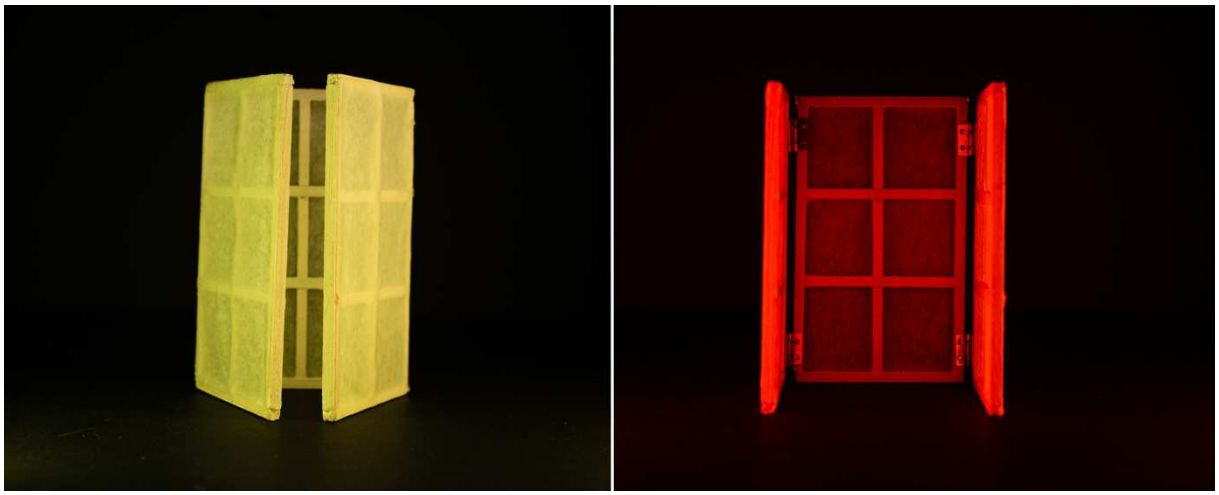

Illustration 164 – Recherches sur la lumière en atelier, *Corners*, 2022. (Photos : Archives personnelles)

De plus, des effets de changements de couleur procurent au paravent une sensation animée, capable de véhiculer des émotions. Ce phénomène a été étudié par Wassily Kandinsky, qui attribue des couleurs, des perceptions sensorielles et des qualités humaines aux formes. Selon lui, la droite désignerait la raideur et le froid, la courbe la grâce et la chaleur, l'angle saillant la violence et le jaune, l'angle obtus la passivité et le bleu, et enfin le carré l'harmonie et le rouge.

Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que nous choisissions une lumière bleuâtre lors de la naissance, et le rouge au moment que le paravent et l'interprète se mettent à danser un tango. Ces variations de couleurs alternent profondément la perception du paravent, l'inscrivant comme une présence dynamique en perpétuelle transformation.

Lors des premières improvisations scéniques[812], en juillet 2023 au Centre Régional des Arts du Cirque à Lomme, nous avons intuitivement proposé quelques ambiances, dont certaines traces sont restées tout au long du processus de création.

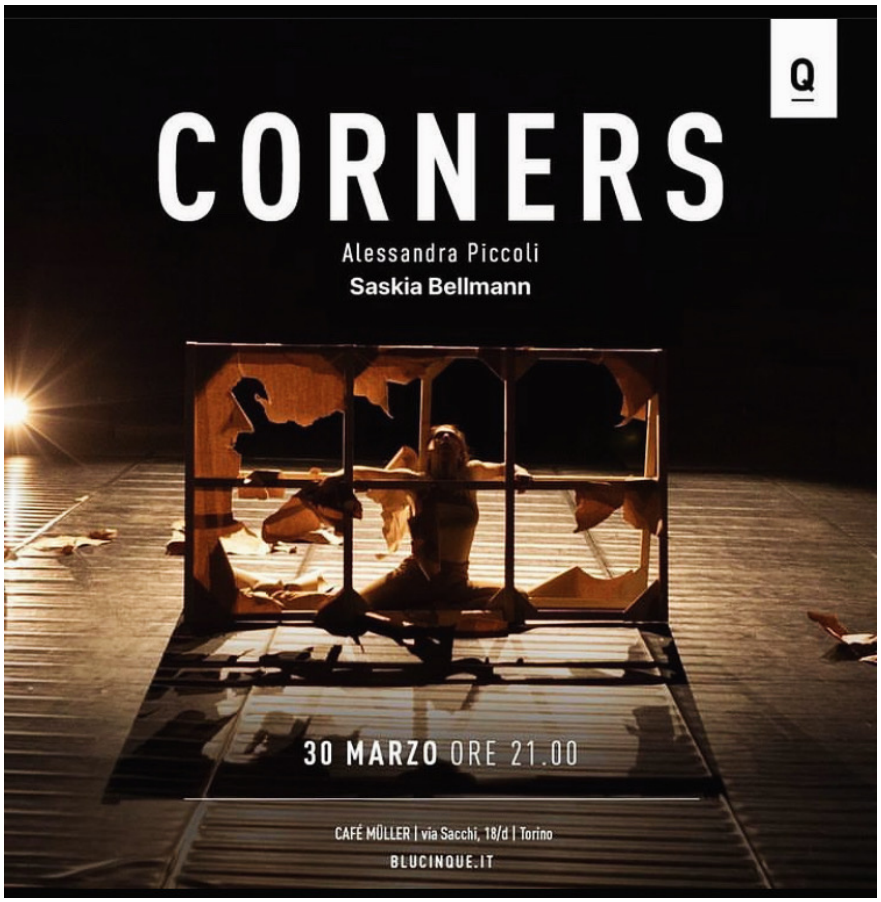

Illustration 165 – Affiche *Corners,* mars 2024. (© Saison du Centro Nazionale di Produzione blucinQue Nice)

Le tableau de la fin du spectacle en est le meilleur exemple, ne laissant apparaître que les silhouettes de nos deux protagonistes grâce à un éclairage en contre-jour. Cette ambiance lumineuse est restée inchangée depuis la première improvisation de cette scène et a même servi pour représenter notre création sur les supports de communication du Teatro Café Müller à Turin.

[812] La création lumière n'était pas encore tout à fait finalisée au moment de la rédaction de cette thèse.

Bien que les autres scènes aient beaucoup évolué, les émotions sous-jacentes que nous avons posées à travers la lumière lors de ces premiers essais sont restées similaires.

Nous avons notamment ajouté du rouge lors des moments d'improvisation ludique, et du bleu lors des moments plus pensifs et mélancoliques, des couleurs que l'on retrouve dans le spectacle, notamment lors de la scène du *Tango* ou celle d'*Alice*. Force est de constater que dans la simultanéité du processus de création, il est, *a posteriori*, difficile de déterminer si ces ambiances ont influencé le jeu d'Alessandra, ou si ce sont plutôt les intentions scéniques qui nous ont conduites à proposer telle ou telle ambiance lumineuse. Souvent, nous avons proposé une ambiance pour commencer une improvisation, puis nous l'avons adaptée en fonction de ce qu'Alessandra apportait sur le plateau. Sans technicien lumière, il s'agissait, lors de ces premières recherches de lumière, de composer avec « ce qu'on avait », c'est-à-dire sans pouvoir modifier les positions des projecteurs en fonction de nos besoins scéniques, ni programmer des ambiances dans la console.

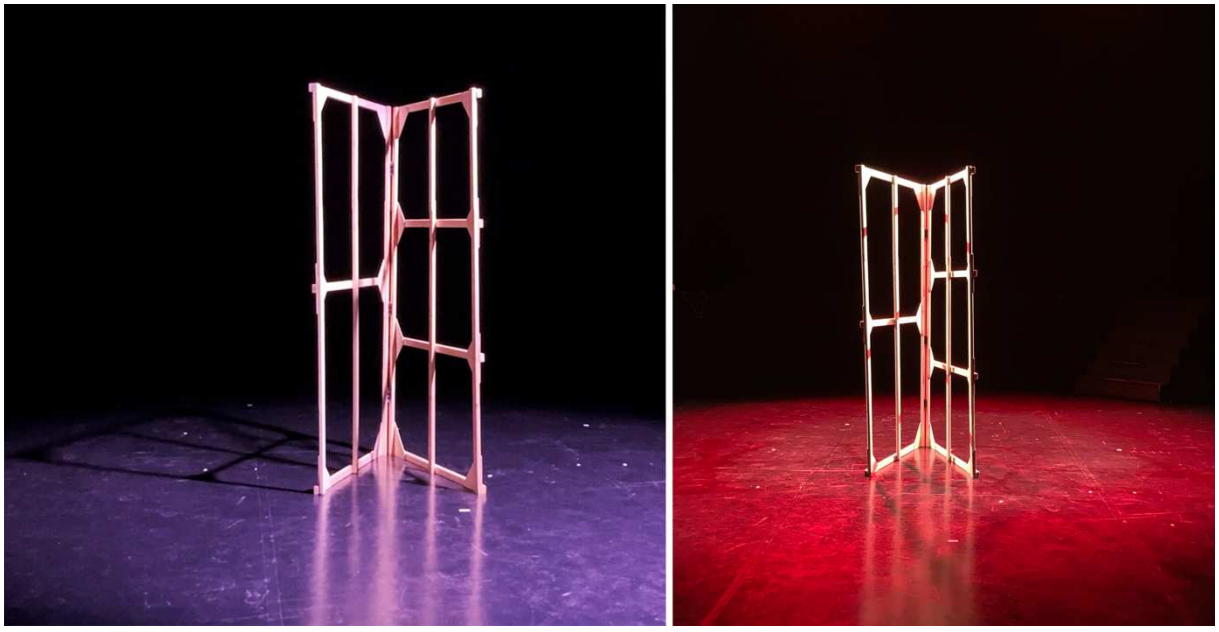

Illustration 166 – Répétitions techniques, *Corners,* Teatro Café Müller. (Photos : archives personnelles)

De ce fait, dans le processus d'écriture du spectacle, nous n'avons plus touché à la lumière jusqu'à la résidence au *Teatro Café Müller*[813] à Turin en mars 2024. Pour cette résidence, le théâtre nous a mis en disposition une accompagnatrice à la recherche lumière, ce qui nous a permis d'élaborer une première version de création lumière de *Corners*.

[813] La restitution de résidence a été accueilli par la Saison du Centro Nazionale di Produzione blucinQue Nice.

En nous appuyant sur nos besoins et envies en termes de lumière, identifiés lors des résidences précédentes, nous avons, en amont de la résidence à Turin, demandé des projecteurs latéraux et des projecteurs sur pied, nous permettant de reproduire les effets en contre-plongée, comme lors du tableau de la fin. Cela nous a permis d'expérimenter sur le plateau du Café Müller avec un plan de feu adapté à nos besoins scéniques.

TABLEAUX	N°EFFET	TOP	AMBIANCE	Time	PROJECTEURS
Rencontre Maman	LQ18 SQ2	Autofollow LQ17	Couloir pour A. s'ajoute	00:03	
Escargot	LQ19	A. met le paravent en position pour la diagonale		00:10	Wash orange faces + contres s'ajoute
Equilibres	LQ20	A. sort du paravent	Top + front orange pour avoir ombres portées	00:10	
Papillon	SQ3	A. fait les 1ers battements d'ailes du papillon.			
	LQ21	3ème Papillon avant position Alice du paravent	Black	00:05	
Alice	LQ22 SQ4	A. en position derrière paravent		00:03	Projecteur sur pied en fond de scène à jardin
	LQ23	A. fait grand écart aux côtés du paravent			Projecteur sur pied en fond de scène à jardin
	LQ24 SQ5	A. court vers le paravent et se couche en boule par terre	Black	00:30	
OMBRES CHINOISES	LQ25	A. en position devant le projecteur à l'avant scène	Ombres sur fond de scène	0	Projecteur sur pied à l'avant scène à jardin
	LQ26	A est en position en face du paravent + 3 secondes	Black	0	
LUTTE	LQ27	1/0,5 seconde après LQ26 (comme un clin d'œil)	Contres froides + washs verts	0	Expliquer ce qui se passe en LQ28 avant de réaliser LQ27
	SQ6	A. fait le 1er trou dans le paravent			

Illustration 167 – Tableau Lumière, *Corners,* 2024. (© Archives personnelles)

Pour préparer au mieux notre collaboration avec Beatrice Fornacca, accompagnatrice à la recherche lumière, nous avons établi une liste décrivant soigneusement, tableau par tableau, les différentes ambiances lumineuses que nous souhaitions y mettre en œuvre. Le défi consistait en effet à trouver un langage pour communiquer efficacement nos idées, et à élaborer, en seulement deux demi-journées, la conduite lumière d'un spectacle qu'elle n'avait encore jamais vu. Nous avons décrit les intentions dramaturgiques importantes pour chaque tableau, ainsi que notre vision en matière de lumière (contrastes, intensités, couleurs, orientations…), afin d'enregistrer une première version pour chaque ambiance.

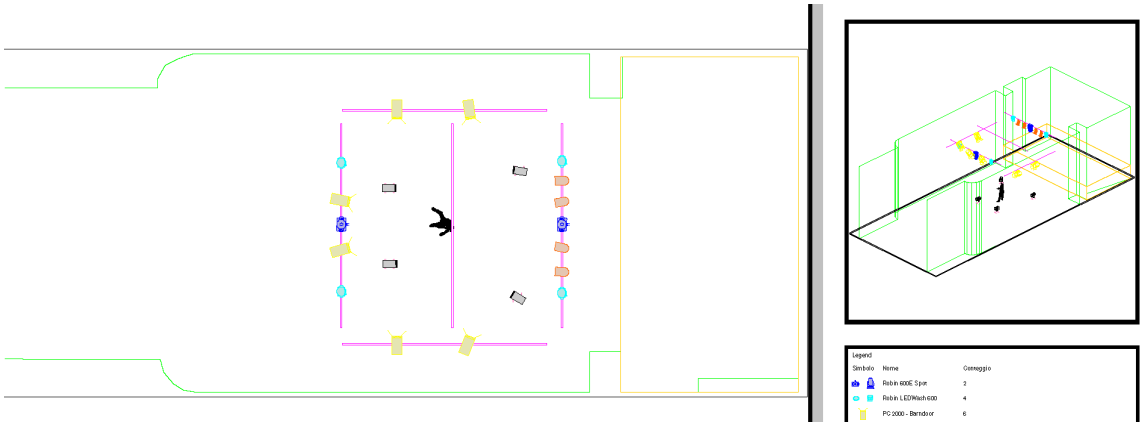

Illustration 168 – Plan de feu, *Corners,* Teatro Café Müller, 2024. (© Beatrice Fornacca)

Une fois la première version de la conduite réalisée, nous avons, lors de notre deuxième session de travail, effectué un filage technique du spectacle pour lui communiquer les tops lumière qu'elle devait prendre en main lors de la représentation. Puis, nous avons enchaîné avec une générale au cours de laquelle nous avons identifié et corrigé des problèmes, par exemple en modifiant des intensités lumineuses, ou en ajustant l'éclairage de certaines zones du plateau en fonction des positionnements et trajectoires d'Alessandra et du paravent.

Il s'agissait notamment d'apporter de légères modifications aux ambiances, par exemple pour guider imperceptiblement l'attention des spectateurs. Pour la toute première apparition scénique du personnage, nous avons donc ajouté un effet de brillance, créant un focus subtil sur la main de l'artiste au moment où elle perce le papier du paravent.

L'expérience de Turin a renforcé à la fois le rôle crucial de la lumière pour animer l'espace scénique et le paravent, et, en découlant, le besoin de jouer le spectacle dans une boîte noire.

> « La boîte noire, espace unifiant, a les facultés du noir et tant qu'obscurité sans annuler la visibilité. Espace visible mais neutre – ou vide – la boîte noire oscille entre la production d'angoisses et la perspective de tous les possibles […] le noir renforce l'implication de soi au-delà du conscient. Du noir découle la puissance onirique du théâtre. […] le noir invite d'abord à éprouver le spectacle et à se plonger dans son univers »[814], explique Véronique Perruchon.

La boîte noire nous permet en effet de transformer continuellement l'espace, grâce à des effets de lumière qui submergent pleinement les spectateurs dans l'ambiance onirique du spectacle.

La résidence au Teatro Café Müller nous a permis de poser une base solide de la création lumière, que nous avons ensuite continué à développer lors d'une résidence ultérieure avec le concepteur lumière et éclairagiste Baptiste Cretel. L'un des tableaux que nous souhaitons reprendre avec lui est celui d'*Alice,* où le scintillement derrière le paravent ne nous permet pas encore d'obtenir l'effet souhaité.

[814] Perruchon, Véronique, *Noir, lumière et théâtralité, op.cit.,* p.235.

Encore trop mécanique, il nous reste à trouver la ruse pour rendre ce scintillement organique et animé, afin d'en faire un moyen de communication vivant entre le paravent et l'interprète.



Illustration 169 – *Corners* – *Alice,* Teatro Café Müller, mars 2024. (Photo : Archives personnelles)

En effet, animer le paravent par la lumière ouvre de nouvelles possibilités d'interactions entre lui, l'interprète et l'espace qu'il crée. Dès nos expérimentations avec la lumière, nous étions fascinées par la manière dont cette forme simple du paravent peut entièrement changer la perception de l'espace. Que le paravent soit éclairé par un blanc froid ou un blanc chaud, qu'il soit est habité par des couleurs ou des effets pulsants, ou qu'il dessine des ombres sur le sol ou non, chaque ambiance est unique et change le personnage que le paravent incarne, obligeant l'interprète à le rencontrer différemment.

De plus, le traitement de la lumière, chargée d'un sens mystique, vise à influencer la perception sensorielle du public plutôt qu'à raconter une histoire. Le son et d'autres effets acoustiques jouent un rôle tout aussi important, amplifiant et accompagnant les ambiances instaurées par la lumière.



Illustration 170 – Effet de la lumière qui pulse. Projecteur sur pied en fond de scène à cour. *Corners* – *Naissance,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Archives personnelles)

Par exemple, les premiers instants du spectacle se déroulent dans le noir, et l'on n'entend plus que le bruit du papier en train d'être froissé. Rétroéclairé par le bas, le paravent s'anime par un effet de lumière pulsée qui laisse apercevoir son corps boisé de façon schématique. Dans cette scène, le paravent est habité par des présences acoustiques et lumineuses qui, bien qu'intangibles, soient omniprésentes dans la création. À travers la lumière vacillante et le froissement mystérieux qui émane du paravent, celui-ci se transforme en enveloppe, en cellule abritant la vie. Cette scène préfigure l'arrivée de l'interprète et, par force de suggestion, établit le paravent comme un être vivant et un protagoniste de la création.



Illustration 171 – Lumière bleu et orange sur le paravent. Fade-in en 60 secondes, *Corners – Naissance,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Baptiste Cretel)

Puis, doucement, la main de l'artiste perce le papier, tel un bec qui fait transpercer la coquille de son œuf, et, sous la lumière rosâtre, la naissance de cette créature étrange commence. Tout au long de cette scène, les ambiances lumineuses proposent un changement chromatique du bleu à l'orange, dans un fondu très lent. Presque imperceptible, ce changement chromatique traduit l'écoulement du temps, de la nuit au petit matin. Une nouvelle journée qui arrive sans qu'on ne se rende compte. Une lumière chaude et orangée évoque les rayons chauds d'un lever de soleil qui « atteint la sensibilité du spectateur en faisant référence à des images qui lui sont familières »[815].

[815] Fabbri, Hélène, *Histoire et poétique de la lumière au théâtre : le rôle de la conception lumière dans l'art scénographique, opcit.,* p.31.



Illustration 172 – Wash[816] orange sans latérales. Cross-fade[817] en 60 secondes, *Corners – Naissance,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Archives personnelles)

Les reflets du paravent rendus possibles sur la surface réfléchissante du tapis de danse constituent une autre source d'inspiration pour nourrir nos imaginaires. Cet effet miroir fait flotter le paravent comme s'il était suspendu sur l'eau, instaurant un espace poétique, dépourvu de tout repère temporel ou spatial concret.

« Comme le reflet, l'ombre est une *figure légère (*italique dans l'original). L'ombre et le reflet figurent les corps, mais en les délestant de leur poids, en les faisant échapper à la malédiction de la gravité »[818], écrit Jacques Aumont. En effet, la lumière nous permet de changer la perception du paravent et le place, dès la première scène, dans un espace fantastique, flottante, voire de l'illusion. Selon Victor I. Stoichita[819], l'ombre et le reflet se distinguent « par leurs données optiques et ontologiques : l'ombre représentant le stade de l'autre, le miroir le stade du même »[820].

---

816 [anglais : mot à mot to wash = laver] projecteur(s) donnant une lumière d'ambiance, de nappage sur scène,
in http://perso.numericable.fr/~fborzeix/fred.borzeix/spec/technic/info3glo/s_lights.htm#WASH, consulté le 17 avril 2024.

817 Anglais pour fondu enchaîné, c'est-à-dire la superposition de deux ambiances lumineuses.

818 Aumont, Jacques, *Le Montreur d'ombres*, Paris, Librairie Philosophique, 2012, p.29, cité par Manneville, Mariore, *À l'écoute de la lumière. Sémiotique de la lumière dans le cinéma narratif. Rhétorique et changement de lumière*, mémoire de master, sous la direction de José Moure, Paris, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2016, consulté le 8 octobre 2024. URL : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01438493v1 p.55.

819 Écrivain, historien et critique d'art, né le 13 juin 1949 à Bucarest (Romanie).

820 Stoichita, Victor I., *Brève histoire de l'ombre,* Genève, Droz, 2000, p.34.

Le reflet a donc la fonction d'un dédoublement irréel transformant la surface du tapis de danse en un élément central de notre dispositif scénographique. C'est grâce à ce reflet que tout l'espace scénique est transformé en un lieu irréel, qui suggère davantage qu'il ne représente.

Victor I. Stoichita, dans son chapitre « Ombres, reflets et d'autres choses du même genre », revient sur le mythe de la caverne de Platon, en insistant sur le fait que « l'ombre précède, même dans le monde des leurres optiques, le reflet du miroir »[821].

Dans la philosophie platonienne, il y a une distinction fondamentale entre les images (*eikona*) et les représentations, entre le monde sensible (comment nous percevons le monde qui nous entoure avec nos sens) et le monde intelligible (la raison). Les ombres (*skias*) et les reflets dans l'eau (*phantasmata*), ou sur « la surface de corps opaques, lisses et brillants »[822], sont, selon Platon, des phénomènes du monde sensible, des prolongements illusoires des objets physiques. Le reflet du paravent renvoie à ce monde des apparences, à un monde sensible, qui permet d'accéder à d'autres formes de savoir que celles ouvertes à la seule raison.

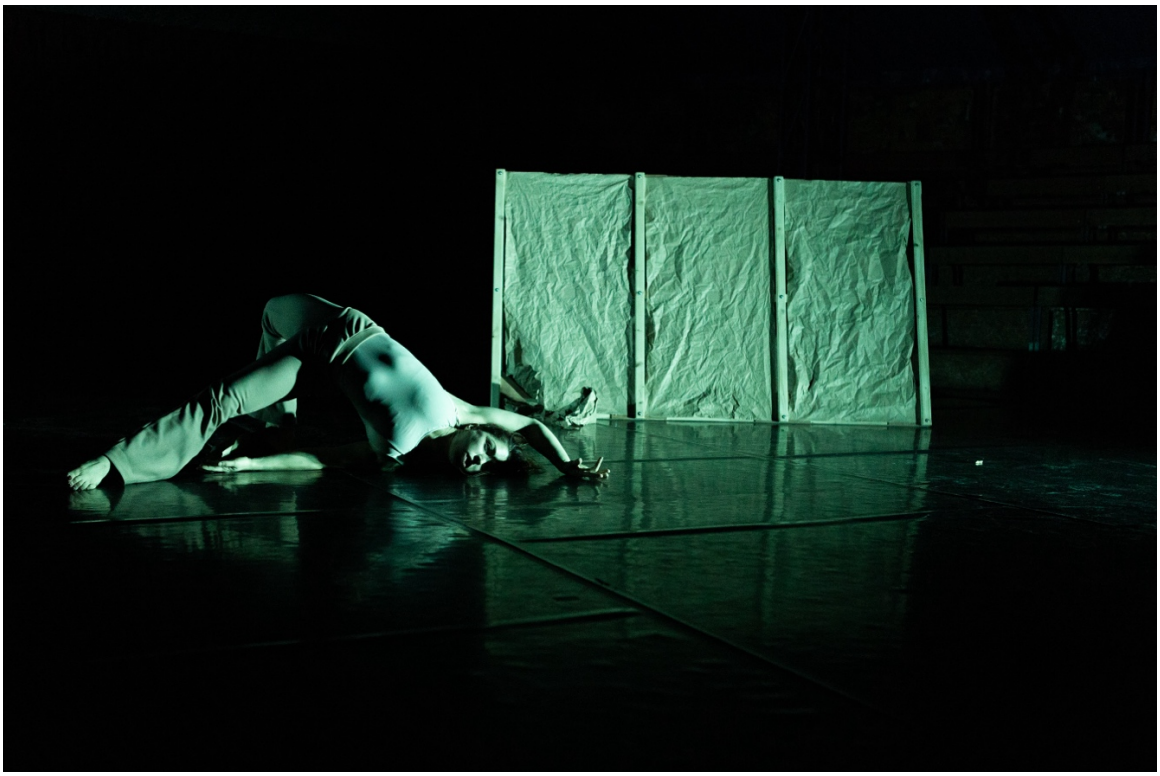

Illustration 173 - Lumière front verdâtre, *Corners – Poupées Mortes*, CRAC, octobre 2024.
(Photo : Archives personnelles)

821 *Op.cit.,* p.22.
822 Stoichita cite ici Platon, « La République », traduction française d'E. Chambry, Platon, *Œuvres Complètes*, t.VII, Paris, 1933, *in* Stoichita, Victor I., *Brève histoire de l'ombre*, *op.cit.,* p.23.

La bande sonore contribue, elle aussi, à la création de cet univers poétique et inquiétant. On entend les bruits des éléments, du vent, de l'eau et un son bas qui augmente en intensité, puis se métamorphose doucement en son étiré et aigu qui persiste tout au long de la scène suivante ; les *Poupées mortes*.

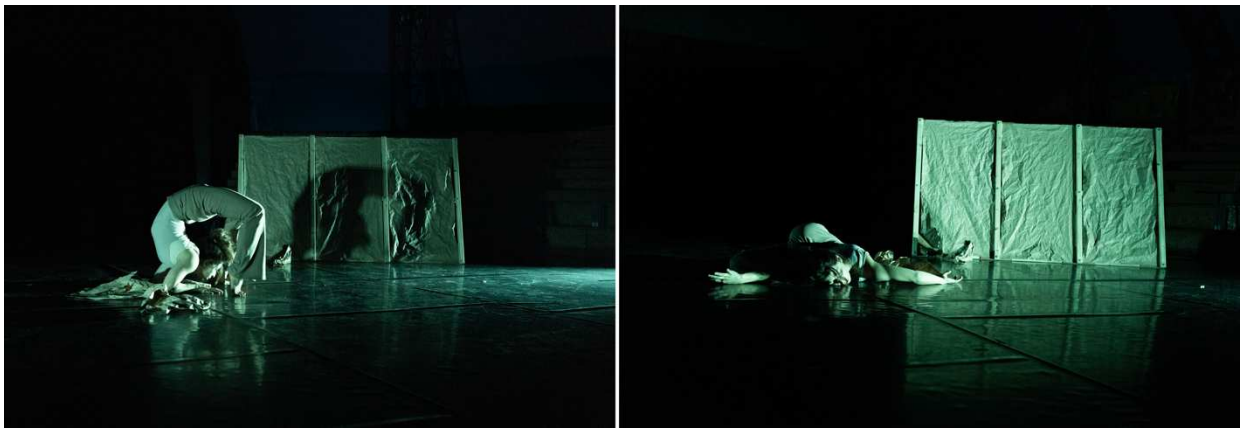

Illustration 174 – Lumière front verdâtre, *Corners – Poupées Mortes,* CRAC, octobre 2024.
(Photos : Archives personnelles)

Les flashs de lumière et de noir, qui rythment cette scène, suggèrent un avancement dans le temps. Cet avancement n'est toutefois plus organique, comme le lever du soleil au début du spectacle, mais ressemble plutôt à un flux émotionnel du temps, presque filmique. En effet, tel un montage, l'alternance saccadée entre les tableaux et les noirs permettent de suggérer le temps de la vie qui avance de façon inévitable.

Outre sa capacité à jouer sur la perception de nos sensations, la lumière entretient donc un lien fort avec le temps, dans des altérations subtiles entre le blanc et le coloré, entre le clair et l'obscur.

Puis, l'interprète quitte la scène pendant le dernier de ces noirs, et, avec un temps d'apparition très lent, la lumière attire l'attention sur le paravent.

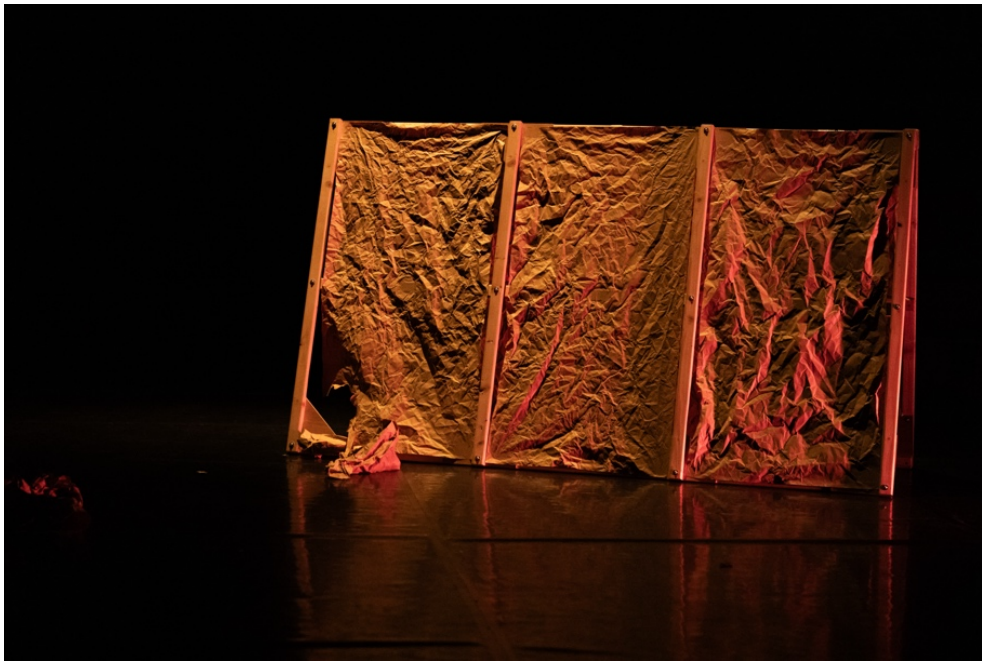

Illustration 175 – Focus sur le paravent, Fade-in en 20 secondes, *Corners – Solo*, CRAC, octobre 2024. (Photo : Archives personnelles)

Ayant pour uniques sujets le paravent et la lumière, ce seul-en-scène établit définitivement le paravent comme protagoniste de la création. Il s'agit d'un moment de contemplation, comme si la lumière appartenait au paravent tout entier, rayonnant et sculptant son relief plastiquement. Le corps du paravent apparaît comme source de lumière, renforçant ainsi l'idée de la lumière – et de la vie – qui en émane directement.

Par ailleurs, les réflexions du chorégraphe suédois Mårten Spångberg[823] pour sa performance *The Internet* (2017), sont particulièrement intéressantes pour notre approche. Dans cette performance, Spångberg explore notamment le moment où la sculpture devient monument, c'est-à-dire autonome et significatif en lui-même.

> « Une chose monumentale n'a rien à justifier, elle est tout simplement. […] Quelque chose en soi et en tant que tel ne peut pas vouloir quelque chose de vous en tant que spectateur. Elle ne peut rien donner non plus, elle est. C'est un moment intéressant pour moi, celui où rien sur scène n'est là pour confirmer que vous êtes humain, ou pour confirmer votre performativité. Il est là pour être ce qu'il est pour lui-même. […] lorsque quelque chose est en soi et, en tant que tel, lorsque quelque chose acquiert le statut de monumentalité, il quitte également le régime de la performativité »[824], explique-t-il.

[823] Danseur, chorégraphe et musicien suédois, né en 1968.
[824] "Something monumental has nothing to justify, it just is. […] Something in itself and as such cannot

Cette approche résonne profondément avec la nôtre ; par exemple, dans cette scène, la lumière n'a pas pour intention de faire signifier le paravent ou de le charger d'une énergie particulière. En cadrant l'image et en attirant notre attention tout entière sur le paravent, la lumière révèle la chaleur du bois de celui-ci et fait apparaître le moindre pli de son entoilage. Elle a ainsi pour tâche première de sculpter le paravent qui ne représente que lui-même, et parvient à concentrer les regards et la tension dramatique sur lui, sans avoir besoin de représenter quoi que ce soit, sans symboliser quoi que ce soit, sans être humanisé. Selon les réflexions de Mårten Spångberg, la lumière établit ici le paravent comme chose monumentale n'ayant rien à justifier, ou, pour le dire avec les mots de l'homme de théâtre polonais Tadeusz Kantor : « l'objet EST tout simplement, voilà tout ! »[825], ainsi résistant contre « la disparition et l'oubli »[826].



Illustration 176 – Effet « couloir », orange, fade-in en 3 secondes.
Corners – Rencontre, CRAC, octobre 2024. (Photo : Archives personnelles)

want something from you as a spectator. Cannot give anything neither, it is. This is an interesting moment for me, which is when nothing on stage is there to confirm you being human, or confirm your performativity. It is there to be what it is for itself. […] when something is in itself and as such, when something gains the status of monumentality it also exits the regime of performativity", traduction par l'auteure, *in* Verga, Francesca, « Spångberg, Mårten, The Internet at Supportico Lopez Berlin » *Atpdiary* du 9 février 2015, consulté le 11 mars 2024 URL : http://atpdiary.com/marten-spangberg-supportico-lopez-berlin/

[825] Kantor, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, *op.cit.,* p.167.

[826] Postel, Julie, *Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*, *op.cit.,* p.319.

Le couloir de lumière qui apparait par la suite établit un lien insaisissable entre le personnage et le paravent, déplaçant à son tour le regard des spectateurs vers l'interprète qui revient sur scène. Une ambiance chaude et brillante s'installe pour ces retrouvailles entre nos deux protagonistes. Sous une lumière orangée, le paravent et le personnage se retrouvent au cours d'un ballet silencieux. Cette lumière harmonieuse semble en effet influencer le langage du corps de l'interprète, dont les mouvements deviennent ronds et légers.

Elle s'approche avec admiration, tournant autour du paravent comme si elle était à la recherche d'une forme d'appropriation. Curieuse et enjouée, elle commence à jouer avec lui. Le relief du papier accentue la corporalité du paravent : ses plis nettement dessinés transforment son corps sculptural en corps organique.

Toute la scène suivante raconte l'enfance du personnage, notamment son apprentissage de la marche. Intitulée l'*Escargot,* en raison d'une première image qui nous est venue en tête en voyant l'interprète se mettre le paravent sur le dos pour avancer avec lui. Dans cette scène, le paravent et l'interprète ne forment qu'un seul corps, et, en harmonisant ses mouvements avec ceux du paravent, l'interprète apprend à marcher avec lui. Nous alternons à nouveau la perception du paravent en ajoutant une lumière de face. Celle-ci fait s'estomper le relief marqué des scènes précédentes, créant un aperçu plus lisse de sa surface. Sous cette lumière, le paravent nous apparaît encore plus imposant, encore plus majestueux.



Illustration 177 – Wash orange contres, *Corners – Escargot*, CRAC, octobre 2024.
(Photo : Archives personnelles)



Illustration 178 – Fade-out[827] wash contres en 10 secondes, *Corners – Équilibres,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Archives personnelles)

Les équilibres entre le paravent et le personnage constituent un moment de grande entente et de concentration. L'ambiance lumineuse change imperceptiblement dans cette scène, en diminuant les lumières de face et en intensifiant les contre-jours. Les ombres ainsi créées deviennent partie intégrante des figures, doublant le corps physique du paravent avec son corps organique. La lumière adoucit les traits durs du paravent, et, ensemble, ces trois corps – celui du paravent, celui de l'ombre qu'il projette et celui de l'interprète – dessinent une image abstraite.

En effet, se réfugier dans un coin signifie être à l'ombre. Cet imaginaire est particulièrement propice à l'exploration des jeux d'ombres et de leurs présences fluctuantes créées par notre paravent. Selon Véronique Perruchon « l'ombre est une zone d'obscurité produite par l'interception de la lumière au moyen d'un corps »[828]. L'ombre est impalpable et immatérielle, mais sa présence est bien réelle. Elle est l'indice du corps qu'il figure, l'image d'un corps. La lumière transforme ici le paravent en écran de projection. En effet, quand l'interprète se positionne derrière le paravent, éclairé par l'arrière, sa silhouette projetée se déforme en fonction de sa distance par rapport à celui-ci.

[827] Anglais pour « temps de disparition », *in* http://perso.numericable.fr/~fborzeix/fred.borzeix/spec/technic/info3glo/s_lights.htm, consulté le 17 avril 2024.
[828] Perruchon, Véronique, *Noir, lumière et théâtralité, op.cit.,* p.107.

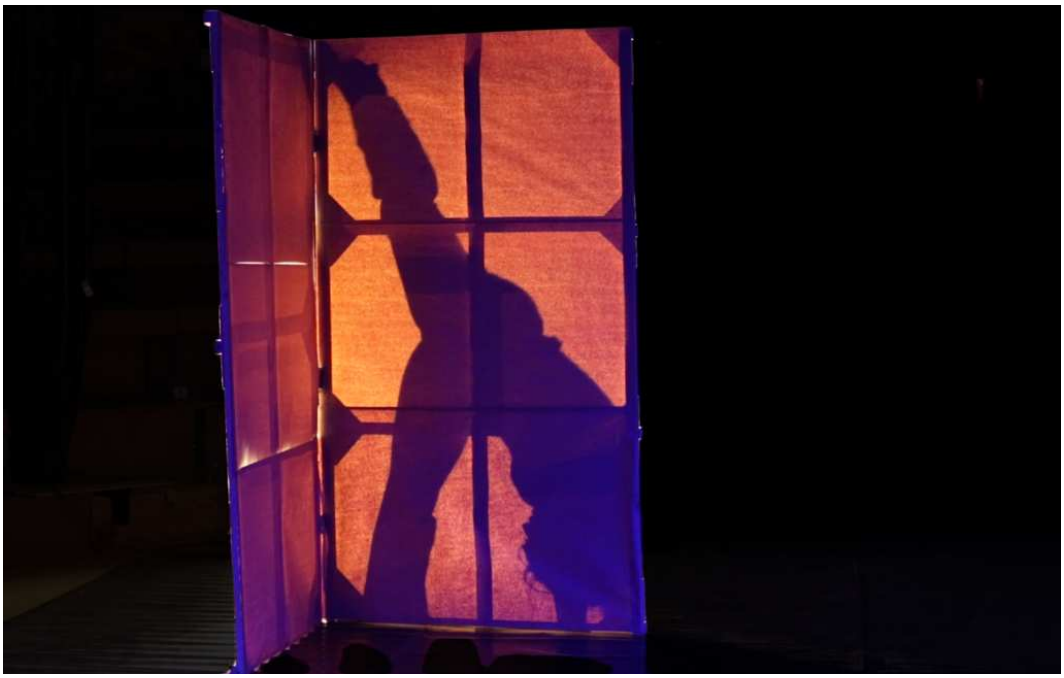

Illustration 179 – Contres bleu, faces orange, jeux d'ombres derrière le paravent. Projecteur sur pied en fond de scène à jardin. *Corners – Alice,* CRAC, 2023 (Photo : Archives personnelles)

Selon Victor I. Stoichita, l'agrandissement des silhouettes confère à l'ombre une fonction rhétorique[829]. La projection de l'ombre de l'interprète sur le papier du paravent permet en effet d'accentuer sa gestuelle, notamment le mouvement de ses pieds, qui sont agrandis. D'un point de vue dramaturgique, cette déformation nous permet de révéler la monstruosité sous-jacente que nous cherchons à établir dans le personnage, en amplifiant les caractéristiques inquiétantes et irréelles de son corps à travers des jeux d'ombres.

Sortant de derrière le paravent, le personnage commence à le taquiner, lui lançant des regards et le touchant du bout des pieds.

[829] Les analyses de Victor I. Stoichita portent sur la gravure intitulée *L'Académie de Baccio Bandinelli* d'Augustino Veneziano (1531), en particulier sur les statues représentées dans la gravure et les silhouettes qu'elles projettent sur une paroi. Voir Stoichita, Victor I., *Brève histoire de l'ombre, op.cit.,* p.135.



Illustration 180 – Effet scintillement organique (projecteur sur pied en fond de scène à jardin), *Corners – Alice,* Teatro Café Müller, mars 2024. (Photo : Archives personnelles)

Le paravent se met alors à scintiller, comme si toute sa peau vibrait. Ce scintillement attire à la fois et repousse le personnage, donnant au paravent une aura véritablement hantée par des présences insaisissables.

Le personnage s'aventure à l'extérieur, s'éloignant du paravent tout en conservant un lien ludique avec lui, tel un enfant qui explore le monde tout en gardant un regard sur son parent. Mais soudain, la peur le saisit et il se réfugie dans les bras protecteurs du paravent, cherchant refuge comme on se blottit dans un coin.



Illustration 181 – Projecteur sur pied à l'avant-scène à jardin, *Corners – Ombres expressionnistes,* Teatro Café Müller, mars 2024. (Photo : Archives personnelles)

La scène des ombres expressionnistes constitue un tournant dans la création, à son tour anticipé par la lumière verdâtre et l'ambiance sonore angoissante des *Poupées Mortes.* Elle nous permet de revenir sur la dualité entre les deux protagonistes, et le déplacement fluctuant entre le vivant et l'inanimé qui caractérise leur relation.

L'ambiance lumineuse est créée grâce à une seule source de lumière venant d'un projecteur placé au bord de plateau à jardin. « La conséquence la plus importante de l'utilisation d'une source de lumière de dimensions réduites est l'exacerbation de la projection de l'ombre »[830], explique Victor I. Stoichita.

Le faisceau de lumière, éclairant le paravent en contre-plongée, projette son ombre sur le fond de la scène. L'interprète se place toute proche du projecteur afin de créer un effet d'agrandissement de son ombre projetée. Nous assistons alors à une inversion des dimensions corporelles, symboliques d'un renversement de pouvoir entre les deux protagonistes. Sur le fond de scène, l'ombre projetée du paravent devient minuscule face à la silhouette imposante du personnage, puis les dimensions s'inversent à nouveau lorsque l'interprète s'approche du paravent, retrouvant ainsi sa petite taille. Cette scène explore les dynamiques de pouvoir sous-jacentes à notre récit, posant sans cesse la question de « qui manipule qui ? », « qui anime qui ? », « qui bouge, qui ? », « qui influe sur qui ? ».



Illustration 182 – Recherches pour les *Ombres expressionnistes - Corners,* Teatro Café Müller, mars 2024. (Photo : Archives personnelles)

830 *Ibid.*

Cette ambiance lumineuse s'inspire du cinéma expressionniste allemand, avec ses lumières crues aux ombres multipliées. Dans le cinéma expressionniste[831], l'utilisation des ombres sert notamment à rendre les personnages inhumains et effrayants.

Selon Véronique Perruchon, cette recherche visuelle vise à mettre en exergue « l'aspect d'une projection des angoisses intérieures dans un monde fantastique et hostile, autrement dit fantasmagorique »[832].

Victor I. Stoichita insiste sur le caractère signifiant de l'ombre. En dépassant les dimensions du personnage, l'ombre devient une « extériorisation de l'intérieur du personnage [montrant] ce qui se passe dans le personnage, ce que le personnage *est* »[833].

L'ombre expressionniste est donc, selon Stoichita, une projection de la psyché des personnages ; une « métaphore, ou encore plus précisément, une hyperbole du moyen-clef du cinéma expressionniste : le « gros plan » »[834].

Par ailleurs, dans ses réflexions, Stoichita s'appuie sur une définition du mot « ombre » dans l'un des premiers dictionnaires de la langue française :

> OMBRE, se prend pour un ennemi chimérique. Combattrons-nous encore notre *ombre* ? C'est-à-dire, nos soupçons et nos pensées[835].

Stoichita identifie en effet la lutte comme l'un des récits inhérents à l'ombre. Selon lui, l'ombre est un phénomène de tension symbolique, souvent liée à la démonisation, de l'inquiétante étrangeté, et faisant signe de mauvaise conscience.

À travers la scène des ombres, nous explorons la suggestion par l'image symbolique évoquée par Stoichita, en jouant sur les échelles fluctuantes entre gigantesque et minuscule des silhouettes du paravent et de l'interprète projetées sur le mur. Il s'agit de faire imaginer aux spectateurs la monstruosité qui habite à la fois le corps inerte du paravent, qui s'anime, et le corps humain de l'interprète, qui devient marionnette.

---

831 Selon Gilles Deleuze, le cinéma expressionniste créerait un « monde 'gothique', qui noie ou brise les contours, qui dote les choses d'une vie non organique où elles perdent leur individualité, et qui potentialise l'espace, en en faisant quelque chose d'illimité. La profondeur est le lieu de la lutte qui tantôt attire l'espace, dans le sans-fond d'un trou noir, et tantôt le tire vers la lumière. Et bien sûr, il arrive au contraire que le personnage devienne étrangement et terriblement plat, sur fond d'un cercle lumineux, ou bien que son ombre perde toute épaisseur, par contre-jour et sur fond blanc », *in* Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p.157.

832 Perruchon, Véronique, *Noir, lumière et théâtralité, op.cit.,* p.112.

833 Stoichita, Victor I., *Brève histoire de l'ombre, op.cit.,* p.159.

834 *Op.cit.,* p.160-161.

835 Furetière, A. *Dictionnaire Universel,* La Haye/Rotterdam, 1727, cité par Victor I. Stoichita, *in op.cit.,* p.146.

Nous mettons ici en lumière l'idée de la lutte avec un "autre soi", « une zone "obscure" de l'âme, où la négativité intérieure prend corps »[836].

Par ailleurs, les réflexions de Maurice Maeterlinck[837] autour du rôle de la lumière dans son *Théâtre des Androïdes* et son lien avec la présence (ou plutôt non-présence) de la figure humaine, sont particulièrement intéressantes pour notre façon d'appréhender la lumière dans *Corners*.

> « L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie ? Je ne sais ; mais l'absence de l'homme me semble indispensable »[838], affirme-t-il.

Dans notre scène des ombres, les personnages du paravent et de l'interprète sont comme « effacés », c'est-à-dire qu'ils se transforment en montreurs d'ombres, tandis que les deux ombres remplacent leurs corps. Le caractère éphémère de l'ombre ajoute à la vulnérabilité de cette scène, où, dès que les projecteurs s'éteignent, il ne reste plus rien. Les ombres portées soulignent ainsi la fragilité de l'instant présent, mise en exergue par la lumière. D'un point de vue dramaturgique, les montreurs d'ombres et leurs silhouettes projetées sont donc indissociables, ou, en d'autres termes : la lumière gagne une présence indépendante et autonome dans cette scène. L'espace ainsi décrit est un nouvel espace, un espace où le la perspective centrale se trouve sur le fond de scène.

La scène des ombres s'intègre dans la dramaturgie comme un cauchemar, encadrée par des changements d'ambiances très rapides, comme un battement de paupières. Ces transitions lumineuses brusques amplifient l'atmosphère onirique et l'inquiétude sous-jacente à la scène, ouvrant ensuite sur la lutte entre le paravent et le personnage, le moment de destruction qui finit par dépouiller le paravent de sa peau.

---

836 *Op.cit.,* p.146-147.

837 Écrivain et homme de théâtre belge, né en 1862 et décédé en 1949, Maurice Maeterlinck mène dès 1890 une réflexion approfondie autour d'un théâtre d'androïdes, visant à remplacer l'acteur vivant par des marionnettes, des androïdes et des abstractions.

838 Maeterlinck, Maurice, « Menus propos : le théâtre (Un théâtre d'Androïdes) », dans *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896*), textes réunis et commentés par Stefan Gross, Bruxelles, Labor, coll. Archives du Futur, 1985, p.86, cité par Gillain, Nathalie, « La dramaturgie de la lumière et les effets de la technique dans le « premier théâtre » de Maurice Maeterlinck », *Textyles* 26-27 | 2005, p.140-152, consulté le 17 avril 2024.URL : http://journals.openedition.org/textyles/619



Illustration 183 – Contres froides, wash vert. *Corners – La lutte,* CRAC, octobre 2024.
(Photo : Baptiste Cretel)

La lumière verdâtre évoque une lumière artificielle de néon, ou la stérilité d'un hôpital. L'ambiance est identique à celle qui a accompagné les *Poupées mortes* ; une reprise qui n'est pas anodine – la lumière est ici comme une Madeleine de Proust, « porteuse de souvenirs qu'elle garde précieusement »[839]. Cette lumière « ouvre sur l'intériorité du personnage »[840] et devient donc signe de mémoire et de transgression. Elle représente des particules de souvenirs, qui surgissent de nos inconsciences tel un flux d'images et semblent faire ressurgir en le personnage les souvenirs des émotions inquiétantes des *Poupées Mortes*. La scène de destruction se joue en silence, avec seulement le bruit du papier qui se déchire et la respiration haletante de l'interprète.

L'innocence enfantine cède ainsi la place à la rébellion et à la destruction.

[839] Pervolovic, Eva « Manifestations de la lumière dans le cinéma contemporain : contemplation, mémoire, érotisme, mort » *in* Carré, Benoit ; Chambon, Delphine ; Dupont, Erika et Troch, Kevin, *Lumière(s), Regards croisés des sciences humaines sur un objet d'étude transdisciplinaire, op.cit.*
[840] *Ibid.*

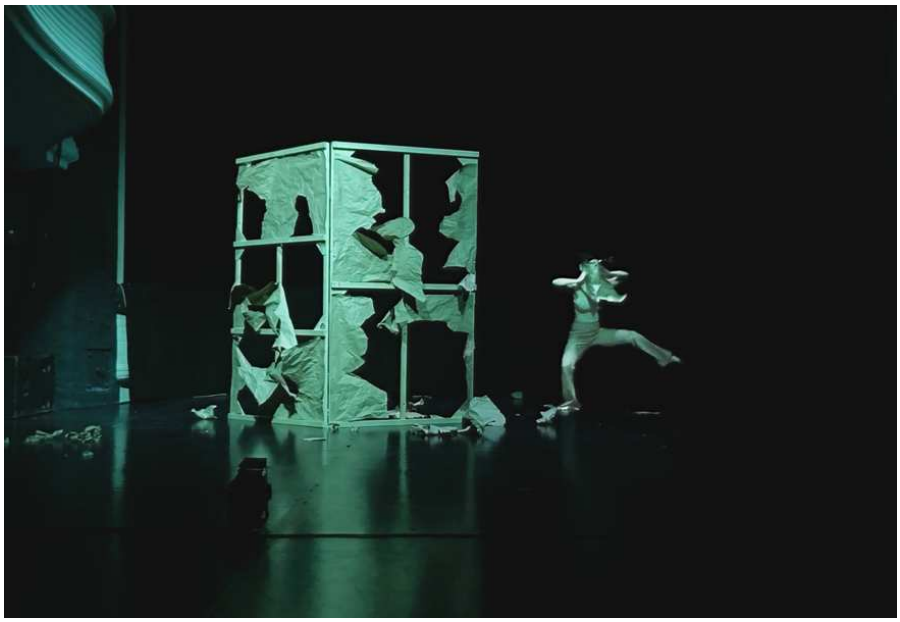

Illustration 184 – *Corners – Arlecchino,* Teatro Café Müller, mars 2024. (Photo : Archives personnelles)

Sur une durée de deux minutes, l'ambiance se resserre progressivement sur le paravent et l'interprète, qui, étroitement imbriqués dans une sorte de marche macabre, avancent lentement vers le public. Le mouvement de la lumière en poursuite est trop lent pour être perçu activement, mais suffisamment rapide pour être ressenti inconsciemment. Il permet de guider imperceptiblement le regard des spectateurs, tout en dynamisant l'espace grâce à une distribution spatiale précise. La lumière découpe ainsi l'espace en estompant les zones à cour et à jardin, ne révélant plus que les deux protagonistes.



Illustration 185 – L'ambiance se resserre de plus en plus sur le paravent. Fade-in en 2 minutes, *Corners – Danse macabre,* Teatro Café Müller, mars 2024. (Photo : Archives personnelles)

Ce cheminement lumineux en déplacement est indissociable du récit, représentant une transition de la lutte et de la destruction vers leur dernière danse.

Après un moment de contemplation tout près du public, un changement brusque de la lumière s'opère. En effet, l'ambiance austère des scènes précédentes cède la place à une ambiance rougeâtre, évoquant la passion, l'énergie, l'amour, mais aussi le sang.

Cette lumière douce et diffuse, baignée de rouge, « porte en elle la puissance d'une atmosphère »[841]. Elle marque le début des séquences rêvées, le moment de la dernière danse avec la vie, où le personnage se défoule une dernière fois avant de se figer en bois.



Illustration 186 – Front Wash rouge et latérales. Cut en 0 seconde, *Corners – Tango,* CRAC, octobre 2024. (Photos : Archives personnelles)

Alors que les deux protagonistes respirent ensemble dans une danse de plus en plus laborieuse, la lumière rouge cède la place au clair-obscur fantomatique qui contraste l'espace et modifie sa perception. Entièrement éclairées en contre-jour, les silhouettes du paravent et de l'interprète prennent vie différemment « par la mise en valeur des volumes et des reliefs »[842].

841 Fabbri, Hélène, *Histoire et poétique de la lumière au théâtre : le rôle de la conception lumière dans l'art scénographique, opcit.,* p.31.
842 *Op.cit.,* p.33.



Illustration 187 – *Corners – Finale,* Teatro Café Müller, mars 2024. (Photo : Archives personnelles)

Cette lumière sculpte un univers propre, un espace cauchemardesque, où chaque contour du plateau se dessine nettement. Ainsi, elle « rend possible la métamorphose du vide de l'espace scénique en « plein » de matière lumineuse »[843]. La lumière habite ces vides comme la trace lumineuse des ruines disparues depuis longtemps. À travers elle, le plateau vide devient un espace de mémoire où le paravent persiste, devenu ultime refuge après la destruction.

Dans notre travail de scénographe, la lumière et les matières textiles ont une vocation similaire : celle de remplir les creux d'un espace scénique en suggérant du vivant. Dans cette perspective, les répétitions constituent un moment privilégié pour expérimenter non seulement la lumière, mais aussi les costumes et leurs capacités à investir l'espace et à « correspondre » avec la scénographie.

Par exemple, la création des costumes de *Zonka und Schlurch* s'est étroitement imbriquée avec celle de la scénographie. En effet, à travers les costumes, les personnages s'inscrivent dans l'espace comme des signes plastiques, créant avec la scénographie un univers cohérent.

843 *Op.cit.,* p.5.

3.3. Investir l'espace par les costumes. Jouer sur la sensualité des matières

3.3.a. Entre vitalité et mécanicité. Les costumes de Zonka und Schlurch

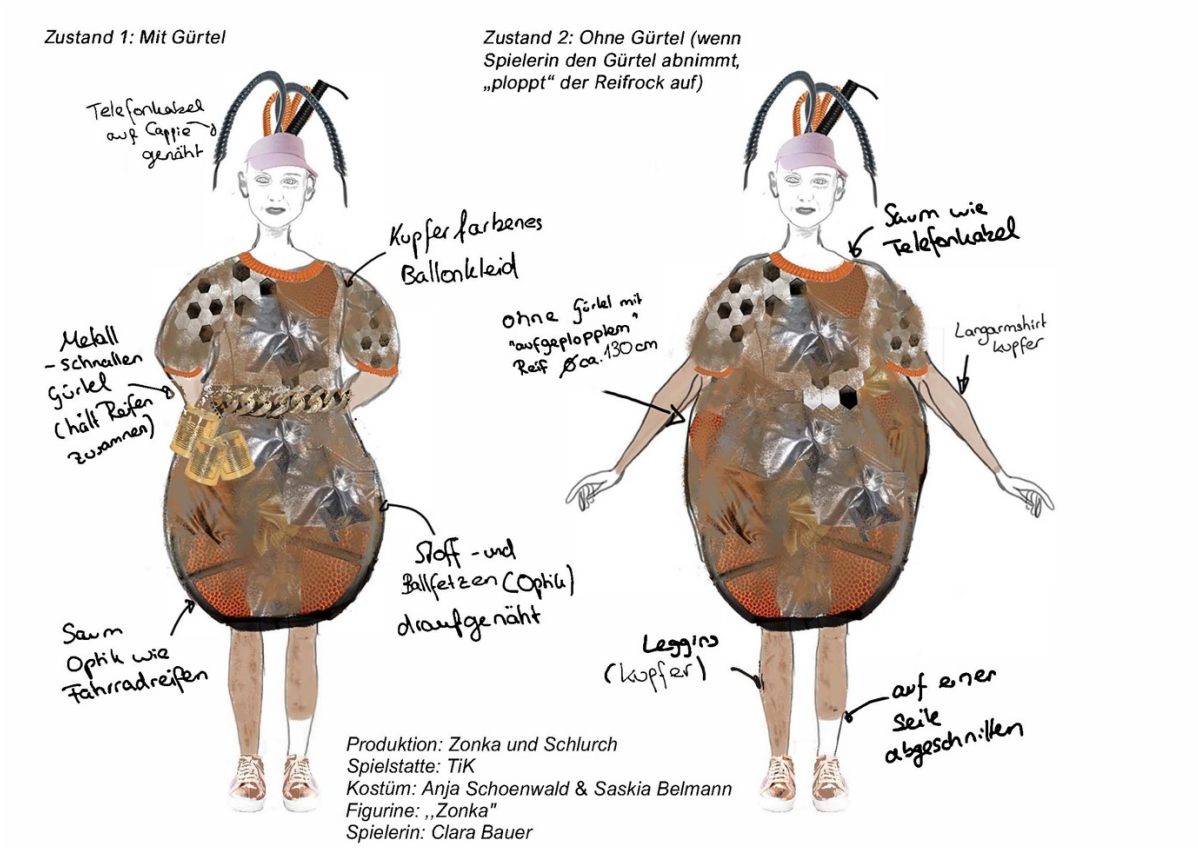

Illustration 188 – Dessin de conception du costume « Zonka », *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (© Archives personnelles)

Lors de la conception des costumes, nous nous sommes appuyée sur les descriptions des personnages fournies par les auteurs de la pièce, s'inscrivant dans une intention de créer des caricatures plutôt que de véritables individus. Ces descriptions nous ont permis d'imaginer des types schématisés pour chacun d'eux, permettant des rencontres inattendues entre l'humain et les deux personnages robotiques.

Les auteurs décrivent Zonka comme la « chef du ring »[844], l'inventrice de la *Huul*, à la personnalité à la fois culottée et craintive. Schlurch, quant à lui, est le curieux-naïf, décrit comme son « fidèle compagnon : un bricoleur ludique et rêveur avec une question de trop dans la tête »[845].

[844] „Zonka, die Chefin im Ring, ist die Erfinderin der Huul. Schlurch ist ihr treuer Mitstreiter: ein verspielt-verträumter Bastler mit einer Frage zu viel im Kopf", traduction par l'auteure, *in* Heinrich, Finn-Ole; Zipfel, Dita, *Zonka und Schlurch. Und diesen Ort, den nennst du Huul, op.cit.,* p.2.
[845] „Schlurch ist ihr treuer Mitstreiter: ein verspielt-verträumter Bastler mit einer Frage zu viel im Kopf.", traduction par l'auteure, *in ibid.*

Schröder, le seul humain de la pièce, est introduit comme un « humain de l'ordre des concierges au royaume des moustachus/tribu des petits jardiniers »[846], jouant le rôle d'un charlatan incrédule.

Dans cette brève présentation des personnages, Zonka et Schlurch semblent moins caricaturés que Schröder. Ce dernier, en tant qu'humain-type, devient une figure charnière entre l'humain et l'artificiel. Au fil de la pièce, il est de plus en plus influencé par le langage fantaisiste parlé par les deux robots. Plus il passe de temps dans la *Huul,* plus son vocabulaire est habité par des mots qui n'existent pas en allemand, au point qu'il devient difficile de déterminer qui, parmi eux, est réellement humain ou réellement artificiel.

À partir de ces éléments issus de la pièce, nous concevons des costumes en nous inspirant de l'univers clownesque. Ces archétypes clownesques (Clown blanc, le contre-pitre, et Auguste, l'excentrique) contribuent à construire des personnages aux caractéristiques distinctes et exagérées, et nous permettent d'incorporer dans les costumes des traits de caractère propres à chaque personnage.

Le défi lors de la création des costumes consistait à créer des tenues dont l'aspect mécanique émerge subtilement, afin de capturer une certaine inquiétante étrangeté qui caractérise l'écriture des personnages. De prime abord, Zonka et Schlurch présentent en effet des traits de caractère très humains, et la mécanicité de leur comportement n'apparaît que si on les observe plus attentivement au fil de l'histoire.

[846] „Ein Mensch aus der Ordnung der Hausmeister im Reich der Schnurrbartträger / Stamm der Kleingärtner.", traduction par l'auteure, *in ibid.*

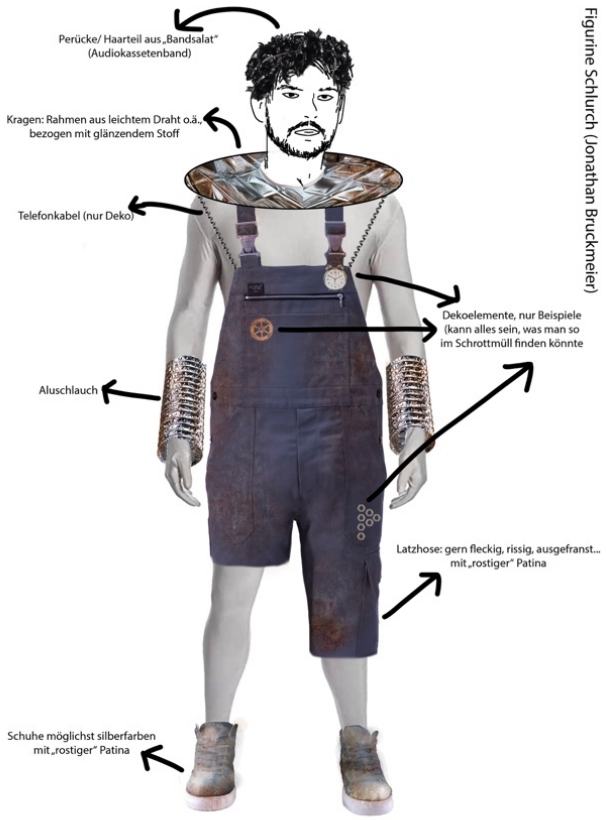

Illustration 189 – Dessin de conception du costume « Schlurch », *Zonka und Schlurch*, Theater Baden-Baden, 2022. (© Saskia Bellmann et Anja Schoenwald)

Sachant que les deux personnages sont incarnés par des comédiens humains, nous avons choisi de donner aux costumes une apparence plus proche des intelligences artificielles hyperréalistes, plutôt que de rechercher l'esthétique angulaire souvent associée à des personnages comme R2-D2, le célèbre robot créé par Georges Lucas dans la saga cinématographique *Star Wars*.

Sur ces costumes à l'apparence "ordinaires" se greffent des éléments issus du monde des appareils mécaniques et électroniques, créant ainsi une image délibérément décalée des personnages. Par exemple, Zonka porte une casquette d'où émergent des câbles à boudin et des prises, donnant l'illusion de cheveux tentaculaires. Schlurch, quant à lui, porte une perruque fabriquée à partir de bandes magnétiques de cassettes audio, ainsi qu'une salopette ornée d'un circuit à billes capable de fonctionner. Ces détails subtils renforcent l'étrangeté sous-jacente des personnages, créant une dualité entre leur apparence humaine de prime abord et leur mécanicité dissimulée.

La présentation du personnage de Schröder comme « un humain de l'ordre des concierges au royaume des moustachus/tribu des petits jardiniers »[847] renvoie à celle d'une fiche biologique, évoquant ainsi une approche plus archétypale que celle d'un individu spécifique.

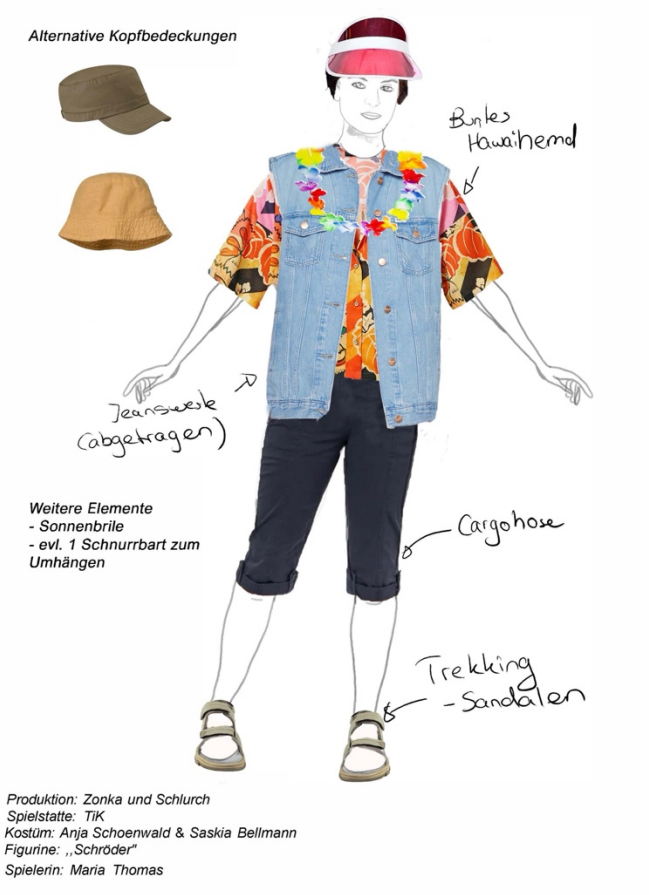

Illustration 190 – Dessin de conception du costume « Schröder », *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (© Archives personnelles)

La popularité du nom de famille « Schröder » en Allemagne renforce cette idée de représenter Schröder comme un personnage-type, comme fait, par exemple, la *Commedia dell'arte*. L'objectif n'était pas de catégoriser Schröder dans une classe sociale précise, mais plutôt de souligner, à travers son style vestimentaire, le caractère clownesque du personnage.

Analyser la première rencontre entre Schröder et les deux robots est crucial pour comprendre la fonction du personnage dans la pièce. La méfiance et la peur que ressent Zonka en voyant Schröder pour la première fois sont ancrées dans les expériences négatives qu'elle a vécues durant son séjour parmi les humains.

847 *Ibid.*

Ce n'est que grâce à sa capacité à construire une machine (la *Wawata*) qu'elle a pu échapper à leurs mains et se créer sa *Huul*. Cependant, Schröder est différent des humains qu'elle a rencontrés auparavant. Ce dernier ne cherche pas à dissimuler ses ambitions : son unique objectif dans la vie est de devenir riche, et, lorsqu'il réalise la naïveté de Schlurch, il ne cache pas son ambition de l'exploiter comme une opportunité entrepreneuriale. De plus, Schröder est ébloui par sa conviction profonde de posséder, en tant qu'humain, une sorte de supériorité inhérente sur toutes les autres présences qui l'entourent, y compris les deux robots qui se trouvent devant lui.

Zonka, grâce à son ingéniosité et son expérience, réalise immédiatement le danger que représente Schröder, tandis que la naïveté et la curiosité de Schlurch le rendent beaucoup plus réceptif à ses propositions.

Programmés et artificiels, les robots semblent ainsi capables de ressentir plus d'émotions et de faire preuve de plus de sensibilité que l'unique personnage humain dans la pièce, à son tour aveuglé par l'argent et le succès. Le costume « mauvais goût » de Schröder vise ainsi à le faire contraster avec l'intelligence des personnages robotiques. Afin de mettre en lumière la dissonance entre l'apparence et la réalité des personnages, omniprésente dans la pièce, ce n'est pas tant la vie que nous cherchons à révéler en eux, mais plutôt leur vitalité, c'est-à-dire la volonté et l'énergie qui leur sont inhérentes.

C'est par ailleurs Heinrich von Kleist[848], dans son essai *Über das Marionnettentheater*[849], qui affirme „daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könnte, als in dem Bau des menschlichen Körpers. […] Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen"[850]. Comme derrière chaque marionnette se cache une intervention humaine (dans sa fabrication et son animation), il s'agit, dans notre démarche, de laisser les comédiens se guider par la « mécanicité » de leurs costumes (matières, tissus, éléments scénographiques), qui les influent sensiblement.

[848] Écrivain, poète, dramaturge et essayiste, né en 1777 à Francfort-sur-l'Oder et décédé en 1811 à Berlin.
[849] Kleist, Heinrich von, *Über das Marionetten-Theater: Aufsätze und Anekdoten*, Frankfurt am Main (Leipzig) Insel-Verlag, 2007.
[850] « [Il y a] plus de grâce dans un mannequin mécanique que dans la structure du corps humain […]. Que, sur ce terrain, seul un dieu pourrait se mesurer avec la matière », traduction de Brice Germain, *in op.cit.*, p. 12.

Selon Kleist, les marionnettes possèdent une certaine agentivité inhérente. „Jede Bewegung [hat] einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgendein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst“[851], explique-t-il. Une telle approche nous conforte dans nos recherches scénographiques, à savoir chercher la ruse mécanique de Kleist pour dégager ce qu'il y a de mécanique et d'artificiel chez les humains.



Illustration 191 – Recherche de tissus, costume « Zonka », *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (© Anneliese Klein/Theater Baden-Baden, Photos : Archives personnelles)

Yannis Kokkos souligne les interdépendances entre la création des costumes et la conception de l'espace. Selon lui, « la relation entre un corps et un mur pose le même problème de l'inscription du comédien dans l'espace. Le costume lui donne un volume particulier. Ainsi, il participe à la géométrie générale du tableau »[852]. En effet, nous cherchions à mettre en lumière une esthétique commune du déchiré, du troué, du rapiécé et du rafistolé, aussi bien dans les costumes de Zonka et de Schlurch que dans la scénographie. Par exemple, pour Zonka, la similarité de texture entre le tissu de la robe et celui du mur renforce la connexion implicite entre le personnage et son environnement. Dans cette perspective, Yannis Kokkos évoque les qualités inhérentes du costume, telles que « le mat et le brillant, le serré et le flou »[853], capables de faire émerger « la même opposition matricielle du cadre et de la perspective, du proche et du lointain »[854].

[851] « Chaque mouvement avait un centre de gravité ; il suffisait de commander celui-ci, à l'intérieur de la figure ; les membres, qui n'étaient que des pendules, obéissaient d'eux-mêmes de façon mécanique, sans qu'on n'y soit pour rien », traduction de Brice Germain, *in op.cit.* p.8.
[852] Banu, Georges (éd.), *Yannis Kokkos, Le Scénographe et le héron*, *op.cit.*, p.66.
[853] *Op.cit.,* p.150.
[854] *Ibid.*

Une attention particulière y est accordée à la texture, à la couleur et aux caractéristiques matérielles, comme la légèreté, la fluidité, l'élasticité, l'armure et le pli.



Illustration 192 – Textures costume « Zonka », *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022.
(Photos : Archives personnelles)

Certes, ni le mur ni la robe de Zonka ne sont réellement faits de métal, mais tous deux partagent une apparence métallique rafistolée, reliant ainsi Zonka de manière intrinsèque à l'espace dans lequel elle évolue. Une telle proximité sensuelle s'explique dramaturgiquement puisque Zonka est celle qui a imaginé et construit cet espace.

Le costume nous permet également d'établir des liens de parenté entre les personnages. Par exemple, le costume de Schlurch porte la trace de sa créatrice, Zonka, établissant ainsi un lien particulier et presque organique entre ces deux personnages. Le costume de Schröder, en revanche, le distingue nettement des deux intelligences artificielles.



Illustration 193 – Détail costume « Schlurch », *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022.
(Photo : Archives personnelles)

Ainsi, même par son apparence, Schröder est un élément perturbateur qui fait « irruption » dans cet univers fantasmagorique. Dans cette perspective, le costume devient un moyen puissant de communication visuelle, mettant en lumière les relations et les tensions entre les différents protagonistes de la création, qu'ils soient humains ou artificiels.

À l'instar de la scénographie, les costumes ont continué à évoluer tout au long du processus de création. Les démarches des acteurs et les approches qu'ils adoptent pour interpréter leurs personnages peuvent en effet avoir un impact considérable sur les costumes, et, de la même manière, les ajustements apportés aux costumes peuvent enrichir la compréhension des personnages par les acteurs.



Illustration 194 – Essayages costumes, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022.
(Photos : Archives personnelles)

Yannis Kokkos constate à ce propos, « il faut écouter les acteurs, pas toujours, mais les écouter, tout en restant maître des décisions afin de préserver la vue d'ensemble »[855]. Lorsque nous choisissons les costumes que les acteurs portent pendant les répétitions, il est essentiel de veiller à ce qu'ils ressemblent, dans leurs contraintes et leurs possibilités, aux costumes originaux. Cependant, il est évident que chaque tissu possède des propriétés différentes, ce qui fait que la première répétition avec les costumes originaux nécessite inévitablement un temps d'adaptation pour les acteurs.

[855] *Op.cit.,* p.70.

Afin de faciliter cette transition, nous avons impliqué au maximum les acteurs dans la création de costumes lors des essayages. Il ne s'agit pas de modifier complètement la conception des costumes en fonction des demandes des acteurs, sauf si cela se justifie dramaturgiquement, mais plutôt d'adapter leurs costumes en fonction des connaissances acquises pendant les répétitions.



Illustration 195 – Costumes de répétition, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022.
(Photo : Archives personnelles)

En effet, adapter les costumes pour le bien-être des acteurs signifie parfois un apport considérable à leur liberté d'expression sur le plateau. Par exemple, au départ, nous avons envisagé une mécanique pour la jupe de Zonka, conçue pour gonfler au niveau de la taille afin de modifier sa morphologie. Or, un tel mécanisme aurait restreint la liberté de mouvement de l'actrice et entravé sa fluidité lors des passages étroits dans la scénographie. Nous avons ainsi décidé à y renoncer au profit d'une liberté plus grande dans le jeu de l'actrice. « Une perte au niveau de l'esquisse peut s'équilibrer par un sentiment accru de liberté qui entraîne le gain d'une corporalité plus ample »[856], constate à ce propos Yannis Kokkos.

[856] *Op.cit.,* p.70

Selon Laurence Chable[857], le costume serait un « embarquement »[858], portant en lui un « chargement »[859] et un « déplacement »[860] intrinsèquement liés à « l'autonomie signifiante de la matière textile »[861]. Associés aux corps, les costumes s'inscrivent ainsi dans l'espace et, tels de traces vivantes, lui confèrent une dimension sensorielle et organique.

Dans cette perspective, les costumes deviennent des témoins silencieux du processus artistique, portant les marques du temps et des expériences passées. Par exemple, au fil des répétitions, nous avons intégré des éléments de costumes (chaussures, vestes, accessoires) provenant des ateliers de costumes du Theater Baden-Baden, créant ainsi des liens avec des créations précédentes qui y ont eu lieu. En raison d'un incident survenu lors des répétitions, nous avons également dû puiser dans la collection du théâtre pour échanger les chaussures de Zonka. Ces nouvelles chaussures n'ont pas seulement modifié son apparence, mais ont également offert à l'actrice une plus grande liberté de mouvement, lui permettant d'explorer une gestuelle plus coquette et légère, enrichissant ainsi la palette expressive du personnage. Chaque « accident » de répétition, même en apparence mineur, peut ainsi jouer un rôle significatif dans la construction du personnage et de sa grammaire de mouvement.

Enfin, les éléments de costumes « interactifs » de Zonka et de Schlurch servent de points d'entrée dans le jeu des acteurs. La jupe et la casquette avec les câbles de Zonka, le circuit de billes du costume de Schlurch, ainsi que sa perruque, ne sont pas seulement des choix esthétiques, mais des éléments qui nécessitent une interaction spécifique. Ils deviennent des extensions du langage corporel des acteurs, les guidant dans la création de gestes et de mouvements qui deviennent la marque de fabrique de leurs personnages respectifs.

---

857 Actrice française et cofondatrice du Théâtre du Radeau (Le Mans) en 1977.

858 Chable, Laurence ; Vautrin, Éric, « Laurence Chable, "Jeu : et prolongation", propos recueillis par Eric Vautrin », *Théâtre/Public*, « Variations Radeau », n°214, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2014, p. 96-115, consulté le 29 octobre 2024. URL : https://shs.hal.science/halshs-01067180v1

858 Bennett, Jane, « Matérialismes métalliques », *Rue Descartes, 2008/1 n° 59,* 2008, p. 57-66, consulté le 6 octobre 2024. URL : https://www.ruedescartes.org/article/?article=RDES_059_0057

859 Cambron, Maxence, « Matières et mémoire, ou le théâtre concret de François Tanguy (Théâtre du Radeau) », *op.cit.*

860 *Ibid.*

861 *Ibid.*



Illustration 196 – Perruques Zonka et Schlurch, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022.
(Photos : Archives personnelles)

À l'image d'un espace, les costumes peuvent également être habités par des présences, contribuant ainsi à l'émergence d'un univers en perpétuelle transformation.

En effet, le corps et son costume peuvent être vus et perçus eux-mêmes comme un espace intégral et acquérir une fonction métonymique ou métaphorique. Les costumes s'inscrivent dans l'espace et participent à sa construction en le dessinant, le délimitant, ou en le découpant.

3.3.b. Un pas de côté. Le costume habitable

Selon Giovanni Lista[862], dans sa *Scène moderne*,

> « il y a le costume totalement intégré à l'action, qui s'efface par son naturel. Il y a le costume pittoresque, qui s'affiche comme une réalité purement théâtrale, et le costume signifiant par son décalage historique ou par sa forme non naturelle. Il y a le costume qui désigne le personnage et celui qui désigne le corps, en l'érotisant, en le niant, en le prolongeant de manière non naturaliste »[863].

Selon la typologie que propose Giovanni Lista, il y a donc deux types de costume : les costumes statiques, qui hiérarchisent le personnage, et les costumes dynamiques, qui nous intéressent davantage, qui prévoient le mouvement et la mutation de la forme.

Par ailleurs, les expérimentations scéniques du début du XXe siècle ont cherché à renouveler à la fois la forme et l'image de l'humain, mais aussi sa façon d'appréhender l'espace.



Illustration 197 – La *Danse serpentine* de Loïe Fuller, capturée par les films colorisés de la fin du 19e siècle. *Danse serpentine [II]* (Cat. Lumière N°765-I), 1897-19 juin 1899], Film muet 1 min. (© Service de la documentation photographique du Mnam-Centre Pompidou, Mnam-Cci/Dist.Rmn-Gp)

L'exemple des danseuses et chorégraphes Loïe Fuller et Reinhild Hoffmann met en lumière deux approches distinctes de la danse, toutes deux innovantes dans leur manière de repenser la forme corporelle et l'interaction avec l'espace scénique.

---

862 Historien et critique d'art, né en 1943 à Castiglione del Lago (Italie).

863 Lista, Giovanni, *La Scène moderne, Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXème siècle*, Actes Sud, Arles, 1999, p.133.

Dans le cas de Loïe Fuller et sa *Danse serpentine* (1892), la danseuse explore la dénaturalisation de la forme corporelle en utilisant un tissu en soie pour créer des formes fluides et ondulantes. En jouant sur l'imaginaire des spectateurs et la polysémie des formes que son tissu évoque, son costume lui permet également de s'inscrire dans l'espace comme élément plastique.

De son côté, la danseuse Reinhild Hoffmann, avec son *Solo mit Sofa* (1977), met en scène une danse avec un canapé. L'imbrication entre la housse du canapé et le costume y crée une fusion entre le mobilier et le corps de la danseuse. La housse du canapé remplit également la fonction de costume, illustrant ainsi une interconnexion entre l'objet scénique et le vêtement de la danseuse.



Illustration 198 –*Solo mit Sofa,* Reinhild Hoffmann, 1983. (Photo : Klaus Lefebvre)

La démarche d'Oskar Schlemmer est tout aussi emblématique pour son imbrication entre costume et espace. Pour ses ballets, comme le *Ballet Triadique* (1922) ou la *Danse des bâtons* (1926-1929), Oskar Schlemmer modèle le corps de ses danseurs dans des costumes architecturés. Les costumes, faits de matériaux rigides tels que la tôle d'acier, le contreplaqué ou le fil de fer, limitent fortement les possibilités de mouvement des danseurs, engendrant ainsi une relation intense entre le costume, le corps et l'espace.



Illustration 199 –*Ballet triadique*, Oskar Schlemmer, Metropol-Theater, Berlin, 1926.
(© Ernst Schneider)

Dans cette perspective, Oskar Schlemmer introduit le terme de « l'architecture en mouvement », soulignant ainsi cette interdépendance entre le corps humain et l'espace. Par son costume, le corps humain se transforme en une figure abstraite qui devient « signe plastique de l'espace, car ce sont pour ainsi dire des sculptures colorées et métalliques qui, portées par des danseurs, se déplacent dans l'espace »[864]. Il s'agit des costumes qui entravent les mouvements et modifient l'équilibre corporel, ouvrant ainsi la voie à une typologie de formes corporelles très variées.

En effet, les perspectives ouvertes par les avant-gardes du XXe siècle, notamment celles explorées durant l'époque du Bauhaus, continuent d'inspirer les approches, réinventions et reconsidérations des costumes sur la scène contemporaine.

[864] „raumplastisch, weil es sozusagen farbige und metallische Plastiken sind, die sich, von Tänzern getragen, im Raum bewegen [...]", traduction par l'auteure, *in* Conzen, Ina, *Staatsgalerie Stuttgart - Die Sammlung. Meisterwerke vom 14. bis zum 21. Jahrhundert,* München / Stuttgart, 2008, p.222.



Illustration 200 – *Noir M1*, Mélissa Von Vépy (Cie Happés), 2018.
(Photo : Christophe Raynaud de Lage)

Dans sa création *Noir M1*, la circassienne Mélissa Von Vépy[865] met en scène la partie cachée du théâtre, à savoir un plateau en plein démontage. Elle joue avec l'architecture même de la salle qu'elle transforme en dispositif circassien, par exemple, en montant et se virevoltant dans les airs sur une traverse. « L'une de mes spécificités est de créer des objets qui remplacent les agrès de cirque. Cela constitue souvent le point de départ de mes pièces »[866], explique-t-elle. Or, les éléments architecturaux de la salle ne sont pas seulement transformés en dispositifs de cirque, mais aussi en éléments de costume. Par exemple, en plaçant un projecteur de lumière sur sa tête, celui-ci se transforme en chapeau. Dans cette création, Mélissa Von Vépy crée ainsi une symbiose entre son corps, l'architecture de la salle et les objets qu'elle utilise.

[865] Mélissa Von Vépy (Cie Happés), artiste franco-suisse née à Genève en 1979, est diplômée du Centre National des Arts du Cirque (CNAC) en tant que trapéziste. Dans ses spectacles, elle mêle sa pratique de l'aérien à la danse et au théâtre.

[866] Baffour, Delphine, « Bonlieu Scène Nationale / Entretien Mélissa Von Vépy », *La Terrasse* du 26 septembre 2018, consulté le 7 octobre 2024. URL : https://www.journal-laterrasse.fr/hors-serie/noir-m1/

Une approche similaire se déploie dans la création *Questcequetudeviens ?* d'Aurélien Bory, qui explore les frontières poreuses entre le costume, le dispositif scénographique et la marionnette.



Illustration 201 – *Questcequetudeviens ?,* Aurélien Bory (Cie 111), 2008 (© Cie 111)

Dans cette création, Aurélien Bory met en scène une danseuse flamenco en duo avec une robe rouge, qui devient tantôt costume, scénographie et personnage. Au début, on a l'impression que la robe est un simple élément de costume, mais on se rend vite compte qu'il s'agit en réalité d'une prothèse que la danseuse plaque sur son corps. Lorsqu'elle glisse le long du corps de la danseuse, la robe semble « prendre vie » ; la danseuse commence alors à la manipuler à la façon d'une marionnette, puis l'utilise comme dispositif pour déformer son corps. La robe devient ainsi un véritable partenaire de jeu pour la danseuse, ayant une double fonction : lorsqu'elle est plaquée sur le corps, elle prend l'apparence d'un corps vivant ; puis, manipulée comme un objet, elle transforme la danseuse en statue, ou même en prothèse. À travers ce costume, on assiste à un débordement de l'espace scénique sur le corps de l'interprète.

Cette approche évoque en filigrane la technique du corps-castelet, une méthode de manipulation marionnettique théorisée par Alain Recoing et mise au point par Nicolas Gousseff. Elle consiste à manipuler sa marionnette sur son propre corps, faisant de ce dernier un espace de jeu pour la marionnette.

Par exemple, dans sa création *Dans la nuit cette femme et moi* (2000), la marionnettiste Julika Mayer[867] crée avec son costume un espace scénographique dans lequel elle manipule une petite marionnette articulée, à l'image du concept du corps-castelet. La démarche de Julika Mayer consiste à réfléchir le corps artificiel comme un corps « extrapolé » dans l'espace. Selon elle, le corps artificiel permet une mise à distance que le corps humain ne peut pas offrir : en observant un corps artificiel, nous nous percevons de « l'extérieur », c'est-à-dire placés dans l'espace. C'est ainsi grâce à ce corps artificiel que nous nous rendons « visibles » et identifiables à nous-mêmes.

Dans sa création, Julika Mayer utilise d'une part son corps comme une scénographie, servant d'espace de jeu pour sa marionnette, tout en constituant l'espace dramaturgique du personnage incarné par celle-ci. D'autre part, ce n'est pas seulement le corps de la marionnettiste qui devient scène, mais aussi, ou plutôt surtout, son costume, qui offre des possibilités de manipulation et d'exploration pour le petit personnage. En effet, la matérialité de la robe en tissu fluide transforme le costume en un espace en perpétuelle transformation, avec lequel le personnage interagit à travers les plis de sa robe ou en se couchant sous la jupe.

Dans cette perspective, la couleur rouge de la robe devient évocatrice de sang et des mouvements organiques. Roland Barthes, dans son *Système de la Mode* parle des valeurs qui sont des métaphores, des coupes, des jeux de mots ou des rimes. Lorsqu'on lit « *l'après-midi, les robes froncées s'imposent*, ou encore : *que toute femme porte des escarpins bicolores*, il suffit de poser : *les robes froncées sont signe de l'après-midi* ou *les escarpins bicolores signifient la Mode* »[868], affirme-t-il. Dans le cas de Julika Mayer, le costume devient donc signifiant d'un lieu. Le corps de la marionnettiste, comme les corps des danseurs d'Oskar Schlemmer, s'inscrit donc dans l'espace comme signe plastique.

Comment la scène devient-elle alors ce lieu de la fusion du corps ?
Prenons l'exemple de l'acrobatie, qui ne nécessite aucune interaction avec un agrès, contrairement à la plupart des autres disciplines circassiennes. Pour pratiquer sa discipline, l'acrobate peut donc se passer de tout, sauf de l'espace.

---

867 Née à Erlangen, Julika Mayer se forme à l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette à Charleville-Mézières. De 1999 à 2011, elle codirige, avec Renaud Herbin, la compagnie Là Où – marionnette contemporaine. De retour en Allemagne, elle codirige depuis le département marionnette à la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart.

868 Barthes, Roland, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p.54-55.

Cet espace est soumis à des contraintes spécifiques à chaque environnement, telles que la morphologie, le relief ou la nature du sol. De même que, dans cet exemple, l'espace peut devenir un dispositif circassien pour l'acrobate, le costume peut également se transformer en un dispositif scénographique.

Par exemple, dans son court-métrage *Der Besucher* (2016), l'artiste suisse Martin Zimmermann explore le thème de l'équilibre en lien avec l'exposition *Alexander Calder & Fischli/Weiss* à la Fondation Beyeler. Il porte un manteau rigidifié qui lui permet, en quelque sorte, de disparaître à l'intérieur. Cet effet est d'autant plus flagrant, car le manteau possède le même grain de bois que le mur, lui permettant ainsi non seulement de se fondre dans son costume, mais aussi de se fondre dans l'espace. Le titre du court-métrage *Der Besucher* (*Le visiteur)* prend tout son sens dans ce contexte. En effet, le costume de Zimmermann fonctionne comme une scène d'occultation et de monstration, lui permettant d'apparaître et de disparaître à volonté.



Illustration 202 – Martin Zimmermann - Création 2014 „*Hallo*", photo: Augustin Rebetez

L'approche du costume de Martin Zimmermann évoque d'ailleurs les *emballages kantoriens*. Pour Tadeusz Kantor, l'emballage du corps est avant tout un rituel, un geste symbolique à plusieurs niveaux : emballer, c'est tenter s'approprier le corps (une volonté que l'on retrouve chez Zimmermann), mais c'est aussi un acte de camouflage et de conservation. Dans sa création, *Je ne reviendrai jamais* (Kantor, 1988), « l'emballage » consiste à recouvrir à la fois les objets et les acteurs de housses noires.

Cet élément textile permet de lier le corps de l'objet à celui de l'acteur, formellement (tous les deux sont recouverts de la même matière), mais aussi sur le plan métaphysique (en étant emballés ensemble, l'homme emballé partage le même sort que l'objet emballé).

Dans la démarche de Kantor, tout comme dans celle de Zimmermann, une véritable interpénétration s'opère entre l'animé et l'inerte, entre le corps, l'objet, et l'espace.

Le manteau de Martin Zimmermann devient en outre un véritable espace de jeu. Ainsi, le circassien utilise son costume pour créer l'illusion de se disloquer, de constamment fragmenter, multiplier, démembrer, puis recomposer son corps.

Sémiotiquement parlant, « l'espace et corps ne sont pas des entités déjà données en soi, ils ne sont pas séparés l'une de l'autre : elles ne se définissent et ne peuvent être interprétées sinon à travers leur interaction, leur mise en relation »[869]. Selon Maurice Merleau-Ponty, dans sa théorie de la *Phénoménologie de la Perception*[870], le corps vécu, le *Leib*, c'est par quoi on existe dans l'espace et par quoi on est en monde. Le *Leib* est donc lié à la subjectivité, à la sensation d'être soi. Dans son approche du corps, Merleau-Ponty distingue le corps-objet, le *Körper*, qui est vu de l'extérieur en troisième personne, et le corps-vécu, le *Leib*, qui est à la première personne. Dans notre réflexion sur le costume « habitable », le corps vécu et le monde vécu viennent à se coïncider l'un avec l'autre. Le devenir-maison du costume est donc fondé sur la conception du « corps-enveloppe », une spatialisation du soi et une coupure du monde extérieur.

Après avoir étudié, d'un point de vue technique, comment le costume fusionne avec l'espace et le corps, une interrogation dramaturgique en découle : comment ce costume devient-il une maison ?

[869] « Corps dans l'espace. Espaces du corps », appel à participation, *Calenda*, du 13 juillet 2011, consulté le 30 janvier 2024. DOI : https://doi.org/10.58079/itf

[870] Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *op.cit.*

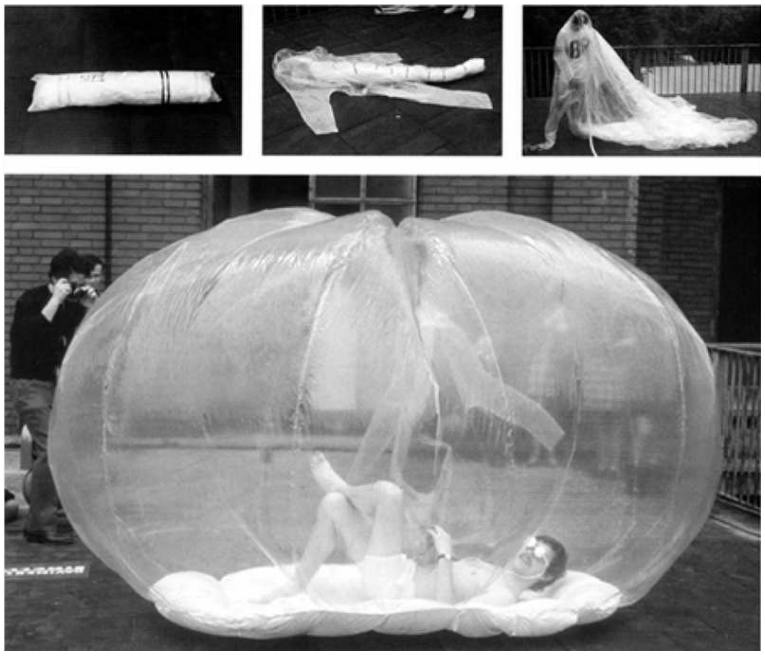

Illustration 203 – *Suitaloon*, Michael Webb (Archigram), 1967. (© Michael Webb)

Dans l'histoire de l'architecture, l'exemple le plus emblématique serait probablement le projet d'espaces gonflables et portables *Cushicle* et *Suitaloon* de l'architecte britannique Michael Webb.

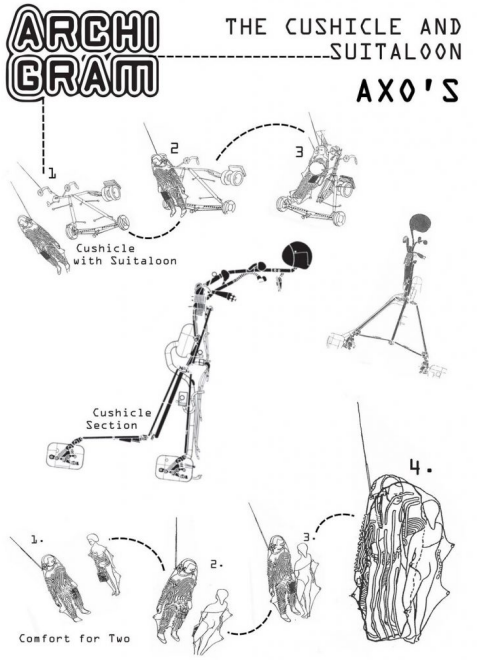

Illustration 204 – Dessin, *Cuschicle* et *Suitaloon,* 1976. (© Michael Webb)

Le projet illustre en quelque sorte la notion de spatialisation du soi de Merleau-Ponty : le corps agit à la fois comme une enveloppe qui contient l'intimité (à l'intérieur de ce costume-maison entièrement équipé se trouve un espace intime) et, en même temps, le costume sert de frontière, préservant son porteur des dangers du monde extérieur.

Dans *La Poétique de l'espace,* Gaston Bachelard compare la maison à un corps ou à une coquille, symbolisant un espace de refuge et de sécurité. Cette analogie illustre comment la maison peut être perçue comme une extension de soi, un lieu où l'on se sent protégé et où l'on peut rêver en paix. De cette protection naît un sentiment d'habitation intérieure, une sensation profonde d'être chez-soi.



Illustration 205 – "*Bienvenue*", spectacle de et par Eugénie Rebetez (création au Zürcher Theater Spektakel, 2017) Scénographie : Simeon Meier et Martin Zimmermann. Photo : Timo Ullmann

En ce sens, le costume-maison de la création *Bienvenue* d'Eugénie Rebetez explore la notion d'habitation telle qu'évoquée par Bachelard. La danseuse y porte un costume encombrant qui se constitue et se reconstitue à partir d'éléments scéniques. Ce costume, conçu comme une véritable maison, devient un espace dans lequel elle plonge, symbolisant l'exploration de son intériorité et établissant une correspondance spatiale entre son intimité et l'environnement extérieur.



Illustration 206 – *Femme Maison,* Louise Bourgeois, 1994.

Du côté des arts plastiques, la notion de spatialisation du soi fait écho à la sculpture *Femme-maison* de Louise Bourgeois, où l'artiste explore la maison comme une extension de son propre corps. Ce corps-maison évoque une femme enceinte ainsi que ses obligations à l'intérieur de la maison conjugale. Les personnages de Louise Bourgeois sont ainsi littéralement emprisonnés/embrigadés dans leurs maisons.

Le costume-maison constitue ainsi à la fois un « espace » intrinsèque du corps lui-même, et devient lui-même une entité constituante de l'espace. Pour revenir à Merleau-Ponty, les costumes deviennent à la fois le *Körper*, vu de l'extérieur, et le *Leib* vécu à la première personne. Ce sont des costumes habitables. Dans cette perspective, les costumes ouvrent de nouvelles possibilités d'investir et de jouer avec l'espace, tout en contraignant le corps à trouver de nouvelles façons de l'appréhender.

Ce détour vers les costumes habitables nous a permis de mettre en lumière les frontières poreuses entre l'espace, les corps et les costumes, qui sous-tendent nos réflexions.

Explorer les costumes, leurs possibilités d'expression et leur capacité à suggérer du vivant tout en habitant les creux de l'espace, nous conduit à repenser le corps – tant celui des interprètes que celui des spectateurs. Ce n'est qu'en étudiant les corps qui s'y déploient que nous pouvons envisager une nouvelle dramaturgie de l'espace.

Troisième partie. Vers une nouvelle dramaturgie de l'espace

Introduction. Une dramaturgie de la scène politique : Erwin Piscator et Bertolt Brecht

Bertolt Brecht et Erwin Piscator sont deux figures majeures d'un renouveau dramaturgique de l'espace. Tous deux ont mené des réflexions approfondies sur l'espace théâtral, ses modalités et caractéristiques, ainsi que sur la configuration scène/salle et son influence sur les spectateurs. Comme dans les parties précédentes, cette traversée sert de point de départ, reliant les pionniers et leurs héritages aux expériences contemporaines qui se réapproprient, repensent ou renouvellent la dramaturgie spatiale.

Bertolt Brecht, dramaturge, metteur en scène, et théoricien du théâtre, né en 1898 à Augsbourg et décédé en 1956 à Berlin, est notamment connu pour son concept du « théâtre épique » ou « théâtre dialectique ». En rompant avec une approche illusionniste, Brecht élaborait une dramaturgie conçue pour éveiller une réflexion critique chez le spectateur. Au lieu d'être immergé dans l'histoire, ce dernier doit être maintenu à distance, conscient tout au long qu'il assiste à une représentation. Par exemple, les monologues s'adressaient directement au public, l'invitant à remettre en question la dramaturgie ainsi que les intentions et les motivations des personnages. Les panneaux indicatifs constituaient une autre source de distanciation, souvent utilisés pour introduire des scènes ou pour commenter l'action en cours sur le plateau. À travers son théâtre, Brecht avait pour ambition de remettre en cause les structures de pouvoir et les normes sociales, tout en rendant les spectateurs plus conscients et actifs dans la société. Pour Brecht, le théâtre devait ainsi constituer une expérience réelle, et non un substitut artificiel. „Was hatte eine konstruktivistische Bühne genützt, wenn sie nicht sozial konstruktiv war […]. Was half die ganze Zauberkiste, wenn sie nur künstlichen Ersatz für wirkliche Erlebnisse bieten konnte?"[871], s'interroge Brecht en ce sens.

Ainsi, le *Verfremdungseffekt* (« l'effet V », ou l'effet de distanciation) ne concerne pas seulement le jeu de l'acteur, mais s'introduit à tous les niveaux de la représentation, tant dans la mise en scène que dans la scénographie.

[871] « A quoi avait servi une scène constructiviste si elle n'était pas socialement constructive [...]. À quoi servait toute la boîte à magie si elle ne pouvait offrir qu'un substitut artificiel aux expériences réelles ? » traduction par l'auteure, *in* Brecht, Bertolt, *Gesammelte Werke 15. Schriften zum Theater*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967, p.294.

En effet, selon Brecht, le *Bühnenbauer*[872] „geht bei seinen Entwürfen immer von „den Leuten“[873] aus und von dem „was mit den Leuten passiert“. Er macht keine „Bühnenbilder“, Hintergründe und Rahmen, sondern er baut das Gelände, auf dem „Leute“ etwas erleben“[874]. Ainsi, au lieu de chercher à recréer des environnements réalistes, les scénographies de Brecht étaient souvent simples et stylisées, mettant l'accent sur leur fonction plutôt que sur leur esthétique. Cette approche visait à maintenir le spectateur conscient de l'artifice théâtral, encourageant ainsi une réflexion critique sur ce qui était représenté. „Es ist heute wichtiger, daß die Dekoration dem Zuschauer sagt, daß er im Theater ist, als daß er etwa in Aulis ist. Das Theater muß als Theater jene faszinierende Realität bekommen, die der Sportpalast hat, in dem geboxt wird. Am besten ist es, die Maschinerie zu zeigen, die Flaschenzüge und den Schnürboden“[875], écrit ainsi Bertolt Brecht.

En reliant les coulisses à la scène, Brecht exposait le processus de production théâtrale, dans le but d'éduquer le spectateur et de « l'amener à avoir un regard sur son propre regard, bref, l'aider à devenir plus conscient »[876]. Pour cela, Brecht propose une reconfiguration de l'espace de représentation qui devient « une espace transformable à volonté »[877]. Cet espace prend la forme d'un « bloc technique qui tient plus de l'usine que de l'appareillage théâtral de la fin du XIXe siècle »[878].

---

[872] Le mot *Bühnenbauer* peut se traduire par « architecte de scène », c'est ainsi que Bertolt Brecht désigne le scénographe.

[873] Bertolt Brecht conçoit ses rôles comme des « gens », c'est-à-dire des personnages types incarnant un rôle social plus qu'un personnage aux traits individuels.

[874] « [L'architecte de scène] part toujours dans ses projets, des « gens » et de « ce qui se passe avec les gens ». Il ne crée pas des « décors », des toiles peintes ou des cadres, mais il construit le terrain sur lequel « les gens » vivent quelque chose », traduction par l'auteure, Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, *op.cit.,* p.258.

[875] « Aujourd'hui il importe davantage que les décors disent au spectateur qu'il est au théâtre plutôt que de lui suggérer qu'il se trouve par exemple en Aulide. Le théâtre doit, en tant que théâtre, acquérir cette réalité fascinante qu'a le Palais des Sports quand on y boxe. Le mieux est de monter la machinerie, plans et cintres », traduction par Jean Jourdheuil*, in* Brecht, Bertolt, *Schriften l 1914-1933,* Berlin, Weimar, Frankfurt am Main, Aufbau-Verl. Suhrkamp, 1992. p.283.

[876] Jourdheuil, Jean, *Un Théâtre du regard : Gilles Aillaud : le refus du pathos*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 2002, p.20, cité par Othmani, Hanène, *Scénographie, mise en scène et choix esthétiques : La mise en question de la théâtralité au Théâtre National de Strasbourg sous la direction de Jean-Pierre Vincent*, thèse de doctorat sous la direction de Luc Boucris, Grenoble, Université Grenoble Alpes, 2017, p.125.

[877] Dort, Bernard, « Le lieu de la représentation épique », *Théâtre en jeu Essais de critique (1970-1978)* Le Seuil, p.94-112, consulté le 8 octobre 2024.
URL : https://shs.cairn.info/theatre-en-jeu--9782020053686-page-94?lang=fr.

[878] *Ibid.*

Ainsi, à la simplicité apparente du théâtre épique s'ajoute, paradoxalement, « la complexité et la technicité de ce bloc à machines qui, visiblement, débordent le cadre de scène »[879].

Sans pour autant assimiler son principe de distanciation, le metteur en scène Erwin Piscator (1893-1966), ayant travaillé avec Bertolt Brecht, prône de son côté un théâtre imprégné d'une ingéniosité technique d'une très grande complexité. Ses créations se caractérisaient par des changements de décor fluides grâce à des plateaux tournants, des tapis roulants, des scénographies à étages et des scènes hémisphériques.

Pour Piscator, l'espace théâtral était un lieu où les idées politiques pouvaient être exprimées et contestées de manière directe et provocante. Il croyait fermement que le théâtre devait être engagé politiquement et qu'il avait le pouvoir de sensibiliser et de mobiliser le spectateur sur les questions sociales et politiques de son époque.

En 1927, pour ses *Piscator-Bühnen* (1927-1929), Erwin Piscator proposait une vision audacieuse d'un théâtre transformable, anticipant une transformation de la conscience sociale, en intégrant de nouveaux outils de son époque, tels que le cinéma et la télévision. Il introduisait ainsi l'idée d'incorporer la projection de films dans la représentation théâtrale, reconnaissant leur potentiel pour susciter une réflexion profonde chez les spectateurs et provoquer une prise de conscience sociale et politique plus large. À l'aide des montages d'images-documents (films d'archives ou de fiction, documents photographiques), il s'agissait de démultiplier les perceptions du spectateur, afin de l'englober dans le « réel socio-historique de son temps »[880]. Piscator superpose ainsi les techniques de théâtre et celles de la photographie et du cinéma qui étaient censés de « visualiser un enregistrement analogique du réel […] socio-historique, et articuler par le montage un nouveau rapport à l'espace-temps de la représentation scénique en multipliant les rapports de causalité »[881].

Ainsi émerge un véritable montage scénographique qui établit une connexion entre l'espace-temps de la représentation et celui des significations politiques.

En ce sens, le travail de Piscator est profondément imprégné du dadaïsme berlinois, notamment à travers l'influence de George Grosz et de John Heartfield qui, par ailleurs, ont parfois contribué à ses scénographies.

---

879 *Ibid.*

880 Combes, André, « Machinations intermédiales », *Cahiers d'Études Germaniques,* 79 | 2020, consulté le 10 mai 2024. URL : http://journals.openedition.org/ceg/12481

881 *Ibid.*

Cette influence se manifeste dans l'utilisation des montages hétérogènes d'images et de photographies fragmentées, qui sont ensuite « défigurés et reconstitués dans une dispersion spatio-temporelle »[882]. Ainsi se crée une esthétique particulière, permettant de véhiculer des messages politiques par la juxtaposition et la réinvention d'éléments visuels.

Par exemple, sur la scène de *Hoppla, wir leben !* une scénographie à trois étages se déploie, générant de nombreuses aires de jeu « équipées d'écrans de projections à l'arrière-plan ou d'un voile de gaze transparent que la projection rendait visible, comme en surimpression de l'action scénique, procédé cinématographique »[883]. Cette scénographie rendait alors possible un jeu simultané sur chaque étage, à l'image d'un *split-screen*[884] au cinéma.

En effet, l'intention de Piscator était de réaliser sur scène une « machine sociologique […] capable d'inscrire le matérialisme historique dans la scénographie »[885].

La technique, chez Piscator, est donc avant tout politique, et est utilisée dans le but de faire advenir un « changement de fonction »[886] du théâtre. Cela vise à provoquer une transformation sociale « portée par cette partie de la société qui est en contradiction avec l'ordre social existant »[887]. Selon Piscator, la décoration devait donc faire la place à des constructions scéniques, comprises dans un sens politique de „nicht mehr dekoratives Bühnenbild, sondern konstruktive Bühne"[888].

Par ailleurs, en collaboration avec l'architecte Walter Gropius, Piscator songeait à partir de 1926 à la construction d'un *Totaltheater*[889] (théâtre total), où le jeu scénique serait « 'total', où le spectateur, placé au centre de l'espace est entouré d'une scène 'totale', avec laquelle il est 'totalement' confronté »[890]. Cet espace scénique entièrement machiné et transformable pouvait « devenir tour à tour amphithéâtre, scène à l'italienne ou arène, parfois étagés jusque dans les cintres, salle elle-même en mouvement »[891].

---

882 *Ibid.*
883 *Ibid.*
884 Technique de montage qui divise l'espace de l'écran en plusieurs compartiments, chacun affichant une scène différente en même temps.
885 Combes, André, « Machinations intermédiales », *op.cit.*
886 *Ibid.*
887 „wenn diese Technisierung gerade von einer Seite her einen Anstoß erfahren hat, die sich im Widerspruch mit der gesellschaftlichen Ordnung befindet", traduction par André Combes, *in* Hoffmann, Ludwig (éd.), *Das politische Theater,* Berlin, Henschel-Verlag, 1929, p.134.
888 « Remplacer les décors par des constructions scéniques constructivistes (marxistes)», traduction par l'auteure, *in* Hoffmann, Ludwig (éd.), *Das politische Theater, op.cit.* p.136.
889 Hoffmann, Ludwig (éd.), A*ufsätze, Reden, Gespräche,* Berlin, Henschel-Verlag, p.347.
890 *Ibid.,* cité par Combes, André, « Machinations intermédiales », *op.cit.*
891 Combes, André, « Machinations intermédiales », *op.cit.*

Pour Piscator, le désir de la transformation totale de l'espace théâtral s'accompagne de celui de créer « une perception démultipliée et débarrassée des contraintes inhérentes à la séparation traditionnelle entre salle et scène mais aussi à la découpe propre au cadre scénique habituel »[892].

Selon lui, la scénographie doit alors transcender la simple décoration pour devenir une expression politique. En créant un espace scénique dynamique et transformable, qui englobe le spectateur, il visait à instaurer une expérience théâtrale immersive. Cette vision résonne avec les idées de Hannah Arendt[893] sur l'importance de l'espace intermédiaire entre les individus, qu'elle considère comme le lieu de naissance de la politique.

Hannah Arendt s'intéresse à la question élémentaire de l'espace *entre* les hommes. Pour elle, la politique émerge de cet « espace-qui-est-entre les hommes […]. Il n'existe donc pas une substance véritablement politique. La politique prend naissance dans l'espace intermédiaire et elle se constitue comme relation »[894].

Ainsi, il n'est pas anodin que des artistes comme Piscator et Brecht aient choisi les arts de la scène comme terrain privilégié pour explorer des sujets politiques. La configuration scène/salle joue en effet un rôle profondément relationnel, désignant « tout ce qui sépare les hommes et qui impose des jeux et des scènes relationnelles »[895]. En ce sens, l'organisation de l'espace, tant entre les acteurs sur scène qu'entre les acteurs et le public dans la salle, influe sur la nature des interactions et des relations qui s'y déploient. Céline Schmitt approfondit cette notion en considérant l'espace scénique comme un « dispositif de seuil », capable de condenser « l'ambiguïté intrinsèque de la limite »[896]. Selon elle, toute limite suscite « le franchissement, la transgression »[897], où la transgression implique une sortie « de son espace pour pénétrer dans un espace autre ou étranger »[898].

---

892 *Ibid.*

893 Politologue, philosophe et journaliste, née en 1906 à Hanovre et décédée en 1975 à New York. L'œuvre majeure de Hannah Arendt s'articule autour de l'analyse du totalitarisme, des catégories de la pensée politique et de la centralité de l'action. Elle accorde une grande importance à la responsabilité individuelle et au jugement moral, tout en explorant la condition humaine dans le monde moderne.

894 Arendt, Hannah, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Le Seuil, 1995, p.33, cité par Lussault, Michel, « Ce que la géographie fait au(x) monde(s) », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, *#10*, p. 241-251, 2010, consulté le 29 octobre 2024. URL : http://journals.openedition.org/traces/4854

895 Lussault, Michel, « Ce que la géographie fait au(x) monde(s) », *op.cit.*

896 Schmitt, Céline, « La scène, un espace-atelier », *op.cit.*

897 *Ibid.*

898 Schmitt, Céline, « La scène, un espace-atelier », *op.cit.*

Cette notion suggère donc une « porosité de la frontière » tout en reconnaissant « une limite suffisamment marquée pour que l'on soit tenté de la franchir »[899].

De son côté, Hannah Arendt met en lumière les implications politiques de la transgression de l'espace, qui jouent également un rôle dans les dramaturgies de Brecht et de Piscator. Les régimes totalitaires, par exemple, cherchent souvent à effacer l'espace intermédiaire entre les individus, transformant les gens en une masse homogène (« un Homme unique aux dimensions gigantesques »[900]) sans distinctions individuelles.
En d'autres termes, l'espace *est* politique et les luttes politiques sont, comme le constate Michel Lussault, « des luttes d'espaces, de distances, de limites, de place »[901].

Malgré leurs approches différentes, Brecht et Piscator partageaient le désir d'explorer l'espace théâtral comme un creuset de pensées sociales et politiques, capable de susciter des transformations sociétales. En repoussant les limites du théâtre classique, leurs dispositifs scénographiques étaient intrinsèquement liés aux propos dramaturgiques qu'ils souhaitaient transmettre. Leurs idées et leurs expérimentations, redéfinissant le statut de la scénographie et la relation entre les acteurs et le public, ont ouvert de nouvelles voies pour la scénographie et continuent d'influencer les pratiques scéniques contemporaines.

L'étroite imbrication entre la scénographie et la dramaturgie a d'ailleurs conduit Hans-Thies Lehmann à introduire dans son ouvrage *Postdramatisches Theater*[902] le concept du „Theater der Szenographie" (« Théâtre de la Scénographie »[903]).

Il y explique que „Sequenzen und Korrespondenzen, Knoten und Verdichtungspunkte der Wahrnehmung und der durch sie vermittelten, wie immer auch fragmentarischen Bedeutungskonstitution werden in der visuellen Dramaturgie von optischen Daten her definiert. Es entsteht *Theater der Szenographie*"[904].

Dans ce „Theater der Szenographie", le corps devient un élément plastique qui, dans la dramaturgie, n'a ni plus ni moins d'agentivité que les autres éléments scénographiques.

---

899 *Ibid.*
900 Arendt, Hannah, *Qu'est-ce que la politique ?*, *op.cit.*, p.216, cité par Lussault, Michel, « Ce que la géographie fait au(x) monde(s) » *op.cit.*
901 Lussault, Michel, « Ce que la géographie fait au(x) monde(s) » *op.cit.*
902 Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2011.
903 „Theater der Szenographie" *in* Lehman, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, *op.cit.,* p.159.
904 « Les séquences et les correspondances, les nœuds et les points de condensation de la perception et de la constitution de la signification, toujours fragmentaire, qu'elles transmettent, sont définis dans la dramaturgie visuelle à partir de données optiques. Il en résulte un théâtre de la scénographie », traduction par l'auteure, *in ibid.*

Il s'agit d'une dramaturgie véritablement horizontale, où un corps peut aussi bien être le protagoniste d'un récit qu'un objet ou un dispositif scénographique. En ce sens, un corps peut nous paraître plus inerte que l'espace, et l'espace plus vital qu'un corps.

« Le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme. Ou plus exactement, sans parler d'instrument, le premier et le plus naturel objet technique, et, en même temps moyen technique, de l'homme, c'est son corps »[905], affirme le sociologue Marcel Mauss.

Chapitre 1. Unheimliche Figuren – des personnages étranges

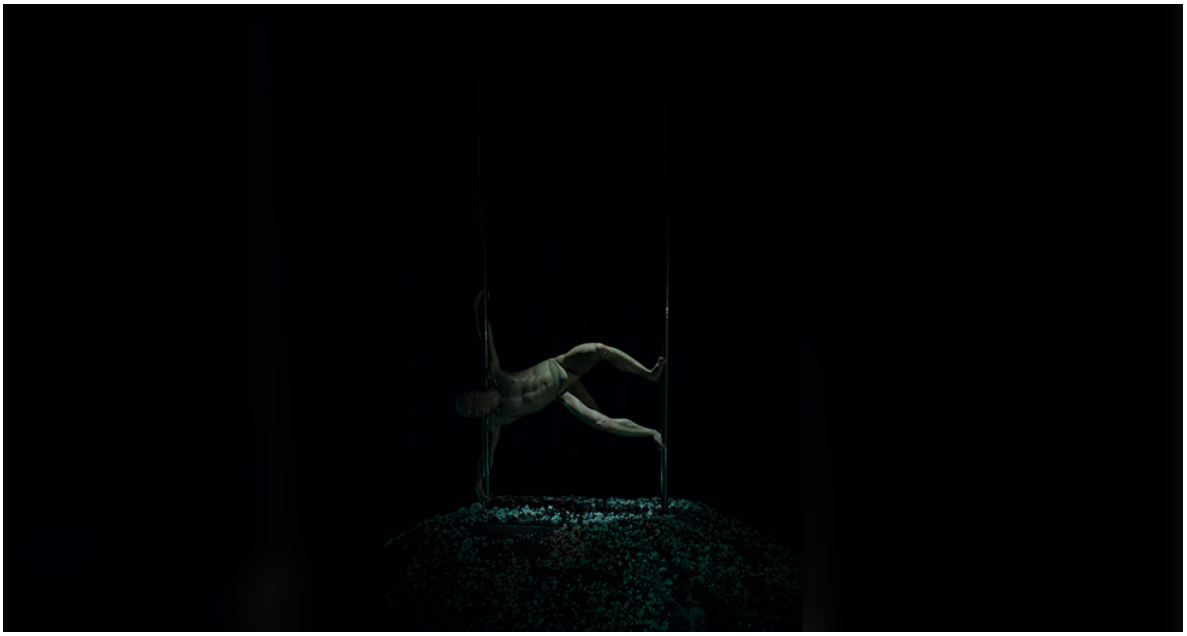

Illustration 207 – *Mandragora,* Jan Jedenak, 2021. (Photo : Heinrich Hesse)

Par exemple, dans sa création *Mandragora* (2021), le marionnettiste Jan Jedenak[906] transpose les techniques du corps marionnettique à son propre corps. Au centre de la scène, sous la lumière fantasmagorique, se trouve une colline en masse visqueuse, structurée comme de la mousse d'où dépassent trois mâts chinois modulables. Un être en émerge, un homme, enveloppé dans un film plastique d'où il s'extirpe lentement, comme une chenille qui mue une dernière fois avant de devenir papillon. Au début, l'artiste porte une prothèse sur la main gauche, de longues branches qui couvrent ses doigts, qu'il mordra plus tard lorsqu'il se transforme en être humain.

905 Mauss, Marcel, *Les techniques du corps*, Paris, Payot & Rivages, [1934] 2021, p.21.

906 Jan Jedenak s'est formé à la marionnette à la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst (HMDK) de Stuttgart, et en cinéma à l'Université de Vienne (Autriche). Depuis 2011, il travaille en tant que metteur en scène et marionnettiste, collaborant avec des artistes issus d'horizons divers (musique, danse, cirque, arts visuels…).



Illustration 208 – *Mandragora,* Jan Jedenak, 2021. (Photo : Heinrich Hesse)

Le vocabulaire technique du mât chinois lui permet d'explorer des mouvements inhabituels, tels que marcher entre deux mâts ou se laisser balancer suspendu au mât transversal, comme si toute la vie l'avait quitté.

Ainsi, dans ce récit de rencontre entre une plante (une mandragore) et une créature humaine, Jan Jedenak déploie un vocabulaire corporel à lisière entre l'humain et le non-humain, oscillant constamment entre des mouvements dansés et gracieux et des spasmes saccadés.

Par ailleurs, Richard Grusin souligne que le tournant non-humain concerne non seulement les entités non-humaines, mais aussi « la non-humanité qui est en chacun de nous »[907]. Il insiste sur le flou ontologique qui existe entre ces deux catégories pour décrire « un monde peuplé non pas de sujets actifs et d'objets passifs, mais de matériaux vivants et essentiellement interactifs, de corps humains et non-humains »[908].

[907] "The nonhuman turn must be understood as an embodied turn toward the nonhuman world, including the nonhumanness that is in all of us", traduction par l'auteure, *in* Grusin, Richard*, The Nonhuman Turn*, p.20.
[908] "The nonhuman turn […] can be understood as a continuation of earlier attempts to depict a world populated not by active subjects and passive objects but by lively and essentially interactive materials, by bodies human and nonhuman", traduction par l'auteure, *in op.cit.,* p.27.

En effet, le corps circassien et le corps d'une marionnette provoquent des questionnements similaires, renvoyant tous les deux à la notion de « l'inquiétante étrangeté »[909] développée par Sigmund Freud. En allemand, le terme *unheimlich* désigne un croisement entre le fantomatique et l'étrange.

Or, dans le terme *unheimlich* se cache aussi le substantif *Heim*, c'est-à-dire le foyer comme lieu de repli. Comme une maison hantée peut être *unheimlich*, la scénographie, sur le même modèle, peut être perçue comme un espace hanté.

Ce lien entre l'espace et le corps est également étudié par le philosophe Maurice Merleau-Ponty dans son ouvrage *Phénoménologie de la perception*. « Le contour de mon corps est une frontière que les relations d'espace ordinaires ne franchissent pas »[910], constate-t-il. Merleau-Ponty comprend le schéma corporel comme « posture en vue d'une certaine tâche actuelle ou possible […]. Et, finalement, loin que mon corps ne soit pour moi qu'un fragment de l'espace, il n'y aurait pas pour moi d'espace si je n'avais pas de corps »[911].

Johann Le Guillerm pousse cette réflexion plus loin en transformant des dispositifs qu'il manipule en une excroissance de son propre corps, brouillant ainsi les frontières entre le corps humain et le corps non-humain, qui se fusionnent dans l'espace. Alchimiste[912], comme aime se désigner l'artiste, le corps de Johann Le Guillerm devient sur scène « tout à la fois l'objet et l'instrument du sacrifice, le possédé et l'exorciste »[913].

---

[909] Il s'agit d'un concept introduit par Sigmund Freud dans son essai „Das Unheimliche" (1919), souvent traduit en français par « L'inquiétante étrangeté ». Selon Freud, « l'inquiétante étrangeté » surgit lorsque quelque chose de familier devient soudain étrange, ambigu ou perturbant. Freud associe souvent ce sentiment à des expériences d'enfance, où des objets ou des situations familiers peuvent devenir subitement inquiétants en raison de l'imagination ou des peurs infantiles.

[910] Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *op.cit.,* p.115.

[911] *Op.cit.,* p.116-119.

[912] Comme le rappelle Mario Goffé, ingénieur qui encadre le projet de *La Motte,* le nom breton de *«* Le Guillerm » signifie « le cueilleur des guis ». Chez les celtes, le nom de Le Guillerm renvoie donc à la figure du druide.

[913] Guy, Jean-Michel, « L'effroi dans le dos - *Où ça ?* de Cirque ici » *op.cit.* p.115.

1.1. Entre cirque de cruauté et absurdité mécanique. Le personnage inquiétant de Johann Le Guillerm

Dans les créations scéniques de Johann Le Guillerm, les spectateurs se trouvent dans un état de veille extraordinaire par rapport à l'interprète. Certains vont jusqu'à se masquer les yeux, ou exprimer verbalement leur angoisse pendant un numéro, « comme si l'artiste courait plus de risques, à vingt centimètres du sol, qu'un trapéziste sans filet »[914], analyse Jean-Michel Guy. Selon Guy, Johann Le Guillerm, à travers son art, renoue d'une certaine manière avec la catharsis, « cette exorcisation fondatrice du théâtre. Il accomplit le programme d'Antonin Artaud, par son "cirque de cruauté" »[915].

En effet, les réflexions de Jean-Michel Guy sur le personnage incarné par Johann Le Guillerm sur la piste permettent de relier le corps du circassien à celui d'une marionnette. Selon Guy, le personnage de Le Guillerm incarne à la fois « un clown, un acrobate, un jongleur et une bête, en un mot le cirque à lui tout seul »[916].

En ce sens, le personnage de Johann Le Guillerm révèle sans doute une inquiétante étrangeté, oscillant entre l'humain et l'inhumain, entre figuration et abstraction.

La marionnette, bien qu'elle soit un objet tangible et visible, représente souvent bien plus que sa simple présence physique ; elle incarne un espace de projection subjective, souvent insaisissable pour le spectateur. De la même manière, le corps de Johann Le Guillerm, par sa grande plasticité musculaire, devient un symbole capable d'incarner des significations et des émotions qui dépassent sa seule présence physique. « Son visage, sans cesse fouetté des deux fines tresses qui lui partent du sommet du crâne, a quelque chose de vampirique, comme si toute sa vitalité s'était concentrée dans le regard »[917]. Comme le trouble entre le vivant et l'inanimé, qui est intrinsèquement lié à l'effigie, le personnage incarné par Johann Le Guillerm nous procure la même sensation : « oui, il y a du mort vivant dans ce personnage »[918], conclut Jean-Michel Guy.

---

914 *Op.cit.*, p.118.
915 *Ibid.* Jean-Michel Guy se réfère au « théâtre de cruauté », un concept développé par Antonin Artaud (1896-1948), dramaturge, acteur et théoricien français. Son Théâtre de cruauté préconisait un langage théâtral non-verbal et évocateur, fondé sur des gestes, des mouvements et des bruits. Antonin Artaud cherchait à susciter l'inconscient du spectateur et à provoquer des réactions physiques et émotionnelles, proche d'un état de transe.
916 *Op.cit.*, p.117.
917 *Op.cit.,* p.116.
918 *Ibid.*

Johann Le Guillerm joue en outre de la difficulté à dissocier le personnage et l'interprète : « on n'a donc pas affaire à cette dissociation purement théâtrale, qui veut que l'interprète d'un rôle survive à la mort de son personnage, mais on n'est pas, non plus, dans l'identification quasi-totale, qui prévaut au cirque, entre "celui qui est vu" et "celui qui donne à voir". On est entre »[919], constate à ce propos Jean-Michel Guy. Le personnage de Johann Le Guillerm, tenant « tout à la fois du dompteur et du clown »[920], est attachant, inquiétant et mystérieux. Les cheveux, en crêtes fines et plates, habillé en pantalon de charpentier cintré à la taille, flanqué d'un long manteau de cap et des souliers pointus, il semble habité par d'étranges obsessions : comment marcher sur des livres sans toucher le sol, comment « lier sans liens, comme avancer sans bouger, comment jongler avec pas grand-chose »[921]. Il s'agit d'un personnage « tombé à côté des plaques habituelles, recueil de poésies de la matière et le cabinet de curiosités d'un touche-à-tout, devenu de plus un savant à force d'ignorance »[922].

Les dispositifs qui entrent en dialogue avec ce personnage étrange sont, à leur tour, animés comme de troublants corps-objets, au point de sembler parfois plus vivants que l'artiste lui-même. Ainsi, entre les dispositifs et le personnage, tous deux traversés par des présences insaisissables, l'espace devient un terrain de jeu sur la distance, à la fois entre l'acteur et le personnage, mais aussi entre l'acteur et les dispositifs, formant ainsi un double espace de projections et de regards.

Selon Raphaël Liogier[923], l'œuvre de Johann Le Guillerm est imprégnée par une approche phénoménologique, mettant en avant l'action technique. Il rappelle dans ce contexte que le terme phénoménologie vient du grec *phainómenon* désignant ce qui apparaît, ou alors λόγος (lógos), donc : étude.

---

919 *Ibid.*

920 Cramesnil, Joël, « Le grand retour de Johann Le Guillerm, à la Cartoucherie », *Mediapart,* du 17 juillet 2021, consulté le 26 juillet 2021. URL : https://blogs.mediapart.fr/joel-cramesnil/blog/170721/le-grand-retour-de-johann-le-guillerm-la-cartoucherie

921 Thibaudat, Jean-Pierre, « L'irrésistible attraction de l'alphabet Johann Le Guillerm », *op.cit.*

922 *Ibid.*

923 Paroles de Raphaël Liogier, recueillies lors de la conférence *« Faut-il méconnaître pour connaître ? », Le processus de création de Johann Le Guillerm, suivi d'une conversation avec Étienne Klein et Raphaël Liogier,* à laquelle nous avons assisté le 19 juillet 2021 au Théâtre de l'Aquarium, à Paris.



Illustration 209 – *Terces*, Johann Le Guillerm, 2021. (Photo : Philippe Laurençon)

Le numéro des livres, qui occupe une place importante dans *Terces,* nous sert d'exemple : dans ce numéro, les livres font leur entrée sur scène grâce à l'action mécanique d'une machine qui les fait apparaître deux à deux. En tâtonnant, sans que le spectateur comprenne tout à fait le dessein que poursuit l'artiste, Johann le Guillerm se met à construire deux piliers de livres de taille égale. Tout au long de ce numéro, il semble s'imposer la contrainte de ne plus toucher les planchers de la piste. Il doit alors se déplacer de livre en livre, luttant « obstinément pour apprivoiser les désordres qu'il a lui-même installés »[924], à la manière d'un jeu enfantin quelque peu obsessionnel. Tout en expérimentant avec ces deux piles de livres, en déplaçant certains pour accroître leur stabilité, l'artiste finit par se glisser entre elles. Son corps suspendu devient alors le sommet d'une arche construite par les livres.

[924] Johann Le Guillerm (Cirque ici), « Terces », consulté le 03 août 2021.
URL : https://johannleguillerm.com/attraction/terces

Cette démarche – que l'on croyait impossible sur le papier – illustre parfaitement « l'approche phénoménologique par l'action technique » évoquée par Raphaël Liogier. C'est précisément l'expérimentation minutieuse et technique qui confère au numéro son caractère étonnant et inattendu. Cette « recherche de galère »[925], inhérente à la démarche de Johann Le Guillerm, s'accompagne d'une quête artistique de l'absurde. Interrogé sur le *sens* de se machines lors d'une conférence[926], Johann Le Guillerm répond tout simplement qu'« être circassien c'est faire des choses qui ne servent à rien »[927].

Dans cette perspective, les dispositifs de Johann Le Guillerm incorporent une certaine critique de la société moderne, qui cherche constamment à donner un sens à tout. Ainsi, en s'efforçant d'expliquer chaque aspect de l'existence, elle oublie souvent d'accepter la part imaginaire et mystérieuse de notre vie. Un exemple en serait le numéro où l'interprète se réduit en quelque sorte à un porte-crayon. Dans ce numéro, Johann Le Guillerm explore toutes les possibilités de son corps pour y caler un crayon (sous le nez, derrière les oreilles, en mettant un crayon dans le creux de genou, *etc.*), réduisant ainsi l'homme à l'état d'une machine. Dans un univers où toutes les machines semblent dotées d'un caractère vivant, ce contraste devient d'autant plus frappant.

Dans notre spectacle *Corners,* c'est à travers la discipline de la contorsion que nous tentons de susciter un trouble auprès des spectateurs et d'instaurer une dramaturgie où les frontières entre le vivant et l'inerte s'inversent de plus en plus.

925 Paroles de Raphaël Liogier, recueillies lors de la conférence *« Faut-il méconnaître pour connaître ? », Le processus de création de Johann Le Guillerm, suivi d'une conversation avec Étienne Klein et Raphaël Liogier,* à laquelle nous avons assisté le 19 juillet 2021 au Théâtre de l'Aquarium, à Paris.

926 Conférence *« Faut-il méconnaître pour connaître ? », Le processus de création de Johann Le Guillerm, suivi d'une conversation avec Étienne Klein et Raphaël Liogier,* à laquelle nous avons assisté le 19 juillet 2021 au Théâtre de l'Aquarium, à Paris.

927 Paroles de Raphaël Liogier, recueillies lors de la conférence *« Faut-il méconnaître pour connaître ? », Le processus de création de Johann Le Guillerm, suivi d'une conversation avec Étienne Klein et Raphaël Liogier,* à laquelle nous avons assisté le 19 juillet 2021 au Théâtre de l'Aquarium, à Paris.

1.2. *Corners.* Le corps nié par la contorsion. Travailler la plasticité du corps vivant et le vivant du corps plastique

La contorsion est considérée comme l'une des plus anciennes disciplines du cirque, bien que son histoire soit mal documentée[928]. En effet, l'une des particularités de la contorsion réside dans le fait qu'elle « ne s'est pas structuré[e] ou imposé[e] en Occident comme une « discipline » (bien qu'il réclame une très forte autodiscipline), mais comme un choix individuel et un chemin buissonnier »[929].

Les premières traces de la contorsion nous proviennent des civilisations anciennes, des fresques, sarcophages ou poteries égyptiennes, montrant des acrobates en positions corporelles extrêmes.

En Asie, les légendes ou peintures provenant de la Chine témoignent de l'existence de la contorsion, tout comme son utilisation dans la danse du Tsam, pratiquée par des moines bouddhistes en Mongolie.

En Occident, la contorsion gagne en popularité à travers des spectacles de foire. Aux XVIIIe et XIXe siècles, avec l'émergence des cirques modernes, la contorsion s'impose comme une discipline majeure[930]. Au milieu du XXe siècle, la discipline évolue vers une pratique de plus en plus gymnique et hyperperformante, « modèle aujourd'hui critiqué au profit d'un désir de durer et de faire évoluer son art en préservant son corps »[931].

En parallèle, les contorsionnistes se mettent de plus en plus à rechercher un fil dramaturgique structurant leurs numéros. « Au XIXe siècle, l'animalité prime : le corps entre en piste, déguisé en singe, en crocodile, en serpent, en grenouille. Au tournant du XX siècle, il adopte le collant léotard, puis se dénude dans l'entre-deux-guerres, du moins partiellement, pour mieux révéler les lignes et les spirales »[932], résume la chercheuse Ariane Martinez[933], en soulignant les grandes révolutions esthétiques et dramaturgiques de la contorsion moderne.

---

928 Ariane Martinez dans son ouvrage *Contorsion. Histoire de la souplesse extrême en Occident XIX-XXIe siècles,* retrace l'histoire de la contorsion d'un point de vue anthropologique. Voir MARTINEZ, Ariane, *Contorsion. Histoire de la souplesse extrême en Occident, XIX-XXIe siècles,* publié par La Société d'histoire du théâtre, le Centre National des Arts du Cirque, et la chaire ICiMa, 2021.

929 Martinez, Ariane, *Contorsion. Histoire de la souplesse extrême en Occident, XIX-XXIe siècles, op.cit,* p.10.

930 Marinelli, Nicola Savin, Eduard Klischnigg, ou Chester Kingston sont quelques-unes des figures majeures qui ont forgé l'histoire de la contorsion occidentale.

931 Martinez, Ariane, *Contorsion. Histoire de la souplesse extrême en Occident, XIX-XXIe siècles, op.cit.*, p.11.

932 *Ibid.*

933 Maîtresse de conférences en études théâtrales à l'Université de Lille, les recherches de Ariane Martinez portent sur l'histoire des arts de la scène (théâtre, mime et cirque) de la fin du XIXe siècle à nos jours.

Selon la contorsionniste Andréane Leclerc[934], l'essence même de l'art de la contorsion résiderait dans le fait d'« utiliser l'entièreté de l'espace qu'offrent les jointures d'un corps grâce à un entraînement spécifique. C'est une conscience corporelle aiguë, un travail minutieux des sensations et des limites de son corps, qui est son partenaire et son outil »[935].

Cette réflexion résonne avec celle du sociologue Marcel Mauss, introduit en début de chapitre, qui considère le corps comme le « premier et le plus naturel objet technique […], de l'homme »[936]. Les techniques du corps usuelles catégorisées par Mauss (marcher, s'allonger, sauter, courir…) sont méthodiquement déconstruites par le corps contorsionniste. Cette déconstruction crée des métaphores surprenantes, renvoyant à des formes animales ou organiques, voire aux objets ou à toute une ontologie aliénante de l'inerte. « Parce qu'elle déjoue les habitudes posturales, la contorsion s'affirme comme un art du *renversement des perspectives du corps usuel* – comme un art du montage aussi : rapprochement incongru de certains membres éloignés (tête/fesses, pied/tête), escamotage de parties de corps selon l'angle choisi »[937], résume Ariane Martinez.

À l'instar du paravent, la contorsion devient l'une des « matières premières »[938] de notre écriture scénique pour *Corners*, façonnant une dramaturgie et des imaginaires chez les spectateurs. Pour renforcer le lien de parenté entre nos deux protagonistes, nous avons travaillé sur le mouvement du corps marionnettique. L'interprète adopte des mouvements saccadés, comme si son corps était en bois, jusqu'à ce qu'à un moment donné, son torse tombe en avant, comme si les fils d'un marionnettiste invisible venaient soudainement d'être lâchés.

---

934 Contorsionniste diplômée de l'École nationale de cirque de Montréal en 2001, Andréane Leclerc s'intéresse au langage dramaturgique de la contorsion comme posture philosophique.

935 Leclerc, Andréane, *Entre contorsion et écriture scénique : la prouesse comme technique évocatrice de sens,* mémoire-création présenté comme exigence partielle de la maîtrise en théâtre, Montréal, Université du Québec, 2013, p.30.

936 Mauss, Marcel, *Les techniques du corps*, *op.cit.,* p.21.

937 Martinez, Ariane, *Contorsion. Histoire de la souplesse extrême en Occident, XIX-XXIe siècles, op.cit.*, p.10.

938 Nous empruntons cette formulation à Amos Fergombé, telle qu'il la développe dans le chapitre « La réalité comme matière première de la création », de son ouvrage *Tadeusz Kantor. Traces et poétique de la mémoire, op.cit.*



Illustration 210 – Répétition*, Poupées Mortes – Corners, C*RAC, 2022. (Photo : Archives personnelles)

C'est à travers l'une des scènes clés, celle des *Poupées Mortes*, que nous tentons d'esquisser ce personnage à la frontière entre la vie et la mort. Nous cherchons à susciter un trouble entre l'attraction et la répulsion – cette inquiétante étrangeté – que le personnage peut inspirer. Par la contorsion, le corps humain transcende ses limites habituelles, se poussant à des états où sa forme et sa présence semblent défier la norme, ou même se dissoudre dans des positions extrêmes et inhabituelles.

Dans cette perspective, la contorsion apparaît comme la discipline par excellence pour mettre en exergue sur le plateau la porosité des frontières entre le vivant et le non-vivant. « Loin de l'imitation illustrative, le corps se laisse traverser par d'autres manières d'habiter le monde et d'être en vie que celles des sociétés humaines »[939], explique Ariane Martinez cette polysémie du corps contorsionniste.

[939] Martinez, Ariane, *Contorsion. Histoire de la souplesse extrême en Occident, XIX-XXIe siècles, op.cit.*, p.187.

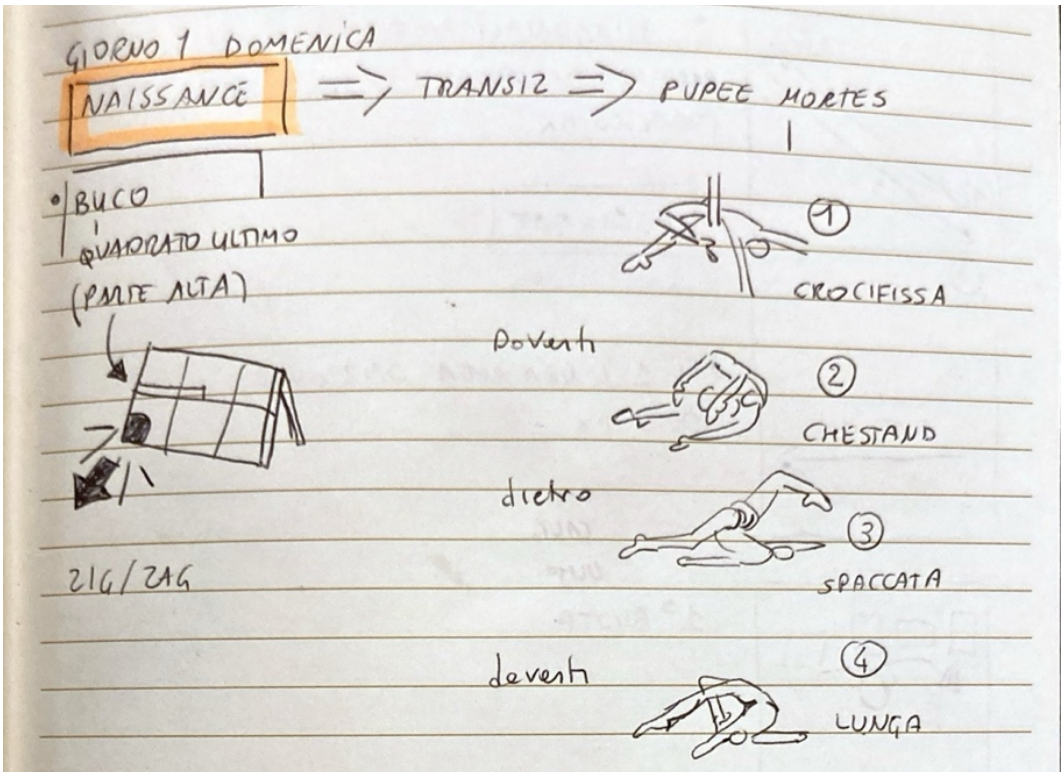

Illustration 211 – Carnet de création de l'interprète, *Corners,* 2023. (© Alessandra Piccoli)

Elle rejoint ainsi la vision de Jane Bennett pour qui « nous sommes aussi des non-humains et les choses aussi sont des acteurs vitaux du monde »[940]. Bennett s'appuie ici sur le concept de la matérialité vivante développé par Gilles Deleuze dans *Le bergsonisme,* où il évoque « un rien d'animé dans les plantes, un rien de végétatif chez les animaux »[941]. Elle nous incite ainsi à considérer la matérialité qui compose l'humain, affirmant que « chaque être humain est un composé hétérogène de matière merveilleusement vivante, dangereusement vivante »[942]. Une telle considération permet de brouiller les frontières entre l'humain et le non-humain, et de minimiser la distinction entre les objets et les sujets : « si la matière est vivante […], le statut de la matérialité partagée de toutes les choses est élevé »[943].

En considérant la matérialité vivante comme un réseau interconnecté d'humains et de non-humains, nous reconnaissons que nous sommes à la fois de la matière vivante, et entourés de matière vivante.

940 "We are also nonhuman and [that] things, too, are vital players of the world", traduction par l'auteure, *in* Bennett, Jane, *Vibrant Matter. A political ecology of things*, *op.cit.,* p.4.
941 Deleuze, Gilles, *Le bergsonisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p.97.
942 "Each human is a heterogeneous compound of wonderfully vibrant, dangerously vibrant, matter", traduction par l'auteure, *in* Bennett, Jane, *Vibrant Matter. A political ecology of things*, *op.cit.,* p.12-13.
943 "If matter is lively, […], the status of the shared materiality of all things is elevated", traduction par l'auteure, *in op.cit.,* p.13.

Dans *Corners,* il s'agit de repenser le corps en mettant l'accent sur sa capacité à se transformer, à interagir avec son environnement et à transmettre des émotions et des significations au-delà des limites physiques.

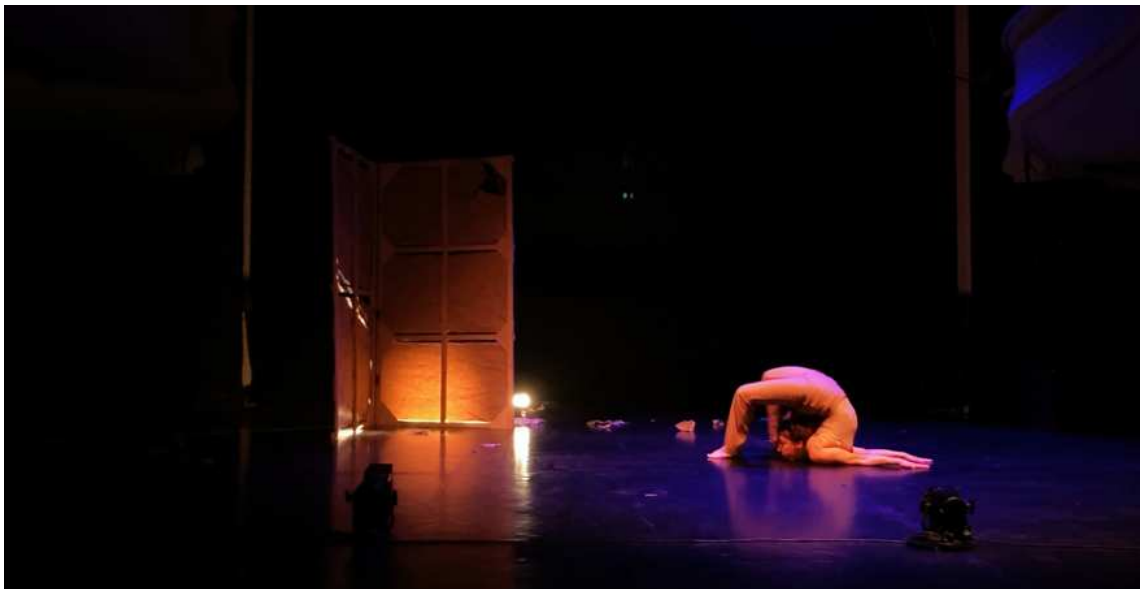

Illustration 212 – *Corners,* Teatro Café Müller, mars 2024. (Photo : Archives personnelles)

En effet, mettre le focus sur la rencontre, l'interaction et les correspondances entre un corps vivant et un corps inanimé signifie inévitablement toucher aux sujets de la vie et de la mort. La co-présence d'un corps matériel et d'un corps en chair crée un sentiment d'étrangeté, car elle enchevêtre deux mondes, l'un réel et l'autre irréel. Le corps matériel du paravent nous apparaît comme sujet, même si nous savons qu'il s'agit d'un objet.

Par conséquent, tant le corps du paravent que celui de l'artiste se présentent comme des sujets dotés de présences dramaturgiques. C'est précisément dans leur interaction qu'émerge le vivant du paravent, qui contient de la vie, de la réactivité et de la vitalité. Même si le paravent reste perçu comme un objet matériel réel, l'imagination le transforme en un sujet irréel. L'artiste en interaction avec le paravent lui insuffle de la vie, mais, en se tordant comme une poupée, convoque elle-même de la mort. Entre l'interprète et le paravent, une relation s'établit, où leurs présences doivent constamment s'équilibrer.

Par ailleurs, le marionnettiste allemand Enno Podehl introduit la notion d'« espace aveugle » pour décrire un espace qui, tel un masque, impose au marionnettiste un mode particulier de perception :

> « Aveugle, elle [la marionnette] nous emmène dans un espace de perceptions tout à fait particulières, et nous y sert en même temps de canne blanche : des aveugles m'ont dit que la pointe de leur canne était aussi sensible que l'extrémité de leurs doigts. […] Il [le marionnettiste] doit s'être engagé assez longtemps dans son espace aveugle pour qu'elle éprouve une confiance aveugle en lui : qu'elle ait la preuve qu'il n'utilise pas ses sens d'être humain pour l'exploiter, mais bien pour l'interroger sur des territoires inconnus, comme on le ferait avec un invité un peu farouche »[944], développe Enno Podehl.

Pour la contorsionniste, le paravent crée un tel espace aveugle, comme l'évoque Enno Podehl, conditionnant ainsi sa perception spatiale. En projetant son espace corporel sur celui du paravent, ce dernier influe sur sa façon de construire et de percevoir le mouvement. « On voit mieux, en considérant le corps en mouvement, comment il habite l'espace (et d'ailleurs le temps) parce que le mouvement ne se contente pas de subir l'espace et le temps, il les assume activement, il les reprend dans leur signification originelle qui s'efface dans la banalité des situations acquises »[945], explique Maurice Merleau-Ponty.

[944] Podehl, Enno, « Ceux qui touchent le ciel. La perception spatiale du manipulateur », *Puck, la marionnette et les autres arts,* « Des corps dans l'espace », n°4, 1991, p.36.
[945] Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *op.cit.,* p.119.



Illustration 213 - *Corners,* CRAC, juin 2023. (Photo : Archives personnelles)

Ainsi, la contorsionniste doit même parfois adopter les limitations physiques du paravent pour le rencontrer sur un pied d'égalité, effacer une partie de ses capacités physiques pour entrer dans son mode d'existence : ensemble ils communiquent sans expressions verbales, ils réagissent réciproquement et interagissent en concert. Ainsi, le paravent, en déstabilisant le schéma corporel de l'artiste, provoque une hybridation où leurs corps se composent et se décomposent sans cesse.



Illustration 214 – *Corners – Équilibres,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Archives personnelles)

Parfois le paravent est doux et docile, parfois animalier et sauvage comme un bestiaire difficile à apprivoiser. Parfois, l'artiste et le paravent se mettent à danser ensemble dans une valse déchainée et amoureuse, parfois ils se meuvent dans une tirade tragique et macabre. Parfois ils se lancent ensemble dans des équilibres précaires mettant en exergue l'instabilité, la fragilité et la vulnérabilité de leur relation. Toujours le paravent est mis en scène comme un être autonome ayant une volonté, un dessein et une énergie qui lui est propre.

D'un point de vue dramaturgique, les personnages du paravent et celui de la contorsionniste se ressemblent en ce qu'ils partagent une ontologie multiple : boisé mais vif, vivant, mais inerte, animé, mais inanimé…

En effet, l'une des particularités du corps contorsionniste est qu'il s'agit d'un corps « double ». À la fois animant en animé, il est en quelque sorte interprète et partenaire, objet et sujet à la fois.

Selon Ariane Martinez, l'écart entre le corps vécu et le corps perçu est inhérent à la discipline de contorsion : « l'un consiste à segmenter les zones de son corps en dosant ce qui doit être tendu ou en équilibre et ce qui doit être relâché (corps vécu) ; l'autre réclame une conscience externe de ce que voit le spectateur, ce qui suppose des ajustements, notamment d'angles de vue donnés à la posture (corps perçu) »[946].

[946] Martinez, Ariane, *Contorsion. Histoire de la souplesse extrême en Occident, XIX-XXIe siècles, op.cit.,* p.179.



Illustration 215 – *Corners – Escargot,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Archives personnelles)

Dans cette perspective Ariane Martinez, en s'appuyant sur la définition de Pinok et Matho[947], introduit le terme de *cosmomorphisme*. Ce concept désigne des procédés où « l'artiste quitte l'anthropomorphisme et l'anthropocentrisme »[948], par exemple, pour déployer un langage animalier. Dans *Corners,* nous explorons notamment le relâchement des points de pied, habituellement tendus dans les figures de contorsion. Cette approche visa à forger un corps qui se situe à la frontière entre l'animé et l'inanimé, une démarche qui fait aussi vibrer la marionnette.

Isabelle Chassé, contorsionniste et membre fondatrice de la compagnie Les 7 doigts de la main, considère la contorsion comme « une belle métaphore de la folie »[949]. La scène des *Poupées Mortes,* par exemple, repose sur une métaphore corporelle puissante de l'inquiétante étrangeté. Dans cette scène, le corps de la contorsionniste semble se disloquer en des positions de plus en plus étranges. Ce « morcellement »[950] du corps de la contorsionniste anticipe la mort de cet être vivant, pourtant étrangement inerte.

947 Pinok et Matho définissent le « cosmomorphisme » comme « l'identification à un élément autre qu'humain (eau, feu, arbre, animal...) », *in* Pinok et Matho, *Une saga du mime, des origines aux années 1970*, Paris, Riveneuve éditions, 2016, p.566.
948 Martinez, Ariane, *Contorsion. Histoire de la souplesse extrême en Occident, XIX-XXIe siècles, op.cit.,* p.179.
949 Entretien avec Isabelle Chassé, mené par Andréane Leclerc, *in* Leclerc, Andréane, *Entre contorsion et écriture scénique : la prouesse comme technique évocatrice de sens, op.cit.,* p.39.
950 Martinez, Ariane, *Contorsion. Histoire de la souplesse extrême en Occident, XIX-XXIe siècles, op.cit.,* p.179.

Cependant, l'un des enjeux de notre écriture du corps consiste à percevoir le corps contorsionniste comme étant capable d'exprimer toute la palette des émotions humaines, et pas seulement les plus extrêmes, telle que la mort, la folie ou l'aliénation, auxquelles il se prête tout particulièrement. Plus qu'un corps capable d'exécuter des figures de contorsion, nous envisageons le corps contorsionniste comme un corps de mille possibles, se rapprochant du corps marionnettique, où les articulations défient les limitations corporelles humaines. « Afin de faire sentir la personne derrière l'exploit, les contorsionnistes vont jouer sur l'esthétique de la contorsion, tout en maintenant sa qualité physique d'exécution »[951], explique Andréane Leclerc. L'une des façons de dépasser le spectaculaire de l'exécution des figures est de remplacer la virtuosité par la vulnérabilité[952].



Illustration 216 – *Corners,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Baptiste Cretel)

Par exemple, le temps nécessaire pour installer une figure jusqu'au bout était l'un des défis auquel nous avons été confrontées lors des répétitions. Dans notre écriture, nous recherchions plutôt une fluidité du corps d'où émerge sans cesse un nouveau sens dramaturgique : tout se construit à vue pour se déconstruire aussitôt. Au cours du récit, l'artiste ne s'arrête que rarement dans des positions fixes, traduisant une fragilité de l'instant présent et une vulnérabilité du personnage. Ainsi, la vulnérabilité et la recherche d'émotions intimes ont primé sur l'exécution technique des figures. Il en résulte une esthétique du bricolage du corps, où les postures authentiques et brutes laissent la place aux figures soignées et polies.

951 Leclerc, Andréane, *Entre contorsion et écriture scénique : la prouesse comme technique évocatrice de sens, op.cit.,* p.46.
952 Pour une autre approche de la vulnérabilité en contorsion, voir les recherches d'Andréane Leclerc, *op.cit.*

Pinocchio(s), cycle de photographies et de performances mené par Alice Laloy depuis 2014, a été une source d'inspiration importante pour la construction de notre dramaturgie du corps. L'origine du travail d'Alice Laloy remonte à la réalisation d'une première de couverture d'un magazine consacré aux arts de la marionnette, pour laquelle elle voulait se confronter au mythe de Pinocchio. L'objectif était de figer ce moment de frontière, « le moment clé de la transformation où tout bascule »[953], en se concentrant sur l'instant très court et précis de la transformation du pantin en enfant. Alice Laloy témoigne que le rituel de transformation de son propre enfant en pantin l'a profondément bouleversée, forgeant ainsi l'idée d'inverser le processus.

Après avoir travaillé avec des enfants en France, elle s'est rendue en Mongolie en 2017 pour photographier des enfants-contorsionnistes. Son objectif était d'explorer encore davantage ce moment de trouble, celui de « la naissance d'un être mort, où l'enfant disparaît et la marionnette apparaît »[954].

En décrivant son approche du corps pour les photos avec des élèves de contorsion en Mongolie, Alice Laloy parle de contorsion « en mal fait, en raté »[955]. Elle raconte en effet que, parfois, elle proposait même aux enfants de faire « comme si elles étaient tombées en essayant de prendre une position »[956].

---

953 « Alice Laloy : "La poésie de mon travail sert à éveiller les peurs et les fantasmes" », *France Culture* du 8 novembre 2021, consulté le 06 juin 2024. URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/alice-laloy-choregraphe-et-metteuse-en-scene-6200415

954 *Ibid.*

955 Martinez, Ariane, *Contorsion. Histoire de la souplesse extrême en Occident, XIX-XXIe siècles, op.cit.*, p.206.

956 Alice Laloy, propos recueillis le 8 mai 2019, à Saint-Denis par Ariane Martinez, *in* Martinez, Ariane, *Contorsion. Histoire de la souplesse extrême en Occident, XIX-XXIe siècles, op.cit.*, p.206.



Illustration 217 – *Corners,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Archives personnelles)

Cette approche résonne profondément avec la nôtre dans *Corners*, où nous nous éloignons de la perfection technique pour explorer l'intimité et la vulnérabilité du mouvement.

En 2019, Alice Laloy crée sa première performance de *Pinnochio(s)* avec des enfants danseurs du conservatoire de la Ville de Paris.

La performance se propose comme une cérémonie de transformation du vivant vers l'inerte, « un rite de passage qui consiste à transformer les enfants d'un âge médian en marionnette avant qu'ils se réapproprient eux-mêmes leurs corps d'enfants par le mouvement »[957].

Placés chacun sur un établi dans un espace évoquant un atelier, dix enfants sont endormis, manipulés, maquillés, habillés et cousus, par dix jeunes adultes en blouses grises. Lorsque les établis sont évacués du plateau, les enfants dansent les yeux fermés, emportés par une danse de transe. Dans cet espace vide et austère, le corps humain revient par spasmes, un peu comme lors d'une naissance.

[957] Laloy, Alice, *Pinocchio,* dossier de presse, 2021, p.6.



Illustration 218 – *Corners – Naissance,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Baptiste Cretel)

Il s'agit d'une expérience forte, à la fois attendrissante et dérangeante – un espace trouble que nous avons recherché dès la première scène de *Corners,* s'ouvrant sur la naissance d'une créature étrange. Ce personnage, oscillant entre le vivant et de l'inerte, fusionne les notions de presque-mort et d'*à-peine-né* [958]dans un seul corps en contorsion.

L'accouchement d'un bébé-marionnette, tel que le met en scène la marionnettiste allemande Ilka Schönbein dans son spectacle *Metamorphosen*, nous a inspirées tout au long de la création de cette scène. En observant la gestuelle de la petite marionnette, nous avons discerné un travail minutieux sur les mouvements des orteils et des doigts, ainsi que l'intégration de mouvements involontaires par l'interprète. L'image du fœtus est évoquée de manière fugitive, sans imposer une image, mais plutôt en suggérant cette impression insaisissable d'une vie en devenir.

[958] Voir ici l'analyse qu'Ariane Martinez fait de la série photographique *Pinocchio(s)* d'Alice Laloy, *in* Martinez, Ariane, *Contorsion. Histoire de la souplesse extrême en Occident, XIX-XXIe siècles, op.cit.*, p.208.



Illustration 219 – *Corners,* CRAC, octobre 2024 (Photo : Archives personnelles)

Ainsi, l'interprète « s'irréalise » dans le corps de son personnage, pour reprendre le terme de Merleau-Ponty, c'est-à-dire qu'elle « glisse son corps réel dans le "grand fantôme" du personnage à jouer »[959]. La contorsion permet de déréaliser le corps d'une façon très intimiste. Même au-delà de la technique ou l'exécution des figures, la souplesse extrême est inévitablement inscrite sur ce corps, faisant « vaciller la représentation anthropocentrée du monde »[960].



Illustration 220 – *Corners*, CRAC, octobre 2024 (Photo : Archives personnelles)

[959] Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *op.cit.,* p.121.
[960] Martinez, Ariane, *Contorsion. Histoire de la souplesse extrême en Occident, XIX-XXIe siècles, op.cit.*, p.180.

En résumé, la contorsion nous place au creuset du personnage que nous souhaitions mettre en scène, à la lisière entre être vivant et créature animée. Cette chimère évolue sans cesse « d'un état de corps à un autre […] dans la mesure où un seul corps semble en contenir plusieurs en germe »[961].

Dans *Zonka und Schlurch,* la représentation du marionnettique dans le corps humain s'est opérée par d'autres approches, d'autres stratégies. Plutôt que de fragmenter – ou autrement dit, contorsionner – le corps humain, nous avons cherché à mettre en lumière une dramaturgie « mécanique » qui habite les personnages, les inscrivant dans un rapport perpétuellement décalé entre l'humain et le non-humain. Ainsi, sous l'apparence organique de leurs corps, les personnages semblent mus par des mouvements mécaniques, programmés, témoignant de la mécanicité de l'univers scénographique dans lequel ils évoluent.

[961] *Op.cit.,* p.187.

1.3. *Zonka und Schlurch.* Une représentation de l'intelligence artificielle sans informatique



Illustration 221 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Klenk)

En effet, au fil des répétitions, la scénographie s'est de plus en plus imbriquée aux personnages robotiques, constituant ainsi leur lieu d'enracinement et de refuge. Très tôt dans le processus de création, nous avons constaté que, pour incarner deux intelligences artificielles par des acteurs humains, l'espace scénique devait refléter la même hybridité entre l'animé et l'inanimé que les personnages. Les répétitions étaient ainsi traversées par l'envie d'établir une relation triangulaire entre les deux personnages et leur habitation : comment faire vibrer l'espace inerte d'une scénographie tout en révélant ce qu'il y a de mécanique et d'artificiel chez les interprètes humains ?

D'un point de vue dramaturgique, nous proposons un déplacement de la hiérarchisation des éléments scéniques, en nous interrogeant sur le statut même de la matière. Bien que la création ne mette pas en scène des intelligences artificielles au sens technique du terme, les interprètes doivent incarner des personnages qui, dans la pièce, sont identifiés comme tels.

Autrement dit, deux interprètes en chair et en os sont amenés à incarner des personnages qui, d'un point de vue dramaturgique, portent en eux la trace d'une grande matérialité qui n'a rien d'humain.



Illustration 222 – *Robot, L'Amour Éternel,* Kaori Ito, 2018. (Photo : Laurent Paillier)

Cette démarche fait écho à celle de la danseuse et chorégraphe Kaori Ito dans sa création *Robot, L'Amour Éternel* (2018). Elle y met en scène son propre corps robotisé qui évolue sur une plateforme carrée, revêtue d'une bâche de plastique claire dont les plis forment un relief sculptural. En dessous de la plateforme se trouvent des trappes qui permettent des apparitions et disparitions surprises. « Je voulais un dispositif qui évoque une tombe, recouverte d'une sorte de peau qui soit comme une excroissance de moi-même, qui puisse aussi me faire mourir »[962], explique la danseuse, soulignant l'importance dramaturgique de cette scénographie imprégnée de l'imaginaire du cycle de la vie. Dans sa démarche, l'exploration de la matière comme extension du corps s'inscrit dans une réflexion plus large sur l'identité humaine et non-humaine.

[962] Demidoff, Alexandre, « *Robot, l'amour éternel,* Kaori Ito », *adc/association pour la danse contemporaine*, Genève, n°75, 2018, p.20.



Illustration 223 – *Robot, L'Amour Éternel,* Kaori Ito, 2018. (Photo : Gregory Batardon)

Pour Kaori Ito, il s'agit d'« essayer d'être sous la peau de robot qui expérimente d'être sous la peau de l'humain »[963]. Dans la création, elle utilise des masques qui reprennent les empreintes de la moitié de son visage, de son torse, ou de ses membres, qu'elle porte comme une seconde peau. « Se glisser sous la carapace de la marionnette, c'est aussi faire le vide en soi »[964], explique la danseuse. Son corps se dédouble sans cesse par son ombre, sa trace et sa voix. Danser avec ses os, à la manière d'une marionnette révélant le mouvement intérieur du corps, et épurer les expressions de son visage sont les moyens qu'elle utilise pour tendre vers la robotique.

Dans *Zonka und Schlurch*, le premier moyen d'atteindre cet univers robotique réside dans la langue. Le langage fantaisiste intervient dans la pièce comme un élément troublant qui maintient délibérément les enfants à distance. Même si les deux personnages offrent de multiples possibilités d'identification pour les enfants, ces derniers ne doivent pas oublier qu'il s'agit de personnages robotiques qui, bien qu'ils manifestent des traits de caractère dits « enfantins » (notamment dans leurs façons d'appréhender le monde et sa complexité à travers des jeux de substitution), possèdent parfois d'autres compétences et logiques qui les distinguent.

963 « *Robot, l'amour éternel*, la danseuse chorégraphe Kaori Ito nous parle de son dernier spectacle », Entretien : Emmanuelle Bouchez, Réalisation : Pierrick Allain, *Télérama,* 2018, consulté le 15 août 2024. URL : https://www.youtube.com/watch?v=_SUobAbV0eo

964 Demidoff, Alexandre, « *Robot, l'amour éternel,* Kaori Ito », *adc/association pour la danse contemporaine*, *op.cit.,* p.20.

Les répétitions ont ainsi constitué l'occasion de creuser cette ambigüité à la lisière entre artificialité et vitalité. Dès la première répétition, la metteuse en scène a demandé aux interprètes de trouver, au cours des répétitions, une gestuelle spécifique qui deviendrait caractéristique pour leur personnage. Cette gestuelle devait être ancrée dans leur corps et être répétée de façon soudaine et aléatoire tout au long de la représentation. Les possibilités offertes par la scénographie et les costumes étaient déterminantes dans cette recherche.

Par exemple, le circuit de billes qui orne la salopette de Schlurch provoque une gestuelle très précise de la part de l'interprète : chercher une bille dans sa poche, trouver le point de départ du circuit situé à hauteur de ses épaules, suivre du regard la bille roulant en rhizome le long de son corps, et enfin attraper la bille qui tombe dans la poche opposée de son pantalon.



Illustration 224 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung)

Le geste de Zonka a été trouvé lors de l'essayage de sa casquette, composée de cheveux tentaculaires faits de câbles et de prises électroniques. La casquette avait en effet tendance à glisser un peu, notamment quand l'interprète faisait des mouvements amples de sa tête.

Au lieu de retravailler la casquette en atelier pour y remédier, nous avons encouragé l'interprète à assumer ce défaut de fabrication et à réajuster sa casquette par des gestes exagérés lorsqu'elle glisse pendant la représentation.



Illustration 225 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung)

Un autre exemple frappant de la trace de mécanicité subtile qui habite les personnages est la manière dont Zonka gère les conflits. Son comportement obéit un schéma préétabli, probablement le seul programmé en elle, ce qui contraste nettement avec son apparence humaine. Lorsqu'elle est confrontée à un problème, elle passe d'abord en mode « chargement », puis « résout » la situation, par exemple en attachant l'humain pour éviter tout dommage supplémentaire. Une fois l'action accomplie, elle entre dans une phase de « divertissement », comme raconter une blague, avant de revenir à sa routine quotidienne comme si rien ne s'était passé. Elle répète ce schéma de manière obstinée, comme si elle était manipulée par une force extérieure, peu importe la gravité de la situation. Ainsi, son comportement reste identique, qu'elle ne parvienne pas immédiatement à trouver la bonne réponse aux énigmes de Schlurch, que ce dernier lui annonce vouloir quitter la *Huul*, ou que l'arrivée d'un humain perturbe leur vie pour toujours. La répétition systématique de ce comportement met en effet en exergue la prévisibilité de son intelligence artificielle.

Ainsi, le contraste entre l'apparence humaine des personnages et leur comportement mécanique dissimulé contribue à susciter un sentiment de trouble chez les spectateurs.

D'abord attirés par leurs traits humains et familiers, ces derniers se retrouvent progressivement déstabilisés par le décalage entre l'apparence et la « réalité », découvrant peu à peu la nature artificielle de ces personnages.

Dans ce procédé, la scénographie et le costume jouent un rôle essentiel en mettant en lumière l'artificialité des personnages, sans avoir recours à des procédés informatiques complexes.

Les expériences de *Zonka und Schlurch* démontrent comment les interactions entre les corps et la scénographie forgent une dramaturgie de l'espace, en s'appuyant sur une certaine agentivité inhérente qui habite les éléments, de prime abord inerte, du plateau. Cette agentivité permet d'explorer, ou non, l'artificialité du corps humain, qui se désanime en contrepoint. Le concept de l'agentivité se trouve au cœur du Nouveau Matérialisme et dépeint un monde dans lequel l'homme se trouve au même niveau hiérarchique que tous les autres acteurs non-humains.

Chapitre 2. Le devenir individu de l'espace

2.1. La notion d'agentivité sur la scène contemporaine

En effet, les représentants du Nouveau Matérialisme, comme Jane Bennett, Richard Grusin ou Karen Barad, sont convaincus que l'agentivité n'est pas uniquement réservée à l'humain, mais concerne également les matières, les objets et la nature. La matière est comprise comme quelque chose d'indéterminée, quelque chose qui « devient » plutôt que « est ». Au lieu de définir un corps humain ou non-humain par ce qu'il est (c'est-à-dire en cloisonnant ses propriétés et qualités inchangeables), il s'agit de se demander ce qu'il *pourrait* être ou ce qu'il peut *faire*. Le sujet et l'objet se fusionnent et le spécifiquement humain s'imbrique dans une matière agissante.

« Est-ce que la matérialité elle-même peut être vitale ? »[965] est alors une interrogation centrale. Selon Jane Bennett, il existe une vie matérielle, « une vie du "il" dans "il pleut" »[966].

[965] "Can materiality itself be vital?", traduction par l'auteure, *in* Bennett, Jane, *Vibrant Matter. A political ecology of things*, *op.cit.,* p.53.
[966] "[Does life only make sense as one side of a life matter binary, or is there such as thing as material life,] or a life of the it in "it rains"?", traduction par l'auteure, *in ibid.*

Bennett étudie l'agentivité avec l'enjeu de « théoriser une vitalité intrinsèque à la matérialité en tant que telle et de détacher la matérialité des figures de substance passive, mécaniste ou divinement infusée »[967].

Ainsi, elle met en défi une idée moderne, celle de la matière en tant que « chose passive […], brute ou inerte »[968], fondamentalement opposée à nous, les humains, considérés comme « vie vibrante »[969]. En imaginant une nouvelle relation entre « vie » et « matière », Jane Bennett postule l'émergence d'une « matérialité vitale »[970]. Son argument central consiste à considérer tout ce qui a un impact sur le monde comme étant vivant, interconnecté et en processus, non seulement les humains et les plantes, mais aussi les roches ou même un coup de feu.

Sur la scène contemporaine, les artistes explorent la notion d'agentivité en mettant en scène des créations où l'ensemble du dispositif scénographique, ou certains de ses éléments, devient agissant et actif. Leurs spectacles se transforment ainsi en véritables laboratoires pour les théories de l'agentivité. Ils transcendent l'art *dans* l'espace pour devenir un art *avec* l'espace[971]. Le dispositif scénographique devient alors la condition nécessaire à l'émergence du récit ; en d'autres termes, le dispositif *devient* la dramaturgie.



Illustration 226 – *Ça dada,* Alice Laloy (S'appelle Reviens), 2017. (Photo : Elisabeth Carecchio)

967 "My aim, […], is to theorize a vitality intrinsic to materiality as such, and to detach materiality from the figures of passive, mechanistic, or divinely infused substance", traduction par l'auteure, *in op.cit.* p.13.
968 "The idea of matter as passive stuff, as raw, brute, or inert", traduction par l'auteure, *in op.cit.,* p.7.
969 "This habit parsing the world into dull matter (it, things) and vibrant life (us, beings)", traduction par l'auteure, *in ibid.*
970 "A vital materiality", traduction par l'auteure, *in ibid.*
971 Voir formulation de Calbérac, Yann, « Spatialités scéniques, dramaturgie et scénographie : vers un récit spatial(isé) ? », *op.cit.*

Par exemple, dans la création jeune public *Ça dada* (2017) d'Alice Laloy, toute la scénographie devient agissante, servant de moteur à la dramaturgie et captivant ainsi toute l'attention des jeunes spectateurs.



Illustration 227 – *Ça dada,* Alice Laloy (S'appelle Reviens), 2017. (Photo : Elisabeth Carecchio)

Tel un collage dadaïste, *Ça dada* se construit au rythme d'une scénographie extrêmement modulable en continuel mouvement. Les fragments de cet espace se composent et se recomposent dans un éventail infini de (ré-)configurations.

Il s'agissait, selon Alice Laloy, d'« expérimenter autour […] des rythmes, des ricochets, des rebonds, des échos entre les différents langages que je juxtaposais. J'avais surtout élaboré des collages et, du fait de sa relation avec Dada, celui-ci prenait tout son sens. Je fabriquais ainsi un poème »[972].

La scénographie évoque en effet une maquette, dont de larges bouts de carton plume sont découpés. Ainsi, dix minutes après le début du spectacle, le cadre de scène se décompose pour devenir un espace fragmentaire en plein chantier. La scène se transforme ainsi en atelier de bricolage.

[972] Dodet, Cyrielle, « Explorer poétiquement la fabrique théâtrale. Entretien avec Alice Laloy », *Théâtre / Public* « Les théâtres de Marx », n°248, 2023, p.6.



Illustration 228 – *Ça dada,* Alice Laloy (S'appelle Reviens), 2017. (Photo : Elisabeth Carecchio)

Après la première déconstruction de l'espace, les effets de lumière lancinante accélèrent l'impression destructive généralisée. Dans cette perspective, le dispositif scénographique est revalorisé, car il est la condition de possibilité du spectacle.

"Dramaturgy becomes scenography, and scenography is dramaturgy. Dramaturgy becomes the environment and scenography dances.…"[973], constatent la dramaturge Sodja Lotker[974] et le chercheur Richard Gough[975].

Cette affirmation met en lumière la vitalité du dispositif scénographique qui "creates spatial contexts and activates positioning"[976] (qui crée des contextes spatiaux et active le positionnement). Dans le processus de création d'Alice Laloy, les matières, costumes, objets et prototypes jouent en effet un rôle primordial. Pour l'artiste, « ce sont nos outils et, souvent, ils ont plusieurs cordes à leur arc. Tout ce que l'on va essayer comme évolutions, transformations et déformations de ces objets va nourrir la réflexion, et vice versa »[977].

[973] « La dramaturgie devient la scénographie, et la scénographie est la dramaturgie. La dramaturgie devient l'environnement et la scénographie danse.... La scénographie est l'environnement à plusieurs niveaux d'un spectacle qui crée des contextes spatiaux et active le positionnement », traduction par l'auteure, *in* Lotker, Sodja; Gough, Richard, "On Scenography: Editorial", *Performance Research,* 18 (3), p. 3-6, consulté le 26 septembre 2024. DOI : https://doi.org/10.1080/13528165.2013.818306.
[974] Dramaturge et professeure associée à l'Academy of Performing Arts de Prague.
[975] Directeur artistique du Centre for Performance Research (CPR) et professeur en études théâtrales à l'Academy of Music and Theatre Arts (University of South Wales).
[976] Lotker, Sodja; Gough, Richard, "On Scenography: Editorial", *op.cit.*
[977] Dodet, Cyrielle, « Explorer poétiquement la fabrique théâtrale. Entretien avec Alice Laloy », *op.cit.,* p.10.

Dans *Ça dada,* même les corps des interprètes se transforment en outils pour créer des rythmes ou émettre des bruits. Par exemple, l'un des interprètes se met soudainement une tête de cheval, ce qui le fait galoper, tandis qu'une autre interprète émet des sons étranges qui sont ensuite traduits par les autres, comme lors d'un discours en langue étrangère. Nous avons constamment l'impression que les interprètes réagissent à l'espace et à ses multiples transformations, plutôt que d'être les maîtres de leurs propres actions. Le corps est ainsi intimement lié aux mouvements et aux métamorphoses du dispositif scénographique, et ce n'est que grâce au regard actif des spectateurs que cette interaction prend tout son sens. Dans cette perspective, le dispositif scénographique devient un élément vivant et animé, en constante évolution et en interaction dynamique avec les interprètes et les spectateurs.

Cette approche résonne avec les « contributions agentielles des forces non-humaines (opérant dans la nature, dans le corps humain et dans les artefacts humains »[978], qui est mise en exergue par Jane Bennett, dans le but de « tenter de contrer le réflexe narcissique du langage et de la pensée humaine »[979]. Dans ce contexte, Jane Bennett introduit le terme de "distributive agency"[980] (agentivité distributive), qui sous-entend l'interaction « des actants humains et non-humains sur un plan moins vertical que ce qui est commun »[981].

[978] "I will emphasize, even overemphasize, the agentic contributions of nonhuman forces (operating in nature, in the human body, and human artifacts)", traduction par l'auteure, *in* Bennett, Jane, *Vibrant Matter. A political ecology of things*, *op.cit.*, p.16.
[979] "[…] in an attempt to counter narcissistic reflex of human language and thought", traduction par l'auteure, *in ibid.*
[980] *Op.cit.,* p.9.
[981] "[…] to present human and nonhuman actants on a less vertical plane than is common", traduction par l'auteure, *in ibid.*

Pour étudier cette agentivité distributive, Bennett identifie plusieurs concepts clés qu'elle associe à l'agentivité. Nous en citons quelques-uns, qui nous paraissent particulièrement pertinents pour instaurer des présences du vivant sur le plateau :

1. L'efficacité : Bennett ne limite plus l'agentivité à un sujet humain et moral ; elle l'associe plutôt à « la capacité de quelque chose de faire une différence et inciter une réponse »[982]. Comme nous l'avons vu avec l'exemple de *Ça dada*, l'ensemble du dispositif scénographique peut provoquer des actions et susciter des réactions de la part des interprètes. Ces derniers se retrouvent ainsi dans un rapport très authentique à leur environnement, étant obligés d'interagir plutôt que d'interpréter un rôle.
2. Causalité : « La causalité est plus émergente qu'efficiente, plus fractale que linéaire. […] Il existe des circuits dans lesquels l'effet et la cause alternent leur position et se répercutent l'un sur l'autre »[983], affirme Bennett. Par conséquent, il n'y a pas de causalité simple et directe qui relie une entité à un effet précis. Selon la chercheuse, « les éléments en eux-mêmes ne causent probablement jamais rien. Ils deviennent des origines d'événements si et quand ils se cristallisent en formes fixes et définies. […] L'événement éclaire son propre passé, mais il ne peut jamais en être déduit »[984]. Cette réflexion peut être particulièrement éclairante en termes d'animation d'un dispositif ou d'une matière inerte. Dans l'écriture d'un spectacle, nous pouvons ainsi créer une causalité entre deux événements en fonction de la manière dont nous les agençons. Par exemple, nous pouvons établir un lien entre la casquette de Zonka et le geste mécanique qui en émerge. Selon Bennett, il existe ainsi "an effectivity proper to the grouping as such: an agency *of* the assemblage"[985] (une effectivité propre au groupement en tant que tel : une agentivité *de* l'assemblage).

---

[982] „This understanding of agency that not deny the existence of […] intentionality, but it does see it as less definitive of outcomes. It loosens the connection between efficacity and the moral subject, bringing efficacity closer to the idea of the power to make a difference that calls for response" (Cette conception de l'agentivité ne nie pas l'existence de [...] l'intentionnalité, mais elle la considère comme moins déterminante pour les résultats. Elle relâche le lien entre l'efficacité et le sujet moral, rapprochant l'efficacité de l'idée du pouvoir de faire une différence qui appelle une réponse), traduction par l'auteure, *in op.cit.,* p.32.

[983] " […] causality is more emergent then efficient, more fractal than linear. […] one finds circuits in which effect and cause alternate position and redound on each other", traduction par l'auteure, *in ibid.*

[984] "Elements by themselves probably never cause anything. They become origins of events if and when they crystallize into fixed and definite forms [...] The event illuminates its own past, but it can never be deduced from it", traduction par l'auteure, *in op.cit.*, p.33-34.

[985] *Ibid.*

3. Les réflexions de Jane Bennet s'appuient également sur la perception enfantine. Vues à travers les yeux des enfants, les choses apparaissent comme « des choses animées plutôt que des objets passives »[986]. La vision enfantine du monde accorde donc une sorte de vitalité à la matière, percevant le monde comme « rempli de toutes sortes d'êtres animés, certains humains, d'autres non, certains organiques, d'autres non »[987]. Nous pensons notamment à Kantor pour qui l'enfance constitue une source d'inspiration importante. Il raconte qu'enfant, il a construit différentes scènes dans des boîtes à chaussures vides : « chaque boîte formait une autre scène. Je les liais comme des wagons avec une ficelle. Puis je les faisais passer à travers un grand carton avec une ouverture (qu'on pourrait dire scénique) : j'obtenais ainsi des changements de scène. À mon avis, ce fut mon plus grand succès de théâtre »[988], se souvient-il. De même, Yannis Kokkos estime que les jouets d'enfance disposent d'« une vérité qui rejoint l'essence même du théâtre. Cette expression élémentaire peut être, parfois, la plus philosophique »[989].
4. "[The] affective catalysts […] as it exists in nonhuman bodies"[990] (le catalyseur affectif […] tel qu'il existe dans les corps non-humains). Jane Bennett se positionne contre la démystification des choses, présumant, selon elle, « qu'au cœur de tout événement ou processus se trouve une agentivité humaine qui a été projetée de manière illicite dans les choses »[991]. Nous pouvons ainsi créer un lien émotionnel entre les spectateurs et les matières, objets ou autres 'choses'. L'importance de ce « catalyseur affectif » devient encore plus frappante s'il s'agit d'une matière amorphe qui n'a plus aucune ressemblance anthropomorphe. Selon la dramaturge Eleanor Margolies[992], l'animation de la matière amorphe « évoque la vivacité invisible de la matière en rendant visibles des qualités matérielles telles que le poids, le potentiel acoustique et l'élasticité »[993].

---

986 "[…] a version of this idea has already be found in childhood experiences of a world populated by animated things rather than passive objects", traduction par l'auteure, *in op.cit.,* p.7.
987 "[…] a childhood sense of the world as filled with all sorts of animate beings, some human, some not, some organic, some not", traduction par l'auteure, *in op.cit.,* p.20.
988 Kantor, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, *op.cit.*, p.10.
989 Banu, Georges (éd.), *Yannis Kokkos, Le Scénographe et le héron*,*op.cit.*, p.54.
990 Bennett, Jane, *Vibrant Matter. A political ecology of things*, *op.cit.,* p.10.
991 "For this task, demystification, that most popular of practices in critical theory, should be used with caution and sparingly, because demystification presumes that at the heart of any event or process lies a human agency that has illicitly been projected into things", traduction par l'auteure, *in op.cit.,*p.14.
992 Écrivaine et metteuse en scène, Eleanor Margolies a été chercheuse au National Theatre/University of the Arts à Londres de 2016 à 2019.
993 "[…] evokes the unseen liveliness of matter by making visible material qualities such as weight, acoustic potential, and elasticity", traduction par l'auteure, *in* Margolies, Eleanor, "Return to the Mound. Animating Infinite Potential in Clay, Food, and Compost", *in* Posner, Dassia N. ; Orenstein, Claudia ; Bell, John, *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance, op.cit.,* p.322.

Par exemple, *La Vase* (2017), de Pierre Meunier et Marguerite Bordat (La Belle Meunière), est un spectacle sur et avec la matière organique de la vase (représenté par l'argile dans la création pour des raisons sanitaires). La vase devient à la fois personnage et catalyseur dramaturgique de la création, influençant l'ensemble des mouvements, émotions et décisions des interprètes, jusqu'à les envahir complètement. Au début du spectacle, le regard est attiré par une immense cuve qui renferme la matière bouillonnante de la vase, située au centre du dispositif scénographique. Entièrement revêtu de bandes de bâche blanches, le dispositif contribue à l'ambiance visuelle et sonore inquiétante, à l'image d'un laboratoire stérile qui sous-tend toute la création. « Dans un laboratoire qui tombe progressivement en lambeaux sous les coups de boutoir d'une matière devenue incontrôlable, la vase prend le pouvoir expérience après expérience. Tout se passe alors comme si le vivant qu'elle contenait était capable de charmer les humains, de les envoûter jusqu'à leur faire perdre le sens des réalités »[994], analyse le journaliste Vincent Bouquet.



Illustration 229 – *La Vase,* Pierre Meunier et Marguerite Bordat (La Belle Meunière), 2017.
(Photo : Jean-Pierre Estournet)

[994] Bouquet, Vincent « Quand la vase prend le pouvoir », *Scèneweb. L'actualité du spectacle vivant,* le 9 janvier 2018, consulté le 15 juillet 2024. URL : https://sceneweb.fr/vase-de-pierre-meunier-marguerite-bordat/

Cette création devient ainsi un exemple du tournant non-humain mis en scène sur la scène contemporaine. Les personnages – des scientifiques un peu fous qui mènent leurs expériences sur la vase – ne sont pas seulement obsédés par cette matière brute, mais aussi entièrement dépendants, oscillant constamment entre fascination et répulsion. À la fin de la création, la vase fait totalement disparaître les personnages, prenant littéralement le dessus sur l'ensemble du récit.

La vase incarne ainsi plusieurs qualités que Jane Bennett associe à l'agentivité distributive. Profondément vitale, elle possède des "emergent properties"[995] (propriétés émergentes), se manifestant comme une force capable de "make something happen"[996] (faire advenir quelque chose). Bennett reconnait ainsi la capacité des entités non-humaines à agir directement sur les humains, remettant en question une vision anthropocentrée du monde.

Dans sa création *Sans Objet* (2009)[997], Aurélien Bory met en scène deux danseurs en interaction avec un robot industriel. L'agentivité dans cette création est véritablement fluctuante (ou *distributive*, pour reprendre le terme de Jane Bennett), organisant et réorganisant en permanence les corps – qu'ils soient matériels ou humains – et brouillant ainsi les frontières entre l'animé et l'inanimé.

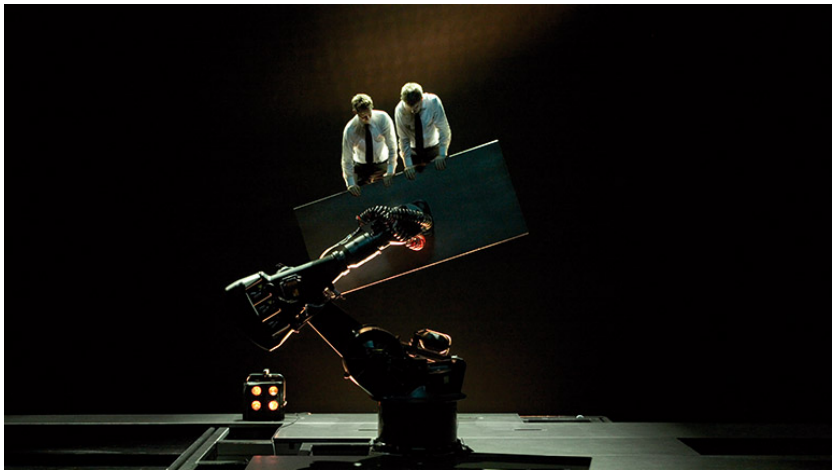

Illustration 230 – *Sans Objet,* Aurélien Bory (Cie 111), 2009. (Photo : Aglaé Bory)

[995] Jane Bennett explique à ce propos : "The effects generated by an assemblage are emergent properties, […], emergent in their ability to make something happen (a newly inflected materialism, a blackout, a hurricane, a war on terror) is distinct from the sum of the vital force of each materiality considered alone" (Les effets générés par un assemblage sont des propriétés émergentes, [...], émergentes dans leur capacité à faire advenir quelque chose (un matérialisme nouvellement infléchi, une panne d'électricité, un cyclone, une guerre contre le terrorisme), distinctes de la somme des forces vitales de chaque matérialité considérée isolément)), traduction par l'auteure, *in* Bennett, Jane, *Vibrant Matter. A political ecology of things*, *op.cit.,* p.24.

[996] *Ibid.*

[997] Le plasticien belge Kris Verdonck (A Two Dogs Company) explore des sujets similaires, notamment dans sa performance *DANCER #2,* où un moteur à combustion est le seul interprète.

Le robot, une impressionnante structure en acier de quatre mètres de long lorsqu'il est entièrement déployé, est un ancien bras de levage issu de l'industrie automobile des années 1970. Son apparence est strictement machinale, composée de câbles, de vis, de suspensions, de contrepoids, de poignées et de modules de commande, à l'exception de sa « tête », qui, de manière étonnante, lui confère une dimension presque figurative. En effet, au sommet de la structure se trouve un bras de préhension avec lequel la machine peut saisir des objets en main, et qui, vue de face, ressemble presque à un visage. Cette analogie est par ailleurs exploitée dans une scène où l'un des danseurs cache sa tête derrière le bras de préhension, prêtant ainsi son corps à ce visage curieux.

Au fil du spectacle, il devient de plus en plus difficile de discerner si les danseurs dansent avec la machine, ou plutôt la machine avec les danseurs. Les mouvements des danseurs humains sont extrêmement précis, imitant la technicité de la machine, comme si le robot éveillait en eux leur propre mécanicité[998].



Illustration 231 – *Sans Objet*, Aurélien Bory (Cie 111), 2009. (Photo : Aglaé Bory)

C'est comme si la machine prenait le dessus sur l'humain, devenant plus individuelle et plus vivante que les danseurs en chair et en os, qui perdent de plus en plus leurs caractéristiques humaines. Dans ce contexte, le titre de la création *Sans Objet* prend tout son sens.

[998] Pour une analyse plus approfondie voir le mémoire de master de Mareike Gaubitz, *Maschinen als Akteure Untersuchungen zum Theater der Dinge,* sous la direction de Monika Woitas et Guido Hiß, Bochum, Ruhr-Universität Bochum, 2017, p.36-41.

Il s'agit en effet d'une fusion des caractéristiques humaines et mécaniques en un seul corps homme-machine. Dans cette imbrication, le corps n'est ni humain, ni objet, mais une chose étrange évoquant une créature située à la lisière entre le vivant et l'inerte.

De cette fusion entre corps humains et artificiels émerge progressivement un véritable seul-en-scène de la scénographie, qui joue un rôle central dans la démarche de Johann Le Guillerm. Les dispositifs avec lesquels il interagit, dotés d'un caractère vivant, que ce soit par leur capacité de se mouvoir de façon autonome ou par l'attention toute particulière que leur accorde l'artiste, deviennent des individus presque plus humains que l'artiste lui-même.

2.2. Le seul en scène des dispositifs dans l'œuvre de Johann Le Guillerm

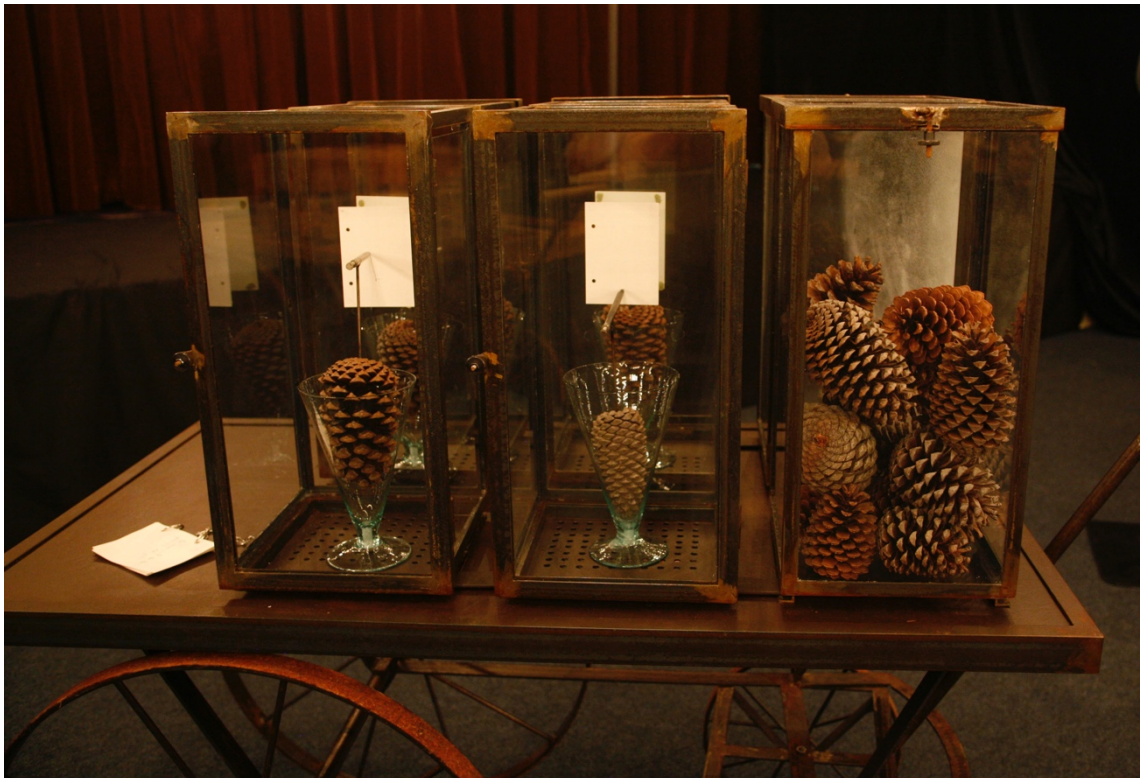

Illustration 232 – *La machine à écrire à pommes de pin (Les Imperceptibles),* Johann Le Guillerm
(Photo : Philippe Cibille)

La pomme de pin qui écrit *(Les Imperceptibles)* est très révélatrice à ce propos. Pour ce projet, Johann Le Guillerm met une pomme de pin humide dans un cône en verre. En séchant, la pomme de pin s'ouvre et prend du volume, cherchant de l'espace dans l'eau du cône. Grâce à une sorte de compas qui appuie sur une feuille de papier, elle finit par y laisser une trace écrite. Ce dispositif, profondément poétique, confère à chaque pomme de pin une écriture unique, faisant émerger des traits de caractère propres à chacune.

« Il y en a toujours une qui ne fait pas le trajet qu'elle devrait faire. Donc il y a une pomme de pin dissidente, une pomme de pin contestataire, une pomme de pin révolutionnaire »[999], décrit Anne Quentin.



Illustration 233 – vue détail, *La machine à écrire des pommes de pin (Les Imperceptibles)*, Johann Le Guillerm (Photo : Philippe Cibille)

En observant les pommes de pin, un véritable effet d'indentification se produit, comme si, à travers l'art de Johann Le Guillerm, le spectateur parvenait à se mettre *dans la peau* d'une pomme de pin. Lorsque la pomme de pin est complètement ouverte, Johann Le Guillerm récupère les feuilles pour en constituer *Le Recueil de la machine à écrire à pommes de pin*, un petit livre avec les « différentes choses que les pommes de pin ont écrites »[1000]. Ainsi, les pommes de pin ne fonctionnent pas seulement comme des personnages se créant *in situ,* mais parviennent même à laisser des traces invitant à imaginer une véritable « culture » de pommes de pin.

La mise en avant des dispositifs et objets en tant qu'individus n'imprègne pas seulement les installations de Johann Le Guillerm, mais constitue également un phénomène récurrent dans ses spectacles sous chapiteau. Dans cet « espace des points de vue », il y a une certaine prédominance de deux perspectives diamétralement opposées, réservées aux entrées et sorties en piste.

---

[999] Sáez, Elías, « Johann Le Guillerm. Attraction » *op.cit.*
[1000] *Ibid.*

Ces points de vue sont notamment explorés lors de la démonstration des machines autonomes, capables de traverser la piste de façon indépendante.

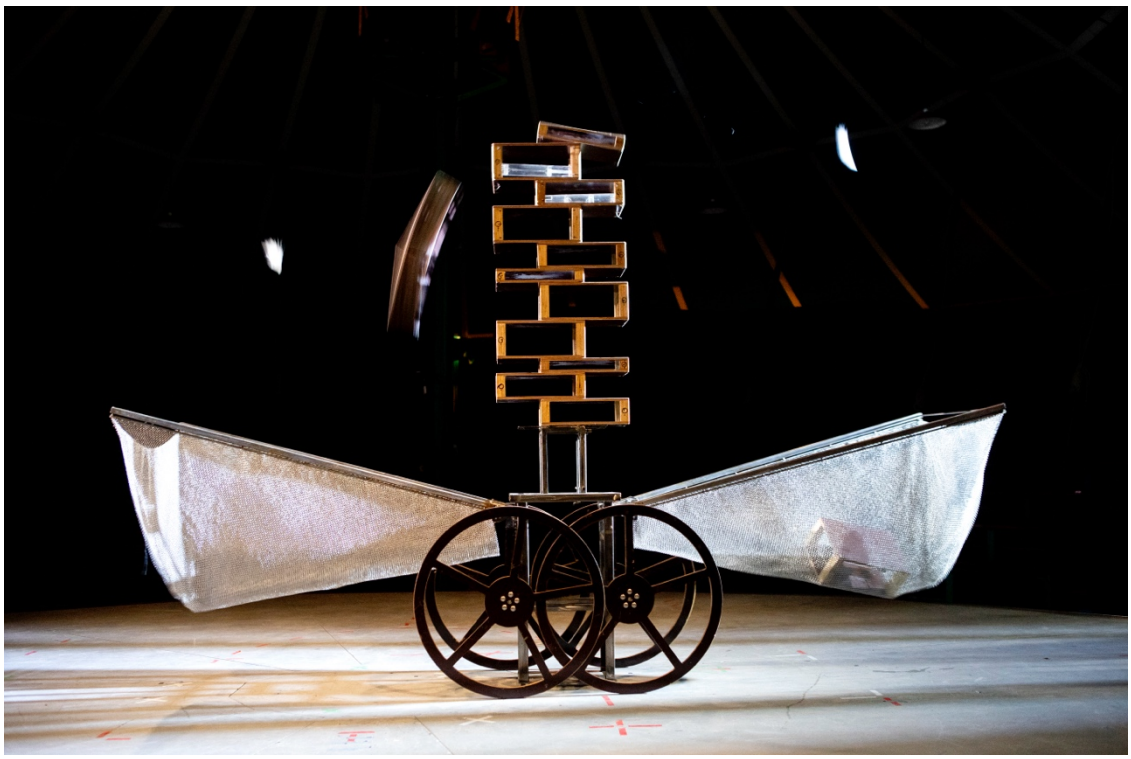

Illustration 234 – *Terces*, Johann Le Guillerm, 2021 (Photo : Philippe Laurençon)

Nous pensons, par exemple, à une machine montée sur des roues, à laquelle sont fixés des parallélépipèdes en plexiglas remplis d'eau. Elle fait son entrée en scène, seule, après quelques minutes d'anticipation, pendant lesquelles les regards du public se posent sur la piste vide. Au centre de celle-ci, elle reste immobile, tel un animal curieux déployant ses ailes, observant autant qu'elle est observée. L'impression d'un animal est renforcée par un bruit de bourdonnement, rappelant celui des insectes, qui accompagne l'apparition de la machine. Une fois l'eau arrivée au dernier parallélépipède, la machine se met soudainement en mouvement avec une impulsion saccadée, avant de se diriger vers la sortie de scène. Suivant une mission et une volonté qu'elle seule connaît, la machine curieuse disparaît de la scène de manière aussi inattendue qu'elle y était apparue.

La particularité de ces solos des dispositifs de Johann Le Guillerm réside dans le fait que, contrairement à ses autres numéros, ces dispositifs n'interagissent pas avec l'interprète, mais avec le spectateur. Ce dernier doit désormais assumer activement sa part d'interaction dans la dramaturgie du spectacle.

> « Un spectateur qui ne se laisse pas emporter au-delà de sa conscience reste extérieur au langage (et aux discours) que l'articulation des mouvements produit ; il ne voit que la mécanique (la prouesse technique), et refuse la parole qu'elle permet de faire émerger. Le travail scénique du mouvement appelle donc de nouveaux modes de réception et instaure par-là de nouveaux rapports aux sens (ce que l'on ressent/ce que l'on comprend) »[1001], constate la dramaturge Pauline Thimonnier.

Si nous nous laissons emporter, en faisant abstraction des logiques physiques, la machine semble alors vivante et capable d'agir. Nous la rencontrons comme un individu, bien que son mouvement soit à peine perceptible, tel l'écoulement de l'eau d'un côté du parallélépipède à l'autre. « Contrairement à ce que l'on pense généralement, le mouvement n'établit pas de lien direct avec le vivant, mais il établit un lien direct avec l'activité psychique »[1002], explique le marionnettiste Hubert Jappelle. Ainsi, ce n'est pas nécessairement le mouvement qui insuffle la vie à un dispositif, mais plutôt la sensation d'autonomie qu'il dégage, donnant l'impression qu'il pense ou possède une forme de conscience.



Illustration 235 – *La Motte - prototype IV,* Johann Le Guillerm (Photo : Philippe Cibille)

[1001] Thimonnier, Pauline, « Marionnette et danse, dramaturgie de l'implicite ? », *in* Beauchamp, Hélène ; Noguès, Joëlle, Van Haesebroeck, Elise, *Marionnette, corps-frontière*, Arras, Artois Presses Université, 2016, p.119-120.

[1002] Jappelle, Hubert, « L'interprétation du mouvement », *Théâtre / Public* n°34-35, 1980, p. 54-55.

Cette observation est aussi pertinente pour le dispositif de *La Motte,* issue d'un chantier des *Circumambulatoires ;* une « étude sur les différentes manières de faire le tour d'un ensemble à partir d'un chemin cyclique »[1003]. Le dispositif atteint 12,71 mètres de diamètre, correspondant à un millionième du diamètre terrestre. La genèse de la Motte a exigé la collaboration du Conservatoire national des arts et métiers, du GRETA de la Création, du Design et Métiers d'Art[1004], de l'École nationale supérieure des arts de la marionnette, la mise en équations des arêtes de la planète par un laboratoire de France Télécom et l'intervention du jardinier Gilles Clément. Ce dernier l'a vêtu en une peau faite de végétation, de l'eau et enfin de sa croûte terrestre. Plantée de végétation, *La Motte* ne nous apparaît pas seulement vivante, mais se compose littéralement de matière vivante en constante évolution. En effet, selon sa végétation, elle a une esthétique différente en fonction des conditions climatiques auxquelles elle est confrontée.

Légèrement en forme de spirale, *La Motte* tourne lentement sur elle-même, laissant au sol une trace. En effet, grâce à ces cinq pôles (contrairement à la Terre qui en a deux), *La Motte* est toujours en déséquilibre, et c'est précisément ce déséquilibre qui procure son mouvement. Comme le disait Gaston Bachelard : « ainsi, l'être spiralé, qui se désigne extérieurement comme un centre bien investi, jamais n'atteindra son centre »[1005].



Illustration 236 – *La Motte - prototype V,* Johann Le Guillerm, Jardin du Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 2024 (Photo : Philippe Laurençon)

[1003] Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
[1004] Structure de l'Éducation nationale basée à Paris, elle propose des formations pour adultes.
[1005] Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.,* p.296.

Depuis 2001, cinq prototypes de *La Motte* ont conduit à sa morphologie actuelle, portant ainsi les traces de son évolution continue. *La Motte* est née de l'idée de créer une planète à portée de vue, nous permettant d'observer notre propre monde. Selon Johann Le Guillerm, « aujourd'hui il n'y a que les cosmonautes qui ont cette capacité de prendre du recul par rapport à notre Terre, de pouvoir constater que la Terre est un ensemble. Nous sommes sur Terre et, bien que nous sachions que la Terre constitue un ensemble et qu'elle est ronde, chaque matin, elle nous apparaît toujours aussi plate »[1006].



Illustration 237 – *La Motte,* Johann Le Guillerm (Photo : Philippe Cibille)

À l'image de la Terre, *La Motte* est également en perpétuel mouvement. Ainsi, elle effectue un tour de piste en tournant trois fois sur elle-même. Ce déplacement s'inscrit dans l'espace par une trace au sol, correspondant à trois cycles de déploiement de *La Motte*, révélant ainsi son mouvement ondulatoire. « On rencontre beaucoup de traces dans notre monde et la trace est quelque chose qui reste d'une chose qui n'est pas là, qui est difficile à identifier. Et souvent la trace d'une chose ne ressemble pas à la chose qui a produit la trace »[1007], explique Johann Le Guillerm. C'est en effet à travers sa trace que *La Motte* évoque l'idée de la Terre, de la sphère, du globe terrestre, et du cercle qui réunit tous ces éléments.

[1006] Sáez, Elías, « Johann Le Guillerm. Attraction », *op.cit.*
[1007] *Ibid.*

Pour Johann Le Guillerm, *La Motte* représente ainsi l'embryon ou la fille de la Terre, « c'est une planète qui est sur Terre. Et la Terre est un objet vivant »[1008], poursuit-il. Elle « doit être en mouvement, vivante comme la Terre. Voilà pourquoi elle bouge. Parce que c'est la fille de la Terre et que la terre bouge et que la Terre est vivante »[1009].

Observer notre Terre se mouvoir renvoie à l'idée de nous placer en dehors de nous-mêmes, de prendre du recul pour observer nos corps et nos actions. *La Motte* devient ainsi un corps extrapolé dans l'espace sur lequel nous nous projetons. Contrairement à l'identification qui survient lorsqu'on observe un comédien en chair et en os, *La Motte* suscite plutôt une projection de la part du spectateur : il se projette et ne dissocie plus sa propre spatialité de celle de *La Motte*. C'est comme si nous prenions du recul sur nous-mêmes, comme si nous acceptions de voir à travers les yeux de *La Motte*, et donc d'observer la Terre sur laquelle nous nous trouvons. Telle une surface de projection, *La Motte* permet au spectateur d'y projeter ses propres pensées et son espace intime.

Le spectateur est ainsi invité à effectuer un déplacement ; *La Motte* l'incite à ne pas percevoir ni ressentir les choses de la même manière. En projetant nos propres ressentis corporels et émotions sur *La Motte,* nous déplaçons inconsciemment nos « limites corporelles, qui sont aussi les limites de notre pensée »[1010]. Nous observons *La Motte*, telle une bête dans le manège ; tel un dispositif scénographique « doué de vie naturelle, comme un écosystème dompté »[1011].

Le Guillerm ne cherche pas à orienter le regard du spectateur. Sur un même objet, chacun peut en effet avoir un regard et un point de vue très différents. Dans ce contexte, ce n'est pas anodin que le point de départ d'*Attraction* soit le point : le point « comme centre qui attire et fait converger les regards, point d'attraction du cirque, mais aussi le point comme plus petit élément identifiable »[1012]. Johann Le Guillerm l'a aplati, exploré les différents points de vue en tournant autour, et noté chaque point de vue, « pour tracer les mouvements effectués par un point, puis par deux, puis par la rencontre de ces deux points dans l'espace »[1013].

1008 Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
1009 Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
1010 Guy, Jean-Michel, « L'effroi dans le dos - *Où ça ?* de Cirque ici » *op.cit.,* p.117.
1011 *Ibid.*
1012 *Op.cit.,* p.58.
1013 *Ibid.*

« Je vais prendre un point et si je comprends de quoi est fait ce point, je pourrais comprendre de quoi sont faits tous les points, donc je comprendrai l'autre Homme en face de moi, je comprendrai l'humanité et je comprendrai toute la matière de la terre que j'habite »[1014], c'est ainsi que la journaliste Anne Quentin explique la réflexion de l'artiste.

Pour parler de l'œuvre de Johann Le Guillerm, Anne Quentin propose la notion de la « présence dans l'art ». Johann Le Guillerm, très attentif, est simplement *là*, présent dans le même espace-temps que les spectateurs. Gaston Bachelard considère d'ailleurs que le « *là* » dans la tonalité de la langue française « est si énergique que désigner l'être par un être-là, c'est dresser un index vigoureux qui mettrait aisément l'être intime dans un lieu extériorisé »[1015].

Dans l'œuvre de Le Guillerm, les notions de présence et de rencontre sont intrinsèquement liées. Rencontre entre humain et machines, entre vivant et non-vivant, rencontre entre le corps de l'artiste et le corps d'une matière. Le philosophe Henri Maldiney s'intéresse dans ses recherches sur l'expérience fondamentale de la rencontre. Selon lui, « celle-ci doit être comprise, non seulement au sens courant et concret de la rencontre physique, mais aussi et surtout comme ce qui caractérise l'existence en tant qu'irruption d'une altérité, évènement, avènement d'un évènement que l'existant accueille dans l'ouvert de son être-là »[1016]. La rencontre entre Johann Le Guillerm et ses machines se joue selon ce même principe, où l'homme « ne rencontre pas un monde posé là-devant qu'il n'ait plus qu'à utiliser ou conceptualiser. Il est "avant tout" le *"là"* qui sort du néant et fait que les choses apparaissent »[1017].

La rencontre mise en scène par Johann Le Guillerm ne serait donc pas un état, mais plutôt un processus, une présence fugace qui se déjoue sous le regard complice des spectateurs et qui ne sera plus la même lors d'une autre représentation, lors d'une prochaine *rencontre*. Aucune représentation n'est la même puisqu'il y a « chaque soir une autre énergie, un autre dialogue entre l'artiste et ses objets, entre l'artiste et les spectateurs »[1018].

1014 *Ibid.*
1015 Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'Espace*, *op.cit.,* p.295.
1016 « L'accueil de l'évènement », *fraterphilo,* du 4 juin 2021, consulté le 27 juillet 2021. URL : http://fraterphilo.over-blog.com/article-l-accueil-de-l-evenement-106373670.html
1017 *Ibid.*
1018 Sáez, Elías, « Johann Le Guillerm. Attraction », *op.cit.*

Ce n'est pas anodin que Johann Le Guillerm constate qu'il ignore lui-même comment la performance va évoluer : « moi-même, quand je le montre, peut-être chaque jour j'ai une interprétation différente »[1019], affirme-t-il.

Sous le regard subjectif des spectateurs, les dispositifs de Johann Le Guillerm jouent presque le rôle de porte-paroles : en se construisant et se décomposant sous leurs yeux, ils ne multiplient pas seulement les points de vue possibles, mais font aussi éclater les positions et les regards critiques qui en résultent. En effet, pour Le Guillerm, les dispositifs expriment la complexité de l'univers, défiant l'homme à se réajuster perpétuellement. Les observer peut donc être une expérience perturbante, puisque, selon l'artiste, « dans notre monde, on demande toujours à l'Homme de se positionner, il faut choisir son côté […], alors que je pense que plus juste que *la* position sont *les* positions »[1020].

À l'instar de Johann Le Guillerm, d'autres artistes contemporains transforment leurs partenaires non-humains en porte-paroles dramaturgiques, les utilisant pour véhiculer une émotion, un propos ou une vision particulière. Dans *CHINA SERIES #5 et #3,* Julian Vogel met en lumière la capacité de ses diabolos originaux à devenir de véritables personnages, animés par leur propre présence scénique. Les artistes-chercheurs Paula Kramer et Simo Kellokumpu expérimentent une écriture scénique où toute la dramaturgie de leurs performances est induite par des objets du quotidien, tels qu'une bouée ou un tapis de danse. Que racontent ces objets lorsqu'on prend le temps de les écouter ?

1019 *Ibid.*
1020 *Ibid.*

2.3. Le Diabolo, la Bouée et le Tapis de danse. Porte-paroles de la fragilité humaine et de l'intermatérialité



Illustration 238 – *CHINA SERIES #5,* 2019. (Photo : Tilman Pfäfflin)

Sur la scène vide d'une boîte noire de *CHINA SERIES #5*, Julian Vogel réalise un travail sur la rapidité et la lenteur des mouvements des diabolos artisanaux, en fonction de leur « constitution physique ». De longs fils font rouler, de jardin à cour sur la scène, des assiettes reliées par un axe. Julian Vogel lui-même reste caché en arrière-plan, à l'image d'un marionnettiste, renforçant l'idée que les objets sont les véritables protagonistes de cette création. Les fils, disposés horizontalement à intervalles réguliers, produisent un effet presque fluorescent dans l'obscurité, contribuant à rythmer et à sculpter l'espace scénique. Cet effet est rendu possible grâce à un travail soigné sur l'éclairage, où, au début du spectacle, la seule source de lumière provient d'un projecteur orienté en ligne de fuite vers le fond de la scène.

Après quelques instances, Vogel tire sur l'un des fils pour faire venir le premier diabolo qui y est accroché, puis d'autres diabolos lui suivent, accrochés au même fil comme des maillons d'une chaine. En tirant sur les fils, Julian Vogel fait entrer en scène les diabolos l'un après l'autre, explorant ainsi la qualité du mouvement et la matérialité spécifique de chaque objet artisanal, qui varient en fonction de la forme et de la taille de la vaisselle.

Éclairé par des couloirs lumineux, le spectateur voit ainsi apparaître des diabolos aux multiples constitutions : rondes, mais aussi plates, ovales, angulaires, voire avec anses.



Illustration 239 – *CHINA SERIES #5*, 2019. (Photo : Tilman Pfäfflin)

Tout comme les bruits de pas annoncent l'arrivée des humains, les différents diabolos se signalent par les bruits variés qu'ils produisent en fonction de leurs formes : par exemple, une coupe ronde qui roule par terre fait un bruit différent de celui d'un plat angulaire. Cette analogie n'est pas anodine, mais tout à fait révélatrice d'une personnification des diabolos. « La diversité du comportement du matériau confère aux objets des caractéristiques presque anthropomorphiques »[1021], constate la chercheuse Franziska Trapp[1022]. En effet, observer arriver les différents diabolos, c'est un peu comme regarder des individus monter sur scène, chacun apportant avec lui sa propre histoire et son destin unique.

Par ailleurs, chaque fois qu'une série de diabolos traverse la scène, leurs bruitages enregistrés sont diffusés. À mesure que de nouveaux diabolos apparaissent, les bandes sonores se superposent. Soudainement, cet « orchestre du diabolo » est interrompu par le bruit d'une céramique qui se casse, plaçant le spectateur dans une situation d'alerte, de fragilité et de vulnérabilité.

[1021] „Rollen, kullern, poltern, zerbersten – die Diversität des Verhaltens des Materials verleiht den Objekten beinahe anthropomorphe Züge", traduction par l'auteure, *in* Trapp, Franziska, „(More than) Human? Inszenierungsstrategien im Zeitgenössischen Zirkus", *op.cit.,* p.12.

[1022] Chercheuse postdoctorale à l'Université libre de Bruxelles, Franziska Trapp est la fondatrice du réseau international *Circus | Studies* et l'organisatrice de plusieurs conférences internationales, notamment *Semiotics of the Circus*(2015), *UpSideDown - Circus and Space* (2017), *Semaine du Cirque* (2020), *Écrire l'histoire du cirque* (2022) et *New Circus. De nouvelles architectures ?* (2024). Elle travaille également en tant que dramaturge avec Tall Tales Company (NL), Sysmo (BE) ou Julia Berger (DE).

Dans cet état, la notion du temps devient primordiale. Julian Vogel se réfère au physicien et philosophe italien Carlo Rovelli, qui soutient que le temps se compose de très petites entités non-directionnelles. Selon lui, le temps « flottant vers l'avenir » est une construction sociale. Ainsi, ce qui nous fait percevoir le temps, c'est avant tout la connexion émotionnelle que nous entretenons avec les événements du passé.

Avec *CHINA SERIES*, Julian Vogel cherche à interroger notre relation intime au temps. Une fois le spectateur est mis dans cet état de veille, toute la performance semble en effet aller en crescendo ; le temps paraît s'accélérer progressivement, et les effets sonores deviennent de plus en plus violents. Cette montée en intensité crée une tension dramatique palpable, captivant l'attention du public jusqu'au moment où quelques diabolos tombent des cintres et se cassent au milieu de la scène. Cette image puissante de la chute met en lumière la fragilité de ces objets, renvoyant symboliquement à la vulnérabilité humaine. En voyant les diabolos se briser, les spectateurs sont invités à réfléchir à leur propre fragilité et à leur mortalité.



Illustration 240 – *CHINA SERIES #3*, Julian Vogel, 2019. (Photo : Igor Ripak)

Dans *CHINA SERIES #3*, Julian Vogel met en scène un mobile perpétuel constitué de diabolos céramiques 'inversés', dont les coupoles ont été jointes à l'envers, rendant ainsi la forme habituelle du diabolo méconnaissable. Chaque objet artisanal est différent, mais l'ensemble forme un dispositif scénographique évoquant une constellation de planètes, avec des mouvements répétitifs, synchrones et oscillants, générant des effets hypnotiques. Julian Vogel anime cette structure, suit ses mouvements, s'adapte à son rythme et l'évite parfois.

Le mouvement de la structure influence donc son propre langage corporel. Lorsque les objets font un mouvement ondulatoire, les gestes et les mouvements de Julian Vogel deviennent eux aussi doux et arrondis. Et lorsqu'ils se balancent vers le centre de la scène, il devient lui-même une partie intégrale de cette chorégraphie, où les formes géométriques se fondent dans l'espace.



Illustration 241 – Capture d'écran *CHINA SERIES #3*, Julian Vogel, 2019. (© Julian Vogel)

Cette fusion entre l'espace, les objets et l'interprète est encore davantage mise en valeur par un travail soigné de la lumière. Dans un passage, leurs faisceaux ne révèlent que des aperçus fugaces des diabolos, soulignant ainsi leurs différentes textures et surfaces. Le corps de Julian Vogel est également fragmenté par la lumière ; ses mains et ses bras émergent tour à tour de l'obscurité, comme dans un gros plan cinématographique où l'objet et sa main se croisent pendant une fraction de seconde.

L'approche de Julian Vogel résonne avec celle de Paula Kramer[1023], artiste de mouvement, danseuse et chercheuse allemande. Elle mène un travail de recherche-création consacré à la relation du corps au monde matériel, avec et à travers la pratique physique, notamment en extérieur. Les créations *in situ,* qui se déroulent sur une longue période, constituent sa particularité et ont pour vocation de permettre la découverte et la familiarisation sensorielle avec un lieu en particulier.

[1023] Titulaire d'un doctorat en recherche-création de l'Université de Coventry (Royaume-Uni), Paula Kramer a été chercheuse postdoctorale à l'*Uniarts Helsinki, CfAR – Centre for Artistic Research* jusqu'en 2019. Dans ses projets *in situ*, elle s'intéresse aux influences de la matière et des choses comme agents actifs d'une création.

Au centre de sa démarche se trouve le rapport direct entre le corps humain et les choses, objets ou matériaux issus de l'environnement immédiat. Paula Kramer cherche en effet à redéfinir le corps humain comme un matériau "in correspondence with materials of different orders that are not stable or inert, but, like the body of the dancer, in flux, in transformation, alive"[1024].

Pour cela, elle développe le terme *d'Intermaterialität (intermatérialité),* c'est-à-dire „das Zusammenwirken unterschiedlicher Materialitäten, Ding- und Stofflichkeiten – in orts- und kontextspezifischer Bewegungspraxis und Choreographie"[1025]. En ces sens, son travail s'inscrit dans une démarche attentive aux réflexions de Jane Bennett, notamment celles consacrées aux imbrications entre les entités humaines et non-humaines, ainsi qu'à leur agentivité distributive. Dans le cadre de ses recherches-créations, Paula Kramer tente de démontrer le double caractère de cette relation : "our bodies are enmeshed with the environment, they are and become entangled with its materials – rocks, water, walls, trees, soil, noise, grass, rain, wind and so on – but at the same time they remain separate from it, for example through being of a different material, a different temperature, a different speed"[1026]. Pour l'artiste, cette relation se caractérise par une "interactive correspondences with differentiation"[1027](correspondances interactives avec différenciation) plutôt que d'une "dissolution of all difference"[1028] (une dissolution de toute différence).

[1024] « [Le corps comme un matériau] en correspondance avec d'autres matériaux d'ordres différents, qui ne sont pas stables ni inertes, mais, tout comme le corps du danseur, en flux, en transformation, vivants », traduction par l'auteure, *in* Hahn, Daniela, "Correspondences. Field, Body, and Material in Contemporary Movement Practices", *in* Birringer, Johannes (éd.) ; Fenger, Josephine (éd.), *Tanz der Dinge / Things that dance*, *op.cit*, p.40.

[1025] « L'interaction de différentes matérialités, choses et matières dans la pratique du mouvement et de la chorégraphie, spécifiques au lieu et au contexte », traduction par l'auteure, *in* Birringer, Johannes (éd.) ; Fenger, Josephine (éd.), *Tanz der Dinge / Things that dance*, *op.cit.*, p.214.

[1026] « Nos corps sont imbriqués dans l'environnement, ils s'entrelacent et deviennent enchevêtrés avec ses éléments – roches, eau, murs, arbres, sol, bruit, herbe, pluie, vent, *etc.* – mais, en même temps, ils en restent séparés, par exemple par la différence de matériau, de température ou de vitesse », traduction par l'auteure, *in* Hahn, Daniela, "Correspondences. Field, Body, and Material in Contemporary Movement Practices", *in op.cit.,* p.40.

[1027] *Ibid.*

[1028] *Ibid.*



Illustration 242 – Paula Kramer et la bouée, Performance: *On the Surface of Time* (2018), Suomenlinna, Helsinki, Finlande, Photo : © Venla Helenius

Depuis 2017, dans le cadre de son postdoc à l'Université des Arts de Helsinki, Paula Kramer mène une recherche sur l'évolution de ses interactions avec une bouée rose. Cette rencontre a donné lieu à la performance *On the Surface of Time*. L'artiste se souvient : "on September 4th, 2017, I found a loose pink buoy and pulled it onto the rock. It became a steady part of my working practice. An anchor by my side, a planetary globe, a trusted friend"[1029].



Illustration 243 – Paula Kramer et la bouée, Performance: *On the Surface of Time* (2018), Suomenlinna, Helsinki, Finlande, Photo : © Venla Helenius

[1029] « Le 4 septembre 2017, j'ai trouvé une bouée rose détachée et je l'ai tirée sur le rocher. Elle est devenue une partie intégrante de ma pratique : une ancre à mes côtés, un globe terrestre, une amie de confiance », traduction par l'auteure, *in* Paula Kramer, "Meeting Buoy", *in op cit.,* p. 51.

La performance résultant de cette rencontre se compose de plusieurs couches distinctes : des vidéos préenregistrées documentant des pratiques de mouvement en plein air, des dessins projetés en direct, des objets exposés et des mots prononcés. De cet agencement d'éléments naît une poésie qui rend compte des sphères multiples qui caractérisent les relations entre les hommes et les choses. "I layer the live into the pre-recorded, I fold the poetic into texts of other genres, I rely on the affective stories images tell"[1030], explique Paula Kramer sa démarche. Pour elle, s'intéresser aux propriétés des matériaux et permettre à ceux-ci d'impacter ses choix ainsi que ses qualités de mouvement, afin d'exercer une influence sur sa façon de créer, est primordial.



Illustration 244 – Paula Kramer et la bouée, Performance: *On the Surface of Time* (2018), Suomenlinna, Helsinki, Finlande, Photo : © Venla Helenius

Écouter son environnement et les matières qui l'habitent constitute ainsi une phase importante dans son processus de création : "these moments of stopping and sensing serve to foreground and bring to the mover's attention the materiality of the body and its positionality in space. Here I am. What is here, how am I positioned, how does it feel, how do I move on, what am I made of- these are the things that I physically notice as a dancer […]"[1031], explique-t-elle.

[1030] « Je superpose le direct et le préenregistré, j'intègre le poétique à des textes d'autres genres, et je m'appuie sur les histoires affectives racontées par les images », traduction par l'auteure, *in ibid.*

[1031] « Ces moments d'arrêt et de perception servent à mettre en évidence et à attirer l'attention du marcheur sur la matérialité de son corps et sur sa position dans l'espace. Je suis ici. Qu'y a-t-il ici, comment suis-je positionnée, comment est-ce que je me sens, comment est-ce que je me déplace, de quoi suis-je faite – ce sont les choses que je remarque physiquement en tant que danseuse […] », traduction par l'auteure, *in* Kramer, Paula, *Dancing Materiality. A Study of Agency and Confederations in Contemporary Outdoor Dance Practice,* thèse de doctorat, sous la direction de Sarah Whatley et Natalie Garrett Brown, Coventry, Coventry University, 2015, p.114.

Le chorégraphe et danseur finnois Simo Kellokumpu[1032] s'inscrit dans une démarche semblable à celle de Paula Kramer. Or, plutôt que d'étudier la façon dont le corps humain se meut, Simo Kellokumpu s'intéresse aux mouvements des choses qui entourent le corps de l'interprète. "What I try to achieve is to become transparent, to become invisible in a way, that my practice is not a human-centered practice. It is about noticing that there are all these movements around me, which are surrounding my body, which are choreographing me"[1033], explique l'artiste.



Illustration 245 – *A Dance Mat,* Simo Kellokumpu, 2017 – Image : Vincent Roumagnac

Dans sa performance *in situ Things That Move : A Dance Mat,* Simo Kellokumpu met en scène l'interaction entre son tapis de danse et lui-même. Dans cette chorégraphie entre matière et corps, le danseur se laisse guider pendant 45 minutes par les mouvements et les propriétés du tapis de danse. Celui-ci est dépouillé de sa fonctionnalité initiale et se transforme en partenaire de jeu et sculpture vivante, en continuelle métamorphose.

[1032] Danseur, chorégraphe et chercheur, Simo Kellokumpu est titulaire d'un doctorat en en recherche-création de l'Université des Arts de Helsinki (Performing Arts Research Centre). Dans sa thèse intitulée *Contextual Choreography*, il s'intéresse aux interconnexions, imbrications et relations entre la pratique chorégraphique et son contexte. Comment le contexte devient-il l'agrès (*apparatus* en anglais) de la chorégraphie ?

[1033] « Ce que j'essaie de faire, c'est de devenir transparent, d'être invisible d'une certaine manière, car ma pratique n'est pas centrée sur l'homme. Il s'agit de remarquer qu'il y a tous ces mouvements autour de moi, qui entourent mon corps et me chorégraphient », traduction par l'auteure, *in* entretien avec Simo Kellokumpu mené par Daniela Hahn, le 8 juin 2017 à Hambourg, *in* Hahn, Daniela, "Correspondences. Field, Body, and Material in Contemporary Movement Practices", *in* Birringer, Johannes (éd.) ; Fenger, Josephine (éd.), *Tanz der Dinge / Things that dance*, *op.cit*, p. 42.

"[…] whatever I did – running with the dance mat to the bushes, pushing it against the building, diving under it, wrestling with it, gently caressing it – the dance mat offered endless sculptural forms and shapes"[1034], relate le danseur ses expériences avec, et induites par, le tapis de danse.



Illustration 246 – *A Dance Mat,* Simo Kellokumpu, Institut für Sport und Sportwissenschaft au Karlsruher Institut für Technologie, 2018. (Photo : Luca Forcucci)

Dans ce duo, l'objet se transforme alors en sujet, et les frontières entre le vivant et le non-vivant se confondent. La question de savoir comment le tapis de danse produit le mouvement devient ainsi une interrogation centrale de la démarche de l'artiste. Dans cette perspective, Kellokumpu s'intéresse également aux moments où le tapis de danse entrave ses mouvements et ses intentions en tant qu'interprète.

[1034] « […] tout ce que je faisais – courir avec le tapis de danse jusqu'aux buissons, le pousser contre le bâtiment, plonger en dessous, me débattre avec lui, le caresser doucement – le tapis de danse offrait une infinité de formes sculpturales », traduction par l'auteure, *in ibid.*

Lors d'un atelier de médiation[1035], il explore la notion de négociation avec le tapis de dance, en étudiant deux configurations : la première, la *Résistance*, consiste à "throwing the dance-mat into the air"[1036] (jeter le tapis de danse dans l'air), puis, la deuxième, le *Conflit,* à "unrolling the dance-mat and rubbing the body on and against it"[1037] (dérouler le tapis de danse et frotter le corps sur et contre celui-ci).

Le dialogue entre le tapis de danse et l'interprète oscille ainsi entre connivence et résistance, permettant d'explorer les limitations de la matière, qui refuse toute négociation et pousse l'interprète à épuiser son corps. Les contraintes de l'objet constituent ainsi à la fois une source d'inspiration et un catalyseur d'imaginaires, tout autant que ses potentialités.

Les diabolos de Julian Vogel, la bouée de Paula Kramer et le tapis de danse de Simo Kellokumpu ont en commun une agentivité qui leur est propre, capable de faciliter mais aussi d'entraver les mouvements et les intentions des interprètes. Cette agentivité découle notamment d'un traitement dramaturgique des objets et de l'espace, leur permettant de se déployer pleinement.

Dans *Zonka und Schlurch,* nous avons instauré la scénographie comme un personnage maternel, jouant un rôle dramaturgique indispensable dans le déroulement du récit. Au fil des répétitions, une question a progressivement émergé : comment instaurer la scénographie comme un individu et un personnage à part entière ?

[1035] Par exemple, Simo Kellokumpu a animé un atelier intitulé *Contextual choreography: a dance-mat workshop* à la *Theatre Academy Helsinki* dans le cadre de ses recherches doctorales.
[1036] Kellokumpu, Simo, "Contextual Choreography: A Dance-Mat Workshop", *CARPA4* "The Non-Human And The Inhuman In Performing Arts – Bodies, Organisms And Objects In Conflict", 2016, consulté le 13 février 2024.
URL : https://nivel.teak.fi/carpa4/contextual-choreography-a-dance-mat-workshop-simo-kellokumpu/
[1037] *Ibid.*

2.4. *Zonka und Schlurch*. La scénographie comme personnage maternel

Dans *Zonka und Schlurch*, les premières graines pour créer une scénographie habitée par des présences du vivant ont été semées lors de la lecture de la pièce.

> Selon Guy-Claude François, « quand un scénographe s'engage sur le chemin de la conception, il éprouve le désarroi de toute personne qui entreprend. Le texte est alors son premier refuge, celui qui le rattache à un terrain robuste, consistant. Il est le lien avec une histoire, une situation, des personnages. Il est, à ce stade de la conception, l'unique source d'inspiration pour créer un espace… ou plutôt une idée d'espace »[1038].

Ainsi, même si le texte peut servir de point d'appui pour la création de l'espace, il ne constitue pas pour autant son seul pilier. Nous rejoignons ici le metteur en scène et comédien Jean-François Sivadier, qui, en ce qui concerne la relation entre l'espace et le texte, affirme que « les espaces viennent beaucoup plus tôt dans la tête des metteurs en scène et scénographes que ce que l'on croit. C'est-à-dire qu'ils ne viennent pas forcément après. Le texte est essentiel, mais tout ne vient pas et tout ne doit pas venir du texte, même si le texte doit trouver sa place dans l'espace »[1039].

L'un des défis dans la conception scénographique d'une création dont le point de départ est un texte écrit – par opposition aux écritures de plateau qui trouvent leur première impulsion en dehors d'une forme écrite – est de se laisser influencer par ce texte, tout en permettant à ses imaginaires de vagabonder librement. En effet, la première lecture du texte constitue à la fois un moment fragile et un moment fertile du processus. Fragile, car, même à notre insu, les didascalies et descriptions de l'espace scénique dirigent inévitablement nos imaginaires –, et fertile, car cette première lecture est la plus « innocente » et fraîche de la pièce ; le moment où nous n'avons encore écarté aucune piste d'interprétation.

La particularité de *Zonka und Schlurch* réside dans le fait que la pièce est entièrement rédigée dans une langue fantaisiste. Ainsi, nous ne comprenons pas tout et nous ne sommes pas censés tout comprendre. La lecture reste donc assez ouverte, laissant sans réponse de nombreux questionnements et, en revanche, n'enfermant pas l'imaginaire des lecteurs dans des visions et visualisations détaillées.

[1038] Freydefont, Marcel, *Petit traité de la scénographie*, *op.cit.*, p.18.
[1039] *Op.cit.*, p.92.

En ce sens, l'obstacle à la compréhension qui caractérise l'écriture de la pièce a facilité notre détachement du texte, ouvrant ainsi la voie à des visions et interprétations très vastes. Selon Yannis Kokkos, « la scénographie […] est une façon de rendre visible ce qui est invisible derrière un texte »[1040]. Au-delà de révéler les non-dits et les intentions invisibles, le travail scénographique dans *Zonka und Schlurch* consistait très concrètement à donner une intention et un sens à des mots qui n'en ont pas, ou qui, au contraire, peuvent en avoir autant qu'il y a de lecteurs. Dans une certaine manière, lire *Zonka und Schlurch* revient à lire une pièce intraduisible, dans une langue pour laquelle il n'y a pas (encore) de traductions.

Toujours est-il que l'un des indices pour créer une scénographie agissante se trouve dans le titre même de la pièce, qui désigne la *Huul* comme un élément actif, voire comme un quatrième personnage de la création, intrinsèquement lié aux deux robots *: Zonka und Schlurch. Und diesen Ort, den nennst du Huul* (*Zonka et Schlurch. Et ce lieu que tu nommes la Huul).*

La *Huul* possède en effet une grande valeur émotionnelle pour Zonka, car c'est elle qui l'a construite et qu'elle considère comme son premier véritable foyer, un lieu où elle se sent enfin « à la maison » et en sécurité.



Illustration 247 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung)

[1040] *Op.cit.,* p.81.

La première mission de notre scénographie était de transporter les spectateurs dans l'univers intime des personnages, en leur offrant une expérience sensible qui enrichit leur compréhension de l'histoire.

La scénographie devait ainsi être autonome et porteuse de sens, se déployant indépendamment des paroles et parfois même du récit, s'exprimant notamment à travers des mécanismes se déclenchant de manière surprenante. Elle nous permet également de communiquer visuellement des informations supplémentaires sur les personnages, notamment en accentuant certaines de leurs caractéristiques ou les tensions sous-jacentes à leurs relations. Par exemple, la scénographie suggère subtilement l'âge avancé de Zonka en indiquant qu'elle dispose d'une batterie bien plus faible que celle de Schlurch, ce qui se manifeste par l'indicateur des batteries qui passe au rouge beaucoup plus souvent pour Zonka que pour Schlurch. Zonka doit donc se charger beaucoup plus souvent et met beaucoup plus longtemps à être complètement « nourrie ».

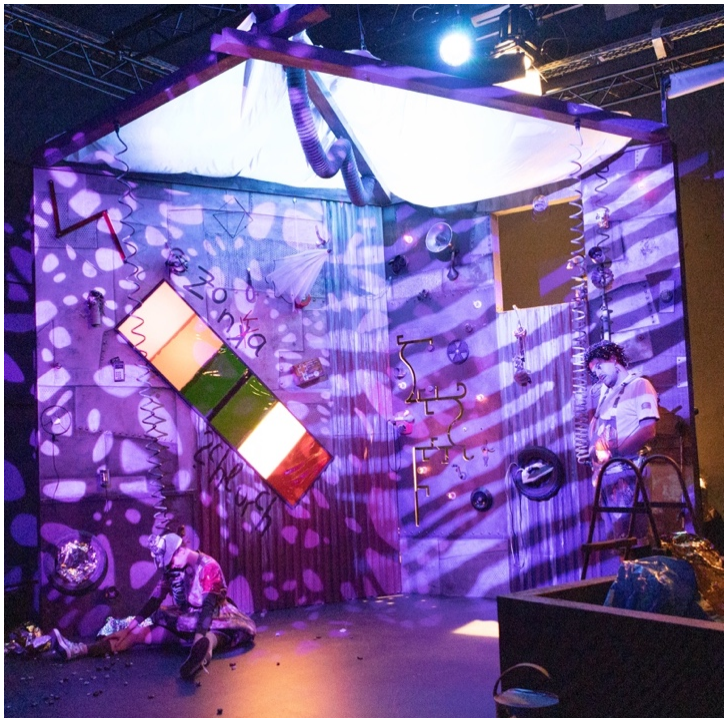

Illustration 248 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung)

Cependant, au lieu de se charger seule, Zonka exige que Schlurch se recharge avec elle, même si ce dernier n'en avait pas encore besoin. Cette tension sous-tende la relation entre les personnages et ne devient apparente que si l'on observe attentivement l'indicateur des batteries. Elle se manifeste également à la manière dont Schlurch surveille cet indicateur pendant qu'il se recharge.

De plus en plus impatient, son regard révèle sa dissidence grandissante envers Zonka. En effet, au fil de l'histoire, Schlurch remet progressivement en question les règles imposées par son amie, jusqu'à finalement franchir une limite en choisissant de suivre l'humain. Ce volet de l'histoire n'est pas sans rappeler le fameux *Frankenstein* de Mary Shelly : en effet, même si Zonka a pensé et donné vie à Schlurch, elle ne parvient plus à le contrôler.



Illustration 249 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Klenk)

La relation triangulaire entre la scénographique et les deux personnages robotiques met en exergue leur artificialité (ou leur vitalité) qui se définit de plus en plus par opposition au seul personnage explicitement humain dans la pièce : Schröder. Étranger à cet espace, ce dernier est constamment retardé, arrêté ou empêché par cette habitation curieuse. Il déclenche des mécanismes, se cogne constamment à la scénographie ou subit même des chocs électriques en la touchant.

D'une certaine manière, la scénographie devient ainsi la complice des personnages, cherchant à entraver les intentions de Schröder pour venir à leur aide. Active et agissante, elle intervient comme une protectrice, guidant et rassurant les personnages lorsqu'ils se retrouvent dans une situation difficile.

Un exemple en constitue nos recherches autour des ampoules qui se mettent à clignoter pour encourager les personnages, renforçant ainsi le caractère maternel de la scénographie. Rappelons également qu'avant de quitter la *Huul,* Zonka la sollicite comme si elle cherchait sa bénédiction pour pouvoir partir.

Ainsi, au fil des répétitions, la scénographie s'est animée de plus en plus grâce à sa relation avec les personnages. Dès la première fois que les deux robots se branchent à la scénographie pour se recharger, celle-ci s'affirme comme une sorte de nécessité vitale dans l'histoire, assurant la survie des personnages. Elle signale ainsi aux personnages leur besoin de se recharger tout au long du spectacle, à travers des effets sonores et lumineux. D'un point de vue dramaturgique, la scénographie nourrit alors les personnages à travers un cordon ombilical, symbolisé par des tuyaux que les interprètes connectent à un adaptateur situé au niveau de leurs nombrils.

Cette scène récurrente dans le spectacle est décisive pour établir la scénographie comme une présence maternelle, nourricière et protectrice, sans laquelle les récits ne peuvent pas se déployer. Ainsi, au fil du processus de création, la *Huul* s'est progressivement transformée en véritable personnage dans la création, oscillant entre mère et refuge.

« Insuffler de la vie » à une matière inerte est une allégorie que nous avons utilisée à maintes reprises tout au long de cette thèse. La notion de souffle constitue en effet un outil puissant pour l'animation d'un dispositif scénographique et pour son écriture dramaturgique.

Chapitre 3. Respirer avec l'espace

La Respiration
De la naissance
À la mort
La respiration emplit et désemplit le corps
À son rythme, à son gré
Voyageant jusqu'à chaque cellule
Voyez la respiration comme de la lumière
Du soleil qui emplit l'espace de votre corps
Observez la respiration
Sans la modifier.[1041]

Miranda Tufnell, Chris Crickmay, *Corps, espace, image,* 2014.

3.1. De la respiration à l'animation. Corps, émotions et présences du vivant

Dans les traditions anciennes, le souffle est en effet perçu comme le fondement de l'âme, reliant intrinsèquement le souffle à l'*anima*, cette essence vitale du souffle qui anime tout être doté d'une âme. Le sanskrit *oṁ* (ou aum), pratiqué dans plusieurs religions d'Asie, notamment dans l'hindouisme et le bouddhisme, renvoie à la naissance et au commencement. La prononciation de l'*oṁ* provient de la profondeur de nos corps, renvoyant à l'énergie vitale et au son originel à partir duquel l'Univers se serait construit. L'*oṁ* serait donc le souffle premier, fondateur de l'Univers[1042].

Au quotidien, ou dans des situations extrêmes, le souffle est étroitement lié à l'émotion. Quand on a peur, notre souffle s'accélère ; quand on se détend, il se ralentit. Le souffle peut aussi susciter ces émotions, en nous mettant dans un état de corps particulier, par exemple lors de l'hyperventilation.

« Il ne faut jamais perdre de vue le corps de l'acteur. L'important c'est le mouvement, la respiration »[1043], affirme Yannis Kokkos. En ce sens, la respiration procure une sensation physique et visuelle de connexion avec l'espace. C'est grâce à la respiration que l'intérieur du corps connaît l'extérieur »[1044], affirment Miranda Tufnell et Chris Crickmay. Notre façon de respirer influe en effet sur notre façon de bouger, manger, parler.

[1041] Tufnell, Miranda ; Crickmay, Chris, *Corps, espace, image*, *op.cit.,* p.21.
[1042] https://www.universalis.fr/encyclopedie/om/, consulté le 01 octobre 2024.
[1043] Banu, Georges (éd.), *Yannis Kokkos, Le Scénographe et le héron*, *op.cit.*, p.65
[1044] Tufnell, Miranda ; Crickmay, Chris, *Corps, espace, image*, *op.cit.,* p.26.

« L'action de la respiration – le mouvement du diaphragme – augmente le volume du torse, entraînant un mouvement de la colonne et de la cage thoracique, et influe sur le rythme de la digestion et sur le pouls »[1045].



Illustration 250 – *Atemobjekt K 69/71,* Günter Weseler, 1971. (Photo : Anne Gold)

Du côté des arts plastiques, Günter Weseler[1046] a fait de la respiration des objets sa marque de fabrique. Atteint d'une maladie respiratoire, Günter Weseler a centré son œuvre sur le thème du souffle, l'explorant avec une intensité presque névrotique. Convaincu qu'il était possible d'altérer artificiellement les processus organiques du corps à l'aide de produits chimiques et de drogues, l'artiste a entrepris des expériences sur lui-même. Ces explorations ont donné naissance à ses *Atemobjekte* (pouvant être traduit par « objets respirants ») ou *New Species*, conçus à partir de peaux et de dispositifs mécaniques, capables d'imiter à la fois le mouvement et le son de la respiration. Simulant des mouvements respiratoires ralentis à l'extrême, les *Atemobjekte* de Günter Weseler sont des objets kinétiques aux apparences menaçantes, inquiétantes et étranges, qui, encastrés dans une mie de pain ou dans un bol, prennent corps dans la fourrure.

1045 *Op.cit.*, p.22.

1046 Günter Weseler, né en 1930 à Allenstein (Pologne), et décédé en 2020 à Düsseldorf, est l'un des artistes d'avant-garde les plus importants de l'Allemagne des années 1960/1970.

Formes animales non-identifiables, sans têtes, ni membres, elles respirent de façon irrégulière, rythmée notamment par des phases tremblantes de la respiration haletant.

À l'instar de la piste en dodécagone de Johann Le Guillerm, qui casse le cercle par douze parts frontales, la respiration qu'étudie Weseler prend la forme d'un mouvement « presque ronde », rythmée par des phases circulaires et des phases irrégulières.



Illustration 251 – *We 'll tak' a cup o'kindness (Atemobjekt),* Günter Weseler, 1975. (© Günter Weseler)

En effet, avec ses *Atemobjekte,* Weseler propose une étude en quelque sorte anatomique de la respiration humaine : la respiration et l'expiration ne sont pas deux mouvements séparés qui se suivent l'un après l'autre, mais bien des mouvements intrinsèquement reliés.

« Le fonctionnement du diaphragme est très semblable à celui d'un piston. Pendant l'inspiration, la coupole du diaphragme se contracte vers le bas. L'air est attiré dans les poumons. Lorsque le diaphragme se relâche et remonte, l'air est expulsé hors des poumons »[1047], expliquent Miranda Tufnell et Chris Crickmay. Dû à l'imperceptibilité de leurs respirations, le spectateur troublé des *Atemobjekte* doit s'assurer à plusieurs reprises s'il s'agit ou non d'un être « vivant ».

[1047] Tufnell, Miranda ; Crickmay, Chris, *Corps, espace, image*, *op.cit.,* p.22.

La respiration joue aussi un rôle dans le spectacle *Le poids de l'âme – tout est provisoire* (2021) de Chiara Marquese[1048]. Pour cette création, Chiara Marchese transforme son agrès, le fil souple, pour mieux le faire entrer en dialogue avec une marionnette à taille humaine, conçue à partir d'un entrelacs de minces ficelles. Au début du spectacle, la marionnette apparaît comme un enchevêtrement de fils, rappelant ceux du dispositif, avant de prendre forme progressivement. Le dispositif circassien évoque une partition musicale, avec ses cinq lignes et quatre interlignes. Au contact du corps, l'ensemble se transforme en un instrument dont les fils sont les archets.

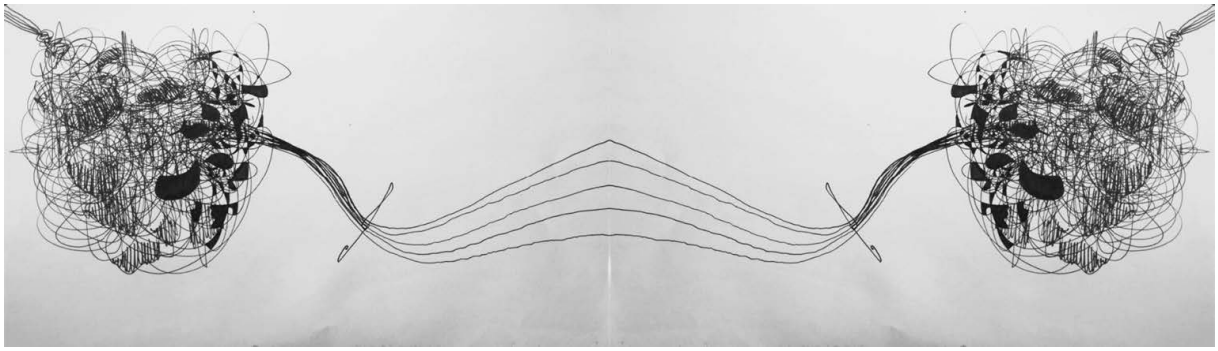

Illustration 252 – Dessin de Chiara Marchese. (© Chiara Marchese)

Les germes de cette création se trouvent dans les gribouillages de l'artiste. Elle se souvient qu'à un moment, un dessin en a émergé : le « penatfilo », comme elle nomme son dispositif scénographico-circassien. « C'est un fil. Quelque part, c'est : comment du chaos on peut sortir un fil ? Une ligne très nette qui a, dans le spectacle, une épaisseur d'un millimètre, et sur lequel j'ai voulu, d'une façon performative, aller chercher ces sensations que j'essaie de traduire »[1049], explique l'artiste.

[1048] Née en 1988 en Sicile, Chiara Marquese suit une formation en décoration et scénographie à l'Académie des Beaux-Arts de Catane. De 2009 à 2012, elle se forme au fil souple à l'école de cirque Vertigo de Turin (Italie), puis intègre la 26e promotion du Centre National des Arts du Cirque (CNAC) à Châlons-en-Champagne. Pendant ses années de formation au CNAC, Chiara Marquese découvre la marionnette, qui lui offre d'autres perspectives de recherche et la réoriente vers les arts plastiques, son langage artistique initial.

[1049] « Dessins et processus de création. Rencontre entre Chiara Marchese et Laurette Burgholzer », retranscription d'un échange proposé entre Chiara Marchese et Laurette Burgholzer pendant le Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, le 16 septembre 2023, lors d'une journée de prospective sur la chaire ICiMa.



Illustration 253 – *Le poids de l'âme – tout est provisoire,* Chiara Marchese, 2021. (Photo : Vasil Tasevski)

Le fil est ainsi un élément récurrent dans le spectacle et se prolonge même dans le costume, fait de fils de laine, qui, par sa structure, évoque la marionnette. Les dix premières minutes du spectacle représentent ainsi le combat de l'artiste avec une nuée de fils noirs sur la tête, symbolisant son affrontement avec ses pensées. « Je travaille avec des câbles d'un millimètre et demi de large, ce qui me permet d'amplifier tous les sens, en particulier le toucher, qui me fait ressentir le poids de ma respiration »[1050], souligne l'artiste.

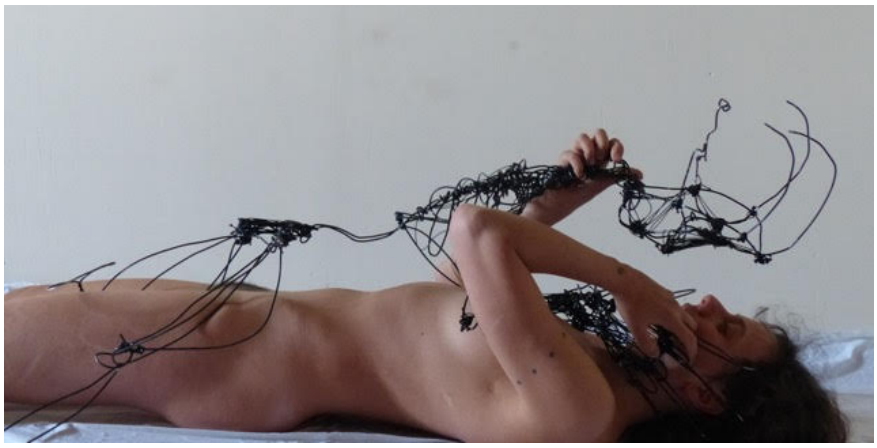

Illustration 254 – *Le poids de l'âme – tout est provisoire,* Chiara Marchese, 2021. (Photo : Jordi Arqué)

Ainsi, pour animer la marionnette, l'interprète se glisse à l'intérieur de celle-ci comme dans une seconde peau. La respiration de l'interprète donne vie à la marionnette, et chaque souffle de l'artiste lui procure donc une animation organique.

[1050] « Yo trabajo en unos cables de un milimetro y medio de ancho y esto hace que tengo una amplificacion de todos los sentidos sobre todo el tactil que hace que sentia el peso de mi respiración », traduction par l'auteure, *in* « Chiara Marchese / (EP Extended Performance) / Novembre 2021 », *La Central del Circ,* du 20 décembre 2021, consulté le 28 août 2024. URL : https://youtu.be/iSO1ORbuELo.



Illustration 255 – *Death Breath Orchestra*, Alice Laloy (S'appelle Reviens), 2021.
(Photo : Jean Louis Fernandez)

Dans la création *Death Breath Orchestra* (2021) d'Alice Laloy, c'est même tout le spectacle qui tourne autour du souffle, ou, plus particulièrement, autour du manque de celui-ci. Le dispositif scénographique, composé d'une machinerie complexe d'air comprimé et d'air pulsé, fait respirer tout l'espace. Il y a des câbles et des tuyaux partout, mettant continuellement en mouvement les voiles de plastique qui couvrent la scène.

La recherche sonore qui habite le plateau évoque le souffle, les halètements, les bouffées d'air, les soupirs, ou encore une respiration agonale, transformant le dispositif en une sorte de machine d'intubation.

Dans cette ambiance dystopique, le spectacle devient comme une métaphore du cycle de la vie. À la fin du cycle, le monde devient irrespirable, puis, du ventre du personnage féminin surgit un enfant, celui qui résiste ; le seul qui parvient encore à respirer.

Portée par des réflexions sur la manière d'insuffler de la vie à un objet inerte, la création se lit comme une partition de différents motifs de respiration, reliés à des émotions humaines :

Inspirer le premier souffle
Palpiter
Aspirer
Asphyxier
Sanglotter
Reprendre haleine
Se sentir soulagé
Désirer
Boire
Supporter
Exulter
Marquer une pause
Se manifester
S'essouffler
Expirer le dernier souffle[1051]

Sur le plateau évoluent un quatuor des cuivres ainsi que quatre mannequins à leur effigie. « Une marionnette peut être extrêmement réaliste et fidèle en termes d'image à un être humain, mais [elle] n'a pas le souffle »[1052], explique Alice Laloy. Doubler les corps des musiciens par un corps inerte lui permet donc de créer une ressemblance troublante entre le vivant et l'inerte, tout en mettant en exergue « la chose qui manque »[1053] : la respiration. Il s'agit littéralement d'un *Death Breath Orchestra,* d'un « orchestre du dernier soupir ». Travailler avec des musiciens s'est donc imposé comme une évidence pour Alice Laloy, puisqu'ils possèdent « la capacité de souffler en continu, en saccadés, en arythmie, en secousses, fort ou doucement ; ils s'entraînent quotidiennement à l'apnée et communiquent par le souffle de leurs instruments »[1054].

[1051] Compagnie S'appelle Reviens, *Death Breath Orchestra,* dossier de production, 2021.
[1052] « *Death Breath Orchestra* d'Alice Laloy », *Journal La Terrasse* du 15 octobre 2021, consulté le 28 août 2024. URL : https://www.youtube.com/watch?v=ca91uwBIlzs.
[1053] *Ibid.*
[1054] Compagnie S'appelle Reviens, *Death Breath Orchestra, op.cit.*



Illustration 256 – Capture d'écran, teaser *Death Breath Orchestra,* Alice Laloy (S'appelle Reviens), 2021. (© Alice Laloy/Compagnie S'appelle Reviens)

« Le musicien est le souffle incarné. La marionnette, elle, est l'inanimé incarné, elle ne respire pas donc on va faire passer de l'air par le tuyau qui est le passeur d'air incarné… chacun n'est là que pour ce qu'il est. Il n'y a pas de fiction autre, la fiction, ce n'est que le contexte »[1055], explique Alice Laloy.

En effet, tous ces mannequins respirent d'une manière différente et individuelle. Leurs corps modulables se lisent comme une typologie de la respiration : l'un gonfle en inspirant, l'autre éclate comme un ballon de baudruche, et un autre se transforme en instrument de musique dans lequel souffle son acolyte humain.

En faisant respirer les mannequins, Alice Laloy leur insuffle littéralement la vie. Elle brouille les frontières entre les corps animés et inanimés, jusqu'à ce qu'« on ne sait plus qui anime qui […], qui inspire à l'autre la vie de ce duo entre chaque humain et sa marionnette »[1056].

La respiration est aussi une ruse que Johann Le Guillerm emploie pour insuffler de la vie à *La Transumante,* un dispositif aux allures vivantes constitué de 150 carrelets de bois de trois mètres de long. La respiration y entretient un lien fort avec le temps, évoquant en filigrane la démarche de Günter Weseler et ses *Atemobjekte* explorés précédemment.

1055 *Ibid.*
1056 « *Death Breath Orchestra* d'Alice Laloy », *op.cit.*

3.2. *La Transumante* de Johann Le Guillerm. Respiration sculpturale et perception du temps

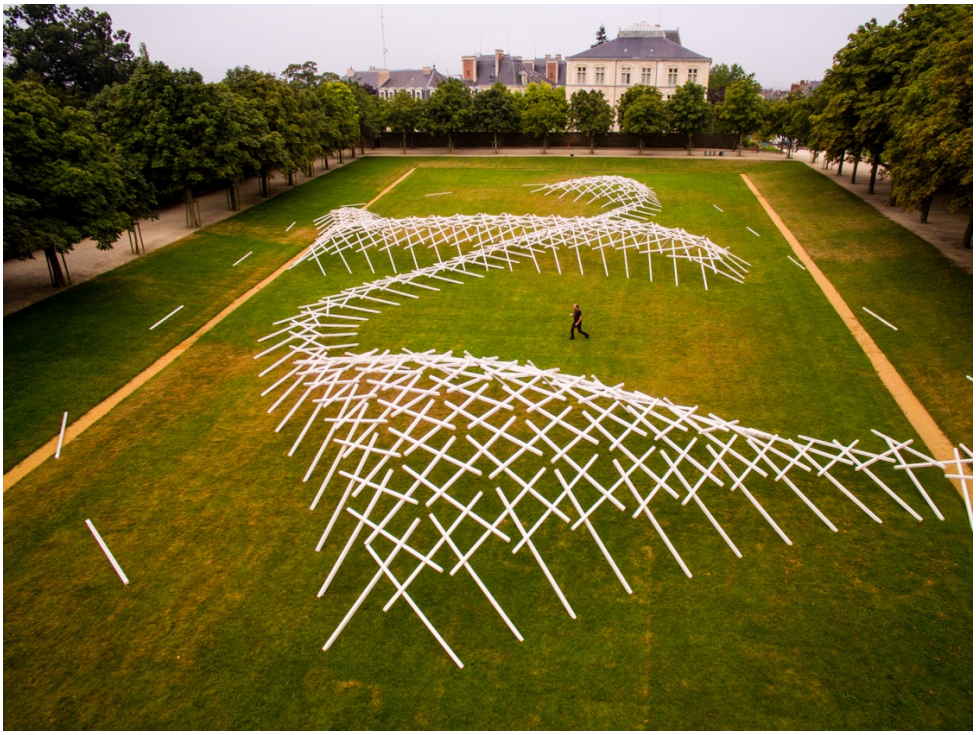

Illustration 257 – *La Transumante*, performance architecturale, Johann Le Guillerm, Rennes 2020, (Photo : Philippe Laurençon)

Laissez la respiration donner au corps DU TEMPS
Pour bailler, vous allonger, vous étirer, vous replier, rouler.
Chaque respiration est une histoire différente.[1057]

Miranda Tufnell, Chris Crickmay, *Corps, espace, image,* 2014.

La Transumante fait partie du projet des *Architextures,* qui regroupe sous ce nom des structures à la fois pérennes et mobiles. Appartenant à la catégorie des « mobiles », *La Transumante* est animée par dix manipulateurs qui assemblent et réassemblent progressivement ses morceaux de bois, autosupportés par un tissage précis.

Le corps ébauché du dispositif devient ainsi une créature en mouvement qui se déconstruit pour faire apparaître, quelques mètres plus loin, une nouvelle forme, une structure à morphologies multiples.

[1057] Tufnell, Miranda ; Crickmay, Chris, *Corps, espace, image*, *op.cit.*, p.27.

Les morceaux de bois sont montés à l'aide d'enchevêtrements, formant une sorte de tricot ou de maillage suspendu. Une fois cette forme consituée, « on déconstruit une partie de cette forme à un bout pour le remonter à un autre bout. Ce qui fait que la forme est toujours en train de changer »[1058].

Extrêmement adaptable à des terrains variés, *La Transumante* se dégonfle et se regonfle toujours dans un même mouvement, évoluant et se métamorphosant dans l'espace urbain. Johann Le Guillerm la considère même comme une sorte de « fluide solide »[1059], une définition qui résonne avec celle de Julie Postel sur la défiguration de l'objet-marionnettique, qu'elle décrit comme la « négation de toute reproduction formelle du vivant »[1060].

La physiologie amorphe de *La Transumante* s'inscrit dans cette définition, car c'est précisément par sa « forme sans cesse mouvante »[1061] qu'elle acquiert une présence vivante « [qui] ne peut être contrainte, ni limitée, ni totalement maitrisée »[1062].

Johann Le Guillerm explique :

> « *La Transhumante* est relativement lente, mais on la voit quand même bouger. Si on la regarde […] en accéléré, elle devient tout d'un coup très vivante. Si, plutôt que d'avoir dix manipulateurs, j'étais tout seul […], elle bougerait beaucoup plus lentement. On la verrait peut-être bouger un peu comme la Terre qu'on ne voit pas bouger, parce que les arbres poussent très lentement. Mais si on accélère, la Terre pourrait devenir un être, qui nous donnerait l'impression d'être vraiment vivante »[1063].

À travers *La Transumante,* l'artiste donne à voir son point de vue sur le monde : un point de vue unique qui permet de visualiser l'imperceptible. En effet, en tant que dispositif amorphe, mais toutefois doté d'un mouvement imperceptible de respiration, *La Transumante* semble incarner les dualités du non non-vivant et du vivant en un seul corps, suscitant une ambiguïté sous-jacente qui trouble les spectateurs. Dans cette expérience, la respiration des spectateurs joue, elle aussi, un rôle important.

1058 Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
1059 Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
1060 Postel, Julie, *Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*, *op.cit.* p.153-154.
1061 *Ibid.*
1062 *Ibid.*
1063 Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.

En effet, « notre respiration, parce que rythmée, est notre première expérience du temps : l'artiste, en la manipulant, transforme *ipso facto* notre sensation temporelle et crée un autre temps »[1064], analyse Jean-Michel Guy.

À l'image des brisures angulaires de ses cercles, qui, sous la main de Johann Le Guillerm, se transforment en une source de mouvement, la respiration devient, dans son œuvre, une mesure du temps.



Illustration 258 – *La Transumante*, Johann Le Guillerm,
FAB Festival International des Arts de Bordeaux Métropole, © cirque ici

Selon Miranda Tufnell et Chris Crickmay, la respiration permet au corps de « trouver sa propre organisation temporelle, l'intervalle entre un pas et le suivant, entre une parole, une pensée, et la suivante, entre veille et sommeil »[1065].

Pour Yannis Kokkos, « le théâtre est fait d'un grand nombre d'éléments variables, mais la seule chose importante, c'est le temps. L'image se construit à partir de lui. Le vécu théâtral a affaire avec le temps et par lui avec la mort. Il se déroule de manière irréversible »[1066].

L'œuvre de Johann Le Guillerm ralentit le temps et le sculpte avec la même précision qu'il façonne ses objets et son espace. Pour lui, le temps se manifeste comme élément plastique dont l'hélice est la forme de prédilection.

1064 Guy, Jean-Michel, « L'effroi dans le dos - *Où ça ?* de Cirque ici », *op.cit.,* p.117.
1065 Tufnell, Miranda ; Crickmay, Chris, *Corps, espace, image*, *op.cit*, p.22.
1066 Banu, Georges (éd.), *Yannis Kokkos, Le Scénographe et le héron*, *op.cit*, p.82.

Johann Le Guillerm explique :

> « […] le cercle est quelque chose qui boucle comme ça [dessine un cercle avec son doigt], mais si on ajoute le temps ; le temps est comme ça [dessine un trait avec son doigt]. Alors, plutôt que de faire un cercle qui se mord la queue comme une boucle, on peut avoir un cercle qui se déplace. Et si on a un cercle qui se déplace, il dessine une hélice, une hélicoïdale, comme un ressort.
>
> Donc je dirais que mon temps, il est plutôt… […], il est cyclique en se déplaçant dans le temps. Il ne retombe pas au même endroit, il fait peut-être le même chemin, mais il retombe sur un temps autre, ce qui fait qu'il se déplace quand même ; il évolue. Il n'est jamais le même. Il est à chaque fois le même, mais dans un autre temps, donc, pas le même »[1067].

La vision spirallique du temps fait écho à celle de Gaston Bachelard qui, dans sa *Poétique de l'espace*, s'exclame : « Quelle spirale que l'être de l'homme ! Dans cette spirale que de dynamismes qui s'inversent ! On ne sait plus *tout de suite* si l'on court au centre ou si l'on s'évade »[1068].

La Transumante, tout comme notre paravent de *Corners,* est un dispositif scénographique qui, par définition, est inerte. Ces dispositifs ne respirent donc que parce que quelqu'un les *fait* respirer. Leurs présences se distinguent ainsi fondamentalement de celles de leurs interprètes ou manipulateurs. Alors que la respiration des interprètes est innée et vient de soi, l'acte de respiration pour les dispositifs peut devenir une véritable dramaturgie. Pour le dire avec les mots de Basil Jones[1069], « le travail premier de la marionnette est la *représentation* de la vie, alors que, pour l'acteur cette bataille fondamentale est déjà gagnée »[1070].

[1067] Entretien inédit avec Johann Le Guillerm, le 25 mars 2021.
[1068] Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.296.
[1069] Né à Cape Town (Afrique du Sud), Basil Jones est marionnettiste et directeur artistique de la *Handspring Puppet Company*.
[1070] "Thus, the primary work of the [puppet] is the *performance* of life, while for the actor this fundamental battle is already won", traduction par l'auteure, *in* Basil, Jones, "Puppetry, Authorship and the *Ur*-Narrative", *in* Posner, Dassia N. ; Orenstein, Claudia ; Bell, John, *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance, op.cit.,* p.61.

3.3. *Corners*. La poésie du souffle

Dans cette perspective, Basil Jones souligne la grande importance du travail de conception pour insuffler de la vie à un dispositif, un objet ou une matière. En effet, pour lui, la vivacité de l'objet dépend autant de l'interprétation de l'artiste que de sa conception.



Illustration 259 – Recherches de respiration*, Corners,* Teatro Café Müller, mars 2024.
(Photo : Archives personnelles)

Ainsi, en tant que conceptrice du paravent, nous avons une grande responsabilité dans son animation lors de la représentation. Par exemple, l'articulation entre les deux vantaux du paravent permet un mouvement oscillant de haut en bas, capable de créer l'illusion d'une respiration. La respiration étant l'essence de la vie, faire respirer le paravent est donc un élément clé de son animation. En effet, tout au long de la performance, le paravent aspire à la vie. Grâce à Alessandra, la respiration s'élève depuis l'intérieur de son corps ; puis, dans un dernier souffle haletant, il redevient bois.

"The puppet's *Ur*-narrative is quite different to, and more fundamental than, storytelling. It is the quest for life itself"[1071], affirme Basil Jones. Dans cette perspective, le fait que nos imaginaires se soient inconsciemment entrelacés autour des thèmes de la vie et de la mort lors de l'écriture de la performance n'est pas anodin. En effet, animer la structure inerte du paravent, réussir à le faire respirer signifie en contrepartie qu'à chaque instant de la représentation, le paravent peut mourir si nous n'y parvenons pas.

[1071] « Le récit primordial des marionnettes est très différent et plus fondamental que la narration. C'est la quête de la vie elle-même », traduction par l'auteure, *in ibid.*

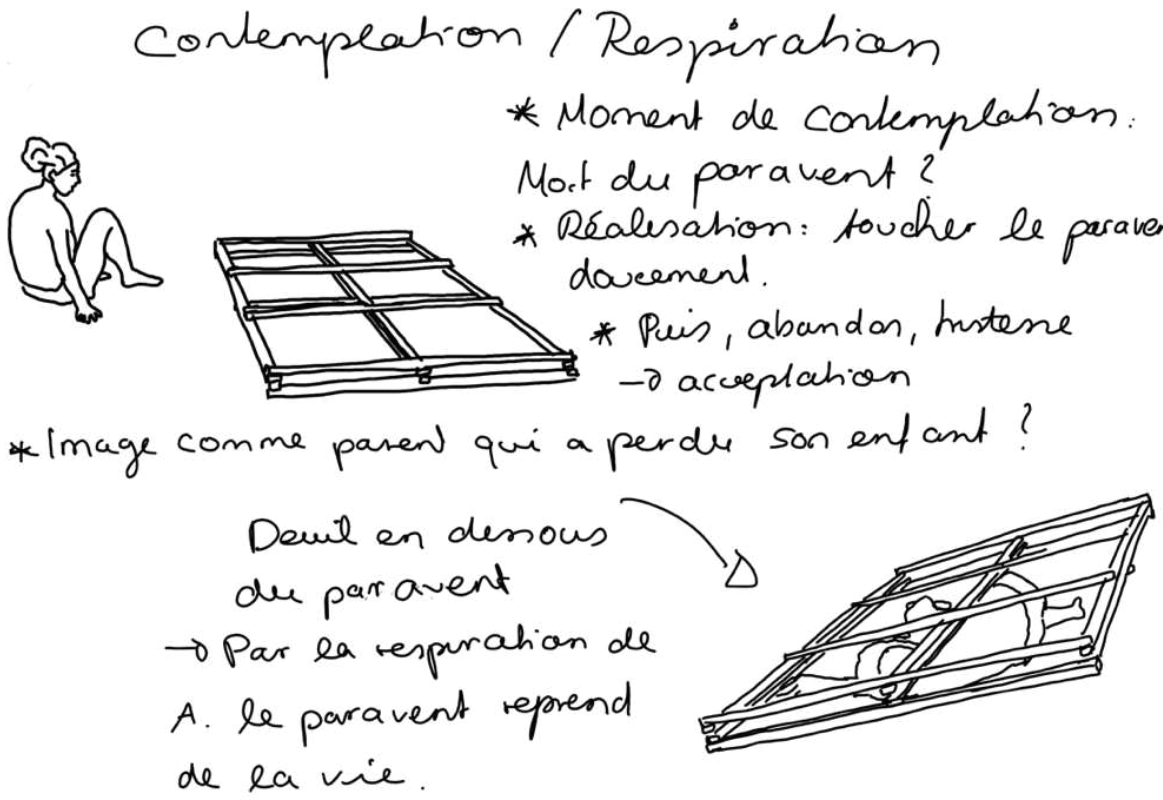

Illustration 260 – Carnet de création, 2022. (© Archives personnelles)

Dans ses réflexions, Basil Jones développe la notion de « l'immobilité respirée (*breathed* stillness) »[1072] et affirme que « ce n'est que lorsque la marionnette est immobile et que l'on a l'impression qu'elle respire, que le public peut lire ses pensées et ses émotions »[1073]. C'est ce que Jones qualifie d'« interaction (*interplay*) [de] l'échange herméneutique entre le spectateur et le regardé, entre l'acteur et ceux qui agissent, où le sens est créé, sans que nous sachions par qui »[1074]. Alessandra peut littéralement insuffler de la vie au paravent en respirant avec lui, c'est-à-dire en s'accroupissant sous sa colonne vertébrale et en effectuant des mouvements thoraciques amples qui contractent et dilatent le corps du paravent, comme les battements d'un cœur ou les tremblements des ailes d'un papillon.

1072 *Op.cit.,* p.66.
1073 "Only when the puppet is still and just perceived to be breathing is the audience able to read its thoughts and emotions", traduction par l'auteure, *in ibid.*
1074 "Truly this is the interplay, [the] hermeneutic interchange between viewer and viewed, between actor and those acted upon, where meaning is being created, but we are not sure by whom", traduction par l'auteure, *in ibid.*



Illustration 261 – *Corners – Respiration,* CRAC, novembre 2023. (Photo : Archives personnelles)

Le *Tango,* accompagné d'une musique dansante et dramatique, précède le dernier grand moment de respiration dans le spectacle. En silence, on n'entend plus que la respiration haletante d'Alessandra et le bruit du bois frottant le sol, qui se synchronisent progressivement pour former une seule respiration. En ce sens, le silence et la respiration sont des outils dramaturgiques, invitant le spectateur à projeter ses pensées et ses émotions sur la structure boisée et squelettique du paravent. « En remarquant […] le souffle de la marionnette, le public entre dans une relation d'empathie avec l'objet qui prend vie »[1075], explique Basil Jones. La respiration constitue donc une invitation à explorer les pensées et les émotions du paravent.

[1075] "The audience, in noticing […] the breath of the puppet, enters into an empathetic relationship with the object that is being brought to life", traduction par l'auteure, *in ibid.*



Illustration 262 – *Corners* – *Respiration,* CRAC, octobre 2024 (Photo : Archives personnelles)

Au même titre que les plantes dont les « pétales […] se déploient et […] se replient chaque jour »[1076], ou qui, « se [dirigent] vers la lumière du soleil »[1077], notre paravent se meut de façon perceptible ou imperceptible, acquérant ainsi la présence d'un être animé. En d'autres termes, le paravent nous paraît vivant lorsqu'il semble respirer, et il semble respirer parce qu'il semble se mouvoir. Et lorsqu'il semble se mouvoir, il semble penser et donc… il semble vivant. La respiration du paravent est donc profondément métaphorique. En animant le paravent, elle fait appel au sens originel du mot « animer » : celui qui respire est celui qui est doté d'une âme (du latin *anima*).

Il s'agit pour nous d'hybrider le vivant et l'inerte dans l'acte de la respiration, de littéralement respirer ensemble avec l'espace. La respiration s'infiltre dans tous les pores de l'espace ; puis, avec la respiration vient la peur du souffle qui s'éteint, l'angoisse de redevenir bois, qui unit le personnage et le paravent une ultime fois.

Ainsi, la respiration du paravent anticipe la scène finale. Alessandra, dans un dernier souffle, y tombe sans vie sur le paravent et (re-)devient marionnette. Dans cette perspective, la respiration renvoie donc à la vie et surtout à la fragilité de la condition humaine, qui, par essence, est éphémère.

[1076] Hanna, Thomas, « Qu'est-ce que la somatique ? », *op.cit.*, p.5.
[1077] *Ibid.*

Les expériences de la respiration, pleines de métaphores et de poésies, nous amènent à (re)considérer le regard du spectateur et sa place dans le déploiement des dramaturgies. En effet, l'interaction entre le dispositif et son regardeur peut prendre des formes très diverses. Nous proposons d'étudier, de façon schématique, deux cas de figure bien distincts : les dispositifs à interaction tangible et ceux à interaction insaisissable.

Chapitre 4. Le regard voyageur. Une reconsidération de la place du spectateur

Le regard voyageur est celui du premier spectateur,
soit le scénographe qui est un des passeurs
du regard vers un public.[1078]
Raymond Sarti[1079], « Le regard voyageur », *Études Théâtrales*, n°28 & 29, 2004.

4.1. Dispositifs à interaction insaisissable ou tangible



Illustration 263 – *J'entends battre son cœur,* Lou Broquin (Cie/Créature), 2021.
(© Lou Broquin (Cie/Créature))

La création *J'entends battre son cœur* (2021) de l'artiste plasticienne et metteuse en scène Lou Broquin (Cie/Créature) nous sert d'exemple pour ce que nous entendons par dispositif à interaction « tangible ». Dans cette création jeune public, l'artiste met en scène des formes animées dans un dispositif totalement immersif, conçu à 360 degrés. Les spectateurs font intégralement partie de ce dispositif, s'installant dans des fauteuils pivotants ou des hamacs, lovés au creux d'un cocon sensoriel qui, à lui seul, est une forme animée.

[1078] Sarti, Raymond « Le regard voyageur », *Arts de la Scène, scène des arts*, Revue *Études Théâtrales* n°28 & 29, Louvain la Neuve, 2003-2004, *in* Freydefont, Marcel, *Petit traité de la scénographie*, *op.cit.,* p.88-89.
[1079] Orfèvre à l'origine, Raymond Sarti, né en 1961, est scénographe transdisciplinaire, travaillant pour le théâtre, la danse, le cirque, le cinéma, l'exposition…

Ce dispositif évoque l'intérieur du ventre d'une femme enceinte, peuplé des couleurs et des formes qui suggèrent des organes et membranes.
La voix féminine qui émerge du dispositif s'adresse à son enfant, et, par extension, à chacun d'entre nous. Ainsi, le spectateur devient en quelque sorte le personnage principal de la pièce, « il sera l'enfant à naitre, abrité dans la cavité utérine d'une femme, témoin privilégié de cette transformation »[1080], explique Lou Broquin.



Illustration 264 – *J'entends battre son cœur*, Lou Broquin (Cie/Créature), 2021. (Photo : Hervé Dapremont)

Installé au cœur de ce dispositif, le public assiste aux métamorphoses éternelles de l'univers qui l'entoure, où des créatures et des formes se déploient si près de lui qu'il peut les toucher, ou doit même parfois les éviter. Ce caractère littéralement « tangible » du dispositif est renforcé par un traitement sonore qui enveloppe entièrement les spectateurs, complété par des échos assourdis des bruits provenant du monde extérieur.

En considérant le dispositif scénographique comme un élément central de la représentation théâtrale, l'espace, voire le lieu mis au service de la création, peut devenir la préoccupation principale des artistes. Prenons l'exemple de *Café Populaire*, un spectacle pour lequel nous avons conçu la scénographie, présenté au foyer du Kammertheater Stuttgart en avril 2019. Le foyer, loin d'être une boîte noire, se compose d'un sol vert fluo à picots, et des escaliers occupant une partie centrale de l'espace.

[1080] « Blagnac : Créature présente sa dernière création immersive et poétique », *La Dépêche,* du 8 janvier 2023, consulté le 13 août 2024. URL : https://www.ladepeche.fr/2023/01/08/creature-presente-sa-derniere-creation-immersive-et-poetique-10911628.php



Illustration 265 – Foyer Kammertheater, Staatstheater Stuttgart, 2018.
(Photo : Archives personnelles)

Situé dans un bâtiment historique conçu par l'architecte britannique James Stirling[1081], ce lieu est soumis à des restrictions, comme l'interdiction de fixer des objets aux murs ou de dissimuler le sol. Ainsi, plutôt que de masquer ces particularités comme des contraintes, nous avons choisi de les valoriser comme des possibilités, en investissant l'ensemble du lieu, y compris l'extérieur, en jouant des scènes à travers des vitres.

Le public est en effet installé partout dans cet espace, autour des tables de bistrot, et est invité à consommer pendant la représentation. Les acteurs évoluent ainsi au sein du public, brouillant non seulement les frontières entre la scène et la salle, mais aussi celles entre fiction et réalité, car une grande partie de l'histoire se déroule dans un bar.

[1081] Architecte britannique, né en 1926 et décédé en 1992, James Stirling est connu pour son style brut aux formes géométriques et aux résonances futuristes. Il est l'un des représentants les plus influents de l'architecture moderne.



Illustration 266 – *Café Populaire*, Staatstheater Stuttgart, 2019.
(Photo : Archives personnelles)

L'utilisation de l'espace à 360 degrés, ainsi que de ses hors-scènes et marges, permet de dessiner les personnages en profondeur, en mettant en lumière même les traits de caractère qu'ils cherchent à dissimuler. Par exemple, en essayant de communiquer en parlant à travers les grandes vitres, les personnages rencontrent sans cesse des difficultés à se faire comprendre, tant littéralement que symboliquement, en raison de tout ce que cette image traduit en termes de décalage et d'écart social qui les sépare.

Selon Yann Calbérac, le dispositif scénographique contemporain mobilise et chorégraphie les corps des artistes, n'étant plus seulement « un décor qui illustre nos actions, c'est un corps (une discipline, une méthode, un fondement) à part entière. […] il peut nous divertir, nous contrarier ou nous attirer »[1082].

Par exemple, dans le spectacle, la roue Cyr devient la roue du hamster pour l'un des personnages, happé dans un tourbillon de petits boulots et de démarches administratives. Il se fait littéralement rouler dans cette roue parmi les spectateurs, qui, d'une certaine manière, contribuent à la maintenir en mouvement. Quelques scènes plus tard, la roue se transforme en jacuzzi, libérant le personnage pour qu'il puisse accomplir sa prochaine mission mal payée en tant que serveur.

[1082] "Scenography is not a setting that illustrates our actions any more – it is a body (a discipline, a method, a foundation) in its own right. […] it can entertain us, work against or attract us", *in* Lotker, Sodja; Gough, Richard, "On Scenography: Editorial", *op.cit.*



Illustration 267 – *Café Populaire*, Staatstheater Stuttgart, 2019.
(Photo : Archives personnelles)

La scénographie de *Café Populaire* fonctionne comme une boîte à surprises, d'où émergent des dispositifs et actions de plus en plus étonnants. Par exemple, un grand tonneau bleu sur roulettes se transforme en chambre, un bonnet de coiffeur devient une cabine téléphonique, ou encore une porte pivotante, profondément inutile en raison de son emplacement dans l'espace vide, permet des entrées et sorties imprévues. Cette porte ouvre ainsi de nouveaux lieux scéniques, tout en faisant écho à la vanité des personnages. Par conséquent, *Café Populaire* place les spectateurs au cœur de l'action scénique : les enjeux dramaturgiques sont littéralement inscrits dans cet espace, qui démultiplie les perspectives et façonne la manière dont l'histoire est perçue et racontée.



Illustration 268 – *Café Populaire*, Staatstheater Stuttgart, 2019. (Photo : Björn Klein)

Dans le cas d'un dispositif à interaction insaisissable, les spectateurs ne sont plus immergés physiquement dans le dispositif, comme c'était le cas dans *J'entends battre son cœur,* ou *Café Populaire,* mais plutôt installés à distance. L'immersion dans le récit devient donc moins physique et davantage émotionnelle ou psychique, se produisant à travers différents moyens sensoriels.



Illustration 269 – *IIIII about the art of letting go,* Sandra Hanschitz, 2021. (Photo : Igor Ripak)

Par exemple, dans sa création *IIIII about the art of letting go* (2021), Sandra Hanschitz explore la dimension sonore de sa roue Cyr dans toutes ses facettes : les sons enregistrés, tous issus de la roue, les sons en direct, produits par exemple en tapant sur les tuyaux métalliques de la roue, et les sons émanant des cinq pièces métalliques suspendues au plafond. Pour cette création, l'artiste s'est imposée une contrainte : dans le spectacle, tous les sons entendus devaient, d'une manière ou d'une autre, provenir de la roue ou être composés avec celle-ci.

Le titre de la performance, *IIIII,* renvoie aux cinq segments de sa roue, soudés ensemble. En ce sens, les pièces suspendues au plafond font référence à une étape précédente du processus, évoquant la genèse même de la roue ; comme à l'atelier, les morceaux se balancent du plafond en attendant d'être assemblés.

Les moments où la roue semble particulièrement vivante dans ce spectacle sont ceux où un bruit émerge en interaction directe avec l'interprète, donnant l'impression déstabilisante qu'elle se met à "parler".

« Il y a un son qui naît en frottant la roue au sol et sur certains sols, elle se met même à vibrer et à émettre un son très aigu »[1083], explique l'artiste. Ici, ce n'est pas la manipulation elle-même qui procure l'impression que l'objet prend vie, mais plutôt le son qui en émerge. La dramaturgie est à la fois suggestive et poétique, et la roue en est à la fois l'origine et le moteur.



Illustration 270 – *IIIII about the art of letting go,* Sandra Hanschitz, 2021.
(Photo : Michael Aiden Photography)

Le spectacle se lit comme une énigme sonore qui transporte sans cesse les spectateurs vers de nouveaux univers qui émergent. Les sons, tantôt délicats, tantôt bruts, engendrent des rencontres harmonieuses entre la roue et l'interprète, pour aussitôt se muer en une perte de contrôle déchaînée où la roue semble prendre le dessus sur l'artiste. Par conséquent, les spectateurs, bien qu'immobiles, sont physiquement ou émotionnellement happés dans l'action sur le plateau.

En effet, selon Arnaud Rykner, l'immersion ne suppose pas nécessairement une participation physique du spectateur. « Il n'est […] nullement nécessaire de faire bouger le public, de le forcer à aller d'un point à un autre, pour faire dispositif : la liberté d'aller suppose aussi celle de ne pas bouger ; et l'immobilité n'empêche nullement l'ouverture psychique des espaces »[1084], constate-t-il.

1083 „Zum Beispiel durch Schleifen oder so, aber nur auf bestimmten Böden kriegt es so Schwingung und dann vibriert das so ganz hoch und macht so einen ganz hohen Ton", traduction par l'auteure, *in* entretien inédit avec Sandra Hanschitz, le 27 janvier 2022.
1084 Rykner, Arnaud, « Du dispositif et de son usage au théâtre », *op.cit.* p.94.

Par exemple, le dispositif de *Re:Member* (2023) de Julika Mayer, d'Élise Vigneron et du Puppentheater Magdeburg devient comme une machine à créer des espaces imaginaires. Le public y est installé en frontal, immobile, et pourtant est continuellement en train de '*bouger*' d'un espace psychique à l'autre.



Illustration 271 – *Re:Member,* Julika Mayer, Élise Vigneron, Puppentheater Magdeburg, 2023. (Photo : Viktoria Kühne)

Le dispositif s'anime, à l'horizontale et à la verticale, grâce à des fils tendus du haut et du bas, qui passent par des poulies et changent de direction. En continuelle métamorphose, il est investi tantôt par des matières naturelles (troncs de bois, écorces de bois, mousse), tantôt par des marionnettes issues des fonds propres du Puppentheater Magdeburg. Cette accumulation de matières et de corps sur le plateau ouvre sur une continuelle reconfiguration d'images, de métaphores et d'interactions possibles.

Les images et les significations naissent pour aussitôt se transformer en une autre image, un autre sens. Par exemple, les branches flottantes se connectent entre elles, mais aussi avec des corps humains, une écorce devient un masque pour le corps ou le visage. Ainsi, la création interroge le rapport entre le monde des vivants et celui des non-vivants : ce sont-ils les troncs et les marionnettes qui s'accrochent aux interprètes, ou est-ce l'inverse ? Qui anime qui, qui danse avec qui – le bois avec les interprètes, ou les interprètes avec les bois ?



Illustration 272 – *Re:Member*, Julika Mayer, Élise Vigneron, Puppentheater Magdeburg, 2023.
(Photo : Viktoria Kühne)

Dans ce corps à corps, les récits prennent vie grâce aux spectateurs qui se laissent emporter par les images créées *in situ*. Entre les spectateurs et les artistes se tisse ainsi une forme de connivence insaisissable, qui nécessite que les spectateurs plongent dans cet univers et acceptent de se déplacer d'un espace imaginaire à l'autre, au-delà de la conscience[1085]. « Pour être efficace, le fonctionnement artistique du geste suppose l'empathie de celui qui ne se contente jamais de simplement le regarder »[1086], affirme Olivier Goetz[1087].

Ainsi, même s'il n'interagit pas avec le dispositif d'un point de vue physique, « le public fait partie du spectacle, il vit les évènements en même temps que les artistes et interagit avec eux »[1088]. Dans le cas de *Re:Member*, nous assistons à un « télescopage de deux espaces : la sphère du spectacle et la sphère des publics »[1089], ce qui fait que ce dernier est immergé dans la narration et interagit avec elle.

1085 Ariane Martinez rappelle que la notion de « neurones miroirs », tant visuels et moteurs, a « attesté la coïncidence entre action et perception, à l'œuvre dans la relation acteur-spectateur », comme l'ont établi les sciences cognitives dans les années 2000 » *in* Martinez, Ariane, *Contorsion. Histoire de la souplesse extrême en Occident, XIX-XXIe siècles, op.cit.,* p.178.

1086 Goetz, Olivier, *Le geste Belle Époque*, Strasbourg, ELiPhi, Éditions de linguistique et de philologie, 2018. p.5-6, cité par Ariane Martinez *in* Martinez, Ariane, *Contorsion. Histoire de la souplesse extrême en Occident, XIX-XXIe siècles, op.cit.,* p.178.

1087 Maître de conférence en spectacle vivant à l'Université de Lorraine.

1088 Denis, Sébastien ; Houillère, Jérémy, *Cirque, cinéma et attractions : Intermédialité et circulation des formes circassiennes, op.cit.,* p.10.

1089 Boni, Marta, « Le web-circassien : attraction hypertopique et musée », *in* Denis, Sébastien ; Houillère, Jérémy, *Cirque, cinéma et attractions : Intermédialité et circulation des formes circassiennes, op.cit.,* p.63.

Dans ce sens, le dispositif est autant un espace qu'une expérience impliquant les corps et/ou les sens des spectateurs. Il est donc à la fois contenant et contenu.

Francesco Casetti[1090] explore le concept de l'hypertrophie, qui présente un « mode d'expression *à percussion*, basé sur le choc, la tactilité et le défi »[1091]. En effet, un dispositif scénographique peut faire appel à une telle sorte d'expérience sensorielle, c'est-à-dire qu'il peut faire vivre aux spectateurs, « des émotions qu'ils mesurent sur leur propre corps »[1092].



Illustration 273 – *CM_30,* Kolja Huneck, 2021. (Photo : Matthias Ziemer)

Dans son spectacle solo *CM_30*, Kolja Huneck propose une performance sensorielle mêlant jonglage, éclairage et couleurs. Il y met en scène des disques fins en plastique translucide de différentes couleurs, avec lesquels il investit un dispositif composé de rampes en tulle blanc. En interaction avec les disques, le tulle se transforme en une immense surface de projection, absorbant et reflétant les couleurs projetées par les disques. Ces derniers deviennent ainsi des outils de peinture, sculptant l'espace par leurs couleurs et leurs reflets, modifiant continuellement l'ambiance de la création.

[1090] Théoricien du cinéma italien naturalisé américain, né en 1947, Francesco Casetti s'intéresse à l'analyse sémiologique des films, aux modes de réception et d'interprétation, ainsi qu'aux questions d'espace et de lieu dans le cinéma.

[1091] Casetti, Francesco, *The Lumière Galaxy. Seven Key Words for the Cinema to Come*, New York, Colombia University Press, 2015, p.148-149.

[1092] Boni, Marta, « Le web-circassien : attraction hypertopique et musée », *in op.cit.,* p.64.



Illustration 274 – *CM_30,* Kolja Huneck, 2021. (Photo : Matthias Ziemer)

Ainsi, des univers éphémères émergent, faisant fluctuer les frontières entre le public et l'artiste. Par moments, l'artiste quitte le plateau pour laisser toute la place aux couleurs et à la lumière de se déployer pleinement. L'espace aéré du dispositif devient un paysage à parcourir, invitant les spectateurs à ralentir et à y déambuler mentalement, laissant leurs pensées s'évader comme dans un exercice de méditation. Dans cette perspective, les changements de couleurs et de formes évoquent des gribouillages inconscients, perdus dans la réflexion, dans lesquels les spectateurs se plongent pour mieux laisser leur esprit vagabonder et réfléchir. Ainsi, même si les spectateurs ne bougent pas physiquement, ils entretiennent un rapport pleinement actif avec le dispositif, qu'ils animent et activent de manière très intime et personnelle.

L'approche de Kolja Huneck évoque en filigrane la technique des dioramas à grande échelle, en ce qu'il plonge les spectateurs dans une image tridimensionnelle tout en conservant une certaine distance passive.



Illustration 275 – *Family Pictures,* Anselm Kiefer, 2013-2017, Copyright Anselm Kiefer, (Photo : Nicolas Dewitte)

Le terme *diorama*, dérivé du grec ancien *διορᾶν diorán* signifie littéralement « voir à travers » et évoque l'idée que l'image ne se limite pas à une surface plane, révélant toujours quelque chose derrière, en profondeur.

Pour Anselm Kiefer, les dioramas ne représentent pas une constellation figée, mais un processus « qui continue à reculer et donc à avancer »[1093]. Cette approche reflète l'essence du dispositif artistique « comme un "pas encore", un "en train de se faire" »[1094], où chaque élément du dispositif est une exploration sans fin.

Par exemple, dans sa série *Family Pictures* (2013-2017), Anselm Kiefer met en scène « une vie allemande » d'une manière épisodique et fragmentaire : « la paysanne de la Forêt-Noire, avec son arrière-petit-fils en dessous […] une photo du journal de guerre du père […], la promenade avec un ami, le poète Christoph Ransmayr, où, tout à coup le cerveau de Martin Heidegger gît sur le sol de la forêt »[1095].

[1093] „Erstarrte Konstellation, nicht ein zum Stehen Gekommenes, sondern es geht immer weiter zurück und damit auch immer vorwärts", traduction par l'auteure, *in* Dohm, Katharina, et al., *Diorama: Erfindung einer Illusion*, Köln, Snoeck, 2017, p.280.

[1094] „Mein Interesse an Dioramen beruht auf der Tatsache, dass es mir immer schwerfällt, ein Bild als ein fertiges, geronnenes zu betrachten. Es gefällt mir ein Bild als ein Noch-nicht, als ein im Fluss befindliches zu sehen", traduction par l'auteure, *in ibid.*

[1095] „Die Bäuerin aus dem Schwarzwald, mit ihrem Urenkel darunter, […] ein Foto aus dem Kriegstagebuch des Vaters, […], der Spaziergang mit einem Freund, dem Dichter Christoph Ransmayr, wo auf einmal das Gehirn Martin Heideggers auf dem Waldboden liegt", traduction par l'auteure, *in ibid.*



Illustration 276 – *Family Pictures*, Anselm Kiefer, 20103-2017, Copyright Anselm Kiefer, (Photo : Archives personnelles)

Le récit n'est pas chronologique, mais « les temps s'inversent, c'est un aller-retour permanent, j'ai un jour ce rôle et puis un autre. Une fois, il y a le nouveau-né, puis le débutant à l'école, puis celui qui veut aller sur l'eau… sachant que je ne peux être que moi-même si l'être soi-même est toujours déjà l'autre »[1096], explique Anselm Kiefer sa démarche. Pour Kiefer, chaque dispositif qu'il crée est une forme de « résurrection d'un iconoclasme »[1097], car ils « sont toujours l'autre, parce qu'ils veulent s'autodétruire »[1098]. Ses dispositifs ne sont jamais figés, et le mouvement cyclique entre création et destruction, « de transformation et de renaissance »[1099] sous-tende son processus. En ce sens, le dispositif « se recrée sans cesse, à travers chacune des mutations »[1100].

[1096] „Die Zeiten vertauschen sich, es ist ein ständiges Vor und Zurück, ich habe einmal diese Rolle und dann wieder eine andere. Einmal ist da das Neugeborene und dann der Schulanfänger und dann der auf Wasser gehen will…wohl wissend, dass ich nur ich selbst sein kann, wenn das Selbst-sein immer schon das andere ist", traduction par l'auteure, *in ibid.*

[1097] „[…] die Auferstehung aus einem Ikonoklasmus", traduction par l'auteure, *in ibid.*

[1098] „Weil sie immer schon das andere sind, weil sie sich selbst zerstören wollen", traduction par l'auteure, *in ibid.*

[1099] Loisy, Jean de ; Prangé, Grégoire, *Anselm Kiefer. La photographie au commencement, op.cit.*

[1100] *Ibid.*

Yann Calbérac élargit cette perspective en introduisant la notion du « dialogue poétique »[1101], qui serait un « lien étroit noué entre [des] objets qui acquièrent ainsi, du fait de cette configuration dans laquelle ils s'insèrent, une signification nouvelle »[1102].

Le dispositif scénographique devient ainsi une expérience kinesthésique dans lequel le public est physiquement impliqué. Un spectateur qui observe le dispositif avec tout son corps accepte, de manière tangible ou insaisissable, que les dispositifs « nous animent. Ils nous dérangent, nous interpellent et nous affectent »[1103]. Pour ainsi dire, lorsque les spectateurs interagissent avec le dispositif, ils lui « donnent vie »[1104] et « *construisent* le spectacle par la prise en compte de leurs propres réactions »[1105].

Créer une scénographie agissante signifie, en filigrane, créer un espace sensoriel pour le public, proposant un « véritable parcours au sein d'une œuvre »[1106]. L'élaboration du sens révèle ainsi d'un « *processus* continu et non d'un système ou d'une structure »[1107], qui laisse « circuler à l'intérieur de sens toujours en émergence, sans lui imposer ces derniers, mais également sans l'en priver, il propose de nouvelles modalités du réel, qui ne sont ni des valeurs prédéfinies, mais impossibles à actualiser, ni des formes vides, ni des formes-sens définitivement bloquées »[1108]. Cette approche renforce l'idée que le dispositif scénographique est un espace ouvert à l'interprétation, où les différentes entités vivantes et non-vivantes entrent en dialogue pour créer une expérience prégnante.

Dans *CHINA SERIES #1,* Julian Vogel expérimente avec un dispositif qui vise non seulement à conférer une agentivité à ses diabolos, mais également aux spectateurs.

1101 Calbérac, Yann « Dispositif, récit et spatialité. Le motif du tokonoma dans l'œuvre du plasticien Alexandre-Takuya Katô » *op.cit.,* p.210.
1102 *Ibid.*
1103 "[…] these environments, these scenographies move us. They disturb us, challenge us and affect us." traduction par l'auteure, Lotker, Sodja; Gough, Richard, "On Scenography: Editorial", *op.cit.*
1104 Boni, Marta, « Le web-circassien : attraction hypertopique et musée », *in op.cit.,* p.64.
1105 *Ibid.*
1106 Rykner, Arnaud, « Du dispositif et de son usage au théâtre », *in op.cit.,* p.94.
1107 *Ibid.*
1108 *Op.cit.,* p.100-101.

4.2. Brouiller les frontières. La fragilité comme langage commun dans *CHINA SERIES #1*

Au sol de *CHINA SERIES #1,* un carré de 6m x 6m en tapis de danse est délimité par du scotch blanc. Il n'y a pas de frontière entre l'espace réservé aux spectateurs et l'espace réservé à la création : quand les spectateurs entrent dans la « salle », ils entrent donc « sur la scène » et se mettent aussitôt à errer sur celle-ci. Une telle errance nous semble très importante, car tout espace vide génère inévitablement une sensation de « suspens » ou d'« attente ». Comme le rappelle Gaston Bachelard dans sa *Poétique de l'espace,* « il y aura toujours plus de choses dans un coffret fermé que dans un coffret ouvert. La vérification fait mourir les images. Toujours, *imaginer* sera plus grand que *vivre* »[1109]. À l'image d'un coffre vide, le plateau vide de Julian Vogel devient donc un espace évocateur. Selon Tadeusz Kantor, ce sont des « mouvements qui façonnent les formes et les objets. /L'espace GÉNÈRE les formes ! /L'espace conditionne les rapports entre les formes et leurs TENSIONS. /La TENSION est l'acteur principal de l'espace »[1110].



Illustration 277 – *CHINA SERIES #1,* Julian Vogel, 2019. (Photo : Franzi Kreis)

Dans *CHINA SERIES #1,* cette tension spatiale, abordée par Kantor, se manifeste à travers le mouvement et les formes du diabolo. Dès le début de la performance, le public se positionne en cercle sur la scène, sans aucune raison apparente.

[1109] Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.,* p.151.
[1110] Kantor, Tadeusz, *Leçons de Milan*, *op.cit.*, p.26.

Renforcée par le volume amplifié de musique électronique qui commence à se faire entendre, la ne cesse d'augmenter tension, jusqu'à ce que, soudainement, le bruit de la céramique qui se brise emplisse la salle. À l'instar de l'installation *The Sleep of Reason* (1988) de Bill Viola[1111], l'un des plus célèbres représentants de l'art vidéo, ce bruit soudain instaure l'ambiance d'un événement imminent. En effet, le son joue ici ce même rôle d'embrayeur et permet avant tout la création d'un espace sensible et mental, certes invisible, mais capable d'agir sur tout le corps, de le saisir profondément, tout en préparant les spectateurs à l'arrivée de l'artiste sur scène.

Dès son arrivée, Julian Vogel fait le tour du cercle, puis laisse rouler l'un de ses diabolos parmi les spectateurs. Selon lui, "parts of this project give agency to spectators in terms of time and perspective"[1112]. Ainsi, sans un mot, l'artiste invite le public à suivre le mouvement du diabolo jusqu'à la dispersion du cercle. Ce moment a pour fonction de transmettre la règle implicite de la performance : „Ihr seid jetzt nicht mehr im Zuschauerraum, sondern *wir* sind jetzt gemeinsam auf dieser Bühne"[1113]. Les spectateurs se retrouvent ainsi dans une position fragilisée ; souvent ils ne sont pas à l'aise avec l'idée de faire partie de l'action, ou l'appréhendent même profondément. En ce sens, Julian Vogel évoque une sorte d'« accord commun » entre lui et les spectateurs : en se plaçant en dehors du scotch blanc, le spectateur glisse d'une position de spect-acteur, qui « agit », à celle de regardeur, qui « observe ». Sachant qu'un même spectateur peut osciller entre ces deux positions au cours de la représentation et choisir lui-même le moment où il franchit la limite materialisée par le scotch blanc. Ce carré démarqué constitue donc une frontière, indiquant nettement une séparation entre un dedans et un dehors. À l'image d'un chapiteau, où la ville représente le lieu, « d'où proviennent les gens qui assistent au spectacle et le lieu dans lequel les acteurs disparaissent »[1114], l'espace autour du carré fait office de « coulisse » d'où les spectateurs observent la performance.

[1111] Artiste vidéo américain, né en 1951 à New York et décédé en 2024 à Long Beach, Bill Viola est l'un des pionniers des nouveaux médias, de la vidéo et de l'art d'installation. Il a créé des installations vidéo immersives et des paysages sonores, utilisant notamment le ralentissement extrême de l'image pour modifier la perception des spectateurs.

[1112] « Certaines parties de ce projet offrent aux spectateurs une agentivité en matière de temps et de perspective », traduction par l'auteure, Vogel, Julian, *CHINA SERIES*, dossier de présentation, *op.cit.,* p.5.

[1113] « Vous n'êtes plus dans la salle de spectateurs, mais *nous* sommes ensemble sur ce plateau », traduction par l'auteure, entretien inédit avec Julian Vogel, le 26 avril 2021.

[1114] Gachet, Laurent, « L'architecture du cercle : Interview de Patrick Bouchain par Laurent Gachet », Artpress *spécial,* n°20, 1999, p.112.

L'intérieur du carré devient, en revanche, le lieu d'une microsociété, où le diabolo et le mouvement constituent les uniques moyens de communication. À l'intérieur de cet espace délimité, les spectateurs doivent à la fois éviter les mouvements du diabolo et les suivre, comme s'ils étaient guidés par une ligne invisible. Par exemple, lorsque Julian Vogel rassemble le public à l'aide de son diabolo, les spectateurs se regroupent au centre de la scène. Ensuite, il les disperse pour former un cercle, qu'il dessine en s'allongeant parmi eux et en effectuant des mouvements circulaires avec son diabolo. Le diabolo se transforme alors en pinceau, dessinant un tableau composé des spectateurs. Ce « pinceau » permet de communiquer sans prendre la parole, de tracer des signes et de fabriquer des images.



Illustration 278 – *CHINA SERIES #1,* Julian Vogel, 2019. (Photo : Franzi Kreis)

À l'image d'un chef de chœur, Julian Vogel se sert de la dynamique collective, se déplaçant ensemble avec le public. De ce dialogue émergent des situations spontanées de manipulation mutuelle où chacun contrôle et est contrôlé, impliquant ainsi la responsabilité de tous les « participants » de la création. Par exemple, accompagné de musique classique, se faisant entendre doucement, Julian Vogel s'allonge sur le dos d'un spectateur, tourne autour d'une autre, transformant ainsi les spectateurs en de véritables partenaires de jeu.

Ainsi, Julian Vogel influe sur les mouvements des spectateurs, qui, à leur tour, influent sur les siens. En ce sens, "the concept of fragility applies not only to objects but rather to myself as a performer and circus artist as well as to the audience"[1115], explique l'artiste.

La céramique change la relation entre Julian Vogel et le diabolo. En raison de sa fragilité, mais aussi de sa constitution différente en termes de poids et de morphologie, l'artiste adopte des mouvements plus soignés et plus réfléchis avec son diabolo en céramique qu'avec un diabolo en caoutchouc.

Dans le spectacle, le moment où l'objet se casse est un moment d'une grande importance dramaturgique, imprégné de la symbolique du déclin et de l'émergence de quelque chose de nouveau. Ainsi, lorsque l'un des diabolos se casse, le public sursaute. Selon Julian Vogel, "the break itself is an ambivalent thing. It is something people wish but also fear to see, they may expect it but it will still surprise them"[1116].



Illustration 279 – *CHINA SERIES #1,* Julian Vogel, 2018. (Photo : Tilman Pfäfflin)

[1115] « Le concept de fragilité ne s'applique pas uniquement aux objets, mais également à moi en tant qu'interprète et artiste de cirque, ainsi qu'au public », traduction par l'auteure, Vogel, Julia *CHINA SERIES,* dossier de présentation, *op.cit.*, p.4.

[1116] « Au moment où l'objet se brise, un moment ambivalent s'instaure : c'est quelque chose que le public désire, mais qu'il redoute également, il pourrait s'y attendre, mais il en est toutefois surpris », traduction par l'auteure, *in ibid.*

Pour Julian Vogel, sa grande vulnérabilité dans le spectacle réside aussi dans le fait qu'il « s'expose à quelque chose qu'[il] ne peut pas contrôler »[1117] (weil er [sich] etwas aussetzt, was [er] nicht kontrollieren kann). Par exemple, il ne peut pas maîtriser le moment exact où le diabolo se brise. Ainsi, il raconte qu'au fil du spectacle, il suit quelques points de repère, souligne et accentue. Il précise, „wo es Bewegung gibt, verstärke ich"[1118] (là où il y a du mouvement, je l'accentue). Le reste du temps, il ignore lui-même comment la performance va évoluer, assumant ainsi le hasard comme un élément constitutif de la dramaturgie.

L'authenticité de la situation est ainsi transmise de l'interprète aux spectateurs par le diabolo, qui se transforme en véritable langage de communication. C'est par sa matière de construction que le diabolo devient, en quelque sorte, l'ambassadeur de sa propre fragilité. La céramique porte donc une signification hautement symbolique : en se cassant, le diabolo incarne la fragilité et le caractère éphémère des choses, qui, au contact du corps de l'artiste, renvoient à la même évanescence du corps humain.

Un public composé majoritairement d'enfants n'est pas comparable à un public adulte. Le jeune public serait, selon Yannis Kokkos, un public particulièrement sensible à la simplicité et à la sincérité. En effet, les réactions des enfants sont spontanées, non filtrées et peuvent parfois être surprenantes. Naturellement, créer un espace destiné à un jeune public a aussi un impact et des répercussions sur le travail scénographique, comme le montre l'exemple de la création *Zonka und Schlurch*.

4.3. Le regard enfantin. Les particularités de la création d'espace pour le jeune public

Concevoir une scénographie pour le jeune public implique avant tout de se poser la question des échelles. En effet, les enfants n'ont pas la même perception de l'espace que les adultes en raison de leur taille. Par exemple, en position assise, la hauteur de leurs yeux diffère de celle des adultes. Par conséquent, leur attention se portera sur d'autres zones de l'espace, tandis que certaines parties pourront leur être cachées ou moins visibles. Ces différences de perception sont essentielles à prendre en compte, et nécessitent de vérifier attentivement les lignes de vue.

[1117] Entretien inédit avec Julian Vogel, le 26 avril 2021.
[1118] Entretien inédit avec Julian Vogel, le 26 avril 2021.

Lorsque nous créons pour le jeune public, nous risquons de concevoir une scénographie pour illustrer un seul récit, plutôt que de laisser aux enfants la liberté d'activer un récit parmi un nombre illimité de récits potentiels. En effet, par peur de ne pas surmener les enfants, nous réduisons inévitablement leur « marge de l'imaginaire »[1119], qui est pourtant omniprésente dans la vie d'un enfant.

Il ne s'agit en aucun cas d'« infantiliser » une scénographie, c'est-à-dire de l'encombrer d'éléments qui n'ont aucun rapport avec la dramaturgie de la pièce, mais de permettre aux enfants, par le biais d'outils visuels et sensibles, de s'immerger pleinement dans l'univers de l'histoire. Au lieu d'enfermer l'enfant dans une interprétation prédéfinie, il s'agit de lui permettre d'explorer librement son imagination et d'éveiller sa propre créativité. L'objectif consiste à créer une scénographie offrant de multiples voies de lecture et différents niveaux d'interprétation, que l'enfant peut explorer et activer en fonction de sa propre sensibilité.

La marionnettiste Stanka Pavlova-Bonnetier, dans sa thèse de doctorat intitulée *Les avatars et les métaphores de la figure humaine dans les spectacles contemporains de la marionnette*[1120], s'interroge sur la perception des spectacles d'éveil, c'est-à-dire des spectacles destinés aux jeunes enfants, généralement âgés de trois mois à trois ans. Partant de sa propre pratique de marionnettiste, ayant fait de la création pour les tout-petits sa spécificité, Stanka Pavlova-Bonnetier étudie le processus d'élaboration d'un spectacle d'éveil ainsi que sa perception par le jeune public.

> « Comment inventer l'espace scénique et des notions comme le dedans et le dehors, la ligne symbolique qui sépare la scène de la salle ? Comment gérer le temps, dans la durée et dans sa fonction théâtrale ? Comment créer une relation de confiance avec les tout-petits le temps de la représentation, comment soigner la rencontre avant le spectacle et la séparation après ce dernier ? »[1121] – voici certaines de ses interrogations.

Même si *Zonka und Schlurch* s'adresse à un public scolaire à partir de huit ans, les questionnements énoncés par Stanka Pavlova-Bonnetier sont tout aussi pertinents.

[1119] Kokkos, Yannis, « Rendre visible l'invisible », *in* Freydefont, Marcel, *Petit traité de la scénographie*, *op.cit.,* p.81.
[1120] Pavlova-Bonnetier, Stanka, *Les Avatars et les métaphores de la figure humaine dans les spectacles contemporains de la marionnette*, thèse de doctorat, sous la direction de Amos Fergombé, Arras Université d'Artois, 2011.
[1121] *Op.cit.,* p.163.

Dans le cadre d'un partenariat avec des écoles primaires des environs, le Theater Baden-Baden accueille chaque année plusieurs classes de CE1/CE2, qui sont invitées à suivre de près le processus de création d'un spectacle jeune public. Dans le cadre de cet accompagnement, les enfants ont été invités à assister à une répétition de *Zonka und Schlurch*, quelques semaines avant la première représentation de la pièce. Ce moment était crucial dans le processus, car il permettait de confronter notre travail en gestation à un public d'enfants.

En effet, *Zonka und Schlurch* étant entièrement écrite dans une langue imaginaire, le retour des enfants revêtait une importance d'autant plus grande. Notre ambition n'était pas de rendre chaque mot prononcé compréhensible, mais de raconter l'histoire en donnant du sens aux mots à travers des éléments visuels et le jeu des acteurs. Cette approche nécessite en effet un échange régulier avec le regard des enfants afin de maintenir un équilibre entre la compréhension globale de l'histoire et la liberté offerte par la polysémie des mots, ainsi que leur interprétation visuelle et gestuelle sur scène.

D'un point de vue dramaturgique, le langage devient un élément aliénant dans l'histoire, créant délibérément une distance avec les enfants.

Au début du spectacle, lorsque Zonka prononce ses premiers et derniers mots en allemand, les enfants sont doucement transportés dans l'univers curieux de ces deux personnages robotiques. Bien que ces derniers aient des traits dits enfantins, notamment dans leur manière d'appréhender le monde et sa complexité à travers des jeux de rôle, ils possèdent des logiques et des modes de pensée qui diffèrent fondamentalement de ceux des enfants.

Dans cette perspective, les répétitions passées en compagnie des enfants nous ont permis de mettre en lumière la grande importance de la scénographie pour la compréhension de l'histoire. En effet, celle-ci, à travers ses trucages et mécanismes, leur permet d'appréhender le récit par d'autres sens que l'écoute. Les interprètes, en interagissant avec la scénographie et les nombreuses choses qui l'habitent, activent une multitude de significations des mots qui n'auraient pas été révélées par le simple fait de les prononcer.

Par exemple, lorsque Zonka découvre une serpillière dans son bassin à déchets, elle la présente à Schlurch (et au public) avec fierté, comme si elle avait trouvé le plus grand des trésors.



Illustration 280 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Klenk)

Ensuite, elle dresse une sorte de typologie des utilisations de la serpillière, imaginant ses différentes fonctions pour les humains. En utilisant des verbes d'action qui ne présentent aucune familiarité avec les mots allemands et qui ne peuvent donc pas être interprétés par une simple proximité linguistique, le sens se transmet avant tout par le biais d'un langage corporel évocateur de l'interprète. En d'autres termes, c'est seulement en observant l'interprète interagir avec l'objet et la scénographie que ces mots inconnus révèlent leur signification. Dans ce sens, Josephine Fenger introduit la notion d'« objets chorégraphiques », qui s'avère très pertinente pour les objets (et l'ensemble de la scénographie) de *Zonka und Schlurch.* Selon elle, les objets chorégraphiques sont des objets dont le sens « naît de l'interaction entre l'objet et le spectateur »[1122]. Les mots dans *Zonka und Schlurch* ne prennent donc leurs sens que par leurs interactions avec les interprètes, se déployant dans l'espace et étant observés par les spectateurs.

Dans sa thèse, Stanka Pavlova-Bonnetier introduit la notion de « présence transfigurée », qui joue également un rôle dans *Zonka und Schlurch* : « le corps de l'actant […] est à la fois intérieur et extérieur, porteur de signes et signe lui-même. C'est un corps qui parle à travers l'objet marionnettique »[1123], constate ainsi la marionnettiste.

[1122] „Choreografische Objekte" entstehen aus der Interaktion von Objekt und Betrachter*innen", traduction par l'auteure, *in* Josephine Fenger, „Umwelt-Bewegungen und -Begegnungen", *in* Birringer, Johannes (éd.) ; Fenger, Josephine (éd.), *Tanz der Dinge / Things that dance*, *op.cit.*, p.18.

[1123] Winnicott, Donald W., *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975, cité par Stanka Pavlova-Bonnetier, *in* Pavlova-



Illustration 281 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photos : Jochen Gehrung)

En effet, dans l'interaction entre la serpillière et l'interprète, celle-ci est chargée de diverses significations, suscitant l'imaginaire des spectateurs à travers le langage corporel de l'interprète. Elle devient un partenaire de flamenco séduisant pour Zonka lors d'une danse, un appareil permettant de se déplacer sans toucher le sol contaminé par les humains, ou encore un dispositif conçu pour détecter les dangers, lorsque Zonka fait glisser la serpillière sur les surfaces de son coin de couchage.

À la fin des répétitions passées avec les enfants, nous leur avons demandé de nos décrire les scènes qu'ils venaient de regarder : avaient-ils compris les mots ? Et si ce n'était pas le cas, étaient-ils tout de même capables d'en dégager les significations ? Enfin, comment se sentaient-ils lorsqu'ils ne comprenaient pas quelque chose ?

Nous avons isolé les deux réactions les plus représentatives : certains enfants ont déclaré que, dès qu'ils ont réalisé que les personnages parlaient une langue « extraterrestre »[1124], ils n'avaient plus vraiment cherché à les comprendre. D'autres ont, au contraire, essayé de suivre chaque mot à la lettre et ont par conséquent été confus face au manque de traductions. Sur une vingtaine d'enfants ayant participé aux répétitions, environ la moitié a exprimé le premier avis, tandis que l'autre moitié a partagé le second. Après nous être fait une idée de ces premières réactions, nous sommes passée à la deuxième question (qui était de loin la plus importante) : les enfants ont-ils pu suivre l'action, même s'ils n'avaient pas compris le sens de chaque mot prononcé sur scène ? Cette fois, les réponses ont été unanimes et affirmatives.

Bonnetier, Stanka, *Les avatars et les métaphores de la figure humaine dans les spectacles contemporains de la marionnette*, *op.cit.*, p. 146.

[1123] Pavlova-Bonnetier, Stanka, *Les avatars et les métaphores de la figure humaine dans les spectacles contemporains de la marionnette*, *op.cit.*, p.155.

[1124] Paroles d'enfants recueillies lors de cet échange.

Les enfants nous ont indiqué que le dialogue entre l'univers visuel et les interprètes leur avait permis de charger les mots de sens et d'intentions, au-delà de l'intellect. Il était d'ailleurs étonnant de constater que les enfants avaient spontanément besoin de nous raconter l'intrigue avec leurs propres mots, dressant ainsi un panorama assez pertinent de toutes les intentions, sous-entendus et subtilités qu'ils ont su saisir dans les scènes. Par exemple, l'un des enfants a vu dans le dispositif de l'escaladeur[1125] la métaphore de la chute du personnage de Schröder – une interprétation que nous n'aurions jamais pu « forcer » ou anticiper.

Force est de constater que la scénographie joue un rôle tout aussi important dans l'émergence des dramaturgies de *Zonka und Schlurch* que le texte ou le jeu d'acteur. En effet, en créant un univers plastique cohérent, le scénographe établit ce que Donald Woods Winnicott appelle un « espace potentiel »[1126]. Selon le pédiatre et psychanalyste britannique, à travers cet espace potentiel, « les idées, les envies, les émotions, mais également les peurs, les angoisses se transforment et libèrent la créativité de chacun »[1127]. Il s'agit ainsi d'un « espace à géométrie variable entre réalité et fiction, ouvert sur le monde »[1128]. La scénographie devient l'espace potentiel par excellence, étant un espace oscillant entre le concret et l'imaginaire, entre le rêve et la réalité.

Chargée de significations et d'intentions diverses, elle stimule de nombreuses possibilités, « gestuelles spatiales »[1129] et pistes d'interprétation. Dans le concept d'espace potentiel de Winnicott, la notion de creux prend de l'importance ; elle représente le lieu de rencontre entre les personnages et les spectateurs, constituant ainsi un espace entre deux corps. « Quand le vide n'existe plus sur un plateau, il y a un vrai problème, parce que cela signifie qu'il n'y a plus de place pour le spectateur. Créer un vide sur le plateau c'est inviter le spectateur à monter sur le plateau à côté des comédiens »[1130], affirme Jean-François Sivadier.

1125 Voir sous-chapitre *Zonka und Schlurch. Lier le processus de fabrication à l'improvisation scénique* dans cette thèse où nous élaborons ce dispositif.
1126 Winnicott D. W., *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975, cité par Stanka Pavlova-Bonnetier, *in* Pavlova-Bonnetier, Stanka, *Les Avatars et les métaphores de la figure humaine dans les spectacles contemporains de la marionnette*, *op.cit.*, p.146.
1127 Pavlova-Bonnetier, Stanka, *Les Avatars et les métaphores de la figure humaine dans les spectacles contemporains de la marionnette*, *op.cit.*, p.146.
1128 *Op.cit.*, p.153.
1129 *Op.cit.*, p.146.
1130 Jean-François Sivadier, « On n'a pas besoin de décor, on a besoin d'espace », *in* Freydefont, Marcel, *Petit traité de la scénographie*, *op.cit.,* p.91.

Dans une scénographie, chaque espace vide entraîne donc inévitablement des significations, constituant un lieu de projection et de métaphore, qui, selon Guy-Claude François, « transforme le regard »[1131]. Selon lui, « c'est le regard qui en définitive construit l'espace »[1132]. Sans public, il n'y a pas d'échange, pas de spectacle et, par conséquent, pas de scénographie.

« Toute scénographie se fonde sur la prise en compte ou la définition de la relation qui s'établit entre le spectateur et l'acteur, entre l'espace de l'acteur et celui du spectateur »[1133], affirme Marcel Freydefont.

La question de l'adresse aux jeunes spectateurs était, en effet, l'une des interrogations dramaturgiques centrales au début de notre processus de création. Dans le spectacle, les interprètes jouent pour un public à la fois imaginaire (celui qui n'existe que dans l'esprit des personnages) et pour un public réel. Il y a trois moments clés où Zonka s'adresse directement aux enfants : dans le prologue, lorsque Zonka décide de dévoiler sa machine de téléportation pour se débarrasser de l'humain, et enfin, dans l'épilogue. Seuls ces moments sont rédigés en allemand et occupent donc une place privilégiée dans la mise en scène. À d'autres moments de la pièce, Zonka et Schlurch semblent s'adresser à un public fictif, destinataire possible de l'intraduisible. Cela est notamment le cas quand les personnages présentent leurs nouvelles inventions, comme un enfant qui, avec fierté, les montre à ses doudous. Cette approche faisait d'ailleurs partie d'une direction de jeu donnée par la metteuse en scène, visant à souligner le côté enfantin et naïf sous-jacent aux personnages.

L'adresse au public a ainsi eu un impact sur le traitement spatial de *Zonka und Schlurch*. En effet, afin de garder le mystère caverneux qui règne dans l'endroit-refuge de la *Huul*, il nous semblait essentiel de mettre en scène un huis clos, duquel les personnages ne sortent qu'à des moments très précis.

Le reste du spectacle, les enfants observent ce monde « à la dérobée »[1134], comme à travers l'entrebâillement d'une porte. La scénographie nous permet ainsi, en filigrane, de traduire l'isolement des personnages.

1131 François, Guy Claude, « L'illustration et la métaphore », *in* o*p.cit.,* p.85.
1132 *Ibid.*
1133 Freydefont, Marcel, *Petit traité de la scénographie*, *op.cit.,* p.22.
1134 Glicenstein, Jérôme, « Exposition, « L'intime, le collectionneur derrière la porte » », *op.cit.*

Les moments où les personnages rompent délibérément l'illusion d'un monde clos sur lui-même, par exemple, lorsque Zonka annonce aux enfants qu'elle doit « trouver une solution. Rapidement »[1135] pour se débarrasser de l'humain, sont des moments clés de l'histoire et exigent donc un traitement scénographique particulier. Pour cette scène, nous avons principalement travaillé avec des ambiances lumineuses qui mettent en valeur le personnage tout en faisant disparaître l'arrière-plan dans le noir. C'est comme si Zonka flottait dans l'espace et le temps.



Illustration 282 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung)

Comme évoqué précédemment, nous avons choisi de faire entrer Zonka par la porte d'entrée dans la salle, habituellement réservée au public. Le personnage traverse ainsi la salle, pour amener ensuite les enfants dans son univers, qui se situe sur le plateau. Lorsque Zonka se trouve parmi les enfants, elle s'adresse directement à eux et leur parle comme si elle faisait entièrement partie d'eux. De plus, les premières trente secondes de Zonka, où elle décrit sa *Huul,* se déroulent dans le noir complet, immergeant encore davantage les enfants dans son récit. Ainsi, avant même de révéler la scénographie, celle-ci commence déjà à prendre forme dans l'imaginaire des enfants.

[1135] „Eine Lösung finden. Schnell.", traduction par l'auteure, *in* Heinrich, Finn-Ole; Zipfel, Dita, *Zonka und Schlurch. Und diesen Ort, den nennst du Huul, op.cit.,* p.19.

Conclusion générale

Envisager le dispositif scénographique comme un corps vital et agissant a permis de redéfinir la relation entre le corps humain et l'espace, de penser les objets et choses qui animent ce dispositif, et de cerner les éléments sensibles de la création, tels que les lumières, les sons, les marges et les vibrations qui l'activent de près ou de loin. À partir d'une constellation d'œuvres de Cécile Mont-Reynaud, Julian Vogel et Johann Le Guillerm ainsi que de deux de nos créations en tant que scénographe (*Corners* et *Zonka und Schlurch)*, nous avons privilégié le processus de création et une poïétique des œuvres, l'atelier, le hasard et l'inachevé.

Le socle théorique constitué des textes de Gaston Bachelard ou Georges Perec, ainsi que d'ouvrages de scénographes tels que Yannis Kokkos ou Tadeusz Kantor, qui portent un regard sensible et personnel sur l'espace, a permis de réinterroger les configurations, les modalités et les potentialités dramaturgiques du dispositif scénographique.

La Poétique de l'espace de Gaston Bachelard a occupé une place tout à fait particulière dans notre démarche, et l'ouvrage n'a pas seulement été un pilier important pour nos recherches théoriques, mais ses réflexions poétiques sur le coin, en tant qu'espace rêveur et rêvé, ont également constitué les premiers germes de notre spectacle *Corners*.

Nous avons également mobilisé des outils théoriques empruntés aux sciences humaines (philosophie, anthropologie, sociologie, géographie), ainsi que des approches issues des arts plastiques (Jean Lancri, Gilles A. Tiberghien), de l'architecture (Philippe Boudon, Dominique Spinetta) ou des arts de la scène (Paul Piris, Johannes Birringer, Josephine Fenger, Erika Fischer-Lichte).

Il s'agissait d'examiner l'espace scénique à travers une double approche, sensible et dramaturgique, afin de saisir les notions de vitalité et d'agentivité. Cette approche a permis d'établir le corps et la scénographie comme deux entités scéniques interdépendantes. Le corps, qu'il soit celui des interprètes ou des spectateurs, influe et est influencé par le dispositif scénographique. La scénographie devient alors un personnage et partenaire de jeu dans ce dialogue dynamique et réciproque, tout en agissant comme une source féconde de récits et d'imaginaires.

Dans les œuvres de Johann Le Guillerm, Cécile Mont-Reynaud et Julian Vogel, le dispositif scénographique n'est pas seulement indispensable pour la dramaturgie du spectacle, mais devient agissant et personnage à part entière. À partir de onze créations de ces artistes, nous avons étudié les propriétés, stratégies et imaginaires qu'ils explorent pour insuffler de la vie à leurs dispositifs scénographique.

Tout au long de cette thèse, le regard extérieur que nous portons sur les œuvres d'autres artistes fut étroitement articulé avec le regard sensible que nous avons sur l'espace en tant que scénographe. À travers deux de nos expériences scéniques, *Zonka und Schlurch* et *Corners,* nous avons cherché à mettre des mots sur les intuitions et les émotions que nous ressentons lorsque nous imaginons et mettons en œuvre une scénographie.

Créé en 2022 au Theater Baden-Baden, *Zonka und Schlurch* a servi de véritable laboratoire scénographique nous permettant d'explorer des hypothèses avancées sur le plateau et de réfléchir, dans cette thèse, aux expérimentations, errances, défis et essais qui ont nourri le processus de création de ce spectacle.

Corners occupe une place particulière dans notre parcours, car il s'agit de notre première création où nous n'occupions pas seulement le rôle de scénographe, mais aussi ceux d'auteure et de metteuse en scène. Cependant, nous nous voyons davantage comme facilitatrice d'une écriture scénique qui a émergé de manière très intuitive et spontanée tout au long des répétitions. En effet, la dramaturgie s'est tissée *in situ* à travers l'interaction entre le paravent et son acolyte sur le plateau, Alessandra Piccoli.

Nous souhaitons préciser à nouveau que cette étude ne concerne pas les dispositifs scénographiques de cirque ou de marionnette à proprement parler, mais s'intéresse pour ainsi dire aux périphéries du cirque et de la marionnette.

Si nous avons cherché à démontrer l'agentivité du dispositif scénographique ainsi que sa capacité à générer des états du corps spécifiques, c'est à partir de notre perspective de scénographe de théâtre que nous avons abordé cette question.

À travers cette thèse nous avons cherché à mettre en évidence que le dispositif scénographique ne peut plus être cantonné à une seule discipline, mais qu'il peut devenir le lieu d'une hybridation d'approches et d'influences différentes. Dans les œuvres d'artistes que nous avions étudiés, nous nous sommes intéressée aux artistes issus du cirque instaurant des espaces agissants en empruntant des techniques d'animation issues de la marionnette.

Ces analyses ont directement influencé notre conception de la scénographie, en particulier en travaillant avec des acteurs de théâtre qui n'ont pas le même rapport privilégié avec la matière que les marionnettistes, ou le lien particulier qu'un circassien entretient avec son agrès.

Pour *Zonka und Schlurch*, nous avons mis en lumière comment la scénographie a ouvert la voie à un travail approfondi sur les corps lors des répétitions, contribuant activement à l'écriture des personnages. La pièce, mettant en scène deux intelligences artificielles, se prêtait instinctivement à une mise en pratique des procédés d'animation que nous étudions dans cette thèse. Nous avons notamment exploré comment la recherche visant à rendre le corps humain des acteurs mécanique a contribué à vitaliser le dispositif scénographique en contrepoint.

Le spectacle *Corners* nous a permis d'approfondir davantage la recherche sur les interactions entre le dispositif scénographique et le corps humain. En tant que contorsionniste, Alessandra Piccoli est particulièrement bien placée pour réagir aux impulsions du paravent, qui, telle une marionnette, facilite ou entrave certains mouvements. Le paravent possède une ressource matérielle propre, et c'est grâce à la flexibilité exceptionnelle d'Alessandra que l'interaction entre ses deux corps – l'un rigide et l'autre souple – atteint une telle intensité, donnant lieu à une négociation perpétuelle.

En tant que directrice artistique du projet, nous avons pu transformer la création en véritable laboratoire pour cette thèse. Une résidence de recherche à l'Institut International de la Marionnette a offert l'opportunité d'explorer diverses modalités pour animer le paravent. Les échanges avec des marionnettistes, dont Mirjam Hesse, ont fourni un aperçu précieux de leurs approches pour aborder un objet sur scène, ce qui nous a permis, au cours du processus de répétition, d'appréhender et d'établir le paravent de plus en plus comme un être vivant doté de propriétés propres. Le croisement fertile de nos connaissances de scénographe, de la virtuosité du corps d'Alessandra, et du regard extérieur des artistes-marionnettistes a permis de faire dialoguer ces influences au sein d'une seule performance.

Née d'une recherche personnelle, cette thèse interroge des pratiques scénographiques. Selon Jean Lancri, le premier obstacle à surmonter dans la recherche universitaire est de savoir par où « commencer ». Pour cette recherche, le point de départ de cette thèse a été la pratique et les intuitions artistiques que nous avons développées au cours de notre parcours de scénographe. Nous sommes partie d'un « vide », d'une interrogation souvent laissée en suspens dans nos projets en raison du manque de temps ou de moyens financiers.

Pour combler ce vide, il a été nécessaire d'inventer une méthodologie permettant d'imbriquer la pratique et la théorie dans cette thèse, les rendant tellement interdépendantes que l'une ne pouvait plus exister sans l'autre. Au début de cette recherche, trouver un équilibre entre la recherche artistique et la recherche universitaire n'a pas été évident, une difficulté accentuée par la crise du covid, qui empêchait tout aller-retour entre le faire et la réflexivité. Nous avons cherché à surmonter cet obstacle en menant une phase d'expérimentation en solitaire dans notre atelier, où nous avons imaginé des dispositifs scénographiques en miniature, inspirés par les habitations décrites par Gaston Bachelard dans sa *Poétique de l'espace*, comme l'arbre, la coquille ou le coffre.

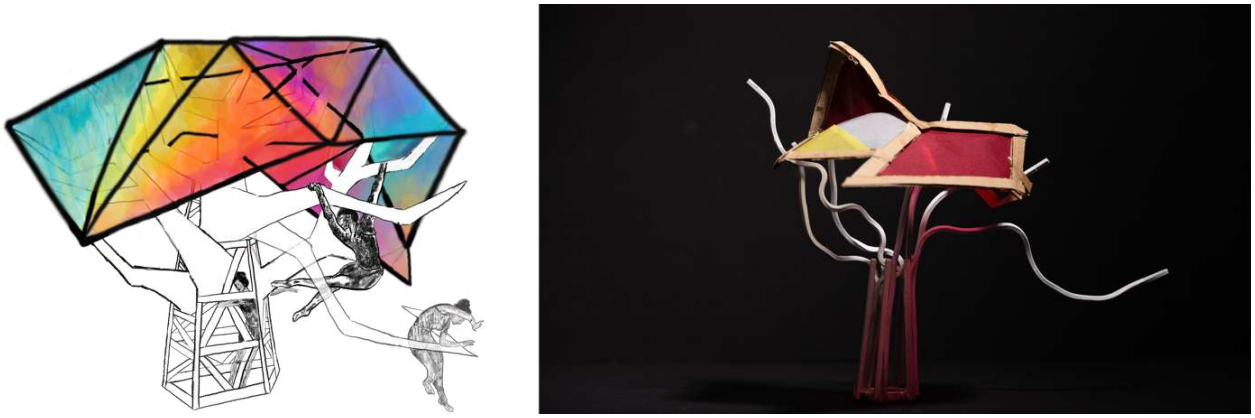

Illustration 283 – Premières recherches en atelier, l'*Arbre,* dessin et maquette, 2021.
(© Archives personnelles)

Nous avons ainsi exploré comment ces dispositifs pourraient, d'une manière ou d'une autre, interagir avec des interprètes. Nous ignorions alors que la forme la plus élémentaire et simple, le coin, serait le plus fécond de ces expérimentations et qu'il finirait par prendre vie sur le plateau.

Les recherches consacrées au processus de création de dispositifs scénographiques, telles que les créations *La Cyclette (Secret 1)* de Johann Le Guillerm ou *Fileuse* de Cécile Mont-Reynaud, ont permis de mettre en lumière comment l'exploration de la matière brute, du bricolage et du geste artisanal façonne l'agentivité d'un dispositif scénographique.

Les maquettes ont ainsi servi de véritables croquis tridimensionnels lors de la genèse du dispositif scénographique de *Corners*. Elles permettent d'examiner les matériaux, peintures, et solutions techniques en conditions réelles, tout en offrant un terrain fertile pour la réflexion dramaturgique de l'espace.

Retracer le processus de création de la scénographie de *Zonka und Schlurch* nous a permis de saisir l'importance des notions du hasard, des errances ou des aléas dans la genèse de toute scénographie. Nous avons montré comment elles peuvent être porteuses de nouvelles potentialités, en chargeant l'espace d'une énergie qui lui est propre, et en élargissant sa vitalité jusqu'aux marges, découvertes et hors champ.

En outre, les recherches sur les interactions entre le dispositif scénographique et le corps humain ont ouvert la voie à une exploration approfondie de l'interaction entre le vivant et l'inerte. Elles ont permis de reconnaître cette interaction comme l'un des piliers fondamentaux de l'agentivité du dispositif scénographique. Cette recherche a permis d'identifier quatre façons principales d'interagir avec le dispositif scénographique pour lui insuffler de la vie :

1.) **Une interaction par mouvement** : le dispositif scénographique induit les mouvements et gestes de l'interprète, qui est guidé par celui-ci et (ré)agit pour explorer pleinement ses contraintes et potentialités. Nous avons examiné comment Cécile Mont-Reynaud explore la dimension sensorielle et kinesthésique de son corps en interrelation avec le dispositif de *Fileuse*. Dans sa création *Qui Pousse,* la scénographie en bambou réagit sensiblement aux mouvements des interprètes, intervenant activement dans la grammaire corporelle qui se déploie. En explorant les répétitions de *Zonka und Schlurch,* nous avons mise en lumière comment le geste scénographique conditionne le mouvement sur le plateau, provoquant des états corporels et des trajectoires qui sont devenus fondateurs de l'écriture des personnages.

2.) **Une interaction par posture scénique :** le dispositif scénographique entre en contrepoint avec l'interprète, qui l'observe, l'entoure, tente de le « séduire » ou de provoquer une réaction, *etc.* Ainsi, la posture particulière que l'interprète lui accorde confère au dispositif une présence scénique. Dans la démarche de *Corners*, l'attention totale de l'interprète sur le paravent est essentielle pour créer un lien palpable entre son corps et le dispositif, ce qui devient constitutif de toute la dramaturgie et permet d'animer le paravent, même au-delà d'une interaction physique. Lorsqu'il s'agit de seuls-en-scène d'un dispositif scénographique, celui-ci n'interagit plus avec les interprètes, mais avec les spectateurs, qui y projettent vie et récits. Nous avons examiné comment la respiration très lente de *La Transumante* et le mouvement continu de *La Motte* incitent les spectateurs à déplacer leurs propres émotions et ressentis corporels sur les dispositifs de Johann Le Guillerm. Dans *CHINA SERIES #6*, Julian Vogel quitte la scène, laissant le dispositif scénographique poursuivre la performance en tant qu'acteur principal.

3.) **Une interaction par hybridation des corps** : le corps du dispositif scénographique se crée et se recrée, se métamorphose et se dissout avec chaque geste de l'interprète. Dans *Corners,* le paravent déstabilise le schéma corporel de l'artiste en l'incitant à adapter ses gestes et ses mouvements à ceux du dispositif. Chez Johann Le Guillerm, cette hybridation donne naissance à une étrange chimère, tandis que Cécile Mont-Reynaud fusionne espace et corps, créant ainsi une symbiose qui évoque un paysage en mouvement.

4.) **Une interaction 'insaisissable' :** Au cours de notre analyse des œuvres, nous avons cherché à distinguer les dispositifs scénographiques tangibles de ceux qui sont plus insaisissables, c'est-à-dire ceux qui interagissent sur le plan sensoriel à travers les lumières, les sons, les tissus du costume, *etc.* Nous avons mis en évidence comment, dans *CHINA SERIES #5*, Julian Vogel transforme les diabolos en véritables personnages dotés d'une allure individuelle de marche grâce aux bruitages, et avons expérimenté comment, dans *Corners*, la lumière émane du paravent comme d'un corps organique et vital.

L'examen des interactions entre le dispositif scénographique et l'humain nous a alors fait cheminer vers une étude du marionnettique et de l'inanimé du corps humain, tel qu'exploré sur la scène contemporaine. L'analyse du personnage incarné par Johann Le Guillerm, ou alors l'utilisation de la contorsion dans *Corners,* a permis de comprendre que l'animation d'un dispositif scénographique requiert toujours un équilibre avec son partenaire humain. Les créations, qui mettent en scène des corps oscillant continuellement entre vie et mort, entre animés et inertes, insufflent de la vie au dispositif scénographique par contraste avec un corps humain d'où la vitalité semble s'éloigner de plus en plus.

Nous avons mis en exergue, en nous appuyant sur les théories du Nouveau Matérialisme (Jane Bennett, Richard Grusin), que, dans ces œuvres, les frontières entre l'animé et l'inanimé sont floues. Les artistes cherchent effectivement à mettre en vibration cette ambiguïté pour interroger ce qui est réellement vivant ou non, jouant ainsi sur le trouble du spectateur.

L'approche dramaturgique de l'espace a enfin permis d'aborder le dispositif scénographique comme un catalyseur d'une potentialité infinie de récits différents. Un tel dispositif est par ailleurs le lieu d'une réappropriation du souffle qui permet de sculpter le temps et devient une métaphore de la fragilité de la vie, comme nous l'avions exploré à travers *Corners* ou dans les démarches de Johann Le Guillerm ou Julian Vogel. Enfin, c'est la dimension individuelle du dispositif scénographique qui a pu être mise en évidence à travers des créations comme *Zonka und Schlurch,* où la scénographie endosse le rôle d'un véritable personnage maternel, soutenant et maintenant en vie les personnages qui évoluent en son sein.

> Dans quelle mesure et de quelles façons les dispositifs scénographiques influent-ils sur les dynamiques corporelles et dramaturgiques, et comment ces interactions réciproques redéfinissent-elles les frontières entre l'espace scénique, les interprètes et les spectateurs ?

Telle était le point de départ, ainsi que l'interrogation centrale de cette thèse.

Grâce aux œuvres des artistes que nous avons étudiées, aux approches, au processus de créations et aux écritures dramaturgies, ainsi qu'aux ouvrages théoriques et littéraires nous ayant permis de saisir les impressions ressenties en tant que spectatrice, et après avoir développé des méthodes et outils pour explorer nos intuitions artistiques en tant que scénographe, nous sommes désormais prête à y répondre.

Tout d'abord, cette thèse a permis de saisir l'importance de l'espace en constante évolution et en continuelle métamorphose pour créer une interaction avec l'interprète. Un dispositif qui agit est un dispositif en transformation, qui redéfinit des repères tant pour les interprètes que pour les spectateurs.

Ainsi, un dispositif qui s'anime est avant tout un dispositif qui engage activement un dialogue avec l'interprète. Animé par un lien invisible qui doit rester intact tout au long du spectacle, ce dispositif n'est jamais neutre, mais provoque toujours une (re)action de celui qui le rencontre sur le plateau. Le rapport à l'atelier et au processus de création du dispositif a été privilégié afin de montrer comment l'implication, directe ou indirecte, de l'interprète dans le processus de création du dispositif permet d'établir une relation intime entre l'artiste et son dispositif, ouvrant la voie à une interaction intense entre ces deux corps sur le plateau.

Nous avons identifié le mouvement, le regard, la posture scénique, la création lumière et sonore comme des stratégies permettant d'insuffler de la vie au dispositif scénographique. C'est le dispositif lui-même qui guide l'interprète dans l'établissement de cette relation.

Puis, un dispositif qui agit est aussi un espace qui suggère, qui évoque plutôt qu'il n'impose une image, un récit, une émotion. Le dispositif scénographique est une allégorie qui invite le spectateur à s'y perdre et à se laisser emporter au plus profond de lui-même. La mise en scène contribue, elle aussi, à animer un dispositif scénographique en l'établissant comme personnage ou partenaire de jeu.

Enfin, un dispositif qui agit est celui qui génère les états de corps et les émotions des interprètes ; il est la condition même du mouvement sur le plateau. Cette agentivité du dispositif scénographique se manifeste davantage quand il interagit avec un corps humain qui se déréalise : la vitalité du corps humain pénètre l'espace, et lorsque la grammaire corporelle qui s'y déploie suggère les limites de l'humain, l'espace, même immobile, s'anime en contra position.

Cette recherche a permis de mettre en évidence que, dans les créations contemporaines, le dispositif scénographique n'est pas seulement indispensable à la dramaturgie du spectacle, mais qu'il *devient* la dramaturgie elle-même.

Par ailleurs, dans notre travail de scénographe, le rythme soutenu des créations rend souvent difficile de prendre du recul et de poser un regard critique sur la scénographie une fois celle-ci réalisée. Entre la réflexion et le faire, cette thèse a ouvert la voie à un réel approfondissement de notre pratique scénographique. Nous pouvons ainsi noter plusieurs points du changement opéré dans notre approche :

En premier lieu, il est nécessaire de considérer chaque étape du processus de création d'un dispositif scénographique, de la première idée à la première représentation et au-delà. Chaque phase de ce processus façonne le dispositif scénographique, le chargeant de potentialités qui seront, ou non, activées dans la mise en scène. L'étude du processus a ainsi permis de mettre en exergue comment le geste de conception d'une scénographie influe directement sur les trajectoires, mouvements, gestes et déplacements des interprètes.

En deuxième lieu, pour bien appréhender la scénographie et ses propriétés agissantes, il est essentiel de considérer chacun de ces éléments constitutifs : les matériaux utilisés, les tissus des costumes, les objets qui habitent la scène, les découvertes qui émergent de l'agencement du dispositif scénographique, ainsi que les marges entre ces différentes parties. Il était aussi nécessaire de porter une attention particulière au sol, qui ancre les corps, ainsi qu'aux coulisses, qui permettent des apparitions et disparitions parfois surprenantes.

En troisième lieu, afin de mieux saisir les éléments qui animent le dispositif scénographique, il est essentiel de mener une étude approfondie de la lumière et du son. Ces éléments agissent comme des catalyseurs subtils, insufflant vitalité et agentivité à la scénographie.

En quatrième lieu, une meilleure approche de la scénographie doit passer par une compréhension approfondie de l'interaction entre le dispositif et le corps de l'interprète. Comme nous renseigne Yannis Kokkos « un décor n'est pas un objet mort, fini une fois réalisé. Sa vie commence avec la présence de l'acteur »[1136]. Ainsi, pour appréhender pleinement la scénographie, il est nécessaire de porter une attention particulière à la relation intime qui lie le dispositif scénographique au corps humain.

[1136] Kokkos, Yannis ; Banu, Georges (éd.), *Le scénographe et le héron*, Arles, Le Temps du Théâtre / Actes Sud, 2004, p. 83.

En dernier lieu, afin de mieux saisir la scénographie, nous devons réinterroger la place des spectateurs. En tant que complices du scénographe, ils doivent se laisser emporter par la vitalité du dispositif et accepter d'aller au-delà de l'intellect. Cette connivence est l'une des conditions indispensables pour établir le dispositif scénographique comme personnage et partenaire de jeu, au même titre que les interprètes.

Nous extraire du monde de l'art pour la durée de cette thèse, a permis de prendre du recul sur notre propre pratique et de développer une véritable réflexion dramaturgique sur l'espace. Les ouvrages que nous avons consultés pour cette étude continueront à nourrir nos imaginaires et à inspirer d'autres possibilités scénographiques, ainsi que d'autres écritures dramaturgiques.

Enfin, les champs circassiens et marionnettiques nous ont ouvert la voie à d'autres ruses pour insuffler de la vie à un dispositif scénographique et le rendre agissant.

Quelques notes de travail tirées de nos expériences pourraient servir d'horizon :

- Prendre le temps lors de la première rencontre entre le dispositif scénographique et l'interprète. Suivre la première impulsion de l'interprète pour interagir avec le dispositif.
- Explorer ce que fait le dispositif à l'espace qui l'entoure : identifier et occuper cet espace.
- Construire, déconstruire et reconstruire l'espace.
- Manipuler le dispositif à distance (par une guinde, de la machinerie, *etc.)* pour sentir le dispositif agir sur soi.
- Travailler sur le rythme de la respiration.
- Être attentive aux pensées qui surgissent, aux mouvements qui se répètent.
- Imaginer que le dispositif nous donne des instructions.
- Commencer toute de suite à puiser dans toutes les potentialités que nous offre la lumière et le son pour accentuer ou créer la vitalité du dispositif.
- Demander à l'interprète de décrire le dispositif avec ses propres mots, avec ses propres gestes, ses propres mouvements.

- Faire des improvisations pour mieux apprendre à connaître le dispositif (approche kinesthésique et intuitive du dispositif comme être organique vs entité mécanique).
- Dynamiser différentes parties du dispositif, les faire bouger de façon indépendante.
- Se glisser dans la peau du dispositif, adopter ses potentialités et contraintes corporelles.
- Ne pas arrêter le flux d'images, laisser l'esprit vagabonder. Laisser le dispositif et l'interprète tisser un récit avec leurs corps. Laisser les histoires surgir de la matière.
- S'immobiliser quand le lien entre le dispositif et l'interprète se rompt. Respirer. Reprendre.
- Aller constamment vers des transformations et des changements, ne jamais figer l'espace.
- Faire des pauses pour contempler ces métamorphoses.
- Ne jamais oublier que l'agentivité émerge dans l'interaction *entre* deux corps.

Les perspectives de cette étude se situent notamment dans l'utilisation du numérique pour créer des dispositifs (inter-)agissants. Ainsi, nous poursuivrons la recherche autour de techniques sensorielles du toucher ou du mouvement qui offrent de nombreuses possibilités d'interaction avec l'environnement. Nous souhaitons également explorer davantage les enjeux de lumière pour exploiter pleinement ses capacités à insuffler de la vie à un dispositif scénographique.

Une autre perspective se situe dans l'exploration de dispositifs (inter)agissants dans des manifestations situées hors des lieux dédiés, comme à l'extérieur ou dans des contextes muséaux. Comment impliquer pleinement le spectateur dans un dispositif agissant lorsque la connivence n'est préétablie que dans une salle de spectacle ?

Enfin, rendu possible par cette thèse, nous envisagerons *Corners* comme point de départ pour explorer d'autres formes de rencontre avec le paravent sur le plateau. Après avoir expérimenté le dialogue intime avec une contorsionniste, il s'agit d'esquisser des récits inspirés par le paravent en interaction avec un danseur, un comédien, un gymnaste, un marionnettiste, artiste-plasticien, voire avec un passant dans la rue.

Bibliographie

Scénographie, espace, dispositif **466**
Arts du spectacle **469**
Arts du cirque, corps, agrès **472**
Arts de la marionnette, objet, matière **475**
Arts plastiques et visuels **478**
Architecture **480**
Lumières, ombres **481**
Costume **482**
Poïétique, atelier, recherche-création **482**
Sciences humaines et sociales **484**
Philosophie **484**
Anthropologie, Sociologie **486**
Géographie **486**
Autres Sciences Humaines **487**
Ouvrages littéraires, poétiques, pièces de théâtre **488**
Dictionnaires et encyclopédies **489**
Documents en lien avec le corpus **490**
Johann Le Guillerm (Cirque ici) **490**
Julian Vogel (Cie. unlisted) **492**
Cécile Mont-Reynaud (Cie Lunatic) **492**
Aurélien Bory (Cie 111) **493**
Mélissa Von Vépy **493**
La Belle Meunière **493**
Kaori Ito **494**
Alice Laloy (Compagnie S'appelle Reviens) **494**
Chiara Marchese (Cie WoW) **495**
Lou Broquin (Cie/Créature) **495**
Roman Müller (Compagnie Tr'espace) **495**

SCÉNOGRAPHIE, ESPACE, DISPOSITIF

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?,* Paris, Payot & Rivages, 2018.

BANU, Georges (éd.), *Yannis Kokkos, Le Scénographe et le héron*, Arles, Le Temps du Théâtre/Actes Sud, 2004.

BANU, Georges ; UBERSFELD, Anne, *L'espace théâtral : recherches dans la mise en scène d'aujourd'hui,* Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1982.

BOUCRIS, Luc ; FREYDEFONT, Marcel ; LEMAIRE, Véronique ; *Qu'est-ce que la scénographie ? Vol. II : Pratiques et enseignements,* Études théâtrales, no 54-55, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales 2012.

BOUCRIS, Luc ; DUSIGNE, Jean-François ; FOHR, Romain, *Scénographie, 40 ans de création*, Montpellier, L'Entretemps, 2010.

BOUCRIS, Luc, *L'Espace en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1993.

BOUCRIS, Luc, *Le texte, l'espace, le jeu*, Catalogue de l'exposition Dramaturgie/Scénographie, Centre Pompidou, Paris, 1992.

BREJZEK, Thea ; WALLEN, Lawrence, *The Model as Performance: Staging Space in Theatre and Architecture*, London, Bloomsbury Methuen Drama, 2018.

FOHR, Romain ; FREIXE, Guy, *La Scène circulaire aujourd'hui,* Paris, L'Entretemps, 2015.

FOHR, Romain, *Du décor à la scénographie : anthologie commentée de textes sur l'espace scénique*, Lavérune, l'Entretemps, 2014.

FREYDEFONT, Marcel, *Petit traité de la scénographie*, Nantes, joca seria, 2017.

FREYDEFONT, Marcel, *Le Lieu, la scène, la salle, la ville – Dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du XXème siècle en Europe,* Louvain, Centre d'études théâtrales-Université catholique de Louvain, 1997.

GONZALEZ*,* Angelica*, Dispositif(s) dans l'art contemporain,* Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2015.

LORI, Renato, *Le métier de scénographe : au cinéma, au théâtre et à la télévision*, Rome [Paris], Gremese [diff. Geodif], 2006.

ORTEL, Philippe (éd.), *Discours, Image, Dispositif,* Paris, L'Harmattan, 2008.

PORCHÉ, Dany, *10 rendez-vous en compagnie de Yannis Kokkos*, Arles [Paris], Actes Sud-Papiers : Anrat, 2005.

Écrits de praticiens

APPIA, Adolphe, « Acteur, espace, lumière, peinture », *Théâtre populaire*, Paris, 1954.

APPIA, Adolphe, « Comment réformer notre mise en scène », *La Revue*, vol. I, n° 9, Paris, 1er juin 1904.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double,* Paris, Folio Essais, 1985.

BROOK, Peter, L'espace vide : écrits sur le théâtre, Paris, Seuil, 1977.

POLIERI, Jacques, *Scénographie : théâtre, cinéma, télévision,* Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1990.

POLIERI, Jacques *Scénographie sémiographie : Textes et réalisations*, Paris, Denoël, 1971.

Articles

CALBÉRAC, Yann, « Spatialités scéniques, dramaturgie et scénographie : vers un récit spatial(isé) ? », *EspacesTemps,* 2024, consulté le 27 mai 2024.
URL : https://www.espacestemps.net/articles/spatialites-sceniques-recit/

CALBÉRAC, Yann « Dispositif, récit et spatialité. Le motif du tokonoma dans l'œuvre du plasticien Alexandre-Takuya Katô », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n°32, 2023, p.203-214. 10.3917/nre.032.0203. halshs-04441252

DÉOTTE, Jean-Louis, « Théâtre, appareil(s), médias », *Appareil 21 | 2019*, consulté le 1er juillet 2024.
URL : http://journals.openedition.org/appareil/3252
DOI : https://doi.org/10.4000/appareil.3252

DUBOUILH, Sandrine ; MAGROU, Rafaël, « Concevoir, vérifier, dialoguer : les multiples vertus de la maquette scénographique », *Double jeu*, 18|2021, consulté le 7 octobre 2024.
URL : http://journals.openedition.org/doublejeu/2902
DOI : https://doi.org/10.4000/doublejeu.2902

ELLENBERGER, Michel, « Frontalité et circularité : la scène et la piste », *Artpress spécial*, n°20, 1999, p.124-126.

GACHET, Laurent, « L'architecture du cercle : Interview de Patrick Bouchain par Laurent Gachet », *Artpress spécial*, n°20, 1999, p.112-115.

GANSEY, Mirjam Grote, « Sur la scénographie, l'espace et le temps », *Études théâtrales*, vol. N°54-55, n°2, 2012, p.84-87.
DOI : https://doi.org/10.3917/etth.054.0084

LOTKER, Sodja; GOUGH, Richard, "On Scenography : Editorial", *Performance Research,* 18 (3), p.3-6, consulté le 26 septembre 2024.
DOI : https://doi.org/10.1080/13528165.2013.818306

MOULLET, Luc, « Les dispositifs du cinéma contemporain », *Esprit*, nº 2007/8, 2007, p.121-30.
DOI : https://doi.org/10.3917/espri.0708.0121

PESTI, Madli, "Space as an Active Agent. On Performative Space in Estonian Contemporary Performing Arts", *Methis. Studia humaniora Estonica*, vol. 22, nº 27/28, 2021.
DOI : https://doi.org/10.7592/methis.v22i27/28.18444.

RYKNER, Arnaud, « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangence*, n° 88, 2008, p.91-103, consulté le 7 octobre 2024.
URL : http://id.erudit.org/iderudit/029755ar
DOI : https://doi.org/10.7202/029755ar

Thèses et mémoires

CHATONNIER, Cassandre, *La Scénographie, un espace à vivre : l'interrelation entre acteur et espace comme outil de création scénographique*, mémoire présenté comme exigence partielle de la maitrise en théâtre, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2016.

MURAT, Mathilde, *Scénographie interactive, interfaces et interférences,* thèse de doctorat, sous la direction de Patrick BARRES et Carole HOFFMANN, Toulouse, Université Toulouse le Mirail – Toulouse II, 2014.
URL : https://theses.hal.science/tel-01124359

OTHMANI, Hanène, *Scénographie, mise en scène et choix esthétiques : La mise en question de la théâtralité au Théâtre National de Strasbourg sous la direction de Jean-Pierre Vincent*, thèse de doctorat sous la direction de Luc BOUCRIS, Grenoble, Université Grenoble Alpes, 2017.

Sites et pages Internet

« Entretien filmé avec Emmanuel Clolus, scénographe » du 29 janvier 2014, Entretien : Séverine LEROY, Sophie LUCET, Réalisation : Léonardo HOYOS, Université Rennes 2, consulté le 4 avril 2023.
URL : https://moodle.luniversitenumerique.fr/mod/h5pactivity/view.php?id=7471

« Fonds Polieri, Jacques (théâtre) », *BnF Archives et manuscrits,* consulté le 10 mai 2024.
URL : https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc96512f

ICiMa – Chaire d'Innovation Cirque et Marionnette, « Exploration du potentiel performatif, expressif et dramaturgique des matériaux, artefacts, scénographies et dispositifs scéniques », consulté le 8 octobre 2024.
URL : https://icima.hypotheses.org/materiaux

D'autres références

JACQUOT, Olivier, « Appel à contributions pour la journée d'étude : Scénographie et/ou symbiose *», Carnet de la recherche*, 2023, consulté le 10 mai 2024.
DOI : https://doi.org/10.58079/m3vc

« Corps dans l'espace. Espaces du corps », appel à participation, *Calenda*, du 13 juillet 2011, consulté le 30 janvier 2024.
DOI : https://doi.org/10.58079/itf

Jeunes scénographies : à travers l'enseignement de la scénographie en France, Catalogue de l'exposition, Avignon [Lyon], Réso-scéno – association Jean Vilar, association nationale de développement de l'enseignement de la scénographie, 2000.

« À l'écoute du corps », entretien avec Daniel Jeanneteau réalisé par Rafaël Magrou, *Techniques et Architecture*, n°485, août-septembre 2006.

ARTS DU SPECTACLE

BABLET, Denis ; MONMARTE, Danièle, *Josef Svoboda*, Âge d'homme, 2004.

BABLET, Denis ; BABLET-HAHN, Marie-Louise, *Œuvres complètes / Adolphe Appia* (Tomes 1-4), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

BABLET, Denis ; BABLET, Marie-Louise, *Adolphe Appia (1862-1928) : Acteur, espace, lumière,* Lausanne, l'Âge d'Homme, 1981.

BOSSE, Anke, Plurimedialität: Theater-Formen der Moderne und der Avantgarden in Europa, Paris, Didier Érudition, 2011.

FERGOMBÉ, Amos, *Tadeusz Kantor. Traces et poétique de la mémoire,* Louvain La-Neuve, EME Éditions, 2021.

FISCHER-LICHTE, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Berlin, eBook Suhrkamp Verlag, 2012

LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2011

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre 1*, Paris, Belin, 1996.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre 2, L'École du spectateur,* Paris, Éditions sociales, 1981.

ZEHLE, Sibylle*, Max Reinhardt. Ein Leben als Festspiel,* Wien, Brandstätter, 2020.

Écrits de praticiens

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double,* Paris, Folio Essais, 1985.

BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre,* Paris, Gallimard/La Pléiade, 2000.

BRECHT, Bertolt, *Schriften l 1914-1933,* Berlin, Weimar, Frankfurt am Main, Aufbau-Verl. Suhrkamp, 1992.

BRECHT, Bertolt, *Gesammelte Werke 15. Schriften zum Theater*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967.

BRECHT, Bertolt, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Berlin, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1957.

COPEAU, Jacques*, Registres* (Tomes I-VIII)*,* Paris, Gallimard, 1974-2019.

CRAIG, Edward Gordon, *De l'Art du Théâtre*, Belval, Circé, 2004.

CRAIG, Edward Gordon, *Scene*, London, Humphrey Milford and Oxford University Press, 1923.

KANTOR, Tadeusz, *Ma création, mon voyage*, Paris, Plume, 1991.

KANTOR, Tadeusz, *Leçons de Milan*, trad. Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Arles, Actes Sud-Papiers, 1990.

KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis BABLET, Lausanne, Âge d'Homme, 1977.

MAETERLINCK, Maurice, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits*, *1886-1896*, Textes réunis et commentés par Stefan GROSS, Bruxelles, Labor, Collection Archives du futur, 1985, p.88-91.

NOVARINA, Valère, *Devant la parole*, Paris, Éditions P.O.L., 2010.

NOVARINA, Valère, *Pendant la matière,* Paris, Éditions P.O.L*,* 1999.

PISCATOR, Erwin, *Le Théâtre Politique*, Paris, L'Arche, 1997.

PISCATOR, Erwin, *Aufsätze, Reden, Gespräche. Schriften, Band 2*, Berlin, Henschel, 1968.

PISCATOR, Erwin, *Das politische Theater,* Berlin, Henschel, 1929.

Articles

AZOURY, Philippe, « Le droit au plus fort », *Artpress spécial*, n°20, 1999, p.146-152.

CHABLE, Laurence ; VAUTRIN, Éric, « Laurence Chable, "Jeu : et prolongation", propos recueillis par Eric Vautrin », *Théâtre/Public*, « Variations Radeau », n°214, Montreuil, Éditions théâtrales, 2014, p. 96-115, consulté le 29 octobre 2024.
URL : https://shs.hal.science/halshs-01067180v1

COMBES, André, « Machinations intermédiales », *Cahiers d'Études Germaniques*, *79 | 2020*, consulté le 10 mai 2024.
URL : http://journals.openedition.org/ceg/12481
DOI : https://doi.org/10.4000/ceg.12481

DORT, Bernard, « Le lieu de la représentation épique », *Théâtre en jeu Essais de critique (1970-1978)* Le Seuil, p.94-112, consulté le 8 octobre 2024.
URL : https://shs.cairn.info/theatre-en-jeu--9782020053686-page-94?lang=fr.

DUVILLIER, Marc, « La quête craighienne du mouvement », Études théâtrales, n°47-48, 2010/1, p.48-54, consulté le 29 octobre 2024.
URL : https://shs.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-1-page-48?lang=fr&tab=texte-integral

GLICENSTEIN, Jérôme,« Exposition, « L'intime, le collectionneur derrière la porte » », *Marges*, 03 | 2004, p. 110-111, consulté le 7 octobre 2024.
URL : http://journals.openedition.org/marges/780
DOI : https://doi.org/10.4000/marges.780

NÉE, Laura, « « Connais-tu la région où fleurit le citron ? » ou Valère Novarina, la pratique du dépaysement », *Agôn*, nº 3, septembre 2010.
DOI : https://doi.org/10.4000/agon.1270.

SARACZYNSKA, Maja, « Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art », *Agôn* , 4 | 2011, consulté le 17 avril 2021.
URL : http://journals.openedition.org/agon/2060
DOI : https://doi.org/10.4000/agon.2060

SCHÜTZ, Theresa „Das mit-wirkende Publikum: Von der Kopräsenz zur Relationalität", *Recherchen 164: Theater der Vereinnahmung-Publikumsinvolvierung im immersiven Theater,* Theater der Zeit, 05/2022, consulté le 10 juillet 2024.
URL : https://tdz.de/artikel/faf3919e-df80-4fc6-b688-0548137f7011

THOMÉ, Philippe, « Adolphe Appia », *SIKART Dictionnaire sur l'art en Suisse*, 2016, consulté le 7 octobre 2024.
URL : https://recherche.sik-isea.ch/sik:person-4000014/in/sikart

Thèses et mémoires

ABRAMOVIĆ, Boris, *The Non-Human Turn in Performance Art: Conversations*, mémoire de master, sous la direction de Elizabeth Ann JOCHUM, Aalborg (Danemark), Aalborg University, 2019.

RAMAGE, Julie. *Machines de guerre, machines critiques : essais de recherche-création à partir d'Antonin Artaud*, thèse de doctorat, sous la direction de Evelyne GROSSMAN, Paris, Université Sorbonne Paris Cité, 2019.

ARTS DU CIRQUE, CORPS, AGRÈS

ANDRIEU, Bernard ; THOMAS, Cyril, *Entre les corps. Les Pratiques émersiologiques aujourd'hui (cirque, marionnettes, performance et arts immersifs). Actes du colloque des 7 et 8 octobre 2016 au Centre national des arts du cirque*, Paris, L'Harmattan, 2017.

ARRIGHI, Gillian, et Jim Davis, *The Cambridge Companion to the Circus*, Cambridge, Cambridge University press, 2021.

DENIS, Sébastien ; HOUILLÈRE, Jérémy, *Cirque, cinéma et attractions : Intermédialité et circulation des formes circassiennes,* Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019.

FREIXE, Guy, *Le Corps, ses dimensions cachées : pratiques scéniques*, Montpellier, Deuxième époque, 2017.

GOETZ, Olivier, *Le Geste Belle Époque*, Strasbourg, ELiPhi, Éditions de linguistique et de philologie, 2018.

MARTINEZ, Ariane, *Contorsion. Histoire de la souplesse extrême en Occident, XIX-XXIe siècles,* publié par La Société d'histoire du théâtre, le Centre National des Arts du Cirque, et la chaire ICiMa, 2021.

METAYER, Yann ; CALVIER, Serge ; LORIAUX, Thomas, *Agrès de cirque : conception et fabrication,* Fontenay-sous-Bois*,* HorsLesMur, 2023.

PERRIN, Julie ; HORVATH, Laszlo, *Projet de la matière, Odile Duboc : mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Dijon Pantin, Les Presses du réel – Centre national de la danse, 2007.

TUFNELL, Miranda ; CRICKMAY, Chris, *Corps, espace, image*, Bruxelles, Contredanse, 2014.

Écrits de praticiens

PETIT, Philippe, *Traité du funambulisme*, Arles, Actes Sud, 1997.

PINOK et MATHO, *Une Saga du mime, des origines aux années 1970*, Paris, Riveneuve éditions, 2016.

Revues

Artpress, n°double 483 /484, Paris, 2020.

Artpress spécial, « Le cirque au-delà du cercle » n°20, Paris, 1999.

Stradda : le magazine de la création hors les murs, n° 1, Paris, HorsLesMurs, 2006.

Theater der Zeit, n°7/8, „*Circus in flux. Zeitgenössischer Zirkus. Contemporary Circus »,* Berlin 2022.

Articles

HANNA, Thomas, « Qu'est-ce que la somatique ? », *Recherches en danse,* Traductions I 2017, consulté le 7 octobre 2024.
URL : http://journals.openedition.org/danse/1232
DOI : https://doi.org/10.4000/danse.1232

JAY, Laurence, « Pratiques somatiques et écologie corporelle », *Sociétés*, 2014/3 n° 125, 2014, p.103-115, consulté le 8 octobre 2024.
DOI : https://doi.org/10.3917/soc.125.0103

KELLOKUMPU, Simo, "Contextual Choreography: A Dance-Mat Workshop", *CARPA4* "The Non-Human And The Inhuman In Performing Arts – Bodies, Organisms And Objects In Conflict", 2016, consulté le 13 février 2024.
URL : https://nivel.teak.fi/carpa4/contextual-choreography-a-dance-mat-workshop-simo-kellokumpu/

RACHE DE ANDRADE, Raquel ; CARRARA, Guy, *Écrire le cirque : l'aventure d'Archaos et la méthode ANCAR*, Lacoste (Hérault), Deuxième époque, 2022.

THOMAS, Rachel, « Cheminer l'espace en aveugle. » *Alinéa*,9, 1999, p.9-24.
URL : https://shs.hal.science/halshs-00143190

TRAPP, Franziska, „(De-)center. Zum non-human turn im zeitgenössischen Zirkus", *Thewis* 9(1), p.114–126, consulté le 4 juillet 2024.
DOI : https://doi.org/10.21248/thewis.9.2022.115

TRAPP, Franziska, „(More than) Human? Inszenierungsstrategien im Zeitgenössischen Zirkus", *Theater der Zeit*, „*Circus in flux. Zeitgenössischer Zirkus. Contemporary Circus*", n°7/8, 2022, Berlin, p.9-14.

VERGA, Francesca, « Spångberg, Mårten, The Internet at Supportico Lopez Berlin » *Atpdiary* du 9 février 2015, consulté le 11 mars 2024.
URL : http://atpdiary.com/marten-spangberg-supportico-lopez-berlin/

Thèses et mémoires

BONNET, Lucie, *Corde et cirque, une histoire de renversements : évolution et révolutions de fibres circassiennes*, mémoire de master, sous la direction de Marion GUYEZ, Grenoble, Université Grenoble-Alpes, 2020.

BONNET, Lucie, *Corps et agrès sur les scènes contemporaines circassiennes : altérité et révolutions*, mémoire de master, sous la direction de Marion GUYEZ, 2019.
URL : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02187049

DEL VALLE, Marian, *Accompagner les processus créatifs de Monica Klingler, Barbara Manzetti et Marian del Valle (janvier 2009 – décembre 2012)*, thèse de doctorat, sous la direction de Marina NORDERA et José Antonio SANCHEZ, Nice, Université Nice Sophia Antipolis, 2013.
URL : https://theses.hal.science/tel-00966697

DRAY, Charlène, *Le Protocole scientifique comme processus de création artistique appliqué au cheval. Entre arts et sciences, des espaces hybrides où écrire le vivant,* thèse de doctorat, sous la direction de Philippe GOUDARD, Montpellier, Université Paul Valéry Montpellier 3, 2019.

GUYEZ, Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*, thèse de doctorat, sous la direction de Muriel PLANA et Philippe ORTEL, Toulouse, Université Toulouse Jean Jaurès, 2017.

LECLERC, Andréane, *Entre contorsion et écriture scénique : la prouesse comme technique évocatrice de sens,* mémoire-création présenté comme exigence partielle de la maîtrise en théâtre, Montréal, Université du Québec, 2013.

LEMPICKI, Anne, *Poïétique et théâtralité de la chute des corps dans les créations artistiques,* thèse de doctorat, sous la direction de Amos FERGOMBÉ, Université Polytechnique Hauts-de-France, 2021.
URL : https://uphf.hal.science/tel-03811847

LEON, Anna, *Multiple Stories. Expanded Choreography and Choreographic Histor,* thèse de doctorat, sous la direction de Nicole HAITZINGER et Christina THURNER, Salzburg, Universität Salzburg, 2019.

SALAMANDRA, Lisa*, Le Corps écorché, dépecé, recomposé,* thèse de doctorat, sous la direction de Michel SICARD, Paris, Université Panthéon-Sorbonne Paris I, 2018.
URL : https://shs.hal.science/tel-02308662/

Sites et pages Internet

« Les Nouveaux Agrès », Dossier *L'agrès : entre apprivoisement et dépassement, Territoires de Cirque,* consulté le 27 février 2024.
URL : https://territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/l-agres-entre-apprivoisement-et-depassement/les-nouveaux-agres

ARTS DE LA MARIONNETTE, OBJET, MATIÈRE

BEAUCHAMP, Hélène ; NOGUÈS, Joëlle, VAN HAESEBROECK, Elise, *Marionnette, corps-frontière*, Arras, Artois Presses Université, 2016.

BIRRINGER, Johannes (éd.) ; FENGER, Josephine (éd.), *Tanz der Dinge / Things that dance,* TanzForschung, Gesellschaft für Tanzforschung, Bielefeld, transcript Verlag, 2019.

FIRMO, Catarina, *Matière, paysage et récit dans le théâtre de marionnettes*, Paris, Éditions le Manuscrit, 2022.

GUIDICELLI, Carole, *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Montpellier, L'Entretemps, 2013.

HEULOT-PETIT, Françoise ; JOLLY, Geneviève ; PAVLOVA, Stanka, *Interactions entre le vivant et la marionnette. Des corps et des espaces,* Arras, Artois Presses Université, 2019.

KLEIST, Heinrich von, *Über das Marionetten-Theater: Aufsätze und Anekdoten*, Frankfurt am Main (Leipzig) Insel-Verlag, 2007.

LEMAHIEU, Daniel, *La Marionnette aujourd'hui*, Paris, Europe, 2021.

PLASSARD*,* Didier, *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques* : *Allemagne, France, Italie*, Lausanne, Âge d'Homme, 1992.

POSNER, Dassia N. ; ORENSTEIN, Claudia ; BELL, John, *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance,* London; New York, Routledge, 2014.

SCHENKA, Astrid, „Performative Perspektiven auf Objekte. Eine theaterwissenschaftliche Annäherung an Requisiten", in OLCHAWA, Joanna ; SAVIELLO, Julia, *Requisiten: Die Inszenierung von Objekten auf der ›Bühne der Kunst‹,* Heidelberg: arthistoricum.net-ART-Books, 2023, p. 255–268.
DOI : https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1186.c16893

SCHENKA, Astrid, *Aufführung des offen Sichtlichen. Zur Poesie des Mechanischen im zeitgenössischen Theater,* Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2020.

UBERSFELD, Anne, *L'Objet théâtral,* Paris, Centre National de Documentation Pédagogique, 1978.

Écrits de praticiens

JAPPELLE, Hubert, « L'interprétation du mouvement », *Théâtre / Public* n°34-35, 1980, p. 54-55.

MESCHKE, Michael, *Grenzüberschreitungen: zur Ästhetik des Puppentheaters*, Frankfurt am Main, Wilfried Nold, 1996.

PODEHL, Enno, « Ceux qui touchent le ciel. La perception spatiale du manipulateur », *Puck, la marionnette et les autres arts,* « Des corps dans l'espace », n°4, 1991, p.31-39.

SHÖN, Roland, *Les oiseaux architectes suivi de Le montreur d'Adzirie*, Montpellier, Charleville-Mézières, l'Entretemps, IIM-Institut international de la marionnette, 2009.

SOLGA, Kim, *Theory for theatre studies: space,* London [New York], Methuen Drama, 2019.

Revues

Das Andere Theater (DaT), n°89 Sonderausgabe „Deutsche Figurentheaterszene", Berlin, UNIMA-Zentrum Deutschland, 2016.

Das Andere Theater (DaT), n°7, Berlin, UNIMA-Zentrum Deutschland, 1997.

Das Andere Theater (DaT), n°6, Sonderheft „Puppen-und Figurentheater in Deutschland", Berlin, UNIMA-Zentrum Deutschland, 1996.

Puck, la marionnette et les autres arts, n°4 « Des corps dans l'espace », Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1991.

Puppen, Menschen & Objekte Theaterzeitschrift, n°122, Verband Deutscher Puppentheater e.V., Berlin, 2021.

Théâtre / Public, « La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements », n° 193, 2009.

Articles et comptes rendus

BURGHOLZER Laurette, KACHELMANN Charlotte Wanda, ROBLEDO Federico et GÉRON Noémie, *Dessins et croquis, compte-rendu de table ronde*, chaire ICiMa, 2023.

CAMBRON, Maxence, « Matières et mémoire, ou le théâtre concret de François Tanguy (Théâtre du Radeau) », *Agôn*, 8 | 2019, en ligne depuis le 24 février 2020, consulté le 8 novembre 2022.
URL : http://journals.openedition.org/agon/6542
DOI : https://doi.org/10.4000/agon.6542

CHARLET, Émilie, « S'embarrasser de l'objet : Introduction du dossier », *Agôn*, nº 4, 2011, consulté le 9 octobre 2024.
DOI : https://doi.org/10.4000/agon.2152

GARCIN-MARROU, Flore, « Pas si bête la marionnette ! », *Chimères*, vol. N° 81, n° 3, 2014, p. 131-38.
DOI : https://doi.org/10.3917/chime.081.0131.

GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, Chantal, « Des screens au castelet éclaté : un langage marionnettique », *L'Annuaire théâtral*, n° 37, 2010, p. 85-98.
DOI : https://doi.org/10.7202/041596ar.

KAVRAKOVA-LORENZ, Konstanza, „Das Theaterspiel der Dinge" in BRENDENAL, Silvia, *Animation fremder Körper,* Berlin, Theater der Zeit, 2000, p.70-71.

POSTEL, Julie, « Marionnette infigurée et persistance de la matière », *Agôn*, 8 /2019, consulté le 7 octobre 2024.
URL : http://journals.openedition.org/agon/6114
DOI : https://doi.org/10.4000/agon.6114

SERMON, Julie, « La marionnette, un art contemporain ? : (ou comment en finir avec les idées reçues) », *Nectart*, vol. 2017/2, n° 5, p. 108-116.
DOI : https://doi.org/10.3917/nect.005.0108.

STEYERL, Hito, « Le langage des choses », in *Transversal* n°6, 2006, consulté le 10 décembre 2022.
URL : https://transversal.at/transversal/0606/steyerl/fr

Thèses et mémoires

BRANDES, Dawn Tracey, *Puppet Life and the Phenomenology of Consciousness*, thèse de doctorat, Evanston, Nothwestern University, 2017.
DOI : https://doi.org/10.21985/N2P963.

GARRÉ NICOARĂ, Marie, *L'Espace marionnettique, lieu de théâtralisation de l'imaginaire*, thèse de doctorat, sous la direction de Amos FERGOMBÉ, Arras, Université d'Artois, 2013.

GAUBITZ, Mareike *Maschinen als Akteure. Untersuchungen zum Theater der Dinge,* sous la direction de Monika WOITAS et Guido HISS, Bochum, Ruhr-Universität Bochum, 2017.

KRAMER, Paula, *Dancing Materiality. A Study of Agency and Confederations in Contemporary Outdoor Dance Practice,* thèse de doctorat, sous la direction de Sarah WHATLEY et Natalie GARRETT BROWN, Coventry, Coventry University, 2015.

MAUBERT, Oriane, *La Marionnette danse : ré-activer le geste sur la scène contemporaine*, thèse de doctorat, sous la direction de. Didier PLASSARD, Montpellier, Université Paul Valéry – Montpellier III, 2021.
URL : https://theses.hal.science/tel-03665399

PAVLOVA-BONNETIER, Stanka, *Les Avatars et les métaphores de la figure humaine dans les spectacles contemporains de la marionnette*, thèse de doctorat, sous la direction de Amos FERGOMBÉ, Arras Université d'Artois, 2011.

POSTEL, Julie, *Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*, thèse de doctorat, sous la direction de Amos FERGOMBÉ, Valenciennes, Université Polytechnique Hauts-de-France, 2019.

ARTS PLASTIQUES ET VISUELS

BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.

BIZON, Paul-Henri ; ARCHIMBAUD, Michel ; DAVID, Claire, *Jean-Paul Chambas : théâtre et peinture*, Le Méjan, Actes Sud, 2004.

BONNET, Eric ; FERGOMBÉ, Amos ; NOGACKI, Edmond, *Théâtre et arts plastiques : entre chiasmes et confluences*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2002.

CASETTI, Francesco, *The Lumière Galaxy. Seven Key Words for the Cinema to Come*, New York, Colombia University Press, 2015.

CONZEN, Ina, *Staatsgalerie Stuttgart - Die Sammlung. Meisterwerke vom 14. bis zum 21. Jahrhundert,* München / Stuttgart, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

DOHM, Katharina, et al., *Diorama: Erfindung einer Illusion*, Köln, Snoeck, 2017.

GRUNEWALD, Almut, *Friedrich Kiesler. Seine Skulpturen und sein offenes künstlerisches Konzept,* thèse de doctorat, sous la direction de Manfred SCHULLER, München, Technischen Universität München, 2014.

JANECKE, Christian, *Performance und Bild, Performance als Bild*, Berlin, Philo & Philo Fine arts, 2004.

JOURDHEUIL, Jean, *Un Théâtre du regard : Gilles Aillaud : le refus du pathos*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 2002.

MITCHELL, William John Thomas, *What Do Pictures Want? The Lives And Loves of Images*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2005

OBERER, Hariolf; VERHEYEN, Egon, *Erwin Panofsky: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin, Wissenschaftsverlag Volger Spiess, 1980.

TIBERGHIEN, Gilles A., *Land Art*, Paris, Dominique Carré, [1993], 2012.

Écrits de praticiens

KANDINSKY, Wassily, *Punkt und Linie zu Fläche,* München, Verlag Albert Langen, 1926.

PALLASMAA, Juhani, *La Main qui pense*, Arles, Actes Sud, 2013.

Articles

DURING Éli, interviewé par Frank MADLENER, « Prototypes », *L'étincelle*, Ircam, Centre Pompidou, 2010, p.6-9.

LANDAIS, Etienne « Land Art, temps et lieux », in *Courrier de l'Environnement de l'INRA,* n° 24, 1995.

MONTIGLIO, Yveline, « Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle* (2001) et *Postproduction* (2003) », *Communication*, Vol. 24/1, 2005, mis en ligne le 22 septembre 2008, consulté le 1er juillet 2024.
URL : http://journals.openedition.org/communication/418
DOI : https://doi.org/10.4000/communication.418

Feuilles de salle

FAITOT, Julie, *Les Machines célibataires*, Galerie Duchamp – centre d'art contemporain de la ville d'Yvetot, livret de l'exposition, Yvetot, 2018.

LOISY, Jean de ; PRANGÉ, Grégoire, *Anselm Kiefer. La photographie au commencement,* livret de l'exposition, LaM – Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut de Lille, du 6 octobre 2023 au 3 mars 2024.

NOUBADJI-HUTTENLOCHER, Mina ; LEGROS, Frédéric, *Insomnia,* livret de l'exposition, Château de Hauterives, du 11 juin au 28 août 2022.

Thèses et mémoires

THEBAULT, Marine, *Une Approche relationnelle de l'exposition muséale : repenser la conception de l'expérience visitorielle dans les musées d'art à travers l'art conceptuel,* thèse de doctorat, sous la direction de Daniel SCHMITT et Érik VERHAGEN, Université Polytechnique des Hauts-de-France, 2022.
URL : https://hal.science/tel-03909760

Sites et pages Internet

GEINDREAU, Rémy, « Michel Carrouges et son mythe, les machines célibataires », *conservationmachine*, consulté le 25 septembre 2024.
URL : https://conservationmachines.wordpress.com/2012/05/11/michel-carrouges-et-son-mythe-les-machines-celibataires/

« Fischli & Weiss, *Der Lauf der Dinge* 1987 » *Medienkunstnetz,* consulté le 16 novembre 2022.
URL : http://www.medienkunstnetz.de/werke/the-way-of-things/

« Ulla von Brandenburg at Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía », *Art Viewer* du 12 février 2024, consulté le 20 février 2024.
URL : https://artviewer.org/ulla-von-brandenburg-at-museo-nacional-centro-de-arte-reina-sofia/

"What is *hecomi* ? The motive of the work", *Ken'Ichiro Taniguchi*, consulté le 17 octobre 2024. URL : https://kenichirotaniguchi.com/hecomi-study

ARCHITECTURE

BÖHME, Gernot, *Architektur und Atmosphäre*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 2006.

BOUDON, Philippe, *Echelle(s) – L'architecturologie comme travail d'épistémologue*, Paris, Economica, 2002.

CHING, Francis D. K., *Architecture: Form, Space & Order*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1979.

DONNADIEU, Brigitte, *L'Apprentissage du regard – Leçons d'architecture de Dominique Spinetta*, Paris, Éditions de la Villette, 2002.

OGER, Mh. ; DUGY, B., *Typologie des coins jeux*, *mission maternelle de Sarthe,* 2012.

Articles

FLOC'H, Lucile, *Le Coin aigu : une étude sur la potentialité des ambiances,* seminaire « ambiances, références et effets », encadré par D. SIRET et C. DROZD, 2016.
URL : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01498718

GANGLOFF, Emmanuelle, « La scénographie urbaine, émergence d'une fonction », *L'Observatoire*, vol. N° 47, n° 1, 2016, p. 48-52.
DOI *:* https://doi.org/10.3917/lobs.047.0048.

Thèses et mémoires

HARTWELL, Kevin, *La Relation de l'angle architectural à l'intersection : l'angle urbain comme objet d'étude de l'espace urbain*, mémoire de master, sous la direction de Thomas LEDUC, Pascal JOANNE et Mickaël BRASEBIN, Nantes, L'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes, L'École Centrale de Nantes et L'École des Mines de Nantes, 2016.
URL : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01375589

GANGLOFF, Emmanuelle, *Quand la scénographie devient urbaine : Nantes comme observatoire des fonctions du scénographe dans la fabrique de la ville,* thèse de doctorat, sous la direction de Dominique SAGOT-DUVAUROUX et Laurent LESCOP, Angers, Université d'Angers, 2017.
URL : https://theses.hal.science/tel-01757913

LUMIÈRES, OMBRES

AUMONT, Jacques, *Le Montreur d'ombres*, Paris, Librairie Philosophique, 2012.

CARRÉ, Benoit ; CHAMBON, Delphine ; DUPONT, Erika et TROCH, Kevin, *Lumière(s), Regards croisés des sciences humaines sur un objet d'étude transdisciplinaire,* Villeneuve d'Ascq, Institut de recherches historiques du Septentrion, 2016, consulté le 17 avril 2024.
DOI : https://doi.org/10.4000/books.irhis.600

PERRUCHON, Véronique, *Noir, lumière et théâtralité,* Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2016.

STOICHITA, Victor I., *Brève histoire de l'ombre,* Genève, Droz, 2000.

Articles

EZRATI, Jean-Jacques, « L'éclairage comme élément de la scénographie », *Culture & Musées*, vol. 16, nº 1, 2010, p. 252-56.
DOI *:* https://doi.org/10.3406/pumus.2010.1578

GILLAIN, Nathalie, « La dramaturgie de la lumière et les effets de la technique dans le « premier théâtre » de Maurice Maeterlinck », *Textyles* 26-27 | 2005, P. 140-152, consulté le 17 avril 2024.
URL : http://journals.openedition.org/textyles/619
DOI : https://doi.org/10.4000/textyles.619

PEDRANI, Amaranta, « L'incontro con Richard Peduzzi a Parigi », *Luce,* n°314, 215, p.36-40.

Thèses et mémoires

FABBRI, Hélène, *Histoire et poétique de la lumière au théâtre : le rôle de la conception lumière dans l'art scénographique,* mémoire de fin d'études, sous la direction de Henri ROUVIÈRE et François BARTHELEMI, École Nationale supérieure d'architecture, Montpellier, 2020.

MANNEVILLE, Mariore, *À l'écoute de la lumière. Sémiotique de la lumière dans le cinéma narratif. Rhétorique et changement de lumière*, mémoire de master, sous la direction de José MOURE, Paris, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2016, consulté le 8 octobre 2024. URL : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01438493v1

PALERMO Antonio, *La Plasticité de la lumière strehlerienne. De l'émergence à l'affirmation d'une esthétique,* thèse de doctorat, sous la direction de Véronique PERRUCHON, Lille, Université de Lille, 2021.

COSTUME

BANU, Georges, *Le Costume de théâtre dans la mise en scènce contemporain,* Paris, Centre National de Documentation Pédagogique, 1980.

BARTHES, Roland, *Système de la Mode*, Paris, Seuil, 1967.

POÏÉTIQUE, ATELIER, RECHERCHE-CRÉATION

BADURA, Jens; DUBACH, Selma ; HAARMANN, Anke; MERSCH, Dieter; REY, Anton ; SCHENKER, Christoph; TORO, Germán, *Künstlerische Forschung, Ein Handbuch,* Zürich Berlin, Diaphanes, 2015.

LE COGUIEC, Éric ; GOSSELIN, Pierre, *La Recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006.

PASSERON, René, *La Naissance d'Icare : éléments de poïétique générale*, Marly-le-Roi, Ae2cq/PUV, 1996.

VALÉRY, Paul ; MARX, William (éd.), *Cours de Poétique I (1937-1940)*, Paris, Gallimard, 2023.

VALÉRY, Paul ; MARX, William (éd.), *Cours de Poétique II (1940-1945),* Paris, Gallimard, 2023.

Articles

DREISSIGACKER, Thomas, „Modellieren", *Künstlerische Forschung, Ein Handbuch,* Zürich, Berlin, Diaphanes 2015, p.181-184.
DOI : 10.4472/9783037345832.0035

LANCRI, Jean, « Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en Arts Plastiques à l'Université », *Plastik*, numéro 1, 2001, p. 98 à 106.

RYAN, Paul, « « Un Ouvrage Meurt d'être Achevé » : problèmes de l'achèvement et de l'arbitraire Dans l'œuvre de Paul Valéry », *Irish Journal of French Studies*, vol. 1, nº 1, décembre 2001, p. 75-86.
DOI : https://doi.org/10.7173/164913301818732337

SAULE, Peggy, « L'atelier poétique : De Falbalas à Guernica », *Entrelacs*, nº 7, 2009, p. 95-104.
DOI : https://doi.org/10.4000/entrelacs.187

SCHMITT, Céline, « La scène, un espace-atelier », *Entrelacs*, 7 | 2009, p.159-174, consulté le 19 avril 2022.
URL : http://journals.openedition.org/entrelacs/197
DOI : https://doi.org/10.4000/entrelacs.197

Thèses et mémoires

BUSSON, Caroline, *Le Hasard dans le processus de création,* Mémoire de DSAA Design Graphique, Roubaix, ESAAT Roubaix, 2014.

NIRCHIO, Lisa, *Les Aléas du design ou l'aléatoire dans le processus de création*, mémoire de master, sous la direction de Pierre Damien HUYGHE, Françoise PARFAIT et Sophie FÉTRO, Paris, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2018, consulté le 7 octobre 2024.
URL : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01877194

Sites et pages Internet

GREGOIRE, Carolyn, « Comprendre les quatre étapes du processus créatif », *wework* du 18 octobre 2019, consulté le 2 décembre 2022.
URL : https://www.wework.com/fr-FR/ideas/worklife/understanding-the-four-stages-of-the-creative-process

« 9 x 9 questions sur la recherche-création : Mireille Losco-Lena », *thaêtre.com,* consulté le 25 septembre 2023.
URL : https://www.thaetre.com/2018/06/16/recherche-creation/5/

SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

PHILOSOPHIE

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 2023.

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943.

BACHELARD, Gaston, *L'Expérience de l'espace dans la physique contemporaine*, Paris Librairie Félix Alcan, 1937.

BENJAMIN, Walter, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, Ditzingen, Reclam, 2019.

BENNETT, Jane, *Vibrant Matter. A political ecology of things*, Durham, Duke University Press, 2010.

DELEUZE, Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

DELEUZE, Gilles, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », *Deux régimes de fous : Textes et entretiens, 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003.

DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix, *Mille plateaux,* Paris, Minuit,1980.

DETIENNE, Marcel ; VERNANT, Jean-Pierre, *Les Ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2018.

FOUCAULT, Michel*, Dits et écrits IV 1980-1988,* Paris, Gallimard, 1994.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits III 1976-1977,* Paris, Gallimard, 1994.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits I 1954-1975,* Paris, Gallimard, 1994.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines,* Paris, Gallimard, 1966.

GRANGER, Gilles Gaston, *La Pensée de l'espace*, Paris, Odile Jacob, 1999.

GRUSIN, Richard*, The Nonhuman Turn*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.

LAPOUJADE, David, *Puissances du temps versions de Bergson*, Paris, Minuit, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sens et non-sens,* Paris, Gallimard, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

Articles

BENNETT, Jane, « Matérialismes métalliques », *Rue Descartes, 2008/1 n° 59,* 2008, p. 57-66, consulté le 6 octobre 2024.
URL : https://www.ruedescartes.org/article/?article=RDES_059_0057

CONTE, Richard, « La poïétique d'Étienne Souriau : Étienne Souriau's poïetic », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. n° 19, n° 1, 2017, p. 13-21.
DOI : https://doi.org/10.3917/nre.019.0013

FONTAINE, Mathieu, « Espace et pouvoir », Revue *Transversales* du Centre Georges Chevrier – 3, 2014, consulté le 15 juillet 2024
URL : http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/transversales/Habiter_espace/M_Fontaine.html

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Empan,* 2004/2 no°54, p.12-19, consulté le 7 octobre 2024.
DOI : https://doi.org/10.3917/empa.054.0012

GARSKE, Pia, „What's the ‚matter'?: Der Materialitätsbegriff des ‚New Materialism' und dessen Konsequenzen für feministisch-politische Handlungsfähigkeit", *Prokla. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft*, vol. 44, n° 174, 2014, p.111-129.
DOI : https://doi.org/10.32387/prokla.v44i174.194

LAPOUJADE, David, « Intuition et Sympathie chez Bergson » *Eidos*, no. 9, 2008, pp.10-31 URL : https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85416265002

RENOUE, Marie, *Sémiotique et perception esthétique : Pierre Soulage et Sainte-Foy de Conques*, Limoges, Presses Universitaire de Limoges, 2001, p. 114-115.

ROMEYER-DHERBEY, Gilbert, *Des choses mêmes, la pensée du réel chez Aristote,* Lausanne, l'Âge d'Homme, 1983.

D'autres références

BONTEMS, Vincent, « Bachelard et La poétique de l'espace », L'espace, mode d'emploi, épisode 1/4, *France Culture*, le 5 mars 2018, consulté le 6 octobre 2024.
URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/bachelard-et-la-poetique-de-l-espace-9906232

Sites et pages Internet

« Henri Maldiney / In media vita et André du Bouchet /Une excavation », *remue.net,* consulté le 27 juillet 2021.
URL : https://remue.net/RK/15_Maldiney.html

« L'accueil de l'évènement », *fraterphilo*, du 4 juin 2021, consulté le 27 juillet 2021.
URL : http://fraterphilo.over-blog.com/article-l-accueil-de-l-evenement-106373670.html

ANTHROPOLOGIE, SOCIOLOGIE

COOREN, François, et al., *Manières de faire parler : interaction et ventriloquie*, Lormont, le Bord de l'eau, 2013.

INGOLD, Tim, *Knowing from the inside: Cross-Disciplinary Experiments with Matters of Pedagogy*, London, Bloomsbury Academic, 2022.

LATOUR, Bruno, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 2012.

MAUSS, Marcel, *Les Techniques du corps*, Paris, Payot & Rivages, [1934] 2021.

Articles

COLLEYN, Jean-Paul ; DOZON, Jean-Pierre, « Lieux et non-lieux de Marc Augé », *L'Homme*, nº 185-186, 2008, p. 7-32.
DOI : https://doi.org/10.4000/lhomme.24099

GELARD, Marie-Luce. « « Les techniques du corps" de Marcel Mauss. Renouveau ou retour sur une question annexe. » *Marcel Mauss. L'anthropologie de l'un et du multiple*, Paris, Presses Universitaire de France, p.81-100, 2013.
URL : https://hal.science/hal-00807786

INGOLD, Tim, « Les matériaux de la vie », *Socio-anthropologie*, 35 | 2017, p. 23-43, consulté le 9 novembre 2022.
URL : http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/2519
DOI : https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.2519

LEFEBVRE, Henri, « La production de l'espace », *L'Homme et la société*, n°31-32, 1974, p.15-32.
URL : http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1974_num_31_1_1855
DOI : https://doi.org/10.3406/homso.1974.1855

GÉOGRAPHIE

SOJA, Edward W., *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres/New York, Verso, 1989.

Articles

CALBÉRAC, Yann « Habiter le théâtre. Pour une géographie des spatialités théâtrales » *Géopoint 2022 : « Tous habitants ? »*, Amiens, 2022
URL : https://shs.hal.science/halshs-03821976

LUSSAULT, Michel, « Entrée en matière. La spatialité d'abord », *Carte d'identités,* 2019, p.7-24, consulté le 8 octobre 2024.
DOI : 10.3917/herm.povoa.2019.01.0007

LUSSAULT, Michel, « Ce que la géographie fait au(x) monde(s) », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, *#10*, p. 241-251, 2010, consulté le 29 octobre 2024.
URL : http://journals.openedition.org/traces/4854
DOI : https://doi.org/10.4000/traces.4854

STOCK, Mathis, « L'habiter comme pratique des lieux géographiques », *EspacesTemps.net*, 2004, consulté le 8 octobre 2024.
URL : https://www.espacestemps.net/en/articles/habiter-comme-pratique-des-lieux-geographiques-en/

STOCK, Mathis, « Habiter comme "faire avec l'espace". Réflexions à partir des théories de la pratique », *Annales de géographie*, vol. 2015/4, n° 704, 2015, p. 424-441.
DOI : https://doi.org/10.3917/ag.704.0424.

VOLVEY, Anne ; STOCK, Mathis ; CALBÉRAC, Yann, Spatial Turn, tournant spatial, tournant géographique, Une science sociale aux tournants, 2021.
URL : https://shs.hal.science/halshs-03269483

VOLVEY, Anne ; PERRIN, Julie ; PICHAUD, Laurent. « Faire avec l'espace ou faire jouer le 'tournant spatial' en Art », *Les Cahiers Skéné,* RDV III, p.7-27, 2013, consulté le 7 octobre 2024.
URL : https://hal.science/hal-04472342v1

AUTRES SCIENCES HUMAINES

ARENDT, Hannah, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Le Seuil, 1995.

BARAD, Karen Michelle, *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, Durham, Duke University Press, 2007.

FREUD, Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne. Application de la psychanalyse à l'interprétation des actes de la vie quotidienne,* Paris, Payot, 1975.

WINNICOTT, Donald W., *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975.

Articles

JEZEGOU, Annie, « L'agentivité humaine : un moteur essentiel pour l'élaboration d'un environnement personnel d'apprentissage », *Sciences et Technologies de l'Information et de la Communication pour l'Éducation et la Formation*, vol. 21, n° 1, 2014, p. 269-286.
DOI : https://doi.org/10.3406/stice.2014.1099.

KUPCZYŃSKA, Kalina, „Poetik der (nicht immer runden) Dinge: „Thing-Power" in den Erzählungen von Clemens J. Setz", dossieronline.at, n°05/2021, p. 123-136.
DOI : https://doi.org/10.25364/16.05:2021.1.10

SALAIS, Robert, *Les produits : objets et/ou choses ? Retour sur la pragmatique des conventions 1,* 2018, consulté le 7 octobre 2024.
URL : https://shs.hal.science/halshs-03219094v1

Thèses et mémoires

OLMEDO, Élise, *Cartographie sensible : tracer une géographie du vécu par la recherche-création,* thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Marc BESSE, Paris, Université Panthéon-Sorbonne – Paris I, 2015.
URL : https://theses.hal.science/tel-02495701

Sites et pages Internet

« Le biomimétisme selon Idriss Aberkane », *La Sultane Magazine,* du 28 décembre 2016, consulté le 27 juillet 2021.
URL : https://www.youtube.com/watch?v=Z3aC7ngSh3w&t=7s

« La gravité quantique à boucles », *Site de vulgarisation scientifique d'Étienne Klein*, consulté le 12 octobre 2024.
URL : https://etienneklein.fr/la-gravitation-quantique-a-boucles/#:~:text=Physicien%20et%20historien%20des%20sciences,d'espace%20et%20de%20temps

OUVRAGES LITTÉRAIRES, POÉTIQUES, PIÈCES DE THÉÂTRE

ARNAUD, Noël, *L'État d'ébauche,* Paris, Le Messager boiteux, 1950.

BORCHERT, Wolfgang ; DUNKER, Axel (éd.), *Draußen vor der Tür*, Ditzingen, Reclam, 2018.

HEINRICH, Finn-Ole; ZIPFEL, Dita, *Zonka und Schlurch. Und diesen Ort, den nennst du Huul,* Hamburg, Verlag für Kindertheater, 2019.

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Quai Ouest,* Paris, Minuit, [1985] 2011.

PEREC, Georges, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits,* textes réunis et présentés par Mireille RIBIÈRE, Nantes, Joseph K, 2019.

PEREC, Georges, *Les Revenantes, Romans et Récits,* Paris, Bernard Magné, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2002.

PEREC, Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.

PEREC, Georges, *Penser / Classer*, Paris, Hachette, 1985.

PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.

PEREC, Georges, *Les Choses,* Paris, Julliard, 1965.

REGGIANI, Christelle, *L'Éternel et l'éphémère : temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*, Amsterdam, Rodopi, 2010.

RILKE, Rainer Maria, „Die achte Eligie", *Duineser Elegien,* Leipzig, Insel Verlag, 1923.

Articles

BURGELIN, Claude, « Le Voyage d'hiver de Georges Perec et les Sages de Sion. Une hypothèse de lecture », *Diacritik. Le magazin qui met l'accent sur la culture,* le 26 juin 2023, consulté le 21 mai 2024.
URL : https://diacritik.com/2023/06/26/le-voyage-dhiver-de-georges-perec-et-les-sages-de-sion-une-hypothese-de-lecture/

D'autres références

BURGELIN, Claude, « Les espèces d'espaces de Georges Perec », L'espace, mode d'emploi, épisode 2/4, *France Culture*, le 6 mars 2018, consulté le 6 octobre 2024.
URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/les-especes-d-espaces-de-georges-perec-6504200

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

AGNÈS, Pierron, *Dictionnaire de la langue du cirque,* Paris, Stock, 2003.

ANTONI, Robert-Max, *Vocabulaire français de l'art urbain*, Lyon, Certu, 2010.

BOURGEOIS, Bernard, « Création – Création et créativité », *Encyclopédie Universalis,* consulté le 6 octobre 2024.
URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/creation-creation-et-creativite

DIDEROT et d'ALEMBERT, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers,* 1751.

FREYDEFONT, Marcel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991.

FRIETSCH, Ute, *Praxeologische Begriffe. Ein Handwörterbuch der Historischen Kulturwissenschaften*, Bielefeld, Transcript, 2012.

GINOUVES, René, *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine Tome III,* Rome, École française d'Athènes ; École française de Rome, 1998.

GINOUVES, René ; MARTIN, Roland, *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine Tome I*, Rome, École française d'Athènes ; École française de Rome, 1985.

LISTA, Giovanni, *La Scène moderne, Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXème siècle*, Actes Sud, Arles, 1999.

PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002.

ROUQUET Odile, « Éducation somatique, Dictionnaire *Larousse de la Danse,* Paris, 2007.

Meyers grosses Taschenlexikon, Berlin, Bibliographisches Institut, 1981.

Sites et pages Internet

« angle », *Larousse,* https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/angle/3498, consulté le 3 novembre 2024.

« trace », *Larousse,* https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/trace/78844, consulté le 18 novembre 2022.

« tracer », *Larousse,* https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tracer/78848, consulté le 18 décembre 2022.

« Yi Jing [Yi King] ou Livre des mutations », *Universalis,* consulté le 10 octobre 2024. URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/yi-jing-livre-des-mutations/

„an·ecken", *Pons,* consulté le 27 février 2024
URL : https://de.pons.com/übersetzung/deutsche-rechtschreibung/anecken

DOCUMENTS EN LIEN AVEC LE CORPUS

JOHANN LE GUILLERM (CIRQUE ICI)

Sites et pages Internet

Site de Johann Le Guillerm (Cirque ici) https://johannleguillerm.com

Johann Le Guillerm (Cirque ici), « Terces », consulté le 3 août 2021.
URL : https://johannleguillerm.com/attraction/terces

« Cirque ici – Johann Le Guillerm. Résidence d'écriture », *La Brèche*, consulté le 1 juillet 2021. URL : https://www.labreche.fr/residence/residence-decriture-5/

« Johann Le Guillerm : De l'idée à l'objet » Fondation BNP Paribas, 2015, consulté le 2 février 2024.
URL : https://www.youtube.com/watch?v=4xo5rBrfzQU&t=1s

Dossier de presse

Tandem Scène nationale, *Les multipistes, sous le signe de Johann Le Guillerm,* dossier de presse, 2016.

Articles

BAECQUE, Antoine de, « Johann Le Guillerm, l'alchimiste », *Libération* du 13 juillet 2004, consulté le 2 juillet 2021.
URL : https://www.liberation.fr/culture/2004/07/13/johann-le-guillerm-l-alchimiste_486221/

CRAMESNIL, Joël, « Le grand retour de Johann Le Guillerm, à la Cartoucherie », *Mediapart,* du 17 juillet 2021, consulté le 26 juillet 2021.
URL : https://blogs.mediapart.fr/joel-cramesnil/blog/170721/le-grand-retour-de-johann-le-guillerm-la-cartoucherie

GENECAND, Marie-Pierre, « Au Théâtre de Vidy, le monde selon un alchimiste de la matière », *Le Temps* du 19 octobre 2017, consulté le 7 octobre 2024.
URL : https://www.letemps.ch/culture/scenes/theatre-vidy-monde-selon-un-alchimiste-matiere?srsltid=AfmBOorVWmFYBVUuvzVCnDO2dRP_Qyj49x14P2WWOwzPTW6egpy5iYij

GUY, Jean-Michel, « L'effroi dans le dos – *Où ça ?* de Cirque ici » *Artpress spécial*, n°20, 1999, p. 115-119.

LE GUILLERM, « Monstration », *Stradda : le magazine de la création hors les murs*, n° 1, 2006, p.59.

MILLET, Catherine, « Regarder le monde avec Johann Le Guillerm », *Artpress,* n°double 483 /484, Paris, 2020, p. 42-50.

QUENTIN, Anne, « Cirque ici / Johann Le Guillerm : Attraction, phénomène de cirque », *Stradda : le magazine de la création hors les murs*, n° 1, 2006, p. 57 -58 et 60-61.

QUENTIN, Anne, « Une œuvre protéiforme en mutation permanente », *Artcena* du 1er octobre 2020, consulté le 1er juillet 2021.
URL : https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/portraits/johann-le-guillerm/une-oeuvre-proteiforme-en-mutation-permanente

QUENTIN, Anne, « Un processus de création en laboratoire », *Artcena* du 1er octobre 2020, consulté le 22 juin 2021.
URL : https://www.artcena.fr/magazine/portraits/johann-le-guillerm/un-processus-de-creation-en-laboratoire

QUENTIN, Anne, « Entretien avec Johann Le Guillerm », *Territoires de Cirque* du 3 juillet 2001, consulté le 24 juin 2021.
URL : https://territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/l-agres-entre-apprivoisement-et-depassement/entretien-avec-johann-le-guillerm

SORIN, Etienne, « 3 choses à savoir sur le circassien Johann Le Guillerm », *L'Express* du 12 mars 2010, consulté le 1 juillet 2021.
URL :https://www.lexpress.fr/culture/scene/3-choses-a-savoir-sur-le-circassien-johann-le-guillerm_854325.html

THIBAUDAT, Jean-Pierre, « L'irrésistible attraction de l'alphabet Johann Le Guillerm », *Médiapart* du 25 septembre 2019, consulté le 28 juillet 2021.
URL : https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/250919/l-irresistible-attraction-de-l-alphabet-johann-le-guillerm

Documentaire

SÁEZ, Elías, « Johann Le Guillerm. Attraction », *Canal Encuentro*, 2018.

JULIAN VOGEL (CIE. UNLISTED)

Sites et pages Internet

Site de Julian Vogel : https://cieunlisted.ch/fr/

Articles

ROUSSIAL, Cyrille, « Vers des jonglages post-anthropocentriques : étude de variations de la collection CHINA SERIES de Julian Vogel », *Circus: Arts, Life and Sciences,* vol. 1, no. 1, 2022, consulté le 7 octobre 2024.
DOI : https://doi.org/10.3998/circus.3065

Dossiers de spectacle

VOGEL, Julian, *CHINA SERIES*, dossier de présentation, 2021.

CÉCILE MONT-REYNAUD (CIE LUNATIC)

Sites et pages Internet

Site de la Compagnie Lunatic https://www.cielunatic.com

Compagnie Lunatic, « Présentation », consulté le 31 janvier 2024.
https://www.cielunatic.com/presentation-de-la-compagnie/

Compagnie Lunatic « Fileuse », consulté le 20 mai 2021.
https://www.cielunatic.com/fileuse/

Dossiers de spectacle

Compagnie Lunatic, *Fileuse,* dossier de création, 2021.

Compagnie Lunatic, *Qui Pousse,* dossier de création, 2017.

Articles et entretiens en ligne

SAROH, Karine, « Entretien – Cécile Mont-Reynaud, Cie Lunatic », *Bande de violons – Étude de la pluridisciplinarité en scène* du 3 avril 2020, consulté le 18 mai 2021.
URL : https://bandeviolons.hypotheses.org/647

AURÉLIEN BORY (CIE 111)

BLONDEAU, Catherine ; DAVID, Claire (sous la direction de), *L'espèce dans l'espace : Aurélien Bory,* Arles, Actes Sud, 2017.

Sites et pages Internet

Site de Aurélien Bory (Cie 111) : https://www.cie111.com

« Espæce by Compagnie 111 | Aurélien Bory », *REF Romaeuropa* du 6 mars 2018, consulté le 8 octobre 2024.
URL : https://youtu.be/OxtGWGQOTZM

MÉLISSA VON VÉPY

Sites et pages Internet

Site de Mélissa Von Vépy : https://www.melissavonvepy.com

Articles et entretiens

BAFFOUR, Delphine, « Bonlieu Scène Nationale / Entretien Mélissa Von Vépy », *La Terrasse* du 26 septembre 2018, consulté le 7 octobre 2024.
URL : https://www.journal-laterrasse.fr/hors-serie/noir-m1/

LA BELLE MEUNIÈRE

Sites et pages Internet

Site de La Belle Meunière : https://www.labellemeuniere.fr

Feuille de salle

La Belle Meunière, « *Bachelard Quartet,* livret pour le spectateur », 2021.

Articles

BOUQUET, Vincent « Quand la vase prend le pouvoir », *Scèneweb. L'actualité du spectacle vivant,* le 9 janvier 2018, consulté le 15 juillet 2024.
URL : https://sceneweb.fr/vase-de-pierre-meunier-marguerite-bordat/

KAORI ITO

Sites et pages Internet

Site de Kaori Ito : https://www.kaoriito.com

Articles et entretiens

DEMIDOFF, Alexandre, « *Robot, l'amour éternel,* Kaori Ito », *adc/association pour la danse contemporaine*, Genève, n°75, 2018, p. 20-21.

« *Robot, l'amour éternel*, la danseuse chorégraphe Kaori Ito nous parle de son dernier spectacle », Entretien : Emmanuelle BOUCHEZ, Réalisation : Pierrick ALLAIN, *Télérama,* 2018, consulté le 15 août 2024.
URL : https://www.youtube.com/watch?v=_SUobAbV0eo

ALICE LALOY (COMPAGNIE S'APPELLE REVIENS)

Sites et pages Internet

Site de la compagnie S'appelle Reviens : https://www.sappellereviens.com

« *Death Breath Orchestra* d'Alice Laloy », *Journal La Terrasse* du 15 octobre 2021, consulté le 28 août 2024.
URL : https://www.youtube.com/watch?v=ca91uwBIlzs

« Alice Laloy : "La poésie de mon travail sert à éveiller les peurs et les fantasmes" », *France Culture* du 8 novembre 2021, consulté le 6 juin 2024.
URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/alice-laloy-choregraphe-et-metteuse-en-scene-6200415

Dossiers de spectacle

Compagnie S'appelle Reviens, *Death Breath Orchestra,* dossier de production, 2021.

Compagnie S'appelle Reviens, *À poils,* dossier de diffusion, 2020.

LALOY, Alice, *Pinocchio,* dossier de presse, 2021.

Articles et entretiens

DODET, Cyrielle, « Explorer poétiquement la fabrique théâtrale. Entretien avec Alice Laloy », *Théâtre / Public* « Les théâtres de Marx », n°248, 2023, p.4-18.

CHIARA MARCHESE (CIE WOW)

Sites et pages Internet

Site de Chiara Marchese : https://www.chiaramarchese.com

« Chiara Marchese / (EP Extended Performance) / Novembre 2021 », *La Central del Circ,* du 20 décembre 2021, consulté le 28 août 2024.
URL : https://youtu.be/iSO1ORbuELo

D'autres références

« Dessins et processus de création. Rencontre entre Chiara Marchese et Laurette Burgholzer », retranscription d'un échange proposé entre Chiara Marchese et Laurette Burgholzer pendant le Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, le 16 septembre 2023, lors d'une journée de prospective sur la chaire ICiMa.

LOU BROQUIN (CIE/CRÉATURE)

Sites et pages Internet

Site de la Cie Créature : https://www.ciecreature.fr

« Blagnac : Créature présente sa dernière création immersive et poétique », *La Dépêche,* du 8 janvier 2023, consulté le 13 août 2024.
URL : https://www.ladepeche.fr/2023/01/08/creature-presente-sa-derniere-creation-immersive-et-poetique-10911628.php

ROMAN MÜLLER (COMPAGNIE TR'ESPACE)

Dossiers de spectacle

Compagnie Tr'espace, *ArbeiT oder : Das Lob des Vergänglichen*…, dossier de création, 2024.

Sites et pages Internet

« Tr'espace », *CircusNext,* consulté le 23 août 2024,
URL : https://circusnext.eu/portfolio/trespace/

Table des illustrations

Illustration 1 – *Corners*, CRAC Lomme, octobre 2024 (Photo : Archives personnelles) vi
Illustration 2 – *Bachelard Quartet*, Marguerite Bordat & Pierre Meunier, 2021. (Photo : Pascale Cholette) ..31
Illustration 3 – *À Poils*, Alice Laloy (S'appelle Reviens), 2020. (Photo : Jean-Louis Fernandez) 31
Illustration 4 – Anselm Kiefer, *Unfruchtbare Landschaften,* 1969, Copyright Anselm Kiefer, (Photo : Archives personnelles) 33
Illustration 5 –*Les Imperceptibles – La Jantabuée,* Johann Le Guillerm (Photo : Philippe Cibille) 71
Illustration 6 – *Secret (temps 2),* Johann Le Guillerm, 2012. (Photo : David Dubost) 76
Illustration 7 – *L'Observatoire, laboratoire de recherche autour du point*, Johann Le Guillerm (Photo : Philippe Cibille) 78
Illustration 8 – *Secret (temps 2),* Johann Le Guillerm, 2012. (Photo : Philippe Cibille) 79
Illustration 9 – Prototypes, *Les Droliques,* Johann Le Guillerm, 2018 © cirque ici 2018 80
Illustration 10 – *L'Aplanatarium*, Johann Le Guillerm, © cirque ici 2022 81
Illustration 11 – *L'Aplanatarium*, Johann Le Guillerm, 2018, (Photo : © Nicolas Joubard) 81
Illustration 12 – *Fileuse,* Cécile Mont-Reynaud (Cie Lunatic), 2015. (Photo : Christophe Raynaud de Lage) 86
Illustration 13 – *Fileuse*, Cécile Mont-Reynaud (Cie Lunatic), 2015. (Photo : Pauline Turmel) 87
Illustration 14 – Schéma d'une corde toronnée. (© Notech) 88
Illustration 15 – *Ariane(s),* Cécile Mont-Reynaud (Cie Lunatic), 2015. (Photo : Christophe Raynaud de Lage) 89
Illustration 16 – Julian Vogel, *CHINA SERIES #15*, 2021. (Photo : Archives personnelles), prise avant le début de la performance au ATOLL-Festival, Karlsruhe 91
Illustration 17 – *Croquis de recherche.* Carnet de recherche personnel, 2022. (© Archives personnelles) 95
Illustration 18 – *Corners,* répétitions au CRAC Lomme, 2022. (Photo : Archives personnelles) 100
Illustration 19 – Fernando Melo, *Leaning tree* (2023). (© Fernando Melo) 102
Illustration 20 – Clare Rae, *Untitled* from the series *Climbing the Walls and Other Actions,* 2009, Archival pigment print 50 x 50 cm, Courtesy of the artist, © Clare Rae 103
Illustration 21 – *Passage, 8 novembre 1994*, Saburo Murakami, 1994. (Photo : Philippe Migeat/Centre Pompidou) 104
Illustration 22 – Les Anges au Plafond, *Du rêve que fût ma vie*, 2014. (Photo : Vincent Muteau) 105
Illustration 23 – Cécile Mont-Reynaud (Cie Lunatic), *Dans les Grandes Lignes,* 2023. (Photo : Christophe Raynaud de Lage) 105
Illustration 24 – Inbal Ben Haim, *PLI,* 2022. (Photo : Domitille Martin) 106
Illustration 25 – Alice Laloy, *Pinocchio(s),* 2017. (Photo : Alice Laloy) 106
Illustration 26 – Recherches plastiques en atelier, 2021. (Photo : Archives personnelles) 107
Illustration 27 – Maquette avec trois vantaux, 2021. (Photo : Archives personnelles) 110
Illustration 28 – Maquette avec deux vantaux, 2021. (Photo : Archives personnelles) 110
Illustration 29 – Recherches sur la lumière, 2021. (Photo : Archives personnelles). 111

Illustration 30 – Figurine pour les expérimentations avec le paravent, 2021. (Photo : Archives personnelles) 111
Illustration 31 – Recherches sur le mouvement et la lumière en atelier, 2021. 112
Illustration 32 – Recherches sur le mouvement en atelier, 2021. (Photo : Archives personnelles) 113
Illustration 33 – Croquis technique par Mirjam Hesse (Theater Miamou), 2021. (© Mirjam Hesse) 115
Illustration 34 – Dessin de construction, 2024. (© Archives personnelles) 115
Illustration 35 – *Corners,* premier prototype, 2023. (Photo : Archives personnelles) 116
Illustration 36 – *Corners,* troisième prototype, 2024. (© Bois Loisir, Lomme) 116
Illustration 37 – Recherches sur le mouvement en atelier, 2021. (Photos : Archives personnelles) 119
Illustration 38 – George Grosz, *Metropolis*, 1916/1917. (© Art Gallery Perna) 120
Illustration 39 – Recherches sur le mouvement en atelier, 2021. (Photo : Archives personnelles) 121
Illustration 40 – Recherches sur le mouvement en atelier, 2021. (Photo : Archives personnelles) 122
Illustration 41 – Recherches sur le mouvement en atelier, 2021. (Photo : Archives personnelles) 122
Illustration 42 – Recherches sur le mouvement en atelier, 2021. (Photo : Archives personnelles) 124
Illustration 43 – Recherches sur le mouvement en atelier, 2021. (Photo : Archives personnelles) 125
Illustration 44 – Recherches plastiques en atelier, 2021. (Photo : Archives personnelles) 126
Illustration 45 – *Victoria-Turm*, © AS+P Albert Speer + Partner GmbH | Photo : Dieter Leistner 127
Illustration 46 – Recherches plastiques en atelier, 2021. (Photo : Archives personnelles) 129
Illustration 47 – Recherches plastiques en atelier, 2021. (Photo : Archives personnelles). 129
Illustration 48 – Recherches plastiques en atelier, 2021. (Photo : Archives personnelles) 130
Illustration 49 – Animation graphique et maquette, 2021. (Photo : Archives personnelles) 131
Illustration 50 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Klenk) 132
Illustration 51 – *Café Populaire*, Staatstheater Stuttgart, 2019. (Photo : Archives personnelles) 134
Illustration 52 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung) 136
Illustration 53 – Collages d'inspiration pour la scénographie et les costumes, 2022. (©Archives personnelles) 137
Illustration 54 – Capture d'écran, *Der Lauf der Dinge,* Peter Fischli, David Weiss, 1978. (© Fischli/Weiss) 140
Illustration 55 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden. (Photo : Archives personnelles) 141
Illustration 56 – *One after the other,* Khalil Chishtee, Installation shot from *Here Today…,* Curated by Artwise, 2014. Trash Bags 300 x 300 x 200 cm. Courtesy the artist and Q Gallery. Installation shot © Khalil Chishtee. Photo © Thierry Bal. 142
Illustration 57 – Installation *Art from Nothing,* Quadriennale de Prague, 2011. (© Danish Children's Theatre) 143
Illustration 58 – *Ohne Titel (Bühne),* Kalin Lindena, détail, *Atlas (Statist)*, 2022, © Staatsgalerie Stuttgart / Kalin Lindena. (Photo : Archives personnelles) 145
Illustration 59 - *Maskiert und vor allem - verschwiegen,* détail, Ulla von Brandenburg, 2022. 146

Illustration 60 – *Maskiert und vor allem – verschwiegen,* Ulla von Brandenburg, maquette des salles d'exposition, 2022. © Staatsgalerie Stuttgart / Ulla von Brandenburg. (Photo : Archives personnelles) 147
Illustration 61 - *Maskiert und vor allem - verschwiegen,* Ulla von Brandenburg, 2022. © Staatsgalerie Stuttgart / Ulla von Brandenburg. (Photo : Archives personnelles) 148
Illustration 62 – Détails tuyaux de recharge, *Zonka und Schlurch*, Theater Baden-Banden, 2022. (Photos : Archives personnelles) 149
Illustration 63 – *Wunschpunsch,* Staatstheater Stuttgart, 2020. (Photo : Björn Klein) 150
Illustration 64 – Maquette par Monika Frenz, *Wunschpunsch,* Staatstheater Stuttgart, 2020. (© Monika Frenz/Staatstheater Stuttgart) 151
Illustration 65 – Vues d'exposition, Lena Vandrey, Musée des Anges, 2022. © Lena Vandrey/Musée des Anges. (Photo : Archives personnelles) 152
Illustration 66 – Lena Vandrey, Musée des Anges, Vues d'exposition, 2022. © Lena Vandrey/Musée des Anges. (Photo : Archives personnelles) 153
Illustration 67 – Lena Vandrey, Musée des Anges, Vues d'exposition, 2022. © Lena Vandrey/Musée des Anges. (Photo : Archives personnelles) 154
Illustration 68 – *Les Anges à Jérusalem,* Lena Vandrey, 1999. © Lena Vandrey/Musée des Anges. (Photo : Archives personnelles) 155
Illustration 69 – Détails du mur, scénographie, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles) 155
Illustration 70 – Capture d'écran, extrait du carnet de création, *Zonka und Schlurch.* (© Archives personnelles) 156
Illustration 71 – Dessin de conception, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (© Archives personnelles) 159
Illustration 72 – Maquette numérique. *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles) 161
Illustration 73 – Maquette en carton plume, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles) 161
Illustration 74 – Atelier de peinture, *Zonka und Schlurch*, Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles) 162
Illustration 75 – Premiers essais avec le dispositif des tuyaux, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photos : Archives personnelles) 163
Illustration 76 – Détail adaptateur « nombril », *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles) 164
Illustration 77 – „Bauprobe" le 1er juin 2022, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden. (Photo : Archives personnelles) 164
Illustration 78 – Dessins, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (© Archives personnelles) 165
Illustration 79 – Déclenche des déchets, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photos : Jochen Klenk à gauche, Jochen Gehrung à droite) 166

Illustration 80 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles) 166
Illustration 81 – Recherches de textures à effet rouille, atelier de peinture, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photos : Archives personnelles) 167
Illustration 82 – Dessins *Wawata/Rakuta*, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photos : Archives personnelles) 169
Illustration 83 – Processus de fabrication, *Wawata/Rakuta*, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photos : Archives personnelles) 170
Illustration 84 – *Wawata/Rakuta*, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles) 171
Illustration 85 – *CHINA SERIES #1,* Julian Vogel, 2018. (Photo : Tilman Pfäfflin) 176
Illustration 86 – Capture d'écran, *CHINA SERIES #6,* Julian Vogel. (© Julian Vogel) 178
Illustration 87 – *CHINA SERIES #6,* Julian Vogel, 2019. (Photo : Savino Caruso) 179
Illustration 88 – *CHINA SERIES #6,* Julian Vogel, 2019. (Photo : Savino Caruso) 181
Illustration 89 – TiK, Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles) 183
Illustration 90 – Dessin de conception, dispositif scène/salle, *Corners,* 2022. (© Archives personnelles) .185
Illustration 91 – Espace salle, Teatro Café Müller, mars 2024. (Photo : Archives personnelles) 186
Illustration 92 – *Corners,* CRAC, octobre 2024 (Photo : Archives personnelles) 193
Illustration 93 – Premières improvisations, *Corners,* CRAC, juin 2023. (Photo : Archives personnelles) ... 194
Illustration 94 – Carnet de création, 2023. (© Archives personnelles) 195
Illustration 95 – *Corners*, CRAC, octobre 2024. (Photo : Archives personnelles) 196
Illustration 96 – Recherches plastiques *Arlecchino*, *Corners,* Café Müller, Turin, mars 2024. (Photo : Archives personnelles) 197
Illustration 97 – Carnet de création de l'interprète, *Corners,* 2023. (© Alessandra Piccoli) 199
Illustration 98 – Carnet de création, *Corners,* 2023. (© Archives personnelles) 200
Illustration 99 – Plateau de répétition, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles) 201
Illustration 100 – Prototype « l'Escaladeur », *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles) 202
Illustration 101 – Répétition « l'Escaladeur », *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles) 203
Illustration 102 – Tableau de commande, scénographie, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photos : Archives personnelles) 205
Illustration 103 – Répétitions, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles) 206
Illustration 104 – Exemple d'objets réalisés par les interprètes, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photos : Archives personnelles) 207
Illustration 105 – *Espaece,* Aurélien Bory (Cie 111), 2016. (Photo : Aglaé Bory) 214
Illustration 106 – *Espaece*, Aurélien Bory (Cie 111), 2016. (Photo : Aglaé Bory) 215

Illustration 107 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung) 216
Illustration 108 – *Zonka und Schlurch*, Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung) 217
Illustration 109 – *Zonka und Schlurch*, Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung) 218
Illustration 110 – *Zonka und Schlurch*, Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung) 220
Illustration 111 – *Zonka und Schlurch*, Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles).....222
Illustration 112 – *Fileuse,* Cécile Mont-Reyanud (Cie Lunatic), 2015. (Photo : Pauline Turmel) 225
Illustration 113 – *Fileuse,* Cécile Mont-Reyanud (Cie Lunatic), 2015. (Photo : Pauline Turmel) 226
Illustration 114 – *Fileuse,* Cécile Mont-Reyanud (Cie Lunatic), 2015. (Photo : Christophe Raynaud de Lage) 229
Illustration 115 – *Fileuse*, Cécile Mont-Reyanud (Cie Lunatic), 2015. (Photo : Christophe Raynaud de Lage) 231
Illustration 116 – *Qui Pousse,* Cécile Mont-Reynaud (Cie Lunatic), 2017. (Photo : Pauline Turmel).....234
Illustration 117 – *Qui Pousse,* Cécile Mont-Reynaud (Cie Lunatic), 2017. (Photo : Cécile Mont-Reynaud)235
Illustration 118 – *Qui Pousse,* Cécile Mont-Reynaud (Cie Lunatic), 2017. (Photo : Pauline Turmel).....236
Illustration 119 – *Qui Pousse,* Cécile Mont-Reynaud (Cie Lunatic), 2017. (Photo : Pauline Turmel).....237
Illustration 120 – *Cyclette (Secret temps 1),* Johann Le Guillerm, 2003 (Photo : Philippe Cibille) 240
Illustration 121 – *La Spire* (ou *La Ligne*), *Secret (temps 1)*, Johann Le Guillerm, 2003 (Photo : Philippe Cibille) 241
Illustration 122 – *Terces,* Johann Le Guillerm, 2021 (Photo : Philippe Laurençon) 242
Illustration 123 – *Secret (temps 2)*, Johann Le Guillerm, 2012 (Photo : Philippe Cibille) 243
Illustration 124 – *Le Décomble, Secret (temps 2),* Johann Le Guillerm, (Photo : David Dubost) 244
Illustration 125 – *Terces,* Johann Le Guillerm, 2021. (Photo : Philippe Laurençon) 245
Illustration 126 – *Terces*, Johann Le Guillerm, 2021. (Photo : Philippe Laurençon) 246
Illustration 127 – Carnet de création, *Corners,* 2023. (© Archives personnelles) 247
Illustration 128 – Maquette *Corners,* 2022. (Photo : Archives personnelles) 248
Illustration 129 – Carnet de création de l'interprète, *Corners*, 2023. (© Alessandra Piccoli) 249
Illustration 130 – Maquette, *Corners,* 2022. (Photo : Archives personnelles) 253
Illustration 131 – *Corners,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Jean-Bernard Tiers).....254
Illustration 132 – *Im Kreis 2,* Sandra Hanschitz, 2019. (© Sandra Hanschitz).....255
Illustration 133 – *Corners – Arlecchino*, CRAC, octobre 2024. (Photo : Archives personnelles).....256
Illustration 134 – *Corners,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Baptiste Cretel) 257
Illustration 135 – Carnet de création, *Corners,* 2022. (© Archives personnelles) 258
Illustration 136 – Carnet de création, *Corners – Escargot,* 2022. (© Archives personnelles) 259
Illustration 137 – *Corners*, CRAC, novembre 2023. (Photo : Archives personnelles) 259
Illustration 138 – *Im Gegen Über,* Mirjam Hesse (Theater Miamou), 2009. (© Mirjam Hesse).....260
Illustration 139 – Détail entoilage, *Corners,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Baptiste Cretel) 261
Illustration 140 – *Corners – Escargot,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Baptiste Cretel) 264
Illustration 141 – *Corners – La Lutte,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Baptiste Cretel) 268

Illustration 142 – Carnet de création de l'interprète, *Corners,* 2024 (© Alessandra Piccoli) 268
Illustration 143 – *Corners*, CRAC, octobre 2024. (Photo : Baptiste Cretel) 269
Illustration 144 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung) 270
Illustration 145 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Klenk) 275
Illustration 146 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles) 278
Illustration 147 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photos : Jochen Gehrung) 280
Illustration 148 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung) 282
Illustration 149 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Klenk) 283
Illustration 150 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung) 283
Illustration 151 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles) 285
Illustration 152 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles) 287
Illustration 153 – Vue perspective, maquette numérique, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles) 288
Illustration 154 – « Marges », *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photos : Archives personnelles) 289
Illustration 155 – Détail fenêtre, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photos : Archives personnelles) 290
Illustration 156 – Miranda Tufnell, Chris Crickmay, *Corps, espace, image*, 2014, p.178. 291
Illustration 157 – Recherches sur la lumière en maquette, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles) 293
Illustration 158 – Recherches sur la lumière en maquette, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles) 294
Illustration 159 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung) 295
Illustration 160 – *Zonka und Schlurch*, Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung) 297
Illustration 161 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles) 297
Illustration 162 – Recherches sur la lumière en atelier, *Corners,* 2022. (Photo : Archives personnelles) 299
Illustration 163 – Recherches sur la lumière en atelier, *Corners*, 2022. (Photo : Archives personnelles) 300
Illustration 164 – Recherches sur la lumière en atelier, *Corners*, 2022. (Photos : Archives personnelles) ... 300
Illustration 165 – Affiche *Corners,* mars 2024. (© Saison du Centro Nazionale di Produzione blucinQue Nice) 301
Illustration 166 – Répétitions techniques, *Corners,* Teatro Café Müller. (Photos : archives personnelles) . 302
Illustration 167 – Tableau Lumière, *Corners,* 2024. (© Archives personnelles) 303
Illustration 168 – Plan de feu, *Corners,* Teatro Café Müller, 2024. (© Beatrice Fornacca) 303
Illustration 169 – *Corners – Alice,* Teatro Café Müller, mars 2024. (Photo : Archives personnelles) 305
Illustration 170 – Effet de la lumière qui pulse. Projecteur sur pied en fond de scène à cour. *Corners – Naissance,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Archives personnelles) 305
Illustration 171 – Lumière bleu et orange sur le paravent. Fade-in en 60 secondes, *Corners – Naissance,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Baptiste Cretel) 306

Illustration 172 – Wash orange sans latérales. Cross-fade en 60 secondes, *Corners – Naissance,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Archives personnelles) 307
Illustration 173 - Lumière front verdâtre, *Corners – Poupées Mortes*, CRAC, octobre 2024. (Photo : Archives personnelles) 308
Illustration 174 – Lumière front verdâtre, *Corners – Poupées Mortes,* CRAC, octobre 2024. 309
Illustration 175 – Focus sur le paravent, Fade-in en 20 secondes, *Corners – Solo*, CRAC, octobre 2024. (Photo : Archives personnelles) 310
Illustration 176 – Effet « couloir », orange, fade-in en 3 secondes. *Corners – Rencontre,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Archives personnelles) 311
Illustration 177 – Wash orange contres, *Corners – Escargot*, CRAC, octobre 2024. (Photo : Archives personnelles) 312
Illustration 178 – Fade-out wash contres en 10 secondes, *Corners – Équilibres,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Archives personnelles) 313
Illustration 179 – Contres bleu, faces orange, jeux d'ombres derrière le paravent. Projecteur sur pied en fond de scène à jardin. *Corners – Alice,* CRAC, 2023 (Photo : Archives personnelles) 314
Illustration 180 – Effet scintillement organique (projecteur sur pied en fond de scène à jardin)*, Corners – Alice,* Teatro Café Müller, mars 2024. (Photo : Archives personnelles) 315
Illustration 181 – Projecteur sur pied à l'avant-scène à jardin, *Corners – Ombres expressionnistes,* Teatro Café Müller, mars 2024. (Photo : Archives personnelles) 315
Illustration 182 – Recherches pour les *Ombres expressionnistes - Corners,* Teatro Café Müller, mars 2024. (Photo : Archives personnelles) 316
Illustration 183 – Contres froides, wash vert. *Corners – La lutte,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Baptiste Cretel) 319
Illustration 184 – *Corners – Arlecchino,* Teatro Café Müller, mars 2024. (Photo : Archives personnelles) ... 320
Illustration 185 – L'ambiance se resserre de plus en plus sur le paravent. Fade-in en 2 minutes, *Corners – Danse macabre,* Teatro Café Müller, mars 2024. (Photo : Archives personnelles) 320
Illustration 186 – Front Wash rouge et latérales. Cut en 0 seconde*, Corners – Tango,* CRAC, octobre 2024. (Photos : Archives personnelles) 321
Illustration 187 – *Corners – Finale,* Teatro Café Müller, mars 2024. (Photo : Archives personnelles) 322
Illustration 188 – Dessin de conception du costume « Zonka »*, Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (© Archives personnelles) 323
Illustration 189 – Dessin de conception du costume « Schlurch »*, Zonka und Schlurch*, Theater Baden-Baden, 2022. (© Saskia Bellmann et Anja Schoenwald) 325
Illustration 190 – Dessin de conception du costume « Schröder », *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (© Archives personnelles) 326
Illustration 191 – Recherche de tissus, costume « Zonka », *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (© Anneliese Klein/Theater Baden-Baden, Photos : Archives personnelles) 328

Illustration 192 – Textures costume « Zonka », *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photos : Archives personnelles) 329
Illustration 193 – Détail costume « Schlurch », *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles) 329
Illustration 194 – Essayages costumes, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photos : Archives personnelles) 330
Illustration 195 – Costumes de répétition, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Archives personnelles) 331
Illustration 196 – Perruques Zonka et Schlurch, *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photos : Archives personnelles) 333
Illustration 197 – La *Danse serpentine* de Loïe Fuller, capturée par les films colorisés de la fin du 19e siècle. *Danse serpentine [II]* (Cat. Lumière N°765-I), 1897-19 juin 1899], Film muet 1 min. (© Service de la documentation photographique du Mnam-Centre Pompidou, Mnam-Cci/Dist.Rmn-Gp) 334
Illustration 198 –*Solo mit Sofa,* Reinhild Hoffmann, 1983. (Photo : Klaus Lefebvre) 335
Illustration 199 –*Ballet triadique*, Oskar Schlemmer, Metropol-Theater, Berlin, 1926. (© Ernst Schneider) 336
Illustration 200 – *Noir M1*, Mélissa Von Vépy (Cie Happés), 2018. (Photo : Christophe Raynaud de Lage) 337
Illustration 201 – *Questcequetudeviens ?,* Aurélien Bory (Cie 111), 2008 (© Cie 111) 338
Illustration 202 – Martin Zimmermann - Création 2014 „*Hallo*“, photo: Augustin Rebetez 340
Illustration 203 – *Suitaloon*, Michael Webb (Archigram), 1967. (© Michael Webb) 342
Illustration 204 – Dessin, *Cuschicle* et *Suitaloon,* 1976. (© Michael Webb) 342
Illustration 205 – "*Bienvenue*", spectacle de et par Eugénie Rebetez (création au Zürcher Theater Spektakel, 2017) Scénographie : Simeon Meier et Martin Zimmermann. Photo : Timo Ullmann 343
Illustration 206 – *Femme Maison,* Louise Bourgeois, 1994. 344
Illustration 207 – *Mandragora,* Jan Jedenak, 2021. (Photo : Heinrich Hesse) 351
Illustration 208 – *Mandragora,* Jan Jedenak, 2021. (Photo : Heinrich Hesse) 352
Illustration 209 – *Terces*, Johann Le Guillerm, 2021. (Photo : Philippe Laurençon) 356
Illustration 210 – Répétition*, Poupées Mortes – Corners, C*RAC, 2022. (Photo : Archives personnelles) 360
Illustration 211 – Carnet de création de l'interprète, *Corners,* 2023. (© Alessandra Piccoli) 361
Illustration 212 – *Corners,* Teatro Café Müller, mars 2024. (Photo : Archives personnelles) 362
Illustration 213 - *Corners,* CRAC, juin 2023. (Photo : Archives personnelles) 364
Illustration 214 – *Corners – Équilibres,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Archives personnelles) 365
Illustration 215 – *Corners – Escargot,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Archives personnelles) 366
Illustration 216 – *Corners,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Baptiste Cretel) 367
Illustration 217 – *Corners,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Archives personnelles) 369
Illustration 218 – *Corners – Naissance,* CRAC, octobre 2024. (Photo : Baptiste Cretel) 370
Illustration 219 – *Corners,* CRAC, octobre 2024 (Photo : Archives personnelles) 371

Illustration 220 – *Corners*, CRAC, octobre 2024 (Photo : Archives personnelles)....371
Illustration 221 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Klenk) 373
Illustration 222 – *Robot, L'Amour Éternel,* Kaori Ito, 2018. (Photo : Laurent Paillier) 374
Illustration 223 – *Robot, L'Amour Éternel,* Kaori Ito, 2018. (Photo : Gregory Batardon) 375
Illustration 224 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung) 376
Illustration 225 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung) 377
Illustration 226 – *Ça dada,* Alice Laloy (S'appelle Reviens), 2017. (Photo : Elisabeth Carecchio)....379
Illustration 227 – *Ça dada,* Alice Laloy (S'appelle Reviens), 2017. (Photo : Elisabeth Carecchio)....380
Illustration 228 – *Ça dada,* Alice Laloy (S'appelle Reviens), 2017. (Photo : Elisabeth Carecchio)....381
Illustration 229 – *La Vase,* Pierre Meunier et Marguerite Bordat (La Belle Meunière), 2017. (Photo : Jean-Pierre Estournet)....385
Illustration 230 – *Sans Objet,* Aurélien Bory (Cie 111), 2009. (Photo : Aglaé Bory) 386
Illustration 231 – *Sans Objet*, Aurélien Bory (Cie 111), 2009. (Photo : Aglaé Bory) 387
Illustration 232 – *La machine à écrire à pommes de pin (Les Imperceptibles),* Johann Le Guillerm (Photo : Philippe Cibille) 388
Illustration 233 – vue détail, *La machine à écrire des pommes de pin (Les Imperceptibles)*, Johann Le Guillerm (Photo : Philippe Cibille) 389
Illustration 234 – *Terces*, Johann Le Guillerm, 2021 (Photo : Philippe Laurençon) 390
Illustration 235 – *La Motte - prototype IV,* Johann Le Guillerm (Photo : Philippe Cibille) 391
Illustration 236 – *La Motte - prototype V,* Johann Le Guillerm, Jardin du Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 2024 (Photo : Philippe Laurençon)....392
Illustration 237 – *La Motte,* Johann Le Guillerm (Photo : Philippe Cibille) 393
Illustration 238 – *CHINA SERIES #5,* 2019. (Photo : Tilman Pfäfflin) 397
Illustration 239 – *CHINA SERIES #5*, 2019. (Photo : Tilman Pfäfflin) 398
Illustration 240 – *CHINA SERIES #3*, Julian Vogel, 2019. (Photo : Igor Ripak) 399
Illustration 241 – Capture d'écran *CHINA SERIES #3*, Julian Vogel, 2019. (© Julian Vogel) 400
Illustration 242 – Paula Kramer et la bouée, Performance: *On the Surface of Time* (2018), Suomenlinna, Helsinki, Finlande, Photo : © Venla Helenius....402
Illustration 243 – Paula Kramer et la bouée, Performance: *On the Surface of Time* (2018), Suomenlinna, Helsinki, Finlande, Photo : © Venla Helenius....402
Illustration 244 – Paula Kramer et la bouée, Performance: *On the Surface of Time* (2018), Suomenlinna, Helsinki, Finlande, Photo : © Venla Helenius....403
Illustration 245 – *A Dance Mat,* Simo Kellokumpu, 2017 – Image : Vincent Roumagnac 404
Illustration 246 – *A Dance Mat,* Simo Kellokumpu, Institut für Sport und Sportwissenschaft au Karlsruher Institut für Technologie, 2018. (Photo : Luca Forcucci)....405
Illustration 247 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung) 408
Illustration 248 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung) 409
Illustration 249 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Klenk) 410

Illustration 250 – *Atemobjekt K 69/71,* Günter Weseler, 1971. (Photo : Anne Gold)....413
Illustration 251 – *We 'll tak' a cup o'kindness (Atemobjekt),* Günter Weseler, 1975. (© Günter Weseler) 414
Illustration 252 – Dessin de Chiara Marchese. (© Chiara Marchese) 415
Illustration 253 – *Le poids de l'âme – tout est provisoire,* Chiara Marchese, 2021. (Photo : Vasil Tasevski)....416
Illustration 254 – *Le poids de l'âme – tout est provisoire,* Chiara Marchese, 2021. (Photo : Jordi Arqué)....416
Illustration 255 – *Death Breath Orchestra*, Alice Laloy (S'appelle Reviens), 2021....417
Illustration 256 – Capture d'écran, teaser *Death Breath Orchestra,* Alice Laloy (S'appelle Reviens), 2021. (© Alice Laloy/Compagnie S'appelle Reviens)....419
Illustration 257 – *La Transumante*, performance architecturale, Johann Le Guillerm, Rennes 2020, (Photo : Philippe Laurençon) 420
Illustration 258 – *La Transumante*, Johann Le Guillerm, FAB Festival International des Arts de Bordeaux Métropole, © cirque ici....422
Illustration 259 – Recherches de respiration*, Corners,* Teatro Café Müller, mars 2024. (Photo : Archives personnelles) 424
Illustration 260 – Carnet de création, 2022. (© Archives personnelles) 425
Illustration 261 – *Corners – Respiration,* CRAC, novembre 2023. (Photo : Archives personnelles) 426
Illustration 262 – *Corners – Respiration,* CRAC, octobre 2024 (Photo : Archives personnelles)....427
Illustration 263 – *J'entends battre son cœur,* Lou Broquin (Cie/Créature), 2021. (© Lou Broquin (Cie/Créature))....428
Illustration 264 – *J'entends battre son cœur*, Lou Broquin (Cie/Créature), 2021. (Photo : Hervé Dapremont) 429
Illustration 265 – Foyer Kammertheater, Staatstheater Stuttgart, 2018. (Photo : Archives personnelles) .430
Illustration 266 – *Café Populaire*, Staatstheater Stuttgart, 2019. (Photo : Archives personnelles)....431
Illustration 267 – *Café Populaire*, Staatstheater Stuttgart, 2019. (Photo : Archives personnelles) 432
Illustration 268 – *Café Populaire*, Staatstheater Stuttgart, 2019. (Photo : Björn Klein) 432
Illustration 269 – *IIIII about the art of letting go,* Sandra Hanschitz, 2021. (Photo : Igor Ripak) 433
Illustration 270 – *IIIII about the art of letting go,* Sandra Hanschitz, 2021. (Photo : Michael Aiden Photography) 434
Illustration 271 – *Re:Member,* Julika Mayer, Élise Vigneron, Puppentheater Magdeburg, 2023. 435
Illustration 272 – *Re:Member*, Julika Mayer, Élise Vigneron, Puppentheater Magdeburg, 2023. 436
Illustration 273 – *CM_30,* Kolja Huneck, 2021. (Photo : Matthias Ziemer) 437
Illustration 274 – *CM_30,* Kolja Huneck, 2021. (Photo : Matthias Ziemer) 438
Illustration 275 – *Family Pictures,* Anselm Kiefer, 2013-2017, Copyright Anselm Kiefer, (Photo : Nicolas Dewitte)....439
Illustration 276 – *Family Pictures*, Anselm Kiefer, 20103-2017, Copyright Anselm Kiefer, (Photo : Archives personnelles) 440
Illustration 277 – *CHINA SERIES #1,* Julian Vogel, 2019. (Photo : Franzi Kreis)....442
Illustration 278 – *CHINA SERIES #1,* Julian Vogel, 2019. (Photo : Franzi Kreis)....444

Illustration 279 – *CHINA SERIES #1,* Julian Vogel, 2018. (Photo : Tilman Pfäfflin) 445
Illustration 280 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Klenk) 449
Illustration 281 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photos : Jochen Gehrung) 450
Illustration 282 – *Zonka und Schlurch,* Theater Baden-Baden, 2022. (Photo : Jochen Gehrung) 453
Illustration 283 – Premières recherches en atelier, l'*Arbre,* dessin et maquette, 2021. (© Archives personnelles) 457

Index nominum

A

Agamben, Giorgio 27, 28, 466
Andrieu, Bernard..... 213, 233, 258, 472
Anges au Planfond (Les)..... 40, 105
Appia, Adolphe 22, 30, 64, 158, 210, 211, 212, 292, 467, 469, 471
Arendt, Hannah.....349, 350, 487
Aristote 58, 271, 485
Artaud, Antonin 30, 354, 467, 470, 472
Aumont, Jacques 296, 307

B

Bablet, Denis..... 79, 210
Bachelard, Gaston..... 31, 43, 52, 53, 54, 55, 97, 98, 99, 100, 120, 123, 124, 129, 190, 193, 194, 229, 244, 284, 299, 343, 392, 395, 423, 442, 454, 457, 485, 493
Banu, Georges....13, 44, 61, 139, 187, 189, 191, 192, 284, 289, 295, 296, 328, 384, 412, 422, 462, 466
Belle Meunière (La)..... 31, 40, 385
Ben Haim, Inbal 40, 106
Benjamin, Walter..... 27, 279, 280, 281
Bennett, Jane....50, 68, 188, 191, 266, 275, 276, 281, 332, 361, 378, 379, 382, 383, 384, 386, 401, 460, 484, 485
Birringer, Johannes....45, 46, 140, 218, 219, 221, 223, 277, 279, 298, 401, 404, 449, 454, 475
Bontems, Vincent.....53, 99
Borchert, Wolfgang.....194
Bory, Aurélien.....40, 214, 215, 338, 386, 387, 493
Boucris, Luc ..... iv, 23, 36, 109, 466
Boudon, Philippe 44, 109, 454
Brandenburg (von), Ulla 40, 144, 146, 147, 148, 480
Brecht, Bertolt 22, 286, 345, 346, 347, 349, 350
Broquin, Lou..... 40, 428, 429, 495

C

Calbérac, Yann....iv, 26, 27, 35, 48, 49, 54, 55, 196, 214, 215, 379, 431, 441
Copeau, Jacques 22, 210, 211, 212
Craig, Edward Gordon..... 22, 64, 65
Crickmay, Chris 11, 208, 291, 412, 414, 420, 422

D

Delarozière, François 205, 206
Deleuze, Gilles 34, 50, 317, 361

E

Ellenberger, Michel 181, 182

F

Fenger, Josephine....45, 46, 140, 218, 219, 221, 223, 277, 279, 298, 401, 404, 449, 454, 475
Fergombé, Amos .....iv, 36, 359, 447
Fischer-Lichte, Erika..... 46, 47, 454
Fohr, Romain 36, 173, 182, 466
Foucault, Michel 27, 28, 45, 48
François, Guy-Claude 183, 184, 407, 452
Freixe, Guy 173, 182
Freud, Sigmund.....61, 353
Freydefont, Marcel 21, 108, 109, 112, 144, 156, 190, 205, 206, 407, 447, 451, 452

G

Gabel, Jacques 108, 112, 156
Garré Nicoară, Marie .....iv, 36
Gough, Richard..... 381, 431, 441
Grusin, Richard..... 50, 51, 352, 378, 460
Guy, Jean-Michel118, 119, 125, 174, 177, 244, 354, 355, 421
Guyez, Marion.....59, 83, 192, 200

H

Hanschitz, Sandra....iv, 40, 250, 251, 255, 256, 257, 262, 263, 265, 266, 267, 433, 434
Hartung, Holger.....218, 219
Hesse, Mirjam.....iv, 40, 114, 115, 180, 213, 250, 251, 252, 253, 260, 261, 262, 456
Heulot-Petit, Françoise.....45, 233
Huneck, Kolja 40, 437, 438

I

Ingold, Tim.....52, 200
Ito, Kaori.....40, 374, 375, 494

J

Jappelle, Hubert....391
Jeanneteau, Daniel....294, 469
Jedenak, Jan....40, 351, 352
Jolly, Geneviève....45, 233
Jones, Basil....423, 424, 425, 426

K

Kandinsky, Wassily....127, 128, 130, 227, 300
Kantor, Tadeusz....20, 25, 26, 44, 45, 59, 79, 172, 311, 340, 341, 359, 384, 442, 454, 469, 471, 475
Kellokumpu, Simo....40, 396, 404, 405, 406
Kiefer, Anselm....32, 33, 34, 40, 189, 439, 440, 479
Klein, Étienne....69, 91, 239, 245, 355, 357, 488
Kleist (von), Heinrich....327, 328
Kokkos, Yannis....13, 44, 61, 139, 187, 188, 189, 191, 192, 284, 285, 289, 295, 296, 328, 330, 331, 384, 408, 412, 422, 446, 454, 462, 466
Kramer, Paula....40, 396, 400, 401, 402, 403, 404, 406

L

Laban (von), Rudolf....221, 223
Laloy, Alice....31, 32, 40, 106, 107, 368, 369, 370, 379, 380, 381, 417, 418, 419, 494
Lancri, Jean....17, 454, 457
Latour, Bruno....51, 276
Le Guillerm, Johann....ii, iii, iv, 39, 40, 41, 57, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 174, 183, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 353, 354, 355, 356, 357, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 414, 419, 420, 421, 422, 423,454, 455, 458, 459, 460, 490, 491
Leclerc, Andréane....359, 366, 367
Lehmann, Hans-Thies....350
Liogier, Raphaël....69, 77, 239, 245, 355, 357
Lotker, Sodia....381, 431, 441

M

Maeterlinck, Maurice....318, 481
Marchese, Chiara....iv, 40, 415, 416, 495
Martinez, Ariane....358, 359, 360, 365, 366, 368, 370, 371, 436
Mauss, Marcel....351, 359, 486
Mayer, Julika....40, 339, 435, 436
Melo, Fernando....40, 102
Merleau-Ponty, Maurice....264, 341, 342, 344, 353, 363, 371
Mitchell, William John Thomas....274
Mont-Reynaud, Cécile....ii, iii, iv, 39, 42, 57, 63, 67, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 105, 174, 223, 224, 225, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 454, 455, 458, 459, 492
Müller, Roman....92, 94, 495
Murakami, Saburo....40, 104

N

Novarina, Valère....25, 291, 471

P

Pavlova-Bonnetier, Stanka....45, 233, 447, 449, 450, 451
Perec, Georges....52, 54, 55, 56, 107, 213, 214, 272, 454, 488, 489
Piccoli, Alessandra....iv, 95, 96, 97, 199, 247, 249, 254, 262, 266, 267, 268, 302, 304, 361, 424, 425, 426, 427, 455, 456, 499, 500, 503
Piscator, Erwin....22, 30, 345, 347, 348, 349, 350
Podehl, Enno....213, 363
Polieri, Jacques....22, 44, 64, 66
Postel, Julie....iv, 36, 236, 241, 289, 421

Q

Quentin, Anne....68, 69, 72, 73, 75, 78, 240, 246, 389, 395, 491

R

Rae, Clare....40, 103
Reinhardt, Max....22, 30, 64, 66, 469
Rilke, Rainer Maria....182

S

Schlemmer, Oskar....40, 144, 335, 336, 339
Schönbein, Ilka....40, 370
Semenova-Ganz, Anna....277, 279
Sivadier, Jean-François....144, 407, 451
Staatstheater Stuttgart....15, 133, 134, 135, 150, 151, 430, 431, 432
Stoichita, Victor I....307, 308, 314, 316, 317
Svoboda, Josef....25, 183, 469

T

Theater Baden-Baden.....v, 39, 43, 132, 133, 135, 136, 141, 155, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 183, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 216, 217, 218, 220, 222, 270, 275, 278, 280, 282, 283, 285, 287, 288, 289, 290, 293, 294, 295, 297, 323, 325, 326, 328, 329,330, 331, 332, 333, 373, 376, 377, 408, 409, 410, 448, 449, 450, 453, 455
Tiberghien, Gilles A..... 49, 454
Tolleter, Annie.....109
Trapp, Franziska.....iv, 37, 253, 398
Tufnell, Miranda.....11, 208, 291, 412, 414, 420, 422

V

Valéry, Paul..... 37, 58, 59, 61, 62, 204, 474, 477, 483
Vandrey, Lena 144, 152, 153, 154, 155
Vépy (von), Mélissa 40, 337
Vogel, Julian.....ii, iii, iv, 39, 41, 57, 63, 67, 82, 90, 91, 92, 93, 94, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 396, 397, 399, 400, 406, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 454, 455, 459, 460, 492

W

Weseler, Günter 413, 414, 419

Z

Zimmermann, Martin.....40, 262, 340, 341

Index des notions

A

acrobatie....42, 59, 84, 87, 96, 127, 191, 199, 200, 202, 227, 250, 338, 339, 353, 473

agentivité....ii, iii, 20, 37, 50, 93, 130, 134, 149, 178, 179, 220, 265, 270, 272, 273, 290, 327, 349, 377, 378, 381, 382, 383, 385, 400, 405, 440, 442, 453, 454, 457, 460, 461, 463, 486

agrès....26, 39, 73, 83, 84, 85, 87, 117, 118, 119, 124, 191, 226, 229, 235, 249, 250, 252, 262, 264, 265, 336, 338, 403, 414, 455, 471, 473

angle....47, 97, 98, 102, 106, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 178, 184, 192, 194, 201, 246, 247, 249, 250, 255, 260, 266, 299, 358, 364, 480, 489

architecture..... 25, 44, 47, 66, 83, 84, 98, 107, 108, 122, 125, 138, 142, 159, 176, 182, 183, 189, 207, 223, 227, 232, 283, 293, 335, 336, 341, 429, 442, 453, 465, 466, 479, 481, 488

atelier... ii, iii, iv, 11, 14, 16, 17, 59, 61, 63, 67, 74, 82, 83, 90, 106, 108, 111, 112, 113, 118, 120, 121, 123, 124, 125, 128, 129, 134, 166, 170, 176, 187, 188, 189, 199, 205, 206, 207, 246, 247, 249, 285, 289, 348, 368, 376, 379, 405, 432, 453, 456, 460, 472,481, 482

B

bricolage.....58, 63, 64, 67, 135, 177, 203, 206, 273, 277, 281, 366, 379, 457

C

cercle....60, 77, 78, 81, 118, 128, 129, 130, 138, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 184, 226, 227, 249, 250, 254, 261, 264, 278, 316, 392, 413, 421, 441, 442, 443, 465, 466, 472

chimère 371, 458

chose .... .11, 15, 16, 21, 24, 25, 39, 45, 46, 48, 63, 65, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 85, 89, 93, 99, 120, 123, 127, 132, 139, 151, 155, 176, 178, 182, 193, 203, 208, 209, 212, 218, 220, 227, 230, 234, 237, 238, 239, 254, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 290, 297, 307, 309, 310, 316, 345, 352, 353, 354, 356, 360, 377, 378, 382, 383, 385, 387, 388, 392, 393, 394, 399, 400, 402, 403, 417, 421, 438, 441, 444, 445, 447, 449, 453, 476, 484, 486, 490

chute 81, 127, 171, 202, 398, 450, 473

cirque....ii, iii, 14, 15, 16, 19, 20, 26, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 57, 59, 60, 68, 69, 72, 73, 75, 76, 83, 86, 87, 88, 92, 93, 94, 95, 96, 105, 113, 117, 119, 131, 145, 171, 172, 174, 177, 179, 180, 181, 197, 212, 224, 227, 229, 232, 235, 237, 239, 245, 249, 250, 251, 252, 257, 261, 262, 336, 350, 353, 354, 357, 358, 393, 397, 414, 427, 444, 454, 471, 472, 473, 488, 490, 491

coin... iv, 13, 23, 31, 43, 47, 52, 53, 97, 98, 99, 100, 101, 113, 116, 117, 120, 121, 122, 123, 124, 128, 129, 130, 156, 158, 159, 161, 164, 167, 192, 193, 194, 201, 248, 250, 260, 280, 287, 288, 289, 292, 297, 298, 312, 314, 449, 453, 456, 479

contorsion ... 63, 185, 262, 356, 357, 358, 359, 364, 365, 366, 367, 369, 370, 371, 459, 473

co-présence 26, 46, 361

corps ...ii, iii, 12, 14, 15, 18, 19, 20, 24, 26, 27, 38, 39, 41, 42, 43, 45, 46, 57, 60, 61, 63, 69, 73, 79, 81, 83, 84, 85, 87, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 108, 112, 117, 123, 127, 135, 164, 172, 174, 186, 190, 191, 192, 194, 195, 197, 198, 206, 207, 208, 210, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 249, 250, 251, 252, 253, 256, 257, 258, 259, 261, 263, 264, 265, 268, 276, 278, 288, 291, 293, 295, 298, 305, 306, 307, 309, 311, 312, 313, 316, 317, 326, 327, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 373, 374, 375, 377, 381, 383, 385, 386, 387, 390, 393, 394, 399, 400, 402, 403, 405, 411, 412, 414, 417, 418, 419, 420, 421, 423, 424, 430, 434, 435, 436, 440, 442, 445, 448, 450, 452, 453, 454, 455, 457, 458, 459, 460, 461, 463, 468, 471, 473, 474, 475, 485

corps-castelet 337, 338

création....ii, iii, iv, v, 16, 17, 24, 25, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 52, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 68, 69, 70, 73, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 89, 92, 96, 102, 104, 105, 106, 108, 117, 130, 131, 132, 134, 135, 137,138, 139, 141, 143, 145, 148, 150, 151, 155, 156, 158, 159, 170, 174, 175, 179, 182, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 193, 194, 197, 198, 199,

200, 203, 206, 207, 208, 209, 211, 213, 216, 219, 223, 225, 232, 233, 238, 239, 241, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 259, 260, 261, 262, 264, 266, 267, 270, 272, 275, 276, 284, 285, 289, 292, 300, 301, 303, 305, 308, 309, 314, 321, 323, 327, 329, 330, 332, 336, 337, 338, 339, 342, 350, 354, 356, 358, 360, 369, 372, 373, 374, 379, 380, 384, 385, 386, 396, 399, 402, 403, 406, 407, 410, 414, 416, 417, 424, 427, 428, 432, 434, 436, 439, 441, 442, 443, 445, 446, 447, 451, 453, 454, 455, 457, 460, 461, 465, 467, 469, 471, 472, 473, 481, 482, 487, 488, 490, 491, 494

D

déséquilibre 73, 74, 128, 129, 243, 245, 391
diorama 152, 437, 438, 477
dispositif ...ii, iii, 16, 20, 21, 23, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 40, 41, 42, 45, 46, 49, 56, 57, 63, 67, 74, 78, 79, 81, 86, 88, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 111, 112, 114, 116, 117, 123, 124, 127, 130, 137, 145, 148, 151, 156, 157, 159, 161, 162, 163,167, 170, 172, 173, 176, 177, 179, 181, 182, 183, 184, 186, 188, 197, 200, 201, 204, 205, 207, 208, 209, 214, 215, 216, 218, 219, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 244, 245, 249, 250, 251, 252, 257, 258, 259, 261, 262, 264, 265, 266, 271, 272, 275, 277, 283, 291, 292, 307, 336, 337, 339, 348, 350, 373, 378, 380, 381, 382, 384, 387, 390, 391, 393, 398, 403, 410, 414, 416, 418, 419, 420, 422, 423, 427, 428, 430, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 449, 450, 453, 454, 455, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 465, 467, 483
dramaturgie .... ii, iii, 20, 21, 22, 23, 26, 29, 36, 38, 39, 46, 47, 48, 49, 54, 55, 57, 58, 59, 64, 68, 71, 84, 87, 90, 92, 104, 112, 117, 130, 134, 150, 161, 164, 169, 170, 179, 182, 183, 186, 191, 194, 195, 196, 197, 199, 202, 205, 208, 209, 210, 213, 214, 227, 233, 234, 236, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 257, 262, 266, 272, 276, 281, 285, 287, 297, 313, 317, 338, 340, 343, 344, 349, 356, 357, 358, 364, 366, 367, 371, 372, 373, 377, 378, 379, 380, 384, 389, 390, 395, 405, 410, 422, 433, 444, 445, 446, 447, 453, 454, 457, 458, 459, 460, 462, 465, 466, 467, 473, 480

E

emballage 339
équilibre 40, 68, 74, 84, 92, 102, 129, 171, 177, 217, 218, 236, 237, 238, 242, 243, 244, 245, 249, 266, 269, 277, 278, 335, 339, 364, 447, 456, 459
espace....ii, iii, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 73, 74, 75, 77, 82, 83, 84, 85, 86, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 106, 108, 111, 112, 113, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 159, 161, 166, 171, 172, 173,174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 201, 203, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 222, 223, 226, 228, 231, 232, 233, 235, 236, 242, 243, 245, 246, 249, 252, 254, 255, 261, 264, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 303, 304, 306, 316, 317, 319, 320, 321, 322, 327, 328, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 354, 358, 362, 368, 369, 372, 377, 378, 379, 380, 381, 387, 388, 391, 392, 393, 394, 396, 399, 402, 405, 406, 409, 411, 413, 416, 419, 420, 421, 422, 426, 428, 429, 431, 433, 434, 435, 436, 437, 440, 441, 442, 443, 445, 446, 448, 450, 451, 452, 453, 454, 456, 457, 458, 459, 460, 462, 463, 465, 466, 467, 468, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 480, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 492, 494

F

frontal 118, 171, 172, 175, 180, 181, 182, 183, 434

H

hasard....ii, 13, 15, 23, 59, 61, 62, 159, 162, 200, 242, 445, 453, 457

I

immobilité....11, 26, 54, 97, 100, 122, 123, 129, 254, 424, 433

L

lumière....ii, iii, iv, 11, 15, 16, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 35, 37, 39, 41, 44, 56, 58, 59, 61, 63, 66, 70, 73, 87, 98, 103, 109, 110, 111, 125, 148, 149, 158, 159, 165, 179, 189, 206, 209, 214, 218, 221, 232, 234, 255, 261, 265, 266, 268, 286, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 311, 312, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 326, 327, 329, 333, 336, 343, 349, 350, 371, 377, 380, 395, 396, 398, 399, 411, 426, 430, 437, 447, 453, 455, 457, 458, 460, 461, 462, 463, 466, 468, 480, 481

M

machine....20, 22, 23, 28, 29, 34, 41, 45, 53, 64, 66, 70, 71, 73, 75, 81, 92, 131, 133, 138, 139, 140, 141, 156, 166, 167, 168, 169, 170, 203, 204, 205, 210, 213, 220, 222, 238, 239, 244, 245, 262, 285, 326, 345, 346, 347, 355, 356, 386, 387, 388, 389, 390, 394, 416, 434, 451, 462, 471, 479

maquette 16, 17, 58, 63, 78, 80, 82, 97, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 146, 150, 159, 246, 249, 287, 292, 293, 298, 299, 379, 456, 457, 466

marionnette .... ii, iii, 14, 15, 19, 20, 22, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 57, 60, 82, 97, 131, 187, 204, 212, 232, 234, 235, 237, 240, 249, 251, 252, 257, 262, 268, 270, 288, 310, 316, 326, 336, 337, 338, 351, 353, 362, 365, 367, 368, 369, 374, 391, 414, 415, 417,418, 420, 422, 424, 425, 426, 446, 449, 450, 454, 455, 474, 475, 476, 477

matériau....iii, 14, 19, 23, 26, 29, 32, 33, 38, 52, 78, 82, 87, 93, 108, 137, 141, 142, 146, 174, 187, 189, 190, 196, 199, 206, 207, 217, 218, 220, 235, 276, 297, 334, 351, 360, 377, 378, 383, 385, 397, 400, 402, 457, 461, 467, 485

mouvement....11, 19, 20, 23, 25, 26, 37, 38, 40, 41, 42, 45, 47, 48, 51, 52, 54, 57, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 72, 73, 75, 80, 81, 83, 90, 94, 95, 102, 104, 108, 110, 111, 112, 113, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 127, 128, 129, 137, 139, 141, 142, 143, 144, 146, 157, 171, 179, 185, 186, 188, 195, 197, 203, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 222, 223, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 242, 244, 245, 248, 249, 250, 253, 254, 257, 258, 261, 262, 265, 266, 267, 268, 276, 278, 280, 282, 292, 295, 296, 298, 311, 313, 316, 319, 327, 331, 332, 333, 334, 335, 338, 347, 351, 353, 358, 362, 368, 369, 371, 375, 379, 381, 384, 386, 389, 390, 391, 392, 393, 396, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 411, 412, 413, 416, 419, 420, 421, 423, 424, 430, 439, 441, 442, 443, 444, 445, 455, 457, 458, 460, 461, 462, 463, 470, 475, 483

O

objet ....ii, iii, 14, 19, 20, 24, 26, 28, 33, 35, 41, 62, 71, 72, 79, 80, 86, 91, 92, 94, 99, 116, 117, 118, 122, 125, 127, 129, 140, 142, 148, 149, 155, 168, 174, 178, 200, 204, 213, 216, 217, 218, 220, 235, 238, 246, 251, 254, 255, 256, 261, 265, 268, 269, 270, 272, 274, 276, 278, 279, 295, 310, 318, 334, 337, 340, 350, 352, 353, 358, 361, 364, 377, 387, 393, 396, 398, 399, 404, 405, 417, 420, 423, 425, 433, 444, 448, 455, 461, 470, 474, 475, 480, 489

P

papier....14, 23, 81, 95, 103, 104, 105, 109, 110, 197, 259, 266, 267, 271, 303, 305, 311, 313, 318, 356, 387

présences .... ii, iii, 45, 186, 187, 190, 198, 215, 232, 233, 235, 259, 269, 271, 273, 279, 283, 288, 290, 291, 297, 298, 305, 312, 314, 326, 332, 354, 361, 382, 406, 411, 422

prothèse 26, 225, 238, 337, 350

prototype..... 63, 78, 79, 80, 81, 82, 114, 115, 116, 201, 246, 249, 380, 392

R

respiration 16, 75, 132, 195, 231, 261, 266, 268, 318, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 425, 426, 427, 458, 459, 462

S

scénographie .....ii, iii, v, 11, 13, 15, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 32, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 82, 83, 84, 85, 93, 94, 95, 96, 97, 102, 104, 107, 108, 111, 112, 116, 117, 123, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 150, 151, 153, 155, 156, 157, 159, 162, 163, 164, 165, 166, 169, 171, 172, 173, 179, 182, 183, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 195, 197, 200, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 221, 227, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 250, 253, 262, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 281, 283, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 305, 307, 320, 321, 326,

327, 329, 331, 336, 337, 338, 339, 344, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 371, 372, 373, 375, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 384, 387, 393, 398, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 414, 416, 422, 427, 428, 430, 431, 436, 440, 445, 446, 447, 448, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 465, 466, 467, 468, 479, 480, 481

spectateur.....14, 15, 18, 22, 23, 24, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 41, 46, 47, 49, 54, 63, 66, 70, 72, 73, 74, 75, 77, 86, 93, 124, 137, 144, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 181, 182, 183, 184, 185, 195, 203, 211, 231, 234, 237, 241, 242, 250, 251, 255, 256, 257, 261, 268, 270, 275, 280, 283, 285, 294, 295, 296, 297, 303, 305, 309, 311, 316, 319, 334, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 353, 355, 356, 358, 364, 377, 379, 381, 383, 388, 389, 390, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 408, 413, 420, 424, 425, 427, 428, 430, 431, 432, 433, 435, 436, 437, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 448, 449, 450, 451, 453, 458, 459, 460, 462, 463, 468, 492

V

vitalité....ii, iii, 18, 206, 272, 322, 326, 353, 361, 375, 378, 380, 383, 409, 453, 457, 459, 460, 461, 462

Annexe. Entretiens inédits

Entretien avec Alice Therese Gottschalk (FAB-Theater)

Réalisé le 2 mars 2021 à Stuttgart

Alice Therese Gottschalk: ATG
Saskia Bellmann: SB

SB: Wir hatten uns ja schon mal beim Workshop getroffen und da hast du ja schon ein bisschen erzählt, so deinen Werdegang. Vielleicht kannst du noch mal in ein paar Worten beschreiben, wie du zum Figurenspiel gekommen bist.

ATG: Also grundsätzlich war in der Familie ein Interesse am Figurentheater. Meine Mutter ist viel mit uns ins Figurentheater gegangen, sodass ich einfach wusste, die Kunstform existiert. Das ist schon mal eine gute Voraussetzung und dann in Stuttgart sowieso. Durch dieses Figurentheaterzentrum. Und meine Mutter kannte Albrecht Roser als Darsteller, als Mensch. Und mochte sehr seine Arbeit. Und ich war dann so im Teenageralter, wo ich gemerkt habe, ich suche nach etwas, was die Bildenden und Darstellenden Künste verbindet. Also ich habe viel Theater gemacht. Ich habe jongliert, also Zirkus und so – und habe aber gemerkt, ich möchte etwas, was Bewegung… Ich glaube, das hat damals schon eine Rolle gespielt, obwohl es mir nicht bewusst war, was die Bewegung, die Sprache, die Darstellende und die Bildenden Künste verbindet. Und ich kam auf eine Marionette und wollte unbedingt eine Marionette haben, zuerst einmal. Und meine Eltern sagten, wir können eine kaufen und dann waren wir in x Läden und ich habe sie alle ausprobiert und gesagt, das ist es nicht. Und ich weiß, das weiß ich bis heute nicht, woher ich das wusste, dass ich einfach wusste, die bewegt sich nicht richtig.

Und dann konnte ich… Das *FITZ* damals hat Workshops angeboten. Und da war eben Bernhard Wöller, der hat einen Workshop „die spielbare Marionette" angeboten. Das ist eine Marionette nach Fritz Herbert Bross.

Das ist so der Revoluzzer des Marionettentheaters gewesen in den 50er-Jahren. Und dann habe ich die gebaut und habe die mit in die Schule genommen. Und mein Lehrer, der hat das gesehen. Also wir haben einen Kleinkunstabend gemacht und er hat gemerkt, wenn ich die Marionette in der Hand habe, dann habe ich plötzlich eine sehr laute Stimme und eine sehr klare Message und hat gesagt, das ist meine Kunstform. Und ich habe gemerkt, mich interessieren immer noch das Bildnerische und das Bauen, also der Bauaspekt. Und deshalb bin ich, glaube ich, auch dageblieben. Und ich konnte dann bei Albrecht Roser an der Sommerakademie teilnehmen und habe zum ersten Mal mit anderen Puppenspielern gearbeitet und auch die Szene so ein bisschen kennengelernt.

Und dann hat mich Albrecht Roser sozusagen unter seine Fittiche genommen. Das heißt, ich konnte immer hingehen, wenn ich was hatte. Und das war natürlich ein Geschenk, muss ich echt sagen. Und es hat manchmal ein halbes Jahr gedauert, bis

ich wieder da war. Und dann hat er es angeguckt und hat gesagt, so, das und das und das, kannst du verbessern. Und dann bin ich wieder gegangen und so. Und es ging so weit, bis ich eben auch meinen Abschluss, also mein Abitur gemacht habe. Und da hatten wir einen großen Kleinkunstabend und ich habe teilgenommen. Das war von unserem Lehrer so ein bisschen gepusht an so einem Wettbewerb teilzunehmen, wo es um so einen Nachwuchswettbewerb fürs Varieté ging. Und da hat Albrecht Roser mich darauf vorbereitet, einfach mit Coaching. Wie zeige ich was, welche Texte, wie spreche ich was. Damals hatte ich noch Texte. Ich habe immer weniger Texte gemacht.

Aber ja, genau Bewegung, wie erarbeite ich eine Choreografie. Und dann habe ich ihn viel begleitet auf seinen Workshops, erst als Teilnehmerin. Und später dann bin ich als Assistentin eingestiegen. Das ging dann aber über Bewegung. Also wir haben einen Workshop gemacht in den USA. Wir haben die *Zauberflöte* inszeniert. Und ich habe gesehen, die sind überhaupt nicht in ihren Körpern, die Spieler. Und das hat mich total..., da war ich aber schon im Studium. Also da war ich im Studium in Berlin und dann hier in Stuttgart. Und habe gemerkt, da fehlt was. Die brauchen körperlich etwas. Also wenn ich gut spielen will, dann brauche ich auch ein Bewusstsein über meinen Körper. Und habe dann Albrecht angeboten, ich würde gerne morgens immer ein Körpertraining machen. Und dann hat er ja gesagt und dann fing es an. Also auch mein Unterrichten fing damit an.

SB: Okay, das heißt, du hast es eigentlich immer parallel gemacht, Unterrichten, Bauen und Spielen?

ATG: Am Anfang eben hauptsächlich Bauen und Spielen, aber wo ich dann eben im Studium mir auch Knowledge angeeignet hatte, ging es gleich ans Weitergeben irgendwie. Weil es mir einfach ein Bedürfnis war, die Entdeckung, die ich gemacht habe, zu sagen: „hey, das ist hilfreich, komm wir teilen das". Das ist, glaube ich, mein Ding. Und ich habe auch gesehen, ich mache viel, ich arbeite viel über Improvisationen und Entdecken und so. Jetzt beim Bauen kriegt man das nicht so mit, da war es eingeführt, aber hauptsächlich bei Bewegung, da es mir so wichtig ist, was passiert, wenn man sein eigenes Körperpotenzial entdeckt. Das finde ich immer ein Geschenk. Nicht zu sagen, du musst wie im Ballett, erste Position, zweite Position, dritte Position, sondern du guckst, hey, was ist denn für Ausdruckspotenzial in mir?

SB: Im Körper….

ATG: ….im eigenen Körper. Und das ist erstmal der eigene Körper, aber ich glaube, wenn du deinen eigenen Körper kennst, hast du es leichter mit dem Figurentheater und umgekehrt, du kannst vom Material total viel lernen. Also ich habe viele Übungen, wo ich sage, jetzt bewegt das Material und jetzt imitiert das Material. Wie sieht es in eurem Körper aus? Wie bewegt ihr euch als Papier, wie bewegt ihr euch als Schleiernessel, was macht es mit euch? Oder nehmt die Form eines Stockes an, was passiert dann? Das ist dann das Training, was ich daraus entwickelt habe, ich dachte,

die Figurenspieler brauchen ein eigenes Bewegungstraining, weil wir einfach immer im Austausch sind mit den Objekten, mit den Figuren.

Und das habe ich wahrscheinlich zeitgleich entdeckt, also meine Liebe zum Tanz. Und ich habe immer gesagt, die Marionetten haben mir Tanzen beigebracht. Was ich natürlich gelernt habe, durch dieses Beobachten, und so, erarbeite ich Szenen, ist natürlich Bewegung beobachten. Du guckst, was macht das für eine Bewegung, die Figur und was erzählt sie. Also du sammelst diese ganzen Erzählungen und am Ende setzt du eine Szene zusammen.

SB: Und du arbeitest ja viel mit der Figur am Faden. Ist das so die Figur, die am besten diese Bewegungen für dich leitet oder inspiriert oder weshalb die Figur am Faden?

ATG: Ich glaube, weil sie die meiste Freiheit hat. Und mit ihr kannst du am ehesten in Dialog gehen. Sie bringt von sich aus schon so viel Bewegungspotenzial mit und du legst es natürlich rein, indem wie du es baust. Aber selbst, wenn ich super plane, kann ich nachher nicht sagen, das wird so. Sondern ich muss erst erforschen, was erzählt die mit diesem Bewegungspotenzial, was ich angelegt habe. Und ich glaube, das ist das, was mich interessiert. Die Neugier. Ich möchte nicht manipulieren, sondern ich möchte animieren. Ich möchte gucken, was erzählt das Material. Also es hat etwas mit Freiheit zu tun und mit meiner Neugier. Ich glaube, das ist auch das, was mich am Unterrichten interessiert, weil es mich interessiert, jetzt nicht mein Wissen total genauso weiterzugeben, sondern mich interessiert, was machst du da draus.

SB: Ja, hier hat auch der Dialog, also zwischen Körper und Objekt, und die Figur, auch die Bewegung sozusagen…

ATG: …beibringt. Und dieses absolut sich einlassen auf Material. Wir haben jetzt einen „Viewpoints"-Workshop gemacht und da waren Tänzer, ganz viele, Schauspieler, ganz viele und ich als Figurenspielerin und der Leiter hat sofort gemerkt, dass da was anders ist und ich glaube, das ist einfach dieses, ich gebe dem Raum. Nicht, ich bin hier immer, sondern ich gebe Raum für etwas, weil sonst funktioniert das nicht. Das Material braucht Raum.

SB: Würdest du sagen, dass dieses Zusammenspiel zwischen darstellender und visueller Kunst auch so das Ventil ist, um neue Räume zu erforschen?

ATG: Ja, zu erforschen, zu erschaffen,…

SB: …zu beleben…

ATG: …auf jeden Fall zu beleben. Und natürlich auch immer wieder dieses Zusammenspiel. Ich habe etliche Inszenierungen im Züblinhaus gemacht, das ist ja so ein ganz spezieller Bau mit so Etagen, zusammen mit einem Orchester. Und für mich war immer spannend, wie bringe ich jetzt meine Kunst in diesen Raum und wie können die sich gegenseitig wachsen lassen? Und das hat so mehrere Etagen. Da war ganz klar, also ich muss hier mit großen Fäden rein, mit großen Marionetten, können wir Fäden durch den ganzen Raum spannen?

Ich hatte keine Bühne vorne, sondern da war das Orchester, kein Platz. Also war schon die Vorgabe, schau, was du mit dem Raum machst und welche Techniken

fordert es von mir. Oder im neuen Schloss, das war auch so, auch mit dem Orchester, da habe ich *Bilder einer Ausstellung* gemacht und wir haben über dem Publikum teilweise gespielt und so. Und das ist natürlich super, weil das ein ganz anderes Erlebnis wird. Wenn man sich löst von diesem Guckkasten und plötzlich ist man mit drin. Und da helfen die Figuren enorm, weil ich hänge ja nicht an meinem Körper, sondern wir haben die an Stäbe gemacht und wir hatten Tücher und wir hatten Mobiles und solche Sachen.

SB: Ja, die eröffnen dir dann auch ganz neue Räume.

ATG: Oder jetzt dieses Projekt, was ich mache, *Melting Paper*, da arbeite ich mit Papier an Fäden im Raum und auch Tänzern und Projektion. Und das, wo ich gemerkt habe, was die große Stärke ist, dieses Aufbaus ist, dass wir die Bühne nicht nur bis hier spielen, sondern wir spielen wirklich alles.

SB: Auch in die Höhe.

ATG: In die Höhe ja. Und das ist schon der Reiz, weil das was Neues ist, was man nicht so kennt.

SB: Ja, ich habe ein paar Ausschnitte von *Melting Paper*, also auf deiner Webseite angeschaut und was ich auch spannend finde, ist ja, dass das Papier zugleich Projektionsfläche ist, aber durch diese Bewegung zur Figur wird. Also sieht man ja irgendwie total gut, das Bühnenelement wird sozusagen zur Figur oder die Figur zum Bühnenelement, dass das immer so verschwimmt, so alles ineinander.

ATG: Ich glaube, es gibt auch Aufsätze drüber, die Bühne als Mitspieler, also der Raum als Mitspieler und das ist es immer.

SB: Ja, ich glaube, das ist auch das, was mich im Figurentheater in Bezug auf den Raum, so reizt und was ich da so toll finde, dass der Raum lebt. Also, der Raum ist nie einfach nur so ein neutrales, wie sagt man, ein neutraler Ort oder...

ATG: ...oder keine Requisite. Also das, was ich oft, wenn ich mit Schauspielern arbeite, muss ich denen beibringen, dass alles eine Intention hat in diesem Raum. Das war ganz spannend da in Oldenburg. Auch für den Regisseur, wenn ich gefragt habe, du, wir haben jetzt hier die Phiole, was will die eigentlich? Was will das Gift in der Phiole? Und das ist meine Frage. Was will das hier im Raum, wie bewegt sich das? Und alles, das Material auf dem Boden, erzählt was. Jede Konsistenz, jedes Material hat eine Geschichte. Und das ist so wichtig, dass man sich Gedanken darüber macht. Wenn ich ein Schneewittchen erzähle, dann überlege ich, welche Materialien sind da drin? Und was erzählen oder welche Materialien brauche ich auch, dass meine Idee am besten erzählt wird. Farbe, Material. Und das ist dann überall. Da kannst du nicht ein Element weglassen, weil alles erzählt oder irritiert.

SB: Ja, das ist ja auch bei *Crinkled* zum Beispiel, da bestehen die Figuren ja auch aus Alltagsgegenständen. Kannst du ein bisschen was zum Entstehungsprozess sagen und wieso genau diese Alltagsgegenstände?

ATG: An welche denkst du gerade?

SB: Also die Lampions oder die Pinsel, zum Beispiel.

ATG: Da war ja das Thema Papier und dann habe ich einfach geforscht, woher kommt das Papier und dann kamen wir in asiatischen Raum und klar, dann war klar Kalligrafie für den Anfang, deshalb die Pinsel. So und dieses, was für Aufgaben hat das Papier, war dann der nächste Schritt, also Träger von Geschichten, Träger von Botschaften, was kann alles gesendet werden, aber auch Malerei und darüber kamen dann die einzelnen Elemente.

Dann kam der Pinsel, Lampion klar, war Asiatischer Raum, das ist total Stereotyp, aber so war es in meinem Kopf und dann kam mir auch die Farbbedeutung, also blau und rot, also Ratio und Gefühl. Ich weiß nicht, das kommt manchmal klar und manchmal nicht so klar raus, je nachdem wie ich spiele. So, genau, dann suche ich nach Motiven, die zu diesem Material passen und der Ursprung war eben das Papier mit seiner Geschichte und inspiriert dadurch entstehen dann der Rest im Raum bis ins Kostüm, also die Kostümbildnerin hat mit A3 und A4 Patterns gearbeitet, und hat dann wieder die Form aufgenommen.

SB: Ja, das finde ich auch spannend, weil in der Inszenierung wird das Kostüm auch noch mit zur Figur. Ja, also der Raum lebt und die Figur besteht aus Alltagsgegenständen. Aber gleichzeitig setzt sich eine Figur noch aus dem Kostüm zusammen.

ATG: Und da bin ich… Ich habe eine sehr gute Kostümbildnerin, muss ich sagen, die Evelyn, die das auch immer mitdenkt. Also die macht dann auch einfach Vorschläge. Und bei *Wunderkammer* ist es ähnlich. Also ich habe da ja auch so einen Rock, wo dann ein Teil von der Marionette wird, weil es einfach die Verlängerung der Wirbelsäule der Marionette wird, welche in unsere Elemente eingebunden sind.

SB: Entwickelt sich das in der Improvisation oder habt ihr gemeinsam die Idee, wir machen eine Figur, mit unserem Körper noch oder wie?

ATG: Das war jetzt ein Vorschlag aus der Improvisation und deshalb finde ich auch immer wichtig, dass alle Elemente, die beteiligt sind an so einer Inszenierung möglichst früh zusammenkommen. Also eben Kostüm, wenn jetzt Bühnenbild dabei ist, Bühnenbild, Figurenbau, dass das alles entweder in einer Hand liegt. Ich finde es auch spannender, wenn mehrere Ideen dazu kommen, das ist oft bereichernder. Und dass die früh zusammenkommen. Evelyn war sehr früh da, hat meine Figuren gesehen, die waren zum Teil fertig, zum Teil noch nicht fertig und hat sie angeguckt und hat dann festgestellt, wenn das jetzt ein schwarzer Hintergrund ist, dann geht die unter. Wenn das ein weißer Hintergrund ist, geht die unter. Und dann kam die Idee, okay, wir müssen dein Kostüm wechseln und du brauchst mehrere Kostüme. Oder bei *Wunderkammer* hat sie eben diese Figur vom Raphael gesehen, mit diesem Wirbelwesen.

SB: Das Blaue?

ATG: Ja, genau, das Blaue. Und hat dann gesagt: „ah, das wär toll, wenn das jetzt noch…". Als wir dieses Duett hatten, das war eine Aufgabe der Figur, eben mit mir ins Duett zu gehen. Wie kann ich das noch unterstützen, dass sie plötzlich mit mir verschmilzt?

SB: Ja, das entwickelt sich ja wahrscheinlich auch daraus, dass du dich für die Interaktion von Körper und der Figur, also Figur-Körper und menschlicher Körper interessierts. Also dass es dann über das Kostüm eben noch weiter geht, um die Körper dann verschwimmen.

ATG: Das verbindet dann und das ist aber dann der nächste Schritt und deshalb finde ich es wichtig, dass alle Schritte da sind, alle Beteiligten da sind, wenn die dann auch beitragen können und sehen können und sagen hey! Und nicht im Konzepttheater, sondern das ist wirklich ein Theater, was aus einer Improvisation und aus dem Prozess heraus entsteht.

SB: Und sich dann auch parallel zusammen gemeinsam entwickelt.

ATG: Und ich bin manchmal, wenn ich tolle Konzeptstücke sehe, dann finde ich immer, was dahinter steht, Wahnsinn. Das finde ich immer beeindruckend. Und merke, oh, da gibt es noch was. Und andererseits denke ich dann immer, ich liebe den Prozess. Und ich liebe dieses, nicht was erfüllen zu müssen, sondern wirklich zu entdecken.

SB: Ja, ich finde das auch im Figurentheater, wenn man, so wie du, auch die Figuren selbst baut, dann ist ja dieser Entstehungsprozess noch mal viel länger. Also es geht nicht im Probensaal los, sondern es geht schon viel früher los mit, wie entwickle ich die Figur und dadurch reift das ja dann auch noch viel, viel länger.

ATG: Ja, und ich gebe natürlich Charakter rein. Ich gestalte die Geschichte der Figur durch das Bewegungspotenzial, was ich ihr gebe. Ob ich jetzt Beine mache oder keine. Das ist ein Riesenunterschied. Das erzählt was komplett anderes. Und das entscheide ich am Anfang. Was passt zu diesem Charakter oder wohin will ich? Das ist Rollenarbeit. Die Rollenarbeit fängt im Figurenbau an. Und wenn ich Glück habe oder wenn ich jetzt ein Konzept habe und ein fertiges Stück, wenn ich Glück habe, erzählt die Figur genau das, was ich angelegt habe. Und wenn ich noch mehr Glück habe, erzählt sie was ganz anderes. Und das ging mir jetzt bei meinem Diplom-Stück so. Da habe ich *Muschelkalk - die Liebe des Hans Joachim Ringelnatz* gemacht. Und da hatte ich die *Muschelkalk*. Und ich wollte eigentlich einen Schmetterling machen. Also, weil er immer gesagt hat: „du schmetterlingsverpuppte Raupe, du“. Das ist eine Zeile aus dem Gedicht. Und dann habe ich eben so ein Wesen gemacht, was ich so auffalten kann, und dann fliegen mit den Beinen. Aber sie kam dann raus und war total spinnig. Und das hat aber dem Stück total geholfen. Weil sie war wie eine Spinne nachher im Netz für ihn. Ohne sie wäre er nie rausgekommen. Sie hat ihn organisiert. Sie war nicht der unschuldige Schmetterling, die Raupe, die Schönheit, sondern sie war noch ein bisschen mehr. Und das hat die Figur dann erzählt und wollte es vielleicht auch erzählen. Weiß ich nicht. Aber es ist spannend, es zu finden.

SB: Da ist man dann wieder so beim Zufall. Also ich weiß nicht, ob man das 100% Zufall nennen kann, aber die Figur hat sich eigenständig entwickelt.

ATG: Ich glaube, das ist auch was für mich total wichtig ist, dass ich den Figuren nicht den Raum nehme, sondern dass sie diese Eigenständigkeit haben dürfen. Ich glaube, das brauchen sie auch für ihre Lebendigkeit, sie brauchen auch den Abstand oft. Also wenn man zu nah dran ist, dann nimmt man ihnen auch Raum, sie brauchen diesen

Raum wirken zu dürfen. Aber genauso geht es mir auch bei Menschen, im Unterrichten oder so, wo ich denke, das, was für mich spannend ist, ist die Eigenständigkeit des Menschen zu erleben und seinen Gedanken Raum zu geben. Ganz philosophische Haltung.

SB: Ja. Du hast jetzt ja auch vorhin erzählt, dass du dich jetzt für die Robotik interessierst und bei *Melting Paper* mit digitalen Medien arbeitest, also wie… Oder kannst du beschreiben, wie diese neuen Medien auch neue Möglichkeiten, auch für dein künstlerisches Arbeiten eröffnen?

ATG: Wir haben dieses Symposium *Digitale Welten im Figurentheater*. Das wurde ja angeregt vom *Fonds darstellende Künste* mit dem Konfigurationsprojekt, wo es eben darum ging. Und da hat Holger Bergmann so einen spannenden Text geschrieben und wo´s darum ging, dass wir eigentlich die Spezialisten sind für Animatronik. Wir machen nichts anderes, als totes Material zu beleben und wenn du jetzt ein Roboter anguckst, dann ist das totes Material und was soll er nachher machen? Er soll alte Menschen betreuen, also er soll eine Form von Lebendigkeit ausstrahlen. Und es war für mich total einleuchtend. Ja, ich habe gesagt, genau, das ist eigentlich nichts anderes. Und dann ist es für mich gewesen, ah, es ist eine neue Spielform des Figurentheaters, es ist keine, es ist jetzt nicht was super Neues, sondern es ist einfach ein anderes Mittel, was wir noch zur Verfügung haben und das hat mich neugierig gemacht.

So wie die Handpuppe ein Mittel ist, ist die Animatronik auch ein Mittel. Und die Animatronik ist sehr dicht an Marionettentheater, weil es so eine Unabhängigkeit hat. Natürlich muss ich programmieren, aber wir hatten dann so Roboterarme mit Joystick, das ist nichts anderes, wie wenn ich in ein Spielkreuz bewege, ich überlege, mit welcher Geschwindigkeit fahr ich rüber und guck hoch und runter und zack, schon guckt die dich an und denkt, ahh lebendig, Reaktion. Ich habe gemerkt es gibt viele Überschneidungspunkte, also es ist jetzt nicht was super Neues, aber es ist ein super spannendes Material, was wir mit nutzen können. Und das macht mich neugierig und das möchte ich erforschen. Und bei *Melting Paper* war für mich das Spannende, die sind ja live gemalt, diese Zeichnung, es ist nichts vorprogrammiertes, sondern es entsteht in dem Moment. Da war für mich so die Frage, wie kann ich das rausnehmen aus diesem vorprogrammierten Level? Also wie kann ich das tatsächlich wegnehmen, von dem: „ich muss vorher was anlegen“ in den Moment? Also wie kann ich das als Teil einer Improvisation werden lassen, was wirklich im Moment improvisiert und nicht vorne weg?

SB: Und das heißt, du manipulierst das Papier und dann gibt es noch eine andere Person, die zeichnet und die Tänzer, die mit dem Papier interagieren?

ATG: Und die die zeichnet, die hat schon auch Elemente vorgefertigt, ja, aber sie reagiert wirklich im Moment. Und das finde ich, das macht das aus. Das nimmt eben auch so dieses Vorbestimmt sein und das fand ich da sehr spannend. Und es entwirft die, also regt sie natürlich auch an, also plötzlich, es gibt eine Sequenz, bei einem alten Schloss, wo plötzlich die Bewegung vom Papier ganz krass war, also ganz in den Raum rein und plötzlich ist die Bewegung in den Tänzern und dann kommt noch

der Strich obendrauf, zack, zack, zack. Und alle hatten die gleiche Dynamik plötzlich im Raum, also wie so was inspiriert wird.

SB: Ja, da arbeiten hier wirklich alle Elemente ineinander.

ATG: Musik kam auch noch dazu, ja. Und die hat dann plötzlich auch noch so ein crack, crack, crack gemacht. So, super. Und das geht nur, wenn alle aufeinander hören und wenn alle jedem Raum geben. Das fand ich total, das hat mir voll viel Freude gemacht.

SB: Ja, und du arbeitest ja super viel mit Papier. Also kannst du beschreiben, was dich interessiert an Papier als Geschichtenerzähler?

ATG: Ich glaube, weil Papier so wandelbar ist, ist für mich ein ganz großer Punkt. Und jetzt in *Crinkled* war es für mich so, dieses es altert, war für mich ein großes Thema. Also wenn man es zerknült, dann sieht man das Leben in dem Papier. Und das ist eine wahnsinns Parallele zu uns als Mensch-Sein. Und ich glaube, das hat mir gefallen, zu gucken. Aber auch die Aggregatzustände zu erforschen. Also wir lassen es ja auch verbrennen am Ende, die Figur. Hast du es gesehen eigentlich?

SB: Nein.

ATG: Ich glaube, wir haben kein Video von dem Verbrennen. Also da verbrenne ich eine Figur und dann ist eine andere drunter aus Metall. Aber auch mit Wasser haben wir gearbeitet, also mit den Elementen. Was machen die Elemente mit dem Papier? Also diese Wandelbarkeit, dieses Mediums finde ich total faszinierend. Und die Metaphorik, die dahinter steckt natürlich. Wenn ich Materialtraining unterrichte, dann gebe ich Schleiernessel, dann gebe ich Seile, dann gebe ich Papier. Und dann frage ich immer, welche Geschichten erzählen sich euch. Und das ist dann so offensichtlich. Also wenn jetzt die Leute mit Nessel arbeiten, dann ist plötzlich wahnsinnig Kraft im Raum. Und alle ziehen an diesem Stoff. Aber auch gleichzeitig so eine Geborgenheit. Also es gibt dann immer Metaphern, das wird ein Baby. Knoten sind ganz oft Thema. Also Verbindungsstücke. Und bei Seide ist immer Luft, ist immer Raum, ist ganz oft Hochzeitskleid. Es ist immer so, dass es sie improvisieren lässt. Und das ist gleich. Also ich mache die Übungen seit 20 Jahren. Und es werden immer wieder die gleichen Bewegungen initiiert durch das Material. Die gleichen Geschichten gefordert. So wo ich gedacht habe, ja, und es bestätigt eigentlich, dass jedes Material eine Geschichte hat, was es erzählen will. Und wir müssen einfach nur zuhören. Und darüber kam ich eben zum Papier. Und im Gegensatz zur Seide, denn die Seide altert nicht. Oder ganz wenig. Die geht immer wieder in ihre Ausgangsform zurück. Und wenn man dann so einen Seidenhaufen sieht, dann macht er „huhf“ und das Papier „krack“. Allein schon diese…[Geräusche].

SB: Ja, es hat auch so richtig, so ein Sound-Element.

ATG: Das war spannend mit der Musik, weil wir dann echt forschen mussten, dass man nicht zu viel macht.

SB: Ja, das kann ja auch total laut sein.

ATG: Und in welchem Klang, und das fand ich auch spannend, meine Musikerin hat dann gesagt, ja, sie sieht total Metall gegen das Papier, also sie hat dann ganz viel mit Blech gearbeitet. Wir haben alles ausprobiert, aber wir sind beim Blech geblieben, weil dieser Kontrast auch so krass war.

SB: Ja, das Papier, das erzählt auf jeden Fall was und wie du sagst, es erzählt auch über die Jahre das Gleiche oft, aber gleichzeitig lässt es ja auch ganz viel Raum. Also es ist ja auch, wenn man sagt ein metaphorischer Raum. Die Metapher ist ja nicht für jeden Zuschauer, auch dann die Gleiche, die sich erzählt.

ATG: Ja, und es kommen oft Menschen nach der Vorstellung und fragen, was wolltest du erzählen? Und dann sage ich immer, was hast du denn gesehen? Und dann erzählen die mir manchmal Geschichten, wo ich denke, hey, boah, tief. Da wäre ich jetzt nie draufgekommen. Tolle Interpretation, finde ich super. Aber die brauchen die Bestätigung, dass man nicht was sehen muss. Ja, natürlich sind Stränge angelegt. Aber das ist eben wieder das, was mich immer freut, wenn die dann gefüllt werden durch die Erfahrungen von den Zuschauer:innen. Und ich glaube, dass was bei Papier auch total hilfreich ist, wir alle haben Erfahrungen mit Papier. Das heißt, wir haben es berührt, wir kennen den Klang, wir haben uns dran geschnitten, wir haben es zerknüllt, sicher schon fast alle mal, als Kind im Kindbereich. Also wir alle haben eine Erfahrung mit diesem Material. Das ist ganz wichtig. Und auch ein Gefühl, was wir damit verbinden. Und wenn du jetzt andere Materialien nimmst, ist das schwieriger. Holz vielleicht noch vom Klang, aber da musst du mit rohem Holz arbeiten und so. Aber so allgemein, glaube ich, liegt es im Papier.

SB: Ja, es ist ja auch das, was mich so beeindruckt hat mit den Masken. Man sieht am Ende ja nicht mehr, dass das Papier ist, aber das entsteht aus einem Blatt DIN A4 Schmierpapier und man kann total viel draus entwickeln. Deswegen ist das ja wirklich in deiner Arbeit. Man sieht es auf der Bühne, das Papier ist präsent, aber es entsteht ja wirklich auch schon im Entstehungsprozess der Figuren. Und es ist ja dann jetzt mit der Papiertechnik, Papier eben die Grundlage.

Meine letzte Frage wäre, das hattest du vorhin auch schon angedeutet, dass du immer weniger mit Worten arbeitest, also dass immer weniger gesprochen wird. Kannst du irgendwie beschreiben wieso? Ist das ein bewusster Prozess oder ist das einfach nur, dass das Material immer mehr Raum einnimmt?

ATG: Ich glaube, dass die Sprache des Materials die Bewegung ist und die Bewegung so viel erzählt, dass wir Worte nicht noch draufsetzen müssen. Und was mich an Worten oft stört, ist, dass sie zu konkret sind und die nehmen uns den Raum. Also was ich gerne mache, ist Gedichte in den Raum werfen und dann dazu Material. Weil dann kann man Verlinkungen finden. Aber jetzt eine Figur konkret sprechen zu lassen mit meiner Sprache, das können die wenigsten Figuren. Also ich finde, da muss man auch echt forschen. Was kann denn die Figur überhaupt sagen, dass es wirklich aus ihr herauskommt und nicht nur auf sie draufgesprochen ist. Es ist eine gängige Methode. Ich sage gar nichts. Man kann ganz tolle Geschichten damit erzählen. Also was weiß ich, Schneewittchen und alle Figuren reden, aber reden die

wirklich oder stehen sie symbolisch für die Sprache oder für diesen Moment und der Schauspieler redet. Und wenn du willst, dass die Figur ihre komplette Eigenständigkeit erhält, dann glaube ich, muss man forschen, was ihre Sprache ist. Und es kann ein Knistern sein und es kann eine Musik sein. Ich arbeite viel mit Musik, kann Klang sein und es kann manchmal nur blablabla sein und manchmal ist es eben auch nichts, sondern die reine Bewegung und die reicht mir, weil sie genug erzählt. Ich glaube sowieso, dass die Bewegung ehrlicher ist als die Worte und auch direkter. Wir lernen ja die ganze Zeit Bewegung zu lesen. Aber Sprache, die täuscht oft. Das war eine ganz spannende Erfahrung, da war ich nach der Wahl von Donald Trump in den USA und ich unterrichte auf dieser Puppetry-Konferenz seit 13 Jahren und ich musste wirklich kämpfen um meinen Stand. Das war am Anfang immer Muppets und Wort, Wort, Wort, Wort. Und ich habe dann mit einem Musiker zusammen, mit Bradley, haben wir zusammen so Improvisations-workshops angeboten und immer wieder versucht, dieses Bewegungselement reinzubringen. Und dann, in dem Jahr als Trump gewählt worden ist, wurde plötzlich alles total visuell und bewegt. Wie als ob man dem Wort nicht mehr trauen kann. Und das fand ich spannend, ich fand es total spannend, wie plötzlich Leute, die sonst immer mit Wort gearbeitet haben, plötzlich mit Bewegung gearbeitet haben.

SB: Ja, das ist wirklich ziemlich faszinierend, vor allem, dass es so eine Korrelation gibt.

ATG: Das ist vielleicht auch meine. Interpretation. Das war dann das zehnte Jahr, wo ich da war und irgendwann kam es dann an, weil die Projekte eben auch gesehen wurden, die wir gemacht haben. Aber es war so offensichtlich. Aber ich dachte, Wahnsinn. Ich glaube, die trauen gerade dem Wort nicht.

SB: Ja, vielen, vielen Dank auf jeden Fall.

ATG: Das bringt einen auch selber immer weiter, wo ich denke: Ah ja, jetzt mache ich mir mal meine Gedanken da drüber. Spannend.

Entretien avec Johann Le Guillerm (Cirque ici)

Réalisé le 25 mars 2021 par visio-conférence

Johann Le Guillerm : JLG
Saskia Bellmann : SB

SB : Avant d'aborder la question de l'espace, j'aimerais vous demander de présenter votre parcours et de préciser le rapport que vous entretenez avec la piste.

JLG : Alors, mon parcours ; j'ai fait une école de cirque, il y a très, très longtemps, pendant quatre ans, donc au CNAC. Après, j'ai travaillé à Archos pendant six mois, après à la volière de Dromesko pendant six mois. Ensuite, on a monté le « Cirque O » avec des camarades du CNAC, qui a dû durer trois ans, et j'ai monté le « Cirque ici ». Vous avez peut-être les dates quelque part. Et puis, depuis, je fais ce « Cirque ici ». Voilà en gros mon parcours.

SB : Et quel rapport entretenez-vous avec la piste ?

JLG : Quel rapport j'entretiens avec la piste ? Alors d'abord, comme vous le savez peut-être, je définis le cirque d'une manière, disons, particulière, par rapport à la manière dont il est défini peut-être aujourd'hui. Et la manière dont je le définis n'a rien de particulier. En fait, […], je conserve l'appellation telle qu'elle était à une certaine époque, en l'identifiant comme étant un espace des points de vue dédié à l'ensemble des pratiques minoritaires. Je précise ça parce que, quand on parle de cirque aujourd'hui, on parle de tout, sauf de ça. Donc, aujourd'hui, d'ailleurs, je ne me définis pas comme circassien, mais comme praticien de l'espace des points de vue. Parce que, la langue française évolue, et que le mot cirque n'a plus aucun lien avec la définition qu'il y avait il y a dix ans encore, peut-être. Aujourd'hui, on définit le cirque par une liste de pratiques, c'est-à-dire le jongleur, l'équilibriste, les tissus. Enfin, une liste de pratiques. Alors que moi, je définis le cirque d'abord par un espace et une liberté dans cet espace de faire tout et n'importe quoi, à partir du moment que c'est la capacité de créer l'espace. C'est à dire l'espace des points de vue, là où il y a du monde partout, où rien n'est caché. C'est un lieu, aussi, qui a la capacité de créer l'attroupement s'il n'était pas organisé. Et pour créer l'attroupement, s'il n'était pas organisé, il faut montrer des choses qui soient à la mesure de l'espace, c'est-à-dire des choses qui soient capables d'étonner, de créer l'attraction, c'est-à-dire de créer l'espace. Et vraiment c'est un espace totalement ouvert à tous qui est capable de créer l'attraction. Au cirque, aujourd'hui, on parle beaucoup du physique, mais ça peut très bien être un numéro non physique. On dit souvent qu'à l'époque où la mathématique n'était pas répandue, quelqu'un qui serait venu sur une piste et aurait dit ‹ un et un font deux ›, ça aurait été extraordinaire parce que jamais personne n'avait dit un truc pareil. Voilà, comment je définis le cirque, donc.

SB : Donc, pour vous au cirque, vous y associez vraiment un espace et notamment un espace circulaire où les personnes voient de différents points de vue. C'est pour ça que c'est l'espace des points de vue.

JLG : Voilà. Et aujourd'hui, le cirque n'est pas du tout lié à l'espace. Il est lié à une liste de pratiques. Voilà, c'est pour ça que je n'emploie plus le mot cirque. Je me définis comme praticien de l'espace des points de vue pour dire la même chose. Sauf que, je reviens au terme originel de…

SB : … de cirque ?

JLG : Voilà.

SB : Donc vous construisez et réalisez des objets qui n'existent pas encore. Comment choisissez-vous vos matériaux de construction ? Et quel rapport entretenez-vous avec le prototypage et la maquette ?

JLG : Alors, le choix des matériaux, il est lié au besoin essentiellement. Après, il y a le coût des matériaux aussi, qui peut être, bien sûr, un choix. Alors, après le processus, c'est un processus qui peut être assez long, souvent, il commence par une idée. C'est-à-dire que je collectionne. Quand j'ai une idée à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, je la marque quelque part pour en garder une trace. De temps en temps, toutes ces traces, je les réunis et je les classe dans des sortes de fiches de classeur, où j'ai des sortes de thèmes donc, avec des pochettes de thèmes. Et quand je fais une création en général, je me retrouve avec des piles d'idées comme ça, à peu près classées. Et quand je fais une création, souvent, je revisite ces piles avec ces thèmes et je sors de choses qui me semblent intéressantes à traiter sur les directions que je prends sur une création. Suivant l'endroit, suivant l'envie, où je redécouvre des choses. C'est un peu [comme] une lecture d'une sorte de livre qui est toujours en train de bouger un peu, parce que je réintègre à chaque fois de nouvelles informations dedans.

Enfin, bref, une fois que j'ai sorti les fiches, je traite les sujets, c'est-à-dire ces sujets qui sont souvent des idées simples. J'essaie de développer tout ce qui est possible autour de cette idée, tout ce qui me passe par la tête, d'épuiser les possibles, de manière à créer une matière. Une fois que je pense avoir fait le tour de cette matière, je me retrouve avec beaucoup de matériel. Et ce matériel, je tente de l'organiser, de le trier, de construire quelque chose à partir de toute cette matière. Et donc, il y a une partie de déchets et une partie de choses conservées. Le déchet retourne dans la pile parce que rien n'est jamais perdu. Je pourrais l'utiliser une autre fois, autrement, le combiner à autre chose. Et avec les choses que j'ai sélectionnées, j'organise une phrase, j'organise quelque chose qui fait souvent apparaître une nouvelle matière aussi. Alors, souvent, ça fait apparaître d'autres directions aussi. Je ne vais pas les utiliser là, mais elles vont retourner à la banque, à cette grosse pile de matière. Et puis, à partir de là, je monte ce que j'appellerais un numéro, une séquence. Voilà.

SB : Donc vous avez une sorte de « bibliothèque de matières » dans laquelle vous piochez et, après, vous en faites un prototypage, et puis vous le développez ?

JLG : Oui. Alors, le prototypage, souvent, ça passe par une maquette très sommaire. Quelque chose qui est fait avec du papier, du scotch, quelque chose que je dois prouver, [il faut] que ça fonctionne très, très vite. Et puis la réalisation fait tomber aussi des fantasmes. Une idée, c'est souvent un fantasme qui, en rencontrant la

réalité, va montrer qu'il y a des choses possibles, d'autres très difficilement possibles. Et souvent, en matérialisant sa pensée, donc en cristallisant sa pensée dans la matière, ça fait apparaître, de fois, d'autres idées, d'autres possibles. Et donc, ce premier prototype sommaire m'amène souvent à un deuxième, à un troisième, à d'autres possibles. Et à un moment, je travaille avec des constructeurs et on réalise souvent un prototype à l'échelle un qui va nous amener à un second, ou à un troisième, suivant l'avancée des travaux.

SB : Oui, parce que j'imagine que pour les objets, par exemple pour *La Cyclette* où vous montez vraiment dessus, il doit y avoir plein d'exigences techniques, par exemple liées à la sécurité. Donc, j'imagine que le temps d'élaboration peut être assez long.

JLG : Oui, oui, oui, tout à fait. Pour *La Cyclette* il y a eu beaucoup de prototypes avant d'arriver à l'objet final. Il y a d'abord eu une série de prototypes maquettes. Après, il y a eu une série de prototypes qui me permettaient de comprendre que le mouvement d'avant était possible, mais elle [*La Cyclette*] n'avait pas du tout la forme qu'elle avait à la fin. Ce qui m'a donc amené à comprendre que cet objet pouvait bouger et que j'étais capable de le faire bouger, ce qui a amené à la construction d'un second prototype, qui nous a amené à comprendre que le nouvel objet devait être beaucoup plus solide que celui que j'avais imaginé. Parce qu'en plus, au début, je ne montais pas dessus, je ne pensais pas pouvoir monter dessus, puis, finalement, avec un objet réel, on comprend mieux les possibilités qu'on a. Et c'est ce qui a amené à l'objet final, qui avait été construit d'une manière beaucoup plus solide, qui pouvait accepter tout ce que je pouvais lui demander.

SB : Oui. Et je me suis rendu compte que vous travaillez souvent avec des matières brutes, donc pas avec des matériaux élaborés qu'on peut acheter dans un magasin, par exemple. Je trouve que c'est un choix assez intéressant d'utiliser des matières brutes qui ont vécu une autre histoire auparavant. Par exemple, pour *Le Pas Grand Chose* vous travaillez avec la peau de mandarines. Après, dans leurs bocaux, quand on les regarde, on a l'impression de regarder une sculpture. On pourrait presque croire que c'est un matériau qui a été fabriqué exprès pour faire des sculptures.

JLG : La peau de mandarine, en fait, pourquoi j'utilise la peau de mandarine… c'est que le travail sur les mandarines, c'est un travail sur l'exploitation totale de la surface de sphères. Et il se trouve que la mandarine est idéale pour récupérer la surface d'une sphère, de pouvoir la déformer, de rendre le volume en aplat et après elle peut sécher, après elle peut être conservée. La mandarine est vraiment l'objet idéal pour faire ça. Enfin, il n'y a pas d'autres. Même une balle, c'est moins pratique qu'une mandarine, par exemple, une balle en caoutchouc, en plastique, ou un ballon, c'est beaucoup moins pratique qu'une mandarine.

SB : Et est-ce que la mandarine a aussi servi d'inspiration pour *La Motte* ? Parce que j'y pense, là, en parlant, par sa forme…

JLG : C'est un petit peu le même chantier de travail, la même recherche. La différence, c'est que *La Motte* est issue d'un chantier qui s'appelle *Les Circumambulatoires,* qui est une étude sur les différentes manières de faire le tour d'un ensemble à partir d'un

chemin cyclique. C'est-à-dire, c'est une boucle qui enserre un noyau, alors que les mandarines... Il y a plusieurs travaux sur les mandarines, il y en a un qui est l'exploitation totale de la surface d'une sphère, c'est-à-dire comment faire une pelure d'un ensemble à partir d'un chemin…mais qui n'est pas cyclique, qui n'est pas une boucle, qui est un chemin qui a un début et une fin. Il y a un autre travail qui est *Les Écritures*, [où il s'agit] d'écrire des choses avec des mots, puis de découper à partir des mots et d'ouvrir la peau et le mot disparaît. Et puis il y a les formes figuratives, [où il s'agit] de créer dans la surface de la sphère des formes humaines ou animales. Donc, ce sont un peu quatre directions parallèles. Et *La Motte* est l'une de ces directions, mais ça a été le même chantier.

SB : Oui, et la particularité de *La Motte*, c'est que c'est un objet presque ‹ vivant ›, si l'on peut le dire. Quand on la regarde, on a l'impression que c'est une espèce d'animal, ou en tout cas un être vivant.

JLG : Oui.

SB : Donc, comment êtes-vous arrivé là ? Insuffler ce côté vivant à un objet ?

JLG : *La Motte*, c'est l'embryon de la terre. C'est un embryon de la Terre, c'est-à-dire que c'est la fille de la Terre. Disons que c'est la même espèce que la Terre, c'est une planète, c'est une planète qui est sur Terre. Et la Terre est un objet vivant. On peut la voir aussi comme une forme de vie, une forme vivante qui a un mouvement puisqu'elle bouge toujours. Qui a une peau, qui est faite de végétation, d'eau et enfin de sa croûte terrestre. *La Motte,* c'est exactement la même chose, sauf qu'elle est beaucoup plus petite. Contrairement à la Terre, qui a deux pôles, *La Motte* a cinq pôles. Et donc, elle doit être en mouvement, vivante, comme la Terre. Voilà pourquoi elle bouge : parce que c'est la fille de la Terre, et que la Terre bouge, et que la Terre est vivante.

SB : Oui. Il y aussi de la végétation sur elle, donc il y a des éléments qui sont réellement vivants qui sont sur elle.

JLG : Oui.

SB : Pour *La Motte,* mais aussi pour *Les Imperceptibles* vous travaillez sur un mouvement qui est très, très lent. Et, dans le cas de *La Motte,* c'est aussi un mouvement, comme vous l'aviez dit, en spirale. Est-ce que vous faites un lien entre la circulation de l'espace et la circularité du temps ? Car le geste de recyclage est très présent dans votre œuvre, aussi dans l'écriture de vos créations où vous travaillez par cycles. Donc, en ce qui concerne votre rapport au temps, est-ce qu'il est circulaire aussi ?

JLG : Il n'est pas circulaire, il est spirallique.

SB : C'est-à-dire ?

JLG : Disons que c'est une manière de voir, parce que le cercle est quelque chose qui boucle comme ça [dessine un cercle avec son doigt], mais si on ajoute le temps ; le temps est comme ça [dessine un trait avec son doigt]. Alors, plutôt que de faire un cercle qui se mord la queue comme une boucle, on peut avoir un cercle qui se déplace. Et si on a un cercle qui se déplace, il dessine une hélice, une hélicoïdale, comme un ressort. Donc je dirais que mon temps, il est plutôt… s'il est cyclique, il

est cyclique en se déplaçant dans le temps. Il ne retombe pas au même endroit, il fait peut-être le même chemin, mais il retombe sur un temps autre, ce qui fait qu'il se déplace quand même ; il évolue. Il n'est jamais le même. Il est à chaque fois le même, mais dans un autre temps, donc, pas le même.

SB : Oui, et est-ce qu'il y a de l'errance aussi dans votre perception du temps ? Par rapport à vos expériences d'itinérance, de vagabondage… est-ce qu'il y a un lien avec votre écriture, qui se décline souvent en plusieurs expérimentations qui ne sont jamais finies ?

JLG : L'expérimentation, oui, n'est jamais finie, parce que… pour toutes les raisons, c'est qu'aussi bien dans une recherche, on peut prendre un détail et continuer à l'explorer. Et indéfiniment. Donc un sujet peut développer énormément de possibilités. Mais le détail d'un sujet peut aussi développer beaucoup de possibilités et le détail de cette [possibilité], et ainsi de suite. On peut toujours développer tout, un peu comme une fractale. Vous voyez ce que c'est, les fractales ? Ce sont des formes où l'on retrouve, dans le détail, la même forme que dans la chose elle-même.

SB : Je vois.

JLG : Voilà, donc la recherche, quelque part, elle est fractale aussi, comme ça. La forme de la recherche peut être très large. Mais si on prend un détail de la recherche et qu'on cherche à développer ce détail, on va aussi tomber sur beaucoup de possibilités, et ainsi de suite.

SB : Et quand vous avez commencé avec *Attraction,* par exemple, est-ce que vous saviez que ça serait un projet qui va se décliner en plusieurs formes, ou, au fur et à mesure de vos recherches, vous vous êtes rendu compte que ça peut se décliner à la fois en installation, en spectacle, en forme architecturale ?

JLG : Au tout début, oui, j'avais un projet comme ça, qui n'était pas lié qu'au spectacle vivant. Puis, j'ai oublié ce projet. Finalement, il est réapparu comme naturellement aujourd'hui sous des formes très différentes. Il y a quelque chose d'inconscient, qui a toujours été là, quelque part.

SB : Vous venez de créer *Terces.* Est-ce que vous savez déjà ce que sera la suite ou est-ce que, pour vous, le projet est terminé ?

JLG : En général, [les spectacles], ce type de spectacles sous chapiteau, il a une durée de vie d'au moins sept ans. *Terces*, c'est la mutation de *Secret temps 2*, qui était la mutation de *Secret 1*. Le principe de mutation dans le spectacle *Secret*, c'est que la moitié du spectacle est totalement renouvelée. Il y a un quart qui reste du spectacle précédent et un quart qui revient du [spectacle] précédent précédent. C'est-à-dire que *Terces*, c'est une sorte de banque où, aujourd'hui, il existe une quarantaine de numéros et, à chaque fois que je fais une mutation, cette banque grossit et les numéros peuvent être régénérés, réintégrés des temps plus anciens pour être en lien avec des numéros nouveau.

SB : Donc, vous n'avez pas seulement une bibliothèque de matières, mais aussi, en quelque sorte, de numéros. Vous piochez dedans et vous les changez et les développez à chaque fois. Vous continuez donc à écrire avec eux.

JLG : Oui.

SB : J'avais envie de revenir à *La Cyclette*. Ce qui m'a frappé c'est qu'elle devient vraiment une partenaire de jeu. Est-ce que c'était quelque chose vers quoi vous vouliez aller, ou est-ce que c'était vraiment l'objet qui vous a amené à la considérer comme un partenaire de jeu ? On a l'impression qu'elle vous rejoint et qu'il y a vraiment un dialogue entre vous.

JLG : Oui, c'est une collaboration, on va dire. Justement, ce n'est pas un dressage, c'est une entente. Parfois, je demande à *La Cyclette* de faire une chose, et parfois c'est moi qui la suis, elle fait des choses, et c'est moi qui dois être à l'écoute d'elle.

SB : Donc, est-ce que c'était au moment du prototype que vous vous êtes rendu compte qu'elle entre vraiment en dialogue avec vous ?

JLG : Le dialogue, il entre à partir du moment où l'on peut écouter l'objet, parce qu'on le connaît et qu'on sait comment il peut s'exprimer. Donc, à partir de là, il peut y avoir un dialogue, parce qu'on sait ce qu'il va faire. En tout cas, on peut être attentif à sa manière de bouger, quoi.

SB : Et, est-ce que, pour vous, il y a-t-il des caractéristiques particulières qui font d'un objet un partenaire de jeu ?

JLG : Les caractéristiques du vivant, c'est de bouger, je dirais, enfin c'est de ne pas être statique, quoi.

SB : Donc c'est vraiment le mouvement de l'objet qui fait qu'on le perçoit comme vivant ?

JLG : Je crois, oui, que la vie est liée au changement.

SB : Tout à l'heure, vous parliez de dressage, un terme qui révèle de l'animal. Et il me semble que tous vos objets ont ce côté animal, tant par la façon dont ils bougent que par la façon dont vous interagissez avec eux. Est-ce que l'animal est l'une de vos sources d'inspiration ?

JLG : Alors, l'animal en lui-même, je ne sais pas. De donner vie à la matière, oui, c'est quelque chose qui m'intéresse. Cristalliser ma pensée dans la matière, c'est quelque chose qui m'intéresse, quelque part.

SB : Qu'est-ce que vous entendez par « cristalliser votre pensée dans la matière » ?

JLG : C'est-à-dire que, quand je travaille sans objet, je cristallise ma pensée dans ma matière. Mais je peux aussi faire exactement la même chose en cristallisant ma pensée dans une matière extérieure à mon corps, c'est-à-dire dans l'objet. Donc, en créant des prothèses de mon corps, en créant une excroissance de moi, en mettant ma pensée dans une matière. Pour rendre la matière vivante, comme je peux la rendre vivante dans mon corps quand je fais un mouvement. Sauf que là, je la rends vivante dans un corps extérieur à ma matière.

SB : Donc c'est comme un corps qui est extrapolé dans l'espace ?

JLG : Oui, qui est extérieur au mien. Toujours dans la même idée de cristalliser son corps dans la matière, sauf qu'il y en a un qui est à l'intérieur de moi et l'un qui est à l'extérieur de moi.

SB : Et, comment ce dialogue entre les corps, donc votre corps (le corps circassien), et le corps extérieur ou cristallisé dans la matière, se manifeste-t-il ? Comment jouez-vous sur les tensions entre ces deux corps ?

JLG : Je ne sais pas. Je n'analyse pas beaucoup ce que je fais, je le fais. Je ne cherche pas à faire quelque chose de précis ou à dire une chose précise. Ce n'est jamais dans mon idée de dire : « je vais faire ça comme ça, ils vont penser ça ou ça va évoquer ça ou ça ». Je pense que chacun voit les choses à partir de sa propre culture. Sur un même objet, chacun peut avoir un regard très différent. Et donc, ça ne sert à rien de vouloir montrer une chose précise, puisque chacun va la regarder à travers ses propres yeux et sa propre culture.

SB : Oui, tout à fait. Ce que vous dites me rappelle une approche presque marionnettique de la matière. Ce qui me touche dans vos créations, c'est qu'il y a un réel dialogue avec le public, le spectacle se déroule vraiment en échange avec les spectateurs. C'est votre rapport à la matière et aux objets qui fait que votre travail se situe au cœur de mes recherches. Dans ce contexte, j'aimerais parler de *La Transumante,* qui est une sorte de marionnette géante manipulée par plusieurs manipulateurs. Pourriez-vous présenter le processus de création de cet objet ?

JLG : La *Transumante,* c'est un objet qui est fait de mono-modules, c'est-à-dire d'objets semblables, ces bâtons qui ont tous la même dimension, la même épaisseur, le même poids. Et ce tas de bâtons est d'abord organisé par des entrelacements de clés mécaniques, c'est à dire des enchevêtrements qui forment des clés mécaniques, qui s'auto-tiennent, donc une sorte de clés de blocage. Et une fois qu'on a monté tous les morceaux de bois pour créer une sorte de maillage suspendu… une fois que cette forme est faite, on déconstruit une partie de cette forme à un bout pour le remonter à un autre bout. Ce qui fait que la forme est toujours en train de changer. Elle se dégonfle, elle se regonfle toujours dans un même mouvement. Et elle évolue comme ça dans l'espace urbain, prenant n'importe quelle forme, parce que c'est comme une sorte de tricot. Tricoter avec des droites. Et donc, c'est un objet qui est extrêmement souple, qui peut prendre n'importe quelle forme et passer n'importe où. C'est une sorte de fluide solide.

SB : Et là encore, ce qui la rend presque vivante, c'est le mouvement, le fait qu'on a l'impression de la voir respirer.

JLG : Oui, oui. Oui, elle respire donc très lentement. Après le mouvement, il est très lié au temps aussi, parce que *La Transhumante* est relativement lente, mais on la voit quand même bouger. Si on la regarde, peut-être comme vous l'avez vue sur Internet, en accéléré, elle devient tout d'un coup très vivante. Mais elle pourrait aussi être beaucoup plus lente si, plutôt d'avoir dix manipulateurs, j'étais tout seul, par exemple. Elle bougerait beaucoup plus lentement, parce que je serais tout seul à faire bouger tout ça. On la verrait peut-être bouger un peu comme la Terre qu'on ne voit pas bouger, parce que les arbres poussent très lentement, par exemple. Mais si on accélère, la Terre pourrait devenir vraiment un être qui nous donnerait l'impression d'être vraiment vivant.

SB : Oui, tout à fait. Et dans vos créations, il y a un rapport qui est tout à fait extraordinaire par rapport à l'équilibre, à la contrainte. Comment tout cela contribue à déstabiliser les repères connus ? À déstabiliser le spectateur ?

JLG : Alors, la déstabilisation, c'est ce qui définit quelque part l'art, je dirais. L'art a pour vocation de déstabiliser, je pense. Et la déstabilisation, elle est faite par le fait d'apporter des repères nouveaux aux repères installés. Et le fait d'apporter des repères nouveaux demande à celui qui prend ses repères de les intégrer dans ses repères. Et pour les intégrer, il doit bouger un peu tous ses repères, parce qu'il y a une nouvelle chose qui arrive. Et le temps de réajuster, de réorganiser ces nouveaux repères dans ses repères, crée une forme d'instabilité où tout doit être remis un petit peu en place, tout doit être un peu bousculé. Et cette déstabilisation, à mon avis, est la clé de l'émotion. C'est une sorte de chaos mental, un temps de réajustement qui met en déstabilisation la personne et en émotion.

SB : Donc, si je comprends bien, vous invitez le spectateur à remettre en question tout ce qu'il savait, tout ce qu'il sait, et par cela, il devient en quelque sorte vulnérable, en tout cas réceptif à ce que vous proposez, et par cela, il y a de l'émotion qui se met en place.

JLG : Oui, parce qu'il est perturbé dans ce qu'il savait jusque-là. Quand on propose quelque chose qui n'est pas connu par le spectateur, il le prend comme une nouvelle chose, puisqu'il vient de le voir et il ne pensait pas que ça existait, par exemple. Ou il n'était pas au courant, ou il n'avait jamais vu ça. À partir du moment où il me voit, il se dit « Ah, c'est possible ! », donc je dois l'intégrer à ma culture et, en devant l'intégrer à sa culture, il doit repositionner tout son savoir, ne serait-ce qu'un petit peu. Parce qu'une nouvelle donnée bouscule un tout petit peu toutes les données de toute la structure que l'on a pu stabiliser jusqu'à aujourd'hui.

SB : Et ce travail autour de la déstabilisation et de l'équilibre est en quelque sorte lié à votre formation de base en tant qu'équilibriste ?

JLG : L'équilibre, je l'ai prouvé physiquement. Et je me suis aperçu, oui, que l'équilibre n'est pas de ‹ fixer › quelque chose, c'est quelque chose qui est toujours en mouvement et qui tourne autour d'un centre. Il ne s'arrête jamais.

SB : Oui, donc vous avez évolué d'un équilibre physique vers un équilibre mental et de matières ?

JLG : Oui, on peut dire ça, oui, enfin un « déséquilibre de matières », je ne sais pas si… C'est sûr que s'appuyer sur l'équilibre physique permet de comprendre l'équilibre mental. Ce sont deux formes d'équilibre semblable, enfin, ce qui s'appelle ‹ l'équilibre ›. Et après, l'équilibre des matières, c'est le même que l'équilibre physique.

SB : En parlant, donc, d'équilibre mental, je voulais échanger avec vous sur *Le Pas Grand-chose,* qui me semble tout de même très différent de vos autres créations, notamment en ce qui concerne le dispositif, qui est un dispositif frontal, et la place conférée à la parole, mais aussi aux images. Est-ce que vous pourriez parler un peu du processus de création ?

JLG : Alors, dans *Le Pas Grand Chose,* je raconte l'histoire de ma recherche, donc c'est une conférence qui est très sérieuse, mais pas que. J'aborde plein de différents chantiers de ma recherche, le processus, *et cetera*. Je montre des choses. Alors, dans *Le Pas Grand-chose,* je donne mon point de vue sur ma recherche, alors que partout ailleurs, je donne la recherche aux points de vue. Et, je travaille en frontal parce que l'endroit du frontal est vraiment l'endroit le plus adapté à la conférence. Et à cet endroit-là, si je ne revendique pas un espace de point de vue, ou si c'est un espace des points de vue, alors c'est un espace des points de vue mental.

SB : Donc, puisqu'il s'agit de votre point de vue, il y a un rapport plus frontal ?

JLG : Il y a un rapport plus frontal, enfin carrément frontal, parce que c'est l'idéal pour parler, parce que le son est fin. Bien qu'aujourd'hui, on peut donner du son en 360, ce n'est pas un problème. Mais par rapport à l'image, j'utilise aussi une projection, et l'image est frontale. J'aurais pu aussi imaginer faire un dispositif de projection circulaire, mais à cet endroit-là, je ne tiens pas à jouer en 360 [degrés], ça n'a pas d'intérêt. Et puis, comme je le dis, dans *Le Pas Grand Chose,* je donne mon point de vue, donc, j'impose mon point de vue. Alors que partout ailleurs, je donne la recherche aux points de vue.

SB : Et donc, par rapport aux images que vous utilisez, il y a les images qui sont filmées en direct et les images pré-filmées. Quelles nouvelles possibilités pourrait offrir le numérique dans votre processus ?

JLG : Le numérique m'intéresse là où j'en ai besoin. Donc voilà, comme n'importe quelle matière, je disais tout à l'heure, je ne suis pas une matière en particulier. J'utilise la matière qui est nécessaire pour le besoin. Numérique, parce qu'il est adapté à mes besoins.

SB : Oui. Donc, pour revenir au début de notre conversation, vous racontez souvent l'anecdote des dépotoirs, qui ont joué un rôle important dans votre enfance. J'ai l'impression que votre travail se dirige de plus en plus vers les matières brutes, comme si vous revenez vers l'enfance, comme si vous fermiez le cercle.

JLG : Je rigole, parce que je croyais que vous alliez me dire que mon travail se dirige de plus en plus vers un dépotoir. Oui, peut-être, parce qu'il y a de plus en plus de choses. Ces dépotoirs rencontrés dans mon enfance, c'étaient des mines d'or, ce n'étaient pas des tas de déchets, pas de la poubelle. Il y avait tous les matériaux, il y avait le monde entier. Et une mine d'or, parce que les objets qui étaient là, étaient des objets de valeur qui avaient été seulement, à un moment de leur vie, destitués de cette valeur, parce qu'ils avaient été quittés par leur propriétaire, et donc n'appartenant plus à personne, ils étaient rendus aux hommes. Et ils faisaient partie de ce que j'appelle ‹ la nature de l'homme ›. C'est-à-dire que j'ai vécu dans une nature naturelle, à la campagne, et dans cette campagne, il y avait des trous, et, dans ces trous, on pouvait retrouver la nature de l'homme, c'est-à-dire [tout] ce que l'homme avait créé, toute la prothèse construite par l'homme. Et à ces endroits-là, on avait le fruit de la nature de l'homme, donc les objets qui n'appartenaient plus à quelqu'un, qui étaient des objets libres. Comme la pomme ou la mûre dans la campagne n'appartient à

personne. Enfin, certaines. Ces objets-là n'appartenaient à personne non plus, c'était le fruit de la nature de l'homme, et des fruits de matière qui pouvaient être pris, transformés, cassés, brûlés, expérimentés. C'était un endroit d'expérimentation, un laboratoire à ciel ouvert, et oui, je pense que ça fait partie de ma vie. Aujourd'hui, j'ai un atelier, c'est une sorte de dépotoir aussi, où il y a de la matière et où je peux expérimenter la matière, exactement comme dans ces endroits merveilleux des dépotoirs.

SB : Est-ce qu'on peut dire que vous avez une méthodologie de recherche empirique ?

JLG : Méthodologie, je ne sais pas. Recherche empirique, oui. Parce que, dans la recherche, ce qui est intéressant, c'est de se perdre. Ce n'est pas de dire « j'ai un but et je ferai tout pour aller là-bas ». Pour moi, dans la recherche, ce qui m'intéresse, c'est là où l'on peut trouver des choses, c'est en papillonnant, en se laissant porter, en essayant d'attraper des sortes de nuages de créativité. Comme dans un endroit où il y a beaucoup de choses, où il peut y avoir beaucoup de choses. Et quand on est dans ces endroits, il faut essayer de ramener des choses.

SB : Tout à fait. Je vous remercie infiniment d'avoir accepté cet échange, qui a été très riche, qui m'a éclairé sur beaucoup de choses et qui m'a beaucoup inspiré.

JLG : Très bien, avec plaisir. Dites-nous quand vous passerez nous voir.

SB : Merci beaucoup et bon courage pour la suite, et bonne création.

JLG : Merci, à vous aussi.

Entretien avec Sandra Hanschitz

Réalisé le 27 janvier 2022 par visio-conférence

Sandra Hanschitz: SH
Saskia Bellmann: SB

SB: Ich habe deine Improvisation beim ATOLL Festival in Karlsruhe gesehen und fand deine Arbeit mega spannend. Danach bin ich auf deine Webseite gegangen und habe festgestellt, dass du dich schon mit dem Kreis beschäftigt hast. Und das war dann noch spannender für mich, weil ich über die Ecke auch ziemlich oft beim Kreis gelandet bin. Deswegen interessiert mich sehr, wie du daran gearbeitet hast. Und natürlich auch die Tatsache, dass du einen Background im Bereich Bühnenbild und im Tanz hast.

SH: Ich komme im Prinzip vom zeitgenössischen Tanz, aber mit ganz viel anderen Tanzeinflüssen, würde ich mal sagen. Und auch vom Leistungsturnen und so und habe dann aber Tanz gemacht und irgendwann noch ‚Bühnenbild und szenischer Raum' in Berlin studiert und habe dann gemerkt am Theater arbeiten, das ist nichts für mich, weil dann kann ich auch nicht mehr tanzen und habe auch quasi gemerkt, freiberuflich passt besser zu mir. Ich brauch diese Freiheiten, mir selbst einteilen zu können, wann und wie ich arbeite oder zumindest so projektbasiert zu arbeiten. Das bringt Vor- und Nachteile. Dann bin ich nach Freiburg, vor allem wegen der Tanzszene, da gab es gerade so einen Aufschwung. Irgendwie wurde mir dann so ein bisschen, aber ich weiß nicht, langweilig, und ich habe gemerkt, ich brauche eine neue physische Herausforderung. Im Tanz habe ich für mich viel erforscht und auch wie so eine Richtung oder einen Zugang zum Körper, zum Tanz gefunden, den ich spannend finde. Und dann habe ich das Cyr Wheel entdeckt und hatte da gleich so Lust drauf. Und im Prinzip, also vor drei Jahren, habe ich mich tatsächlich dazu entschieden, das dann wirklich zu machen und habe einen Lehrer, den ich toll finde und bei dem ich immer mal wieder war. Und von dem ich hauptsächlich Technik lerne. Ja, aber was ich auch sagen würde, was vielleicht ein Unterschied ist -, ich weiß nicht, inwiefern dieser Aspekt vielleicht auch dir Input bringen kann, ist für mich vor allem, was vielleicht mehr im Tanz existent ist, die ganze somatische Forschung, sage ich mal. Also für mich hat es viel mit Erde, sich selbst erden, zu tun. Es ist wie ein persönlicher Prozess und ich habe auch eine Meditations-Praxis und viel Contact Impro gemacht. Und da geht es irgendwie für mich immer um dieses „wie gehe ich in Verbindung" und „wie ist auch meine Qualität der Berührung" oder „wie ist die Qualität der Berührung"? Und das ist auch die Art und Weise, würde ich sagen, wie ich mit dem Cyr Wheel versuche in Kontakt zu gehen. Also einerseits, natürlich, ich kann ganz viel im Kopf und im Theoretischen sein und mir irgendwelche Symboliken zum Kreis und was die Aussagen sind zurechtlegen. Tatsächlich spannend finde ich, ich habe viel mit so einem weißen Tuch über dem Wheel

gearbeitet, das auch zur Projektionsfläche wurde. Das war für mich so krass zu sehen, was das macht, wenn der einfach am Boden im Raum liegt.

SB: Ja.

SH: Wenn ich den zehn Zentimeter in Kippebene stelle und wie der diesen ganzen Raum verändert. Und auch wenn das Objekt quasi bewegt wird, was für einen Charakter es dadurch bekommt, es ist schon super faszinierend. Ja, wo es wie so ein Eigenleben bekommt, aber es wird halt immer belebt, quasi. Tatsächlich wesentlich ist für mich dieser Prozess des Kennenlernens und der Präsenz. Am Cyr Wheel ist es halt ultra direkt, wenn ich nicht präsent bin, nicht ganz da bin, dann werde ich es ziemlich schnell irgendwo drauf kriegen und es wird wehtun. Also ich kann dem nicht so ganz entkommen, nicht präsent zu sein. Und das finde ich ganz spannend. Und das mag ich auch sehr gerne. Es fordert quasi auf eine Art etwas von mir. Und das Weitere ist quasi dieser Dialog, oder da bin ich auch vielleicht ein bisschen ein Fragezeichen, eben dieses mit dem, natürlich manipuliere ich dieses Objekt auf eine Art und Weise, aber es gibt auch Momente, wo es tatsächlich wie als Einheit gelesen wird, also wo es nicht mehr nur Objekt und Mensch ist, sondern wo es irgendwie möglich ist…

SB: Wie so eine Verlängerung von dir oder so?

SH: Ja genau. Also meine Strategie oder womit ich physisch gearbeitet habe, ist mit Meditation einerseits die in Bewegung führen, die ich eingesprochen hab. Das ist quasi meistens mein Einstieg in mein Training. Geht meistens so eine Dreiviertelstunde. Und dann quasi erst mal so ein Hallo sagen: „Okay, ich bin jetzt da und jetzt fange ich an auch zu lesen". Und lesen tue ich mit einem Cyr Wheel halt. Es ist eine Balance-Disziplin. Aber das Cyr Wheel zum Beispiel steht halt auch nicht von selbst. Ich komme auch gerade erst von zwei Wochen Anfänger unterrichten. Und das mache ich aber auch immer wieder selber und noch immer, erstmal dieses „Okay, ich stelle mich einfach mal hin und halte es in der Vertikalen" bzw. ich bin mit dem Cyr Wheel in einer vertikalen und spür quasi unsere Verbindung, weil das ist der gemeinsame Nenner, denn wir haben beide diese Schwerkraft. Also damit habe ich mich auch im letzten Stück beschäftigt. Und dieses Lesen, was macht die Schwerkraft und sie zieht uns immer an und wie verhält sich das Objekt, wenn es fällt, aus der Achse kommt, wenn es ein Drehimpuls hat, wenn es keinen hat und so weiter. Das ist so mein Kennenlernen und mein Zugang, würde ich mal sagen. Also genau, so habe ich gearbeitet und da geht es eben noch mal um Präsenz und Kommunikation für mich und das andere, also mehr dieses Objekthafte und mehr dieses Erforschen, was macht das Objekt mit dem Raum, das ist schwierig für mich, von außen zu sagen, da ist die Forschung noch nicht so weit fortgeschritten, weil ich nicht mit anderen Leuten gearbeitet habe. Und ich tu mir immer irrsinnig schwer mit Video zu arbeiten.

SB: Du meinst mit Aufzeichnungen, die du dir danach anschaust?

SH: Ja genau. Also ich arbeite lieber live und wenn ich immer die bin, die interagiert, dann ist es schwierig mal von außen drauf zu gucken. Dann kann ich immer von so

einer Gefühlslage und von so Sachen sprechen, wo ich sage, okay, natürlich arbeite ich auch ständig mit dem Raum und kann auch etwas entwickeln. Wo zieht es mich hin im Raum? Gerade zum Beispiel, wenn ich improvisiere und mich schule, diesen Impulsen zu folgen und einen Rahmen dafür zu geben. Aber wie das jetzt konkret von außen aussieht… Also so ein bisschen was schon. Also da habe ich ja auch so ein bisschen für mein erstes Stück in die Richtung gearbeitet, auch mit der Fläche. Die ist im Prinzip komplett rausgeflogen und es wurde ganz was anderes. Da würde ich sagen, von außen habe ich noch nicht so viel, da gibt es noch Spielraum von dieser Perspektive.

Ich finde es voll schön, wenn man tatsächlich…Auf eine Art, würde ich sagen dieser Zugang aus dem Bühnenbild und es ist gleichzeitig Spieler oder spielendes Objekt, also es wird bespielt und es bekommt ein Eigenleben, vielleicht sogar einen Charakter, vielleicht auch einfach eine Funktionalität an irgendeiner Stelle. Es hat Einfluss und ist da. Das erlaubt quasi, wenn es nur ein Objekt ist, sagen wir mal, und nicht ganz viel noch anderes Zeug… Was ich gerne mache ist, ich nenne es jetzt einfach mal in die Tiefe zu gehen. Nur mit diesem Objekt, also mit dieser Einfachheit, also einfach nur ein Kreis oder eine Ecke. Es ist erstmal nicht viel und gleichzeitig ist da aber richtig viel und was ich richtig schön finde und mir persönlich die Arbeit auch erleichtert, ist, dass es mir einen klaren Rahmen gibt und ich dann darin aber total tief eintauchen kann. Ja, das finde ich das Spannende. Es von diesen vielen Facetten zu erforschen, klanglich, quasi akrobatisch, auch auf der Bedeutungsebene und so weiter, also das finde ich voll spannend. Deswegen finde ich es total cool ein Objekt zu suchen. Also mir persönlich gibt das voll viel.

SB: Ja, ich glaube auch, wenn nur der Kreis da ist und nichts anderes drum rum oder nur, also nur der luftleere Raum, dann bekommt der Kreis automatisch irgendwie eine Präsenz. Also wenn da jetzt 1000 Sachen drum rumstehen, dann ist es halt nur eines von vielen und dann ist es wieder ein eingerichteter Raum irgendwie. Also ich glaube diese Leere macht dann auch viel, weil eben der Fokus dann nur auf dem einen Objekt ist. Und dadurch wird es gleich so lebendig.

SH: Ja, und als Mensch in der Interaktion. Du hast nicht 1000 Sachen, die deine Aufmerksamkeit rufen auf eine Art, sondern du kannst sie wirklich auch, das tue ich zumindest, ich nehme mir wirklich auch viel Zeit, um mit dem Objekt zu sein. Ich meine einerseits, weil ich natürlich immer mehr lernen möchte in dem akrobatischen, physischen Umgang damit, aber trotzdem auch, was es mit mir auch macht oder was genau dieser Kreis, für was da alles gut sein kann irgendwie oder was der auch alles sagen kann. Ja, das finde ich ganz spannend.

SB: Ja, wenn du das jetzt so erzählst, auch wie du mit dem Kreis oder wie du mit dem Cyr Wheel so umgehst, da erkenne ich mich jetzt auf jeden Fall auch wieder mit der Ecke. Bachelard spricht ja nicht nur über die Ecke, sondern auch zum Beispiel über Muscheln, über das Nest, über den Baum und so weiter und so fort. Und ich habe die Ecke irgendwie erst mal so ein bisschen außen vorgelassen, weil ich mir dachte, ja, eine Ecke, was soll man denn mit einer Ecke irgendwie machen? Und jetzt ist das

eigentlich das Element, was ich wirklich mit Abstand am spannendsten finde und wo ich wirklich noch Lust habe, wirklich das auch zu bauen und weiterzuentwickeln. Weil wie du sagst, wenn du dich mal mit diesem Element beschäftigst, dann stellst du fest, dass das 1000 Möglichkeiten hat und in der Tiefe super viel zu machen ist. Anstelle, wenn ich jetzt einen Baum baue, dann ist es halt irgendwie ein Baum, so total konkret irgendwie. Und ja, auf den Baum kannst du drauf klettern und wieder runter klettern, aber mit einer Ecke kannst du halt alles oder nichts machen und das ist irgendwie auch das Spannende.

SH: Es ist halt einfach so eine klare geometrische Form, irgendwie auch eine Art, die wir kennen und die dann anders zu kontextualisieren, das ist total spannend. So ein Lebewesen, das wir eigentlich kennen und dann ist es halt so anders konnotiert, einfach schon von vornherein.

SB: Sowohl der Kreis als auch die Ecke sind ja zwei Formen, die man im Alltag eigentlich ziemlich oft hat und denen man eigentlich keine Bedeutung beimisst, das finde ich nämlich auch so spannend, dass wenn man anfängt, sich damit zu beschäftigen, dann sieht man plötzlich: ich sitze hier im Raum und es sind ja 1000 Ecken hier, aber ich habe die Ecken nie gesehen.
Und auf den Kreis kamst du wahrscheinlich über das Cyr Wheel, nehme ich an, weil das ja eine Kreisform ist?

SH: Ja, genau. Also ich dachte halt, und das ist vielleicht der Blick aus dem Bühnenbild, dass ich dann dachte, was kann ich denn noch alles damit? Also klar, das Cyr Wheel ist eine Zirkusdisziplin und wenn ich auf einer Zirkusschule gewesen wäre, dann hätte ich sicher einen anderen Blick drauf, aber dadurch, dass ich wirklich sehr frei aus dem Tanz komme und auch viel aus der Improvisation, finde ich für mich irgendwie raus… Ja, diese ganzen Tricks und dieses Spektakuläre ist einfach für mich persönlich… also etwas davon brauchts vielleicht, um Erwartungen zu erfüllen, sage ich mal, aber darum geht es mir gar nicht. Vor allem weil die Tricks auch so eine Leere haben. Also wenn man die Technik beherrscht, dann ja okay, es ist viel Training und es ist auch total bewundernswert und viel Körperbeherrschung. Und die Faszination entsteht hauptsächlich dadurch, dass es andere nicht können. Also dann bin ich fasziniert, weil jemand etwas kann, was ich nicht kann. Aber mich interessiert die Qualität darin. Wie ein Trick technisch auszuführen ist, geht eher in Richtung Maschine. Und wo ist die Menschlichkeit? Wo bist du eigentlich darin? Beim ersten Stück, was ich gemacht habe, war mir ganz klar, ich möchte eine Meditation machen im Prinzip und habe daran geforscht. Und im Prinzip der Rahmen war relativ eng geschnürt, was die Tricks angeht. Ich kann halt ein paar Sachen, aber dadurch sind auch andere Dinge entstanden, die ich trotzdem damit machen kann. Also abseits von der klassischen Begegnung, vom *spinning* und dann eben da drinnen diese Tricks zu vollführen quasi. Und mein Bild anfänglich war, oder wie ich in die Produktion gegangen bin, hatte ich schon dieses „okay, dieses Objekt ist halt auch gleichzeitig meine Bühne und ich brauch nichts anderes", also ich brauche nicht noch andere Requisiten oder sonst irgendwas. Und dann habe ich

eigentlich angefangen mit Beamer und dieser Projektionsfläche zu arbeiten und mit dem Stoff. Also es gab dann diese drei Elemente, den Stoff und den Kreis und mich. Und es kam tatsächlich zwei Wochen vor Premiere raus, dass das alles rausfällt. Daraus ist dann ein ganzer anderer Part entstanden, aber die Projektion hat gar nie stattgefunden. Ich habe das Projekt noch mal ein bisschen weiter verfolgt in einer Recherchezeit, da bin ich so ein bisschen unzufrieden mit der Zeit. Da ging für mich persönlich nicht so viel weiter als das, was ich eh schon hatte, weil ich auch gemerkt habe, jetzt müsste ich drauf gucken oder es bräuchte Leute, die bei mir draufgucken. Da habe ich dann am Kostüm gearbeitet, auch mit geometrischen Formen am Kostüm. Das war dann in der Verbindung, als quasi so ein bisschen zu versuchen, dieses Objekt auch so ein bisschen wandelbar zu machen. Ich habe auch gemerkt, na ja, Videoprojektion ist halt einfach auch wieder so ein riesen Feld. Also da war ich dann einfach in der Art wo will ich denn eigentlich hin mit diesem Projizieren? Also was mich tatsächlich am meisten fasziniert hat, war dieser Kreis, der da am Boden liegt. Und auch einfach so voll simpel kalt weiß beleuchtet oder warmweiß beleuchtet und für mich war es einfach so „Oh wow, das ändert so alles".

SB: Ich habe ja nur das Foto gesehen auf der Website, aber allein das Foto sagt total viel aus.

SH: Ja, und da hat mich eben, das kommt vielleicht noch mal, da würde ich gerne mit einer Lichtdesignerin oder so zusammenarbeiten. Und eben diese Ebene quasi mehr erforschen, was damit, sagen wir eher künstlerischem Licht, nicht so klassische Theaterbeleuchtung oder so, möglich ist, und mit Farben und wie die Farben Bedeutung schaffen. Das war eher so der Rahmen von dem Ansatz, den ich bis zu einem gewissen Grad verfolgt habe. Genau, da habe ich mich dann immer gefragt, „Was macht denn der Körper da drin? Wie positioniere ich mich? Welche Rolle spiele ich dann als Person, die interagiert"? Das fand ich da irgendwie eine Herausforderung. Genau, aber da ist es quasi auch stehen geblieben. Und dann kam die nächste Notwendigkeit: Sound. Also was steckt an Sound in einem Cyr Wheel? Und deswegen haben wir das quasi im letzten Stück erforscht und eben ein Mikro rein gemacht und Joël hat gelernt, damit zu spielen. Und genau, also das Cyr Wheel hat ja schon auch Einzelteile, also im Stück hat es fünf Teile. Wie macht man ein Stück für eine Stunde und geht nur mit diesem Kreis um. Ja, also irgendwann, also die Tricks habe ich in fünf Minuten abgespielt, so ungefähr. Und was bleibt dann oder was entsteht dann anderes?

SB: Und die Stunde ist also ist die Erforschung von der Klangebene oder machst in der Stunde Licht, Klang und also alle Elemente, von denen du gesprochen hast? Oder ist die Stunde wirklich Klang und Cyr Wheel?

SH: Also ich würde sagen, sie ist Tanz, Bewegung und Klang, und Cyr Wheel, klar.

SB: Dann ist die Impro, die ich gesehen hatte, also ein Teil aus dem Stück oder ist es nochmal was anderes?

SH: Wir hatten zwei Cyr Wheels da, wir hatten eins in dieser Ecke so aufgebaut und Joël hat da Schrauben rein geschmissen und drauf rumgeklopft.

SB: Ja genau, das habe ich gesehen.

SH: Ja, im Prinzip die Aufgabe von mir an Joël war: alle Sounds, die im Stück sind, sollen aus dem Cyr Wheel kommen. Also die können aufgenommen sein, es muss nicht alles live sein, aber es ist ausschließlich mit Sounds aus dem Cyr Wheel komponiert. Was uns natürlich einen richtig geilen Rahmen gegeben hat. Also, weil dann gibt es eine begrenzte Anzahl von Möglichkeiten. Ich habe einfach die Erfahrung im Tanz gemacht und die mache ich noch immer, dass es mich ultra überfordert, weil es einfach so viele Möglichkeiten gibt. Und es ist auch für mich alles und nichts Bewegung. So, und deswegen habe ich mir gut daran getan, mir diese Rahmen zu setzen, vom Kreis, vom Cyr Wheel. Das war die eine Ebene, eben es klanglich zu erforschen. Dann haben wir einfach ausprobiert. Haben ein Mikro verbaut. Es ist wirklich, nein, ich will nicht immer sagen, aber sehr oft eine große Herausforderung mit Technik zu arbeiten. Weil immer wieder etwas nicht funktioniert. So wie auch am ATOLL. Bei der Premiere ist unser Gerät ausgefallen.

SB: Und das sind auch Sachen, die man nicht so schnell reparieren kann.

SH: Ja, das Ding ist, wir haben, sagen wir mal drei Ebenen im Sound gehabt. Einerseits die aufgenommenen Sounds, die aus dem Cyr Wheel irgendwie entstanden sind. Damit hat Joël Songs komponiert, also mit denen hat er noch immer improvisiert, aber es kam alles da raus. Er hat im Prinzip ein Rohrstück genommen, wo das Mikro drin war und darauf hat er, ich sage jetzt einfach mal, getrommelt, also verschiedene Sounds durch Draufschlagen erzeugt. Das sieht man auch im Trailer.

Also das Stück heißt *Fünf (IIIII)*, also eigentlich hat es keinen Namen. Das erste Stück war ein Kreis und das waren jetzt *Fünf (IIIII)*, also die fünf Teile, ein sehr bildhafter Titel, aber es braucht anscheinend immer Worte. Es ist auch richtig schwierig-, wie heißt dieses Stück eigentlich? Und ich habe mir tatsächlich gar keine Gedanken gemacht. Für mich war es klar. Ja, fünf Teile, fünf Striche. Jetzt heißt es irgendwie *Fünf (IIIII)*, wenn mich wer fragt, aber fünf hat jetzt keine Bedeutung in dem Sinn. Es ist aber auch eine Art immer wieder dieses sehr bildhafte reinzubringen und auch das Objekthafte, weil am Anfang baumelt das so von der Decke-, die hängen, die fünf Teile. Das fliegt vielleicht tatsächlich raus, wenn wir jetzt noch mal dran arbeiten am Stück, aber da war es so, dass die verkabelt sind nach oben und zu einem Gerät von Joël gehen und ich habe auch Kabel und wenn ich die berühr, löse ich den Klang aus. Das heißt, ich konnte dann das Instrument spielen.

SB: Ja.

SH: Genau, da ist uns die Technik abgekackt, das ist schade. Aber das war wie noch mal ein anderes Device, also nicht übers Mikro, sondern über Berührung quasi Sounds zu erzeugen. Aber im Prinzip waren das gesampelte Sounds und ich habe sie ausgelöst über meine Berührung. Man könnte das auch perfektionieren und faken, aber so wars quasi live. Aber wie viel das ankam, kann ich dir nicht sagen. Dann müssen wir es noch öfter spielen, um das zu erforschen. Das waren die Parameter und das Cyr Wheel macht auch Sounds, wenn ich damit interagiere. Zum Beispiel durch Schleifen oder so, aber nur auf bestimmten Böden kriegt es so Schwingung

und dann vibriert das so ganz hoch und macht so einen ganz hohen Ton. Also ja, da sind wir erst mal ganz frei rangegangen und haben erstmal mit der Technik rumprobiert. Wir hatten es auch mit Raummikros versucht, die sind dann auch rausgeflogen, weil es nicht so gut geklappt hat, damit zu arbeiten.

SB: Ja, das finde ich voll spannend, dass der Klang von dem Cyr Wheel so viel hergibt. Das ist ja nicht das, woran man als erstes denkt, aber das es eigentlich doch so viele Möglichkeiten gibt mit einem Zirkusgerät. Das ist dann wieder das, was du davor meintest. Man kann ja nicht nur Tricks mit dem machen, sondern es ist noch zu viel anderem fähig und das nutzt man ja ganz oft gar nicht aus.

SH: Ja, zum Beispiel etwas an der Dramaturgie war dann auch schon festgelegt, weil es war klar, ich will das Objekt als Objekt. Ich balanciere dann auch die fünf Teile und da habe ich halt ausprobiert: Was kann ich eigentlich mit diesen fünf Teilen machen? Ich habe es auseinander gebaut und so. Also ich fand es auch immer extrem schön, das einfach nur als Objekt zu haben oder als Skulptur quasi und so sehr bildhaft im Raum. Genauso finde ich es so richtig krass schön, einfach nur dazustehen mit diesem Kreis und einfach nur zu stehen und nicht viel zu tun. Weil man dann erst die Zeit bekommt, zu erfahren, was es mit dem Raum macht, auf eine Art. Es braucht den Raum. Weil wenn man so viel tut die ganze Zeit, habe ich das Gefühl, übergeht man diese Qualität so ein bisschen. Weil das Objekt in Bewegung eine andere Komplexität bekommt. Weil dann bewegt sich halt was. Also alles was du beobachtest, wenn es quasi steht, dann stehts da und wenn es sich bewegt, dann „oh wow, ok, jetzt bewegt es sich“. Dann bist du mit etwas anderem beschäftigt, quasi, was auch wieder seine Qualität hat. Also zum Beispiel Hula-Hoop mit dem Ding zu machen hat einfach so eine Wahnsinns Wucht und es ist richtig krass, dass auch zu spüren. Und ich glaube zum Beispiel, da spürt man das auch, oder das ist zumindest das Feedback aus Zuschauerreihen, die Wucht und diese physischen Kräfte und, das ist vielleicht auch mein Geschmack oder mein Interesse, aber ich finde, das was *da* ist, also irgendwie auf eine Art so diese physischen Kräfte, wirklich geil. Also dieses Miterleben, also einerseits durch diese physischen Kräfte vielleicht und die zu verdeutlichen, aber auch durch so eine intime Kommunikation oder so ein aufeinander eingehen und Verbindung aufbauen. Dadurch kann ich auch irgendwie Menschen reinholen und, das ist ein bisschen ein großes Wort, aber auf der Suche nach so einer Wahrhaftigkeit, was im Moment ist. Ich bin halt weniger in irgendwelchen Rollenspielen, sondern mich interessiert immer quasi die Person, die da steht und nicht unbedingt die Rolle, die dieser Körper hat. Aber das ist einfach nur mein Interesse.

SB: Ja, und auch, dass das Objekt, eben auch eine Sprache hat, indem man ihm Raum gibt.

Das, was ich sehr spannend finde, von dem was du erzählt hast, ist, dass es sehr deckungsgleich ist mit dem, was ich mir auch schon dachte in Bezug auf die Ecke. Es darf nicht darum gehen, dass man mit der Ecke als Zirkusgerät in dem Sinne umgeht, als dass man daran irgendwie spektakuläre Sachen macht oder Virtuosität

zeigt oder irgendwelche akrobatische Kunststückchen vollführt, die krasses Risiko mit sich bringen, weil man dadurch eben, habe ich zumindest das Gefühl, auch dieses, die Kraft der Ecke irgendwie nach hinten stellt und eigentlich die Ecke nicht mehr als Ecke funktioniert, sondern die Ecke ist halt einfach da, damit der Körper irgendwie spektakuläre Sachen machen kann. Also eigentlich muss es darum gehen, dass die Ecke Bewegungen generiert, also dass diese Bewegungen, die der Künstler macht, aus dieser Ecke heraus entstehen, weil die Ecke Impulse gibt, aber nicht, dass der Körper oder der Spieler eben die Ecke manipuliert, sondern eher die Ecke den Spieler und dessen Bewegungen dann eben nicht darüber funktionieren, dass sie irgendwie beeindruckend im Sinne von risikobehaftet sind, sondern eher überraschend sind oder auch einfach aus dieser Ecke herauskommen. Und das ist eigentlich auch das, was du eben in der Art und Weise gesagt hast, in Bezug auf das Cyr Wheel und auf deine Beziehungen zu dem Objekt und das ist eben wirklich eine Beziehung gibt und ein Spielpartner ist, dem du auch zuhören musst und mit dem du in Dialog trittst. Das ist auf jeden Fall ein Ansatzpunkt, den ich für die Ecke auf jeden Fall verfolgen muss.

SH: Was mir dazu einfällt ist, auf eine Art manipuliere ich den Ring natürlich, wenn ich mich damit im Raum bewege, weil er einfach nicht von selbst aufsteht, aber jede Aktion oder jede Handlung, die ich tue, hat Antwort und Konsequenz quasi. Dies wiederum leitet das nächste ein. So entsteht für mich der Dialog. Und wenn ich eben nicht im Zuhören bin, was passiert, dann haben wir einen Konflikt, der nicht verbal ist in dem Sinn, sondern sehr physisch.

SB: Letzte Woche hatte ich mit einer Figurenspielerin über die Ecke gesprochen und sie meinte, dass es für sie als Figurenspielerin ebenso ist, dass sie nie direkt zu dem Publikum spricht, sondern sie spricht immer (und sprechen muss nicht immer verbal sein, es kann auch körperlich sein) durch ein Objekt oder durch eine Figur zum Publikum. Ich glaube, das ist vielleicht auch ein bisschen so ein mentales Setting, das man eben hat, dann als Spieler, aber wenn man so an diese Ecke herangeht oder so an ein Element herangeht, dann, ich will nicht sagen, tritt man in den Hintergrund, aber dann hat dieses Objekt automatisch mehr Bedeutung, als wenn ich da ran gehe und sage okay, das muss jetzt irgendwie funktionieren, damit ich das machen kann, was ich möchte.

SH: Was mich noch interessieren würde und dann können wir vielleicht danach zum Schluss kommen, also erstens lass mich gern wissen, wie es mit deiner Arbeit voran geht und was du entwickelst. Es würde mich auf alle Fälle interessieren. Und was quasi so ein bisschen deine nächsten Schritte sind? Also du führst Interviews und gehst in den Austausch. Und dann geht es ja auch in eine physische Recherche, wahrscheinlich?

SB: Genau, gerade sind das die ersten Modelle, die ich entwickelt habe und ich habe mit dir den Austausch und mit der Figurenspielerin habe ich gesprochen. Und in diesem Austausch, mit all diesem Wissen, ich nenne es jetzt mal Expertenwissen, was ich eben dadurch bekomme, werde ich eben dieses Bühnenbild jetzt weiterentwickeln.

Und dann möchte ich auch gerne relativ schnell ein Prototyp bauen, an dem man dann eben wirklich live, sag ich jetzt mal, experimentieren kann. Da kann ich jetzt nicht so genau sagen, wann das sein wird, das hängt ein bisschen davon ab, wann ich das Gefühl habe, dass es jetzt so Sinn macht, den ersten Prototypen zu bauen. Ich glaube aber, dass es relativ schnell ist. Ich habe so das Gefühl, dass diese banale Ecke, also dieser Paravent, schon eigentlich ziemlich viel hergibt. Jetzt ist es nur noch die Frage, wie die Scharniere sind und in welche Richtung er knicken kann und so, aber ich möchte es eigentlich schon so, sag ich mal, elementar wie möglich halten, damit man so viel wie möglich daraus dann auf der Bühne entwickeln kann und sich verschiedene Ecken auch bilden können. Und dann wäre das natürlich mein Ziel, dass ich eben Figurenspieler.innen und Zirkuskünstler.innen finde, die eben auch Lust hätten, dann mit mir an dem Objekt praktisch zu forschen, wenn es gebaut ist.

SH: Ich kenne es im Zirkus halt so, dass es diese unterschiedlichen Disziplinen gibt und es ist sicher ultraspannend, was unterschiedliche Menschen mit der Ecke machen, wie sie interagieren und wie sie in Kommunikation mit der Ecke treten. Ich finde die Herangehensweise spannend zu sagen, es gibt jetzt ein Objekt und so ungefähr: das wird jetzt dein neues Zirkusobjekt auf eine Art. Also es ist ja irgendwie, wie „ich habe ein Cyr Wheel oder ich mache Tuch oder was auch immer und jetzt mache ich Ecke". Ich glaube, auf deinen Fotos und mit den Figuren hatte ich sofort diese Assoziation, ah okay, du, du suchst quasi nach Hand to Hand oder Handstand.

SB: Nein, ich glaube die Fotos sind so ein bisschen irreführend in dieser Hinsicht, aber ich hatte diese Figuren und irgendwann ging es dann so mit mir durch, weil man mit diesen Figuren einfach alles machen kann. Aber ich glaube, also deswegen habe ich das vorhin eben auch nochmal gesagt, dass es nicht darum gehen soll, dass man…

SH: Die Fotos sind übrigens sehr cool.

SB: …irgendwie Virtuosität oder sowas vorführt, sondern dass es dem eigentlich eher entgegen spricht. Es soll darum gehen, dass die Ecke Bewegung generiert. Aber diese Bewegungen muss ich mit einem Künstler gemeinsam finden. Die kann ich nicht an dem Modell erfinden, weil, das geht einfach nicht. Dafür muss man, glaube ich, wirklich dieser Ecke begegnen und das machen. Und was ich vielleicht noch abschließend sagen kann, ist, dass ich, um dieses Modell zu entwickeln, auf eine Methode gestoßen bin, die von Jean-Michel Guy entwickelt wurde. Jean-Michel Guy unterrichtet am *Centre National des Arts du Cirque*, also in Frankreich an der Zirkusschule und seine Methode beinhaltet, dass er die Studierenden auffordert, ihr Zirkusgerät zu nehmen und das zu analysieren. Es gibt immer drei Punkte: die Affirmation, die Negation und die Dekonstruktion. Also zum Beispiel die Affirmation eines Seils ist, dass es zirkulär ist. Das heißt, die Zuschauer müssten natürlich auch in einem Kreis sitzen, damit man wirklich die Urform des Seils herausarbeitet. Und ich habe diese Methodik eben auf diese Ecke angewandt und dadurch hat sich auch super viel nochmal eröffnet. Wenn man versucht, sich Gedanken darüber zu machen, was ist die Affirmation einer Ecke, was ist die Negation und was ist die Dekonstruktion? Da kam ich dann immer wieder zum

Kreis und zur Linie und ich glaube, dass man so dann auch in dem Prozess, wenn man an dieser Ecke arbeitet, über diese Eingangspunkte und über diese mentalen Aufgaben, die Jean-Michel Guy stellt, da ganz schön viel auch noch entwickeln kann, an dieser Ecke, an die man eigentlich sonst nicht so denkt.

SH: Cool!

SB: Ich habe mich sehr gefreut. Danke, dass du dir Zeit genommen hast.

SH: Sehr gerne.

SB: Ich fände es schön, wenn ich mich melden dürfte, wenn ich eine Frage habe oder wenn ich irgendwie weiter bin und vielleicht Feedback bräuchte.

SH: Klar!

SB: Mach‘s gut, alles Gute!

SH: Danke, alles Gute!

Entretien avec Mirjam Hesse (Theater Miamou)

Réalise le 6 janvier 2022 par visio-conférence

En amont de l'entretien avec Mirjam Hesse, nous lui avons montré quelques teasers de spectacles des artistes au centre de nos recherches, notamment Johann Le Guillerm, Cécile Mont-Reynaud et Julian Vogel, mais aussi Mélissa Von Vépy et Martin Zimmermann.

Mirjam Hesse: MH
Saskia Bellmann: SB

SB: Also der Startpunkt von dieser Ecke war die *Poetik des Raumes* von Gaston Bachelard, ein französischer Philosoph. Er beschreibt in seinem Werk verschiedene Räume, vor allem Erinnerungs-Räume, also auch den Baum, das Nest, die Ecke und verschiedene Räume, in denen er sich darüber Gedanken macht, was diese Räume eigentlich für uns bedeuten und warum wir ihn uns in verschiedenen Räumen anders fühlen. Und er hat ein ganzes Kapitel der Ecke gewidmet. Und mein Grundprinzip ist es eben, dass ich diese Erinnerungs-Räume nehme und mir darüber Gedanken mache, „wie kann dieser Raum in irgendeiner Form zu einem Bühnenbild werden? Und wie kann dieses Bühnenbild dann später irgendwie als Zirkus-Dispositiv oder sogar auch als Figur verwendet werden? Das heißt, der Paravent, den ich jetzt erstmal als Modell gebaut habe, ist sozusagen meine Interpretation von dem Erinnerungs-Raum der Ecke.

Und später bin ich dann noch auf *Punkt und Linie zu Fläche* von Wassily Kandinsky gestoßen und habe mir dann dahingehend Gedanken drüber gemacht. Was ist die Ecke eigentlich? Außer eines architektonischen Elements ist es ja auch eine Fläche und eine Form. Also es sind auch verschiedene Bestandteile, also wie Linien zum Beispiel. Und was ist eigentlich die Beziehung der Ecke zum Kreis?

MH: Cool. Da bist du doch schon voll an allen möglichen Ecken und Enden dran.

SB: Ziel ist es also, erst mal das Modell weiterzuentwickeln und dann eben das Bühnenbild in echt zu bauen und dann wirklich am „lebenden Objekt", also in wirklicher Größe daran weiterzuforschen. Und deswegen interessiert mich auch dieser Zugang von Leuten wie dir, die einen ganz anderen Zugang noch dazu haben, durch ihre Erfahrungen eben auch auf der Bühne und als Figurenspielerin.

MH: Also diese Frage nach dem, da muss man ja erst mal überlegen, wo man jetzt ansetzt, aber diese Frage nach: „Wo ist das Eigenleben der Ecke?". Und damit verbunden eben diese Frage, ist wirklich dieser Paravent selbst die Figur. Oder ist er sozusagen der Background für das, was in der Ecke stattfindet. Und jetzt also zum Beispiel, wie du das mit diesem Licht da jetzt auch gerade in der Animation da unten drin hattest. Es macht ja auch deutlich, dass tatsächlich durch solche Lichtveränderungen total viel mit so einem Objekt passiert und sich auch dadurch so ein Gerät wahnsinnig verändert. Und natürlich hier jetzt, so wie du es hier gehabt hast, ja auch gleich diese Assoziation natürlich von Fenster, Tür, drinnen und draußen und so weiter entsteht.

Wo gleich ganz viel letztendlich ist von, also entweder ich guck von drinnen nach draußen und dahinter passiert was oder eben andersrum beleuchtete Fenster, die man von außen sieht. Wir haben mal im Studium noch ein großes Projekt gemacht, was sich tatsächlich mit indirekter Animation beschäftigt hat. Da haben wir total viel mit Licht gearbeitet. Und das war mir nämlich vorhin auch eingefallen. Eben auch, als ich nochmal darüber nachgedacht hatte: Was hat dieser Paravent für Möglichkeiten, sich zu verändern? Also, was gibt es für Wandlungsmöglichkeiten? Und mit Licht ist natürlich wahnsinnig viel möglich. Und gerade, wenn es so einer ist, der ja auch Schatten wirft, auch auf die Fläche oder auf sich selbst, je nachdem wie man ihn dann stellt. Dann ist wahrscheinlich tatsächlich das Licht da auch noch mal eine ganz spannende Sache.

SB: Ich glaube auch mit Schatten kann man ja immer super viel machen.

MH: Ja, genau. Weil das einfach das ganze Raumempfinden so wahnsinnig ändert. Also das ist wirklich verrückt. Und eben diese Frage, wie wird diese Ecke zu einer Figur? Also was unterscheidet dann das Gerät, sage ich jetzt mal, oder das Bühnenbild von einer Figur. Da habe ich halt auch wirklich nochmal so hin und her gedacht, weil das auch spannend ist bei den Videos, die du mir geschickt hast, wo ich reingeguckt habe und mich immer gefragt habe: wo würde ich jetzt sagen, das ist eine Figur und wo würde ich sagen, es ist ein Gerät oder so? Und da war für mich auch tatsächlich…

SB: Johann Le Guillerm.

MH: Ja, genau. Der hat natürlich total spannende Objekte, die wahnsinnig figürlich werden. Das sieht man in diesem einen Video, wo er diese gebogene Spirale hat, die so über ihn drüber wandert. Und da bin ich ja tatsächlich auch noch mal auf so eine Sache gestoßen, jetzt wo ich mich gefragt habe oder an die ich selber in meiner eigenen Arbeit auch schon ein paarmal gekommen bin. Also ich würde jetzt fast sagen eine Form von Widerspruch zwischen Artistik und Figurentheater, der sich aber natürlich auch aufheben lässt, weil eben in der Artistik letztendlich doch das Können des Artisten gezeigt werden soll. Und es im Figurentheater ja natürlich eigentlich darum geht, das Können der Figur zu zeigen. Und dieses „Hakeln" sozusagen ist dann immer wieder so spannend. Also wo tritt tatsächlich jetzt das Ding in den Vordergrund oder das Gerät. Und wo steht aber plötzlich der Mensch so da „tada, ich bin oben angekommen". Und deshalb finde ich das auch total interessant, was du gesagt hast mit der Ecke. Sich zu überlegen, wie bewegt die sich von sich aus? Also fast auch ein bisschen inhaltlich gedacht, was du auch zum Teil hattest. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, entweder es ist eine Formsache: Wie verändert sich die Ecke von einer, genau was du gesagt hattest, Fläche zu einer Ecke und in die entgegengesetzte Richtung? Das andere wäre die inhaltliche Dimension, also inwieweit ist die Ecke ein Gefäß für Erlebnisse? Und es ist letztendlich so ein bisschen eine Ecke, die erzählt. Und es geht aber eigentlich zentral um die Ecke und nicht um das, was da jetzt passiert da drin, sondern darum, dass eine Ecke, das alles erlebt, was da stattfindet. Und am Ende bleibt die Ecke stehen und hat das alles da gesehen. Und wenn ich mir vorstelle, ich würde jetzt so einem Paravent begegnen,

würde ich wahrscheinlich tatsächlich als erstes versuchen auszuprobieren, an welcher Stelle ich den Paravent kippen kann, so dass die Flügelecken anfangen sich zu bewegen. Also wenn man jetzt, ich sehe jetzt bei mir diesen gelben Paravent, an der hinteren Ecke ziehen würde, würde sich der wahrscheinlich von selbst schließen. Über welche Ecke würde sich dann etwas öffnen? Und da ist zum Beispiel die Frage, in dem Modell hast du, glaube ich, ich weiß nicht, sind es Scharniere? Ist es dann sehr entscheidend, ob die Scharniere, in beide Richtungen gehen?

SB: Ja, also grade gehen die immer nur in eine Richtung. Bei dem Weißen gehen sie beide in die Gleiche und beim Schwarzen gehen sie in andere Richtungen.

MH: Also es gibt ja die chinesischen Paravents, die haben glaube ich so Scharniere, die in beide Richtungen gehen. Also, weil das fände ich total irre, wenn ich mir vorstelle, ich würde in so einer Ecke drinstehen und könnte mit so einem kleinen Kick auf der Seite, diesen Flügel öffnen und dann durch das Bewegen der anderen Seite plötzlich das so rumschleudern. Das ich plötzlich draußen stehe. Also das wäre was, wo ich das Gefühl hätte, wenn ich auf der Bühne so einer Ecke gegenüberstehen würde, wäre das mein erster Versuch. Weil das natürlich dann dieses Gefühl erzeugt von drinnen sein, auch eingeschlossen sein, und dann draußen sein, in der Freiheit, aber irgendwie auch ausgeschlossen. Also diese Wechselgeschichten.

SB: Ja und wenn man einen Bewegungsimpuls gibt und dann aber sich eigentlich die konträre Seite bewegt, dann hat es ja auch irgendwie so was von Eigenständigkeit. Das finde ich superspannend.

MH: Und dann ist natürlich auch die Frage inwieweit, das weiß ich aber nicht, ob solche Scharniere dann irgendwie fixierbar sein können, weil ich natürlich auch spannend finde, was du gesagt hast, die Vorstellung, dass es am Anfang eine Fläche wäre, also auch, dass dieser Einknick-Moment herauskommt. Also was heißt es auch einzuknicken? Oder sich aufzurichten? Weil ich mich eben auch gefragt habe, letztendlich auch dramaturgisch, wie entwickelt sich so eine Ecke über einen Verlauf? Ich weiß jetzt gar nicht genau, wie lang, also ob es ein ganzes Stück werden soll?

SB: Also bis jetzt möchte ich hauptsächlich mit der Ecke experimentieren. Im Idealfall mit einem Zirkuskünstler und einem Figurenspieler, die beide jeweils Affinität für das andere haben oder Lust haben, zumindest was auszuprobieren. Dann einfach mal schauen, was ich daraus entwickelt. Aber ohne daran zu gehen und zu sagen, wir müssen da jetzt ein Stück draus machen, also wenn, dann werden es vielleicht kurze Performances.

MH: Aber so oder so ist es natürlich spannend, wie sich so eine Ecke, oder so ein Paravent, so ein Gerät, sich irgendwie verändert im Verlauf, weil damit natürlich immer neue Möglichkeiten entstehen. Dieses Werden aus einer Linie zu einer Ecke. Beziehungsweise einer Fläche zu einer stehenden Ecke. Das wäre natürlich irgendwie spannend und letztendlich auch mit dem Horizontalen, habe ich auch noch mal überlegt, weil du hattest irgendwo mal geschrieben, dass das fixiert sein könnte?

SB: Ich dachte mir ursprünglich, dass es vielleicht auf einem Dorn steht, damit man es halt im Kreis drehen kann. Also, dass das mittlere Element unten auf dem Dorn steht, damit das Ganze drehbar ist. Und ich dachte mir auch, aber das weiß ich ehrlich gesagt irgendwie gar nicht, ob das überhaupt gehen würde, das kommt mir ein bisschen zu kompliziert vor: ob man die Scharniere auch irgendwie so drehen kann, dass man immer ein Element praktisch horizontal eindrehen kann, das ist eher wie so ein Tisch wird.

MH: Na ja, ich hatte mich schon auch gefragt, man könnte den ganzen Paravent ja platt legen.

SB: Ja, das geht auf jeden Fall.

MH: Also sobald du zwei Elemente stehen hast und einen oben, hast du natürlich eine Tischfläche und hast auch darunter Platz. Also ich finde es auch spannend, wenn der platt auf dem Boden liegt und sich dann die eine Seite wieder aufrichtet. Also es gibt ja die Ecken nicht nur senkrecht, also nicht stehend, so wie Häuser…

SB: Ja und wenn Kandinsky über diese Horizontale und Vertikale spricht, hat er ja auch eher die „liegende" Ecke im Kopf.

MH: Ja, weil das ja auch tatsächlich so etwas Höhliges wird, ich weiß auch nicht was einem dann noch so alles an Assoziationen kommen. Also ich hatte jetzt ans Liegende gedacht und hatte auch zwischendurch an ein Schiff gedacht. Also was kann dann daraus noch werden? Es liegt natürlich auch ein bisschen daran, wie schwer so ein Teil dann ist, weil wenn man natürlich da, wenn das so stabil sein muss, dass man da drauf rumklettert...

SB: Genau das wollte ich vorhin auch noch sagen. Ich habe mich da so ein bisschen ausgetobt bei den Fotos, bei denen die Figürchen da oben herumturnen, ich würde das jetzt keinem Zirkuskünstler direkt sagen, „jetzt geh mal da hoch und mach tolle Kunststückchen". Ich glaube auch, dass es bei dem Modell halt irgendwie auch spannender, weil dadurch, dass die Zirkuskünstler auch Figuren sind, muss man sich darüber nicht so viele Gedanken machen über irgendwelche Schnittstellen zwischen Figur und Zirkus, weil der Zirkuskünstler ist ja eine Figur, aber in echt habe ich auch das Gefühl, dass es nicht darum gehen sollte, dass der Zirkuskünstler krasse Sachen an diesem Objekt macht. Das es schon darum geht, dass man auf die Streben steigen kann, also stabil muss das dann schon sein. Aber nicht, dass es so kippfest sein muss, dass er da oben Handstände drauf machen kann.

MH: Ja, ich glaube halt auch, letztendlich ist es natürlich auch so, je krasser die Sachen sind, die die Menschen machen, desto weniger wird das Gerät selbst zur Figur. Also jetzt zum Beispiel der Jongleur Julian Vogel, das fand ich jetzt total spannend, mit diesen pendelnden Objekten da im Raum, das ist natürlich irgendwie der Hammer. Und die werden natürlich wahnsinnig figürlich da auch in den Pendelbewegungen. Nun hat natürlich alles, was am Faden ist, auch prinzipiell schon an sich so eine Eigenständigkeit, einfach dadurch, dass es nicht direkt geführt wird. Aber da ist es ja auch so, dass er letztendlich ja nur dazwischen durchläuft und mal so ein bisschen anstößt, aber die Dinge an sich Platz haben, sich selber voll zu entfalten. Und das

ist natürlich letztendlich das Ideale. Weil ich habe auch so überlegt, wen ich sonst kenne aus dem Figurentheaterbereich und da ist es halt oft tatsächlich so, wenn es um akrobatische Geschichten geht, dass oft einfach der Mensch zur Figur wird. Dann ist es auch Figurentheater. Das hatte ich letztens noch mal gesehen, der Jan Jedenak, der hat auch in Stuttgart studiert. Und der hat ein Stück gemacht im *FITZ*, jetzt letztes Jahr hatte das auch Premiere, das war auch so ein Corona-Stipendium. Und der hat sich da völlig krass artistisch reingekniet. Ich weiß nicht, anderthalb Jahre oder so ähnlich hat er sich darauf kontinuierlich vorbereitet und hat tatsächlich eine, wie nennt man das? Eine Stangenakrobatik, also der hat sich so einen…

SB: …chinesischer Pole?

MH: Ja also eine Stange, an der er hochklettert und sich dann auch waagerecht dranhält und so weiter.

SB: Ja, genau.

MH: Und ich weiß nicht genau, ob er sich das Gerät, er hat da auch hinterher drüber gesprochen, ich erinnere mich aber nicht mehr, ob er sich das auch direkt hat bauen lassen. Letztendlich sind es zwei senkrechte Stangen mit einer Querstange am Ende. Er baut das aber während des Spiels auch erst auf. Letztendlich hat er sich beschäftigt mit, ich glaube der Alraune, also als Wurzel und so weiter. Also er selbst entsteht wie ein Gewächs. Es ist schon eine etwas crazy Geschichte, die er da macht, aber war spannend und …

SB: Heißt das Stück *Mandragora*?

MH: Ja genau, genau das war das. Und das ist irgendwie so eine Wurzelpflanze, die heißt so. Da habe ich aber auch noch mal überlegt, aber das Gestell, was er da hat, ist auch bei ihm nur Mittel zum Zweck. Also er ist die Figur und nicht das Gestell. Es ist trotzdem sehr spannend, was er damit macht, aber das Ding ist nicht…

SB: Das Ding agiert nicht selbst, sondern…

MH: Das Ding agiert nicht selbst, auch wenn er es da aufbaut und so, aber trotzdem ist das eine Sache, die ich bisher so artistisch noch nicht von der Figurentheaterseite gesehen hatte. Und ich selber stoße auch immer wieder an diese Schwierigkeit, wenn ich Lust habe, körperlich zu arbeiten auf der Bühne, dass ich vieles davon dann doch wieder rausschmeiße, weil ich mich am Ende auch nicht wohlfühle, damit selber so im Zentrum zu stehen. Also, dass ich dann denke, nein, eigentlich ist es jetzt nicht das, was ich will. Nicht, weil ich nicht will, dass mich da Leute angucken oder so, sondern einfach irgendwie, weil ich das Gefühl habe, das drückt das jetzt gerade eigentlich nicht aus.

SB: Ja, dass das dann irgendwie den Fokus zieht.

MH: Und ich habe selber tatsächlich noch mal reingeguckt in meine Fotos und Videos von meiner Einzelarbeit, die ich mal gemacht habe, während des Studiums auch noch. Und da hatte ich mich halt mit Tuch-Akrobatik beschäftigt. In der Arbeit war ich vom Tuch dann eben weggekommen zu einem Beutel. Ich habe in dem dringesessen und den verformt und dann einen Arm rauskommen lassen oder ein Bein rauskommen lassen, da kam auch eine Maske raus. Das waren aber nur die

ersten fünf Minuten des Stückes. Danach wurde es auch eher eine Tanz-Geschichte dann. Da war ich halt selber nur teilweise sichtbar und das finde ich natürlich auch hier tatsächlich bei dem Paravent auch eine Chance, weil du ja auch gesagt hast, „verdeckt". Das man damit so eben auch arbeiten kann, dass der Darsteller, der Artist, nicht permanent im Fokus ist.

SB: Ja. Ich glaube, es muss auch ein bisschen darüber gehen, dass der Artist auch ein bisschen in den Hintergrund rückt. Finde ich voll spannend, was du so alles sagst. Das bringt mir schon echt voll viele neue Ideen. Hast du noch Fotos von deiner Abschlussarbeit?

MH: Ja, ich habe auf jeden Fall Fotos. Also ein paar sind auch auf meiner Homepage. Ich weiß gar nicht genau. Im Archiv sind auf jeden Fall ein paar Fotos. Also von der Videoaufnahme hat man herzlich wenig, weil das leider tatsächlich so studentenmäßige… Da hat jemand mal die Kamera so hingehalten. Wobei es war schon echt witzig, das ist irgendwie…Was habe ich gesehen? 13 Jahre ist es her. Oder 14, 15? Also ich weiß nicht, wie lange ich da nicht reingeguckt habe. Ich glaube auf meiner Homepage unter Archiv, aber da gibt es, glaube ich, nur ein paar Fotos. Mal gucken. Bei *Im GegenÜber* gibt es von dem Beutel ein Foto.

SB: Ah ja, das erinnert mich jetzt ein bisschen an Chiara Marchese.

MH: Das ist die Seiltänzerin? Die Akrobatin, die da mit der Figur arbeitet. Aber ist es bei der so, dass sich die Figur aus dem Seil irgendwie entwickelt oder andersrum? Das war in dem Video gar nicht drin, denn das war zum Beispiel das, wo ich dann dachte, das wäre jetzt…wenn sich das so abwickeln würde, oder so.

SB: Also das Seil ist am Anfang schon da. Sie kommt rein und sie hat dann erst mal so einen Knoten am verhedderten Seil in der Hand, das aus dem gleichen Material ist, wie auch ihr Akrobatikseil. Und aus diesem Kuddel-Muddel holt sie die Figur raus. Also die Figur entwickelt sich nicht aus dem Zirkusgerät heraus, aber aus dem gleichen Material.

MH: Ja, ja. Und ich habe natürlich auch bei der…, weil ich mich selber eben mit Tuch-Akrobatik zwischendurch immerhin mal beschäftigt hatte… Bei den Videos war ja auch die dabei, die diese langen Fäden…So einen langen Fadenvorhang quasi…Und das war auch noch mal so, dass ich mich so gefragt habe, wie weit braucht es einen inhaltlichen Background, auch um figürlich werden zu können, um nicht nur die Umwelt des Artisten darzustellen sozusagen, oder die Umgebung, den Rahmen zu geben. Also, man kommt dann schnell auch immer an die Frage: „Was ist inhaltlich da? Was steckt inhaltlich drin?" Also um sich mehr von der Frage, nach dem reinen Objekt zu lösen.

SB: Ja, das dachte ich mir auch schon, ich meine, sobald man jetzt sagen würde, der Paravent wäre ein Haus oder so, dann wäre man natürlich gleich auf der Schiene: „Okay, ein Haus ist irgendwie bewohnt", zum Beispiel.

MH: Aber ich denke schon, dass solche Bedeutungen auch wirklich springen können. Das ist ja dann auch das Interessante, wenn man dann plötzlich zwischendurch das Gefühl hat, jetzt ist es eigentlich so wie das und das. Dass man also

Anknüpfungspunkte hat. Und da ist natürlich dieser Paravent mit jedem, erst recht mit diesen Streben natürlich auch wirklich nah an Türen und Fenstern.

SB: Ja, jetzt da wir darüber reden, habe ich schon das Gefühl, dass dieser Paravent super beweglich sein sollte, also dass er am Anfang vielleicht wirklich auch liegen kann und jemand einschließen und dann sich öffnen und aufgerichtet werden kann. Lass uns nochmal über diese Überschneidung von Zirkus und Figur sprechen. Darum geht es in meiner Forschung ja auch, dass ich diese zwei Kategorien hinterfrage. Kann denn nicht auch Zirkus in etwas stecken, dass wir jetzt nicht plakativ als Zirkus betiteln? Also kann es nicht auch eine mentale Art von Zirkus sein?

MH: Das ist ein bisschen das, was ich vorhin zu dir auch sagte, dass mir von der Figurentheater-Seite schon auch so geht mit dieser Frage: „Warum ist denn jetzt das eine Figur und das Andere nicht? Oder wo fängt das eine an?“ Und das lässt sich natürlich nie so genau festlegen und trotzdem gibt es da Momente, wo man denkt: „Ja, so stimmt es und so stimmt es irgendwie nicht.“ Also ich hatte tatsächlich beim ersten Mal, als ich mir diese Videos auch angeguckt habe, diesen Impuls, dass ich diesen Unterschied auch noch mal so krass wahrgenommen habe. Ich weiß gar nicht mehr, wie sie hieß, die hatte diese große Traverse, mit der sie sich bewegt hat und mit Scheinwerfern.

SB: Mélissa Von Vépy.

MH: Da hatte ich oft das Gefühl, bei den Artisten geht natürlich der Blick von sich nach außen zum Publikum direkt. Und als Figurenspieler, da geht natürlich auch wieder jeder anders damit um, aber ist für mich schon entscheidend, dass ich das Gefühl habe, ich bin mit meinem Blick bei dem Ding und das Ding guckt nach draußen. Und nicht ich habe den direkten Blick. Natürlich geht das nicht immer so auf und es gibt da ja auch die Mischform. Und das wäre für mich bei diesem Paravent auch vom Gefühl her so: Wann bin ich mit der Konzentration bei dem Ding, oder zum Beispiel bei dem Jongleur ist es natürlich auch da an der Stelle was anderes, dass der ja auch bei seinem Ding ist und nicht in erster Linie den Blick nach außen hat. Und sobald der Blick von dem Artist direkt nach außen geht, geht es schnell auch ins Schauspiel über oder so.

SB: Ja, Johann Le Guillerm zum Beispiel bezeichnet sich nicht mehr als Zirkuskünstler oder möchte nicht mehr so bezeichnet werden, weil für ihn zeitgenössischer Zirkus, seinem Verständnis von Zirkus widerspricht. Es geht ja immer mehr um den frontalen Raum und Zirkus ist für ihn nur noch eine Liste an Techniken. Also man macht Zirkus daran fest, dass da ein Tuch auf der Bühne hängt, dann ist es automatisch Zirkus. Und für ihn ist Zirkus eben der zirkuläre Raum, in dem ich von allen Seiten gesehen werde und mich nicht verstecken kann.

MH: Ja. Ja, spannend. Ja, insofern ist tatsächlich wirklich diese Frage dieser Eigenständigkeit, also dieser Eigenbeweglichkeit, so eine Sache. Und da war ich persönlich auch, also weil ich jetzt eben das auch mit dem Inhaltlichen so angesprochen hatte, natürlich bei der Frage tatsächlich sich zu überlegen: „Was will

eine Ecke? Was ist das Innenleben einer Ecke?“ Also ich habe dann auch so gesessen und habe versucht in die Zimmerecken so reinzugucken. Hat eine Ecke den Impuls, sich auszudehnen oder sich zusammenzuziehen oder hat eine Fläche den Impuls zu einer Ecke zu werden? Oder hat eigentlich die Ecke den Wunsch sich auszubreiten und so? Ja, eben diese Frage: Was will die Ecke? Ich glaube, das ist wichtig, sich da wirklich reinzuknien.

SB: Ja, dann steckt man in der Ecke drin, so ein bisschen und guckt nicht auf sie drauf. Das finde ich auch spannend. Auch was du meintest, dass das Objekt über einen nach draußen schaut und nicht man selbst über das Objekt nach draußen.

MH: Und natürlich wäre es völlig irre, wenn so eine Ecke auch irgendwie flach auf dem Boden liegen würde, und es wäre niemand da und es würde sich die Seite anheben. Wenn man natürlich da schon wieder den Faden befestigen muss und so weiter, sind das dann auch immer so die Dinge, wo man dann nicht weiß, ob das dann wirklich so viel…

SB: Ja gut, wie man das technisch umsetzt, ist ja dann immer noch mal der nächste Schritt, wo dann auch manche Illusionen wieder fallen.

HM: Ja, weil spannenderweise jetzt zum Beispiel hier bei dem Martin Zimmermann, der ja auch so einen ganzen Raum hat, der sich dann so komplett bewegt. Da habe ich auch manchmal gedacht, weil das ja auch viel von dem hat, woran du jetzt da gerade arbeitest und… ich trotzdem bei vielen Momenten gedacht habe: „Ja, aber da ist jetzt für mich nicht…“ Also der bewegt sich zwar von selbst, aber ich nehme ihn trotzdem nicht als Figur wahr, den Raum.

SB: Ich glaube, das müsste man Martin Zimmermann fragen, aber ich habe so das Gefühl, dass es schon auch daran liegt, dass er selbst halt irgendwie so expressiv ist.

MH: Ja, ich glaube auch. Also es wäre ganz was anderes, wenn man sonst nichts sehen würde auf der Bühne, als diesen sich bewegenden Raum. Dann würde ich als Zuschauer viel mehr drüber nachdenken: „Was erlebt dieser Raum? Was ist das mit so einem Raum, der sich so bewegt? Und was macht das mit mir, wenn sich so ein Raum bewegt und so weiter?“ Aber in dem Moment, wo natürlich mir dieses Erlebnis abgenommen wird von einem, der da alles Mögliche macht. Darüber fehlt mir dieses Erlebnis letztendlich oder da läuft das dann über was anderes.

SB: Natürlich kann ein Mensch sich wie eine Figur bewegen, aber man weiß ja, dass der Mensch lebendig ist. Ich glaube, es ist viel schwieriger, dieses Zwischending zu kreieren, weil ein Mensch ist lebendig. So ist es ja auch mit den Androiden. Wenn die ganz hyperrealistisch sind, verliert man oft, so habe ich das Gefühl, das, was Figurenspiel oft so spannend macht.

MH: Absolut. Also ich fand das bei Martin Zimmermann schon auch spannend, weil da ja zum Beispiel sich der Raum bewegt, ohne dass man sieht, wie. Also der bewegt sich ja selbstständig, könnte man sagen.

SB: Ja.

MH: Aber vielleicht liegt es auch daran, dass das eben in dem Moment klar ist, das muss eine Mechanik sein. Also es muss irgendwo entweder einen eingebauten Motor

geben oder es gibt real jemand, der irgendwo an einem Seil zieht. Aber das ist nicht dieser Raum, die Bewegung des Raums, wird nicht durch diese Energie aufgeladen, die es braucht, den zu bewegen. Also wenn ich jetzt denjenigen sehen würde, der am Rand dieses Seil zieht und quasi einen atmenden Raum bewegt, würde ich behaupten, der Eindruck wäre ganz anders. Also wenn er selbst am Rand stehen würde, ich würde einen Raum sehen, der sich so zusammenklappt und ihn wie er dieses Atmen als Marionettenspieler quasi von außen bewirkt. Dann würde ich behaupten, es würde zu Figurentheater werden. Er möchte ja auch nicht Figurentheater machen. Aber in der Überlegung zu deiner Ecke ist es spannend.

SB: Ja, also, dass man sieht, dass die Ecke bewegt wird. Eigentlich konträr, wie man eigentlich denken könnte, wenn man an „Eigenleben" denkt. Man könnte ja denken, man müsse verstecken, wie sie bewegt wird.

MH: Hat man natürlich im Figurentheater früher auch gemacht.

SB: Ja, das stimmt. Das Kasperle zum Beispiel….

MH: Es gibt auch immer nochmal Kollegen, die erleben, dass Leute sich beschweren. Die sagen, sie wollen ja nicht sehen, wie die Puppenspieler arbeiten. Aber auch da gibt es natürlich Figurenspieler, die an digitalen Geschichten arbeiten, wo es sich für mich auch tatsächlich einfach mal ein bisschen auflöst. Es gibt natürlich Iris Meinhardt und Co., die so sehr an diesen digitalen Sachen forschen und arbeiten. Und eben auch absolut mechanische, also digital gesteuerte Sachen auf der Bühne verwenden.

SB: *Alice Lost in Cyberland*, meinst du, oder?

MH: Ja, das findet ja tatsächlich im digitalen Raum richtig statt. Iris Meinhardt hat auch ein Stück, das war mir auch noch eingefallen, gemacht, das hieß *Room*. Ich weiß nicht, ob du da irgendwie schon mal drauf gestoßen bist, das hat sie auch in Stuttgart gezeigt. Und da musste ich jetzt auch dran denken, aber ein bisschen übertragen. Das spielt letztendlich alles in einem Raum. Als Zuschauer guckt man quasi in einen auf der Ecke stehenden Raum, der hinten eine Ecke hat, also ein quadratischer Raum und die eine Ecke ist als Wand gebaut hinten. Sie arbeitet nur mit Projektion. Ich glaube, es ist eingesprochener Text und es sind sehr viel Projektionen und es findet alles Mögliche statt. Also, das ist voll Wasser und es sind Türen, die sie dann zwischendurch aufmacht. Also das ist eine wahnsinnige Projektionsgeschichte. Aber weil du von diesem Erinnerungsraum und so gesprochen hast und auch bezogen auf Licht und so weiter, musste ich daran nochmal denken.

SB: Na ja, klar, über Projektionen kann man natürlich auch super viel Veränderung schaffen und bewegen.

MH: Die haben da tatsächlich eine tierisch aufwändige Projektions-Tüftelei gemacht, weil die eben auch über die Ecke geht und natürlich eine durchgängige Projektion sein soll, die ist so ein riesen Act gewesen. Ich weiß gar nicht, ob sie das noch spielen, aber davon gibt es auf jeden Fall auch gute Aufnahmen und so. Und weil da eben auch dieses Erlebnis ist, was hat alles da drinnen stattgefunden, was am Ende zurückbleibt, weil es so ein eindeutiger, definierter Raum ist, der nochmal so…

SB: …aufgebrochen wird?

MH: Ja, genau. Der nochmal so über den Raum hinausgeht, einfach dadurch, dass es so ein fixierter Raum ist, der dadurch nochmal so anders definiert ist. Der das nochmal anders thematisiert, irgendwie. Weil diese Sache, die du erzählt hast von dem Philosophen, diese Idee von diesen Erinnerungsräumen. Das ist irgendwie auch eine total schöne Vorstellung. Ein bisschen hatte ich so ein Bild, also man könnte mit so einer Fläche anfangen und am Ende das alles zumachen und hat so einen Kasten-Kubus, in dem das alles gespeichert ist, was so passiert.

SB: Ja, das stimmt.

MH: Aber es muss ja nicht zu so einem Kasten werden. Aber es ist so eine Vorstellung…

SB: Ja, dass es von offen nach geschlossen, von außen nach innen ist. Dass es so fließt. Ja, so viel spannenden Input, den du mir mitgibst. Ich freu mich voll, danke, dass du das alles mit mir teilst.

MH: Sehr schön, wenn dir das auch weiterhilft. Weil ich natürlich zwischendurch auch gedacht habe… und als du das vorhin so alles erzählt hast, habe ich so gedacht „Halleluja, da ist doch schon viel da."

SB: Ja, aber vor allem eben dieses Insiderwissen hilft mir weiter. Also jetzt gerade denke ich mir, ich möchte vor allem im ersten Schritt schon versuchen, dass dieser Raum auch wirklich bewegt wird. Also später dann über Lichtvariation kann man natürlich auch viel erzählen, aber dieser Gedanke, dass der Paravent am Anfang liegt und dass dann ein Teil aufgeht, oder dieses Schwingen, was du gesagt hast. Also das sind so Gedanken, die hast du jetzt durch deine Erfahrungen gleich so gesehen. Ich habe mir auch gedacht, der Paravent könne vielleicht am Anfang liegen, aber dann na gut, stelle ich ihn auf und dann bin ich wieder gleichweit. Aber ja, der Gedanke des Impulsgebens, durch den ein anderes Ende sich bewegt… Das ist glaube ich auch voll der spannende Weg und dann kann man ja zusätzlich immer noch mit Lichtvariation arbeiten. Das ist ja dann der andere „bewohnte" Raum.

MH: Auf jeden Fall, klar. Also sowas kann ja auch total gut eine Zwischensequenz oder so was irgendwie mal sein. Wie auch immer, wenn man da schon einiges gemacht hat. Aber ich glaube auch gerade eben dieses, mit solchen schwingenden Sachen oder so. Die Frage ist dann, ob man beides oder alleine macht. Das ist dann natürlich auch sehr entscheidend.

SB: Du meinst, dass man dann zwei Personen braucht, die die Ecke bewegen?

MH: Ja, also dann ist es vielleicht auch wieder schwieriger, die in den Hintergrund treten zu lassen.

SB: Ja.

MH: So eins zu eins ist ja auch gut.

SB: Also man macht das wirklich noch über Fäden oder so, dass noch jemand am Rand sein kann. Gerade habe ich das Gefühl, dass beim Bauen entscheidend ist, dass es einerseits so leicht wie möglich sein müsste, aber, wenn irgendjemand da mal drauf klettern soll, dann muss der natürlich ein bisschen stabil sein.

MH: Ja, das ist natürlich dann immer so die Sache…

SB: ...dass man sich entscheiden muss. Im Anfangsstadium versuche ich jetzt so wenig wie möglich an diese pragmatischen Dinge erstmal zu denken.

MH: Letztendlich ist es ja auch so, dass man dann am Ende auch sehen muss: man kann das damit machen, was dann damit möglich ist. Und wenn man merkt, dafür ist das Ding zu schwer, dann…

SB: …dann geht es halt nicht.

MH: Ach ja, und tatsächlich diese Frage, was mir dabei jetzt noch mal kommt, auch von wegen schwer und so. Diese Frage, ob man irgendetwas davon fixieren kann zwischendurch. Weil das ist auch tatsächlich beim Figurenbau und so auch immer eine entscheidende Frage, weil man dann merkt, je mehr es sich bewegt, desto schwieriger wird es auch, das zu kontrollieren. Und manchmal ist es gar nicht so gut, wenn sich so viel bewegt.

SB: Du hattest vorhin von Scharnieren gesprochen…?

MH: Also ich weiß, dass es bei solchen chinesischen Paravents, die haben so Scharniere, die in beide Richtungen funktionieren. Das ist sehr faszinierend. Ich habe mir das mal genauer angeguckt. Die liegen irgendwie so eigenartig über Kreuz, dass die halt, obwohl die solche Leisten haben um beide Ecken herum. Na ja, das was du vorhin gesagt hast, ist mit dem Publikum, das hast du zwischendurch so gesagt, das fand ich natürlich auch spannend, diese Frage: „Wo sitzt das Publikum?“ oder was macht das, dass das Publikum so vielleicht auf zwei verschiedenen Seiten sitzt? Das ist natürlich auch nochmal eine spannende Überlegung. Und als du dieses Bild von oben gezeigt hast, habe ich natürlich spontan an eine Drehbühne gedacht.

SB: Ja klar, das ist die einfachste Variante, es zu drehen.

MH: Aber das wäre tatsächlich irgendwie klasse, wenn man so eine Ecke von außen sieht. Und es dreht sich rum und man sieht dann plötzlich rein. Aber das kann man natürlich auch dadurch, dass man sie umklappt, kann man es natürlich auch erzeugen.

SB: Also wenn du weiterhin Lust hast, dann würde ich dich auch noch mal kontaktieren, wenn ich so ein bisschen weiter bin. Auf jeden Fall vielen, vielen Dank. Das hat mir echt super viel geholfen und war mega spannend.

MH: Ja super. Ja also melde dich total gerne. Es wird mich auch nicht so schnell loslassen. Diese ganzen Hin- und Her-Gedanken. Ich werde auf jeden Fall jetzt Ecken ein bisschen anders betrachten. Völlig verrückt, wie sowas dann funktioniert in so einem Moment. Also, wo man dann hinterher denkt, ich bin doch tausendmal an diesen Ecken vorbeigelaufen und habe mir nie Gedanken gemacht.

SB: Ich halte dich auf jeden Fall auf dem Laufenden. Und wenn du das nächste Mal in Stuttgart spielst, dann sag auf jeden Fall gerne Bescheid.

MH: Ja, das mache ich gerne. Alles klar. Grüß Stuttgart aus Berlin.

Entretien avec Chiara Marchese (Cie WoW)

Réalise le 1 février 2021 par visio-conférence

Chiara Marchese : CM
Saskia Bellmann : SB

SB : Comment le cirque est devenu le lieu de ton travail alors qu'à la base, tu as suivi une formation de scénographie ?

CM : Alors, disons que moi, j'étais étudiante à l'Académie des Beaux-Arts en scénographie à Catane, en Sicile. Et en fait, quelqu'un m'a offert un billet pour aller voir un spectacle de cirque parce qu'à ce moment-là, il y avait une espèce de festival dans un théâtre où ils avaient invité plein de compagnies canadiennes, françaises et tout ça. Et du coup, c'est là que j'ai vu pour la première fois des images de cirque. Au fait, ce n'était pas à l'Académie des Beaux-Arts, c'était avant, c'était pendant mon lycée d'art. Du coup, j'étais un peu plus jeune, j'avais peut-être 16 ans, un truc comme ça. Et donc, c'est arrivé quand j'ai vu ces images-là et, bien sûr, j'étais totalement fascinée par l'acte circassien. Et je m'en souviens que j'ai vu pour la première fois quelqu'un qui montait sur un mât chinois. Et donc, ça m'a vraiment fascinée. Et puis aussi, j'ai vu le travail de James Thiérrée, que je ne connaissais pas. Et du coup, à l'époque, pour moi, c'était vraiment une grande découverte. Et qu'en fait, après, j'avais envie de commencer le cirque, mais il y avait pleines de situations qui ne me faisaient pas vraiment partir. Et du coup, je me suis inscrite à l'Académie des Beaux-Arts en scénographie. Et dans tous mes projets de scénographie, je faisais entrer quelqu'un sur un trapèze, je mettais un trapèze, je faisais des modèles, des maquettes, et je mettais des trapèzes et des trucs comme ça, des agrès. Et c'est comme ça que, petit à petit, j'ai découvert que je voulais le *faire*, pas le dessiner. Et comme ça, je me suis prise un peu de force et de courage, parce que je n'étais pas une sportive de haut niveau, je n'étais pas sportive, j'ai commencé à pratiquer le jonglage. Et puis, à travers un numéro de jonglage, je suis rentrée dans la première école préparatoire en Italie. Et puis, ensuite, j'ai choisi le fil souple.

SB : Oui, il y a une chose qui a mené à l'autre. Et donc, est-ce que c'est un peu par cette approche, par la scénographie, que tu t'es rapprochée à la marionnette, par cette envie d'avoir le côté plastique ?

CM : Oui, absolument, parce que, à part d'avoir fait ce lycée d'art, j'ai aussi fait l'Académie des Beaux-Arts. Et du coup, bien sûr, disons que l'aspect plastique du départ, c'était quelque chose de fondamental pour moi. Même pendant les études, pendant les écoles, c'était quelque chose que je recherchais. Et puis, enfin, je l'ai trouvée dans la marionnette contemporaine que j'ai découverte à Châlons-en-Champagne [Chiara Marquese est diplômée du Centre National des Arts du Cirque – CNAC], grâce à l'amitié avec des étudiantes de l'époque de l'ESNAM [École nationale supérieure des arts de la marionnette], de l'école de Charleville-Mézières.

SB : Et donc, dans tes créations, quand tu travailles avec la marionnette, il y a cette dimension du double qui est très présente. Disons que, dans *Mavara*, c'est un peu l'histoire de « qui manipule qui ? ». Est-ce que c'est toi qui manipules la marionnette ou est-ce que c'est réellement la marionnette qui manipule toi, ton corps ? Et dans *Le Poids de l'âme*, il y a aussi ces dimensions, le dialogue entre un corps humain et des êtres, des êtres-objets, la marionnette, mais aussi d'autres objets. J'aimerais que tu parles un peu de ces objets, de comment tu imagines tes créations, ton dialogue avec ces objets, et aussi du processus de création. Comment écris-tu avec les objets, se développent-ils au fur et à mesure ? Est-ce que c'est d'abord l'idée d'un objet, puis tu écris le spectacle ?

CM : Ça dépend. Par exemple, pour *Mavara*, c'était beaucoup d'inconnus. Disons que tout est arrivé sans forcément avoir de projet à l'avance. Disons que j'avais le matériel pour construire et j'ai commencé à construire. Et quand j'ai construit, tout est arrivé parce que cette espèce de corps bizarre s'est formée. Et du coup, à partir de ces matières, j'ai commencé à écrire, j'ai commencé à chercher, j'ai commencé à improviser, et puis j'allais chercher aussi dans la théorie… qu'est-ce que j'allais trouver et comment ça faisait résonance avec mes intentions du départ ? Parce que disons qu'il y a toujours des intentions du départ, et puis il y a le processus du travail et de la construction, et puis, ensuite, tu reviens en arrière et tu fais un peu le lien. Du coup, pour *Mavara*, c'était ça. Pour *Le Poids de l'âme*, c'était aussi une espèce de surprise, parce que je me souviens que j'ai commencé à travailler ici, dans cette pièce où je suis maintenant. Et du coup, j'ai commencé à travailler sur ce concept, un peu de la catastrophe quelque part, parce que je venais de traverser une période un peu particulière au niveau psychique, comme une espèce d'aventure psychique. Et donc, j'avais commencé à travailler sur cette espèce de catastrophe, de choses vraiment très précaires, une fragilité vraiment énorme. Et puis, je l'ai présenté dans un lieu à Barcelone. Et puis, je m'en souviens qu'après, j'ai commencé à prendre une pause, parce que je ne savais pas quoi faire, en fait, avec ce matériel qui parlait de la catastrophe. Je ne savais pas trop vers quoi aller. Et puis, en fait, après, je me suis réveillée un matin…En fait, dans cette période, j'ai dessiné beaucoup et je faisais beaucoup de gribouillages. Et des gribouillages, parce que, oui, ça me faisait du bien. Et en fait, je suis gauchère et je faisais des gribouillages avec les deux mains. Aussi, des fois, en même temps, voilà, je faisais des recherches. Et aussi, cette idée et cette pratique, elles reposaient un peu. Après, je me suis réveillée un matin et je suis allée dans un endroit qui vend du fer, du matériel comme ça, pour la construction. Et je me suis dit, je vais donner forme à mes gribouillages. Et du coup, cette marionnette du *Poids de l'âme*, elle est née dans trois jours parce qu'elle est née vraiment d'une façon très, très, très spontanée. Je m'en souviens que j'étais dans une pièce avec des copains, on écoutait la musique et c'était comme si j'étais en train de broder. C'est ça avec le crochet, non ? Mais c'était du fil de fer et j'avais une pince. Et du coup, voilà, tac, tac, tac, tac, tac, tac, tac, tac. Et ça s'est construit comme ça. Et puis, je n'avais pas compris que c'était une marionnette dans laquelle je pouvais rentrer.

J'ai fait d'abord tout le corps et puis, après, j'ai compris que je pouvais mettre les mains dedans. Je pouvais mettre les pieds dedans. J'ai coupé derrière dans la tête. J'ai vu que ça rentrait parfaitement dans mon visage et qu'elle était parfaitement dans ma taille. Alors que je n'avais pas du tout fait exprès.

SB : C'est assez magique.

CM : C'est dingue. En soi, c'est vraiment très fort. Et aussi parce que, quand après, j'ai compris que son travail devait être sur mon corps nu, elle va vraiment couvrir mes parties intimes. C'est vraiment très fort parce que ses épaules, c'est à la hauteur de mes seins. Et son sexe est à la hauteur de mon sexe. Les mains, c'est vraiment à la bonne taille des bras. Les pieds, c'est pareil. Voilà, c'était très spontané aussi.

SB : Donc, disons que, pour *Le Poids de l'âme*, il y avait la dimension du « hasard » qui était très fort, alors que pour *Mavara*…

CM : … pour *Mavara*, je savais déjà que je voulais jouer avec des membres, des bras, des jambes, des têtes. Parce que Ilka Schönbein m'a beaucoup inspirée.

SB : Oui, c'est ça, les prothèses. Et ça s'apprête aussi très bien avec ta pratique sur le fil ? Parce que, du coup, tu n'as pas besoin de manipuler, en quelque sorte. Un peu, mais c'est sur tes membres. Donc, la marionnette bouge en même temps que toi.

CM : Oui, tout à fait. Après, avec le fil, il y a quand même un grand travail de chorégraphie et d'écriture. Et après, c'est vrai que ce fil qui est toujours mouvant, qui bouge tout le temps, c'est vrai qu'il y a un moyen pour manipuler un peu, et le hasard encore. Et, tout en me permettant d'être avec mon focus sur autre chose. Ou, par exemple, là, sur *Le Poids de l'âme*, ce qui arrive, c'est que je suis debout sur le fil. La marionnette, elle, est posée entre les cinq ficelles. Et en fait, ça dépend de comment je marche, ou vers où je marche. Ou si je fais un saut ou n'importe quelle autre chose. On est vraiment très, très, très liés. Et cela juste à travers ces équilibres et déséquilibres, équilibres et déséquilibres. C'est toujours dans cette dynamique - qui fait qu'il y a du silence et puis il y a du mouvement. Du silence et du mouvement. Et c'est traduit comme ça, en simultané. Et c'est magique parce que j'aime bien que, quelque part, que les choses s'effacent toutes seules, en fait.

SB : Et donc, si je t'ai bien compris, tu as présenté une étape de *Le Poids de l'âme*. Est-ce que les retours ont eu un poids sur la façon dont tu as continué l'écriture du spectacle ?

CM : Disons que toute présentation publique est un grand moment de travail. Parce que déjà, en étant dans cette dynamique de présentation, on n'est pas en répétition.

SB : Oui, c'est jamais fini en quelque sorte, la création.

CM : Oui, mais quand on décide de présenter quelque chose, on prend des décisions et on part et on trace et on y va. Et après, ce qui est beau dans ces présentations de « Work in Progress », c'est que les retours sont toujours très constructifs. Ils m'aident beaucoup, parce que, je pense que ce que je propose au public, c'est toujours des choses qui ont pleines de façons de réception différentes. Et en fait, je me fais toujours surprendre par les nouvelles réceptions que je n'avais pas imaginées.

Parce que c'est comme si on a un sujet, et puis, ce sujet, il a plein de voies et de directions possibles. En fait, c'est infini.

SB : Oui, il y a chacun qui a son imaginaire, qui projette autre chose. La version de *Mavara* joue dans un espace circulaire. Un espace qui est très imprégné du cirque (traditionnel). Pourquoi ce choix du circulaire ?

CM : Alors déjà, je peux dire que la version en salle, on l'a très peu jouée. On a joué beaucoup plus en extérieur.

SB : Et est-ce qu'en extérieur, le public est aussi placé en circulaire autour ?

CM : Oui, oui. Alors du coup, en fait, la chose à dire au sujet de l'espace dans *Mavara*, c'est que, comme circassienne, j'ai voulu jouer dans un espace de cirque, dans un espace circulaire. Et donc j'ai voulu prendre le risque de proposer une performance marionnettique qui aurait du coup plein de visions et de réceptions, des perceptions différentes parce que le public était en bifrontale. Du coup, chaque personne avait un point, un focus différent sur la marionnette et sur l'évolution de ce corps. Et donc, c'est ça, qu'est-ce que c'est le cirque et la marionnette ensemble ? C'est aussi prendre des défis au niveau de l'espace. Et par exemple, du coup, ce qui va se passer avec *Le Poids de l'âme,* c'est que, pour l'instant, on travaille en frontale, mais on est en train d'imaginer un espace où le public sera librement, il pourra se balader librement dans le même espace que moi et la marionnette. Et donc, on va voir ça dans les prochaines résidences en mars. Et donc, pour moi, c'est très intéressant cette espèce de chose hybride qui vient des codes différents de la marionnette et du cirque. Parce que d'ailleurs, si tu connais des spectacles de marionnettes qui se jouent en circulaire, j'aimerais bien savoir parce que, bien sûr, on sait que, dans les fêtes populaires, il existe beaucoup de choses en déambulation, mais des spectacles de marionnettes en circulaire…?

SB : Oui, je vais y réfléchir. Oui, je pense que, vu que le cirque traditionnel se joue dans un manège, donc il y a déjà cet espace circulaire, alors que la marionnette, c'est l'inverse, en quelque sorte. Dans les castelets, on cache tout ce qui ne doit pas être vu, alors qu'au cirque, au cirque traditionnel en tout cas, on ne peut rien cacher parce qu'il n'y a pas de dispositif frontal.

CM : Merci d'avoir dit cette phrase sur le « rien caché » parce qu'elle est au cœur de la création du *Poids de l'âme*. Et donc, ça m'a fait penser à cet espace commun avec le public, ensemble dans le même endroit. Et donc, déjà, sur ce qu'on est en train de travailler dans le frontal, il y a cette conscience et cette envie de ne rien cacher. Il y a un corps nu, tout est blanc, chaque objet prend beaucoup de valeur parce que sur un espace blanc, très lumineux, tout est à vue. Et pour l'instant, aussi sur les réflexions qu'on a sur les lumières, tout est éclairé tout le temps. Et donc, aussi sur le sujet, sur la notion de performance, parce que ce spectacle vient quand même de la catastrophe dont je t'ai parlée tout à l'heure. Et donc, ça continue avec cette envie performative du parler du présent, parler de « rien cacher » et parler de la catastrophe, parler de ces aventures psychiques et parler de tout ça.

SB : Oui, en quelque sorte, c'est comme si tu allais encore un peu plus loin dans cette recherche. Là, c'est même plus un espace circulaire, mais c'est le spectateur qui est au sein de ton espace. Ça se rapproche aussi un peu de l'installation, parce que dans les installations immersives, en tout cas, on peut aller dedans. Donc, tout de suite, on a ce changement de perspective. On le voit dehors et d'un coup, on est dedans. Donc, ce n'est pas du tout la même chose. Donc, oui, c'est super intéressant au niveau de l'espace. Donc, voilà, on avait déjà parlé de *Wanderlusting* tout à l'heure. Tu me disais que les fils y sont suspendus. Ça me fait vraiment penser à un chapiteau dans la façon dont ils sont suspendus. Je ne sais pas si c'était quelque chose que vous cherchez ou c'est juste mon interprétation.

CM : C'était une interprétation parce que ces fils, pour être suspendus et ne pas avoir des pieds métalliques, comme tout agrès de fil, ont besoin d'être maintenus dans l'air. Et du coup, effectivement, bien sûr, ça fait un peu les pointes des chapiteaux. Et oui, c'est une belle vision, mais ce n'était pas fait exprès, c'est quelque chose de fonctionnel. En fait, ce qui, pour moi, était le plus important, c'était le fait que tout était suspendu. Tu vois le fil [souple], il a des pieds qui font cette espèce de terre et qui ne sont souvent pas des objets scénographiquement beaux à voir. Et donc, le fait que les fils puissent être complètement suspendus et que le sol soit complètement libre et que les fils désignent un espace qui est vraiment autre… c'était ça la chose importante. Après, c'est que ça désigne… on n'y est pas encore. On n'y a pas encore réfléchi parce que c'était un temps de recherche. En fait, on n'était pas encore entré dans une réflexion ou un travail d'écriture.

SB : Et c'est un travail qui continue ?

CM : C'est un travail que j'aimerais reprendre à la fin de la création de *Le Poids de l'âme*. Et en fait, je n'ai pas encore de compagnie moi-même [NB : Chiara Marques a créé sa compagnie, la Cie WoW, en 2023]. Et du coup, moi, j'espère que, prochainement, je pourrai avoir l'occasion d'avoir des compagnons, des personnes avec qui je peux travailler, continuer de créer. Et du coup, voilà, parce que c'est un projet où il y a trois personnes sur scène. Et du coup, voilà, c'est une responsabilité et toute une organisation différente. Alors que j'ai beaucoup travaillé en solo.

SB : Pour *Le Poids de l'âme*, donc il y a la marionnette, elle est en fil de fer c'est ça ? Tu en as déjà parlé, il me semble, mais, visuellement, il y a vraiment un rapprochement entre l'agrès et la marionnette en ce qui concerne leurs matérialités.

CM : Elle est en fil de fer et des petites cordelettes aussi.

SB : Donc j'imagine que ton agrès, c'est toujours la même matérialité pour que tu puisses travailler, donc est-ce que c'était un choix de faire la marionnette dans le même matériau ? Je ne sais pas comment bien le formuler, mais, pour moi l'agrès et la marionnette forment vraiment une entité, c'est comme si c'était la même chose. Comme si l'agrès était le prolongement de la marionnette.

CM : Complètement ! En fait à un moment de la création, j'ai voulu vraiment faire un focus sur l'agrès et sur la marionnette parce que sur *Mavara* j'ai travaillé principalement sur moi, sur le corps en général, sur les membres, les visages, le

mouvement et tout ça et alors là c'était vraiment une décision de mettre en lien cette marionnette avec les fils et travailler avec cinq fils qui sortent d'une espèce de gribouillage. Du gribouillage émerge cette espèce de portée musicale et donc, effectivement, oui c'est exactement ça, la marionnette et les fils c'est… On parle de la même matière qui vient métaphoriquement nous parler de chaque signe existant dans le monde.

SB : C'est encore plus fort puisque tu as raconté que le fil fait bouger la marionnette. C'est comme s'ils prenaient de vie ensemble et qu'il y avait un dialogue entre les deux, même en dehors de « ta présence »… enfin, si on fait bouger un fil c'est la marionnette qui bouge et c'est comme s'ils continueraient à écrire le spectacle.

CM : Oui, et pour moi, c'est plein de jeux des possibles avec la manipulation de la marionnette, parce que j'ai commencé à travailler des scènes où je parle à la marionnette, je ne la touche pas ou je ne la manipule pas en tant que marionnette, et du coup, je ne cherche pas à lui insuffler de la vie. Disons qu'elle est plutôt une sculpture, une espèce de présence absente, et puis, enfin, il y a des moments où je la manipule en tant que marionnette. Mais du coup il y a plein de façons de manipulation différentes. Soit je la porte, soit je rentre complètement avec mon corps dans elle, soit je peux la laisser d'un côté sur le fil et avoir le haut, le visage et une main, qui bougent avec moi. Il y a plein de possibilités différentes. Il y a aussi des ficelles qui la connectent avec des poids, qui sont les « poids de l'âme », disons que c'est vraiment très beau de pouvoir jouer avec tous ces différents types de manipulation.

SB : Oui, c'est aussi un jeu de tension entre le corps vivant et le corps inerte de la marionnette. Ce qui rejoint un peu ce qu'on a dit au début sur la question du double ; à un moment, la marionnette est « juste » une présence, et après elle prend vie, après elle prend même la place de l'humain et, puis, ça se redéplace et ça redevient une sculpture… Enfin au niveau de la dramaturgie, j'ai l'impression que c'est quelque chose qui est en continu, ce jeu de tension.

CM : Oui, oui, complètement. On n'a fait que trois résidences jusqu'à présent. Du coup on est en train de découvrir pleines de choses, aussi cette présence, juste le fait qu'elle soit là et que des choses se passent autour. Elle existe même dans son absence.

SB : Et comme donc ton travail sur le fil souple, ça va dans le sens de cette dramaturgie, parce que c'est aussi un travail qui part de l'instabilité, de l'équilibre, ça se rejoint dans l'imaginaire.

CM : Et sur le fil, en fait, ce qui se passe, c'est que, déjà, j'ai travaillé sur des cordelettes qui sont vraiment très, très, très fines et du coup, pour moi, c'est un apprentissage, à nouveau, de quelque chose que je n'avais pas pratiqué avant et ça me pousse à avoir une sensibilité extrême et un travail de lenteur extrême pour rentrer dans l'apprentissage de ce nouveau matériau, et qui me porte à avoir une grande douceur et qui, de plus en plus, en fait, me fait aller vers un travail d'appui, l'appui du corps plutôt que l'équilibre.

SB : OK, ça veut dire qu'il y a des moments de pause pour repartir ?

CM : Non, ça veut dire des moments d'appui sur les cinq fils à travers les mains et les jambes. Bien sûr, on est en équilibre parce que tout est instable et on est quand même à 1m50 du sol et on est quand même sur un lieu bizarre. Mais je vais plutôt vers ce type de vocabulaire d'appui que sur des moments d'équilibre. Mais quelque part, ce sont des moments qui sont très éphémères et qui sont des passages qui sont plus le sujet, parce que ce qui est plus important pour moi justement c'est cet interstice qu'il y a entre l'équilibre et le déséquilibre. C'est plus important que le moment de prouesse ou de virtuosité.

SB : Donc c'est en quelque sorte la dramaturgie qui change avec l'évolution de ton agrès ?

CM : Oui, oui.

SB : Parce que tu continues à travailler sur ton agrès, sur d'autres façons d'explorer ton agrès, qui vont plus loin que le fil souple qu'on connaît, celui qu'on pourrait acheter dans un magasin de cirque. Et donc tu avais dit que, dans *Le Poids de l'âme,* il y a de la parole ? Tu vas parler ?

CM : Oui.

SB : OK. C'est nouveau, il me semble que, dans tes précédents spectacles, il n'y avait pas de parole.

CM : C'est nouveau et c'est sorti dans une résidence où je me suis retrouvée trois jours toute seule dans un théâtre et voilà, comme dans des films très commerciaux du genre *Castaway* [film britannique réalisé par Nicolas Roeg], j'ai commencé à parler avec la marionnette, et du coup, il y a des moments de textes qui sont à la frontière du clown.

SB : OK. Donc, il y a encore une autre dimension du cirque qui s'invite à la marionnette. Pour finir, j'ai encore une dernière question. Pour moi, dans tes gestes, il y a souvent des gestes qui m'évoquent une certaine « féminité », la douleur, l'accouchement…

CM : Je ne sais pas exactement à quoi tu te réfères, peut-être je n'ai pas conscience. Je suis consciente que je donne beaucoup d'importance à l'appui, ce qu'on disait tout à l'heure. Pour moi, l'appui c'est l'endroit des sensations, par exemple, toutes les deux on est là, maintenant, assises sur quelque chose. Moi, je suis assise par terre et je ressens l'appui, je ressens le poids de mon pied, je ressens le poids de mon ordi sur les jambes, je ressens le poids du contact, j'ai toutes mes sensations éveillées. Quand je me mets au travail, je me pose au sol et je vais penser à l'appui et du coup l'appui, pour moi, c'est quelque chose de doux.

SB : Je ne pourrais même pas te donner un exemple très précis, c'est plutôt une sensation que ton travail m'évoque en tant que spectatrice. Le terme « féminité » n'est probablement pas le bon ; c'est peut-être aussi lié à une certaine lenteur…

CM : C'est la sensation de la douceur, en fait, c'est la douceur avec laquelle j'ai été en contact avec le fil. Je touche la matière, c'est aussi la douceur que je peux avoir avec mon corps, même en mouvement, et c'est la douceur d'une marche qui peut être très douce. Après, la question du féminin, j'ai toujours pensé qu'il n'y avait pas à travailler cette question de la féminité parce que je me suis toujours sentie bien

affirmée dans mon genre et donc je le donne pour acquis. Et c'est pour ça qu'aussi, au niveau politique quelque part ; je ne me revendique pas comme quelqu'un qui fait un spectacle avec le corps nu et je ne le revendique pas comme un acte féministe… parce que je vois que ce que j'ai fait… je parle de ce que j'ai fait sans que je donne une couche de plus.

SB : Oui, oui, tout à fait. Merci beaucoup en tout cas de m'avoir répondu à mes questions. Bon courage pour les résidences, bonne création, et bonne continuation dans ton écriture.

CM : Merci à toi, c'est un plaisir.

Entretien avec Cécile Mont-Reynaud (Cie Lunatic)

Réalisé le 9 juin 2021 par téléphone

Cet entretien est assez court, car nous avons eu l'occasion d'échanger de façon informelle au sujet de notre thèse et les créations de Cécile Mont-Reynaud. Les toutes premières minutes de cet entretien n'ont pas pu être retranscrites en raison d'un problème technique lors de l'enregistrement.

Cécile Mont-Reynaud : CMR
Saskia Bellmann : SB

CMR : […] Un travail sur le corps et l'espace qui était issu d'un travail que Jacques Lecoq avait mené avec les étudiants en architecture dans les années 1960, qui mettait en relation un travail en atelier, en dessin et en volume, et un travail en mouvement. C'était vraiment idéal pour moi. J'avais l'impression d'être un peu moins tiraillée, de pouvoir faire se rejoindre les éléments, tisser des liens entre ma formation et ce vers quoi j'allais. Et puis, à la fin de cette année-là, j'étais prise dans une compagnie, le Teatro del Silencio, qui faisait plutôt du théâtre sous chapiteau et qui cherchait… on était cinq acrobates aériens et cinq comédiens et des musiciens… voilà, une grosse équipe. On a tourné sous chapiteau pendant quatre ans. C'est comme ça que je suis devenue acrobate aérienne professionnelle, alors que j'étais plutôt en train de chercher du boulot dans la scénographie. Je venais de fonder ma compagnie, donc j'étais un peu entre les deux. On a monté la compagnie en 2000, avec mon partenaire de l'époque, avec qui on faisait des portées. Ce n'était pas classique, mais ce n'était pas non plus ce travail de création que j'ai commencé plutôt en 2003. On a tourné jusqu'en 2003 avec un premier spectacle qui s'appelle *Petites histoires en l'air* qui, comme son nom l'indique, était un spectacle assez léger avec deux musiciens et deux acrobates aériennes. Et à partir de 2003, Sébastien, avec qui j'avais monté la compagnie, et moi, on est partis sur deux projets différents. Lui, il a monté sa propre compagnie et moi j'ai pris la direction artistique de la compagnie [Lunatic]. Et c'est cette année-là, en 2002/2003, que j'ai créé mon premier agrès, plus original, que j'ai donc appelé la corde fileuse, qui, à l'époque, était en un seul point et qui était beaucoup plus proche au niveau de la technique circassienne. C'était encore beaucoup plus proche de la corde et du tissu. On était quand même dans un agrès vertical, où l'on monte et l'on descend. Il y avait quand même vingt-quatre brins, donc je pouvais déjà commencer à multiplier mes points d'appui et d'accroche. Dans ce spectacle, qui s'appelle *J'ai pas sommeil,* on a déjà créé cet agrès de la *Fileuse.* Moi, j'ai travaillé surtout en un point, mais on a déjà développé un rideau pour une scène de ce spectacle. C'était avec des brins plus gros, qui font à peu près un centimètre de diamètre. Et puis, on a créé la première structure en bambou aussi, avec Gilles, qui est mon compagnon et avec qui on fait toutes les scénographies de la compagnie depuis 2002/2003 ; donc, depuis la création de ce spectacle-là. C'est une collaboration qui a vraiment beaucoup muri et évolué depuis cette première création

qu'on a faite ensemble. Au départ, souvent, je faisais un petit croquis ; là, on avait fait la maquette ensemble de cette structure en bambou. Souvent j'avais un peu l'idée, je faisais un croquis et puis il réalisait. Jusqu'à *Qui Pousse*,où je lui ai juste dit : « Je voudrais une structure qui pousse ». Je lui ai dit que j'avais l'image d'un mât qui sort d'un tas de fil et qui pousse. Et il m'a dit : « Je vais y réfléchir », et il est arrivé à la forme que tu as dû voir en photo. Au fur et à mesure, on sait ce que l'un et l'autre, on peut faire ensemble. Moi, ce que je peux faire en aérien dessus et, au fur et à mesure, les structures sont aussi devenues des agrès à part entière. Puisque, *Qui Pousse,* ce n'est pas seulement un portique, comme tu l'as dit, ça devient un personnage à part entière, un agrès, un paysage, un parcours, *et caetera,* qui a sa vie propre.

Et les fileuses, elles sont arrivées… la première image que j'avais, là, je parle de *J'ai pas sommeil* en 2002/2003…

SB : Qui est donc le spectacle qui est à la base de *Fileuse*, si j'ai bien compris ?

CMR : Voilà, exactement. C'est le spectacle pour lequel j'ai créé cet agrès. Ça fait déjà un petit moment, ça fait bientôt vingt ans. Et donc l'image que j'avais au départ, c'était un filet, c'est pour cela que ça s'appelle les fileuses. C'était inspiré de l'image des Parques des fileuses, dans la mythologie grecque. Donc, avec une qui file, la deuxième qui mesure et la troisième qui coupe le fil de la vie. C'était un spectacle sur le rapport au temps. J'avais l'image d'un sablier. Il y avait tout un tas de choses que j'avais développé autour du sablier, et il y avait des grains. Les sabliers n'étaient pas avec du sable, mais avec du grain. J'avais l'image, d'une part, d'un sablier qui coulait, et d'autre part, de ma corde, qui était démultipliée avec des fils comme des grains de sable. À l'époque, je travaillais souvent avec quelqu'un qui travaillait dans une corderie en région parisienne. Je lui ai demandé s'il y avait de la corde de coton d'un certain diamètre pour faire des essais. Et à l'époque il m'avait dit « pas de soucis. J'ai un stock que je n'ai pas épuisé », et puis il m'avait donné tout un stock pour faire des essais. C'est avec ça que j'ai fait ma première *Fileuse*. C'était un peu fastidieux, il y avait vraiment cet aspect artisanal. Je l'ai fabriquée moi-même avec l'équipe du spectacle, avec Gilles. Ce étaient des cordes toronnées, comme les cordes de trapèze, qui rentraient dans la peau, et ça faisait assez mal. Et on a commencé à défaire ces cordes pour qu'elles soient plus douces. Et on a passé des heures à défaire ces cordes… voilà, c'est comme ça qu'on a créé la première corde fileuse. Puis, après, je suis revenue vers Hervé Grizard, qui travaillait à la corderie Clément à Bagneux, en banlieue parisienne. Et il m'a dit « oui, oui, j'ai déjà le toron tout fait avant qu'il soit toronné ». Donc, c'est à partir de là que j'ai commencé à travailler avec le fil plus fin, avec qui je travaille maintenant, qui fait deux à trois millimètres de diamètre, et, en fait, je l'achète en bobine. C'est la matière première avec laquelle on fait les tresses de cordes lisses de cirque. Je l'achète au kilo, la bobine est vendue au kilo. Ça fait un moment que je n'en ai pas acheté, mais c'est avec ça que j'ai créé les agrès. On les a fabriqués nous-mêmes, moi et Gilles, pour le spectacle suivant, qui s'appelle *Ariane*. Donc, ce premier spectacle avec lequel j'ai étudié cet agrès, était

vraiment beaucoup inspiré par la figure de fileuse dans la mythologie grecque. Il y avait donc plutôt cette histoire autour du fil de la vie, du temps, du grain, des choses qui sont quand même un peu récurrentes et bibliques. Le premier spectacle pour lequel j'ai créé les cordes fileuses telles qu'elle se présentent encore aujourd'hui, c'était *Ariane,* en 2004/2005, sur l'idée du labyrinthe. En fait, je suis toujours portée par des images poétiques, mythologiques, et des espaces qui sont assez forts. Donc, là, c'était autour du fil d'Ariane, du labyrinthe. Et on a eu une occasion magnifique avec un lieu à Paris, qui s'appelle l'Atelier du Plateau, qui m'a proposé une carte blanche. Ils m'ont proposé d'investir ce théâtre pendant tout l'été. C'est un lieu un peu atypique, par exemple, ils repeignent régulièrement les murs, ce n'est pas une boîte noire classique. C'est un ancien atelier, comme son nom l'indique, et ils changeaient souvent les couleurs du lieu. Et on avait ce lieu pendant six semaines, tout l'été. On voulait peindre les murs en rouge, du sol au plafond, plafond compris. On a créé une sorte de ventre, une sorte de lieu de Minotaure, et on a créé un labyrinthe de fil là-dedans. Il y avait des kilomètres de fils. On avait compté, et je crois qu'il y en avait cinq ou six kilomètres. C'était complètement immersif : les spectateurs étaient englobés dans ce labyrinthe, et il y avait certains qui étaient carrément devant un nœud de fils et ils voyaient à travers. C'était le premier spectacle avec une scénographie très forte.

SB : Qui avait déjà cette dimension d'installation qui était très forte.

CMR : Oui. *Ariane* est un spectacle qui n'a pas beaucoup tourné. Il a été remarqué, mais c'était un peu intournable, parce que c'était aussi à une époque où il y avait peu de choses qui se faisaient comme ça. Et les programmateurs ne savaient pas comment s'approprier ce genre de travail. Voilà, c'est comme ça qu'on a commencé vraiment avec ce travail des cordes fileuses. Et que j'ai vraiment commencé à développer ma gestuelle dans cet agrès. La dramaturgie, la scénographie et la pratique circassienne/chorégraphique dans ces fils, elles se sont vraiment pensées ensemble. C'est-à-dire que, tout d'un coup, cet agrès n'était plus juste un agrès vertical sur lequel on monte et on descend. C'était une sorte de murs souple, sur lequel je pouvais aussi travailler les traversées. Donc j'ai développé d'autres pratiques aériennes autour de cet agrès. Je me suis beaucoup emmêlée, puisque c'est quand même de milliers de fils. Il y avait aussi cet aspect qui m'intéressait dans le labyrinthe ; de se perdre dans cette multitude de fils. Il y avait quelque chose de l'ordre de l'exploration de l'inconnu, que je trouvais intéressant et qui était très concret par rapport à ma pratique dans l'agrès. Et j'étais aussi, quelque part, obligée de développer un autre rapport à l'agrès, parce que j'avais tellement de fils. J'avais besoin d'être très sensorielle pour sentir qu'est-ce qui se passait sur ma peau, et où, et aussi d'accepter que je ne maîtrisais pas tout. C'était, quelque part, déjà une matière vivante, et j'avais beaucoup d'images de domptage. Quand j'ai commencé à travailler dessus, j'avais l'impression que c'était indomptable, et c'était à moi de suivre ce que l'agrès me proposait. En plus de quoi, si je ne me reposais que sur les bras, je tétanisais assez vite, parce que les fils sont fins, ça bouge dans la main, *et cætera.*

Donc, j'ai développé beaucoup plus ce travail de jambes pour répartir la force et les appuis sur l'ensemble du corps. Et donc, ça a vraiment été le spectacle sur lequel j'ai commencé à entamer ce processus, qui continue à travers les différents spectacles que j'ai créés depuis. Il y a ce rapport à l'agrès, à la matière et à l'espace, qui est très fort.

SB : Donc, c'est vraiment un travail où la recherche de ton vocabulaire circassien va de main avec ta recherche esthétique et dramaturgique.

CMR : Oui, tout à fait.

SB : Je me demandais si, à la base de ton processus, il y avait l'envie d'avoir une structure qui permet un vocabulaire technique unique (que tu ne trouvais pas dans des agrès référencés) ou plutôt une certaine thématique ou esthétique que tu cherchais à explorer ?

CMR : Non, ça n'a pas été un choix, c'est comme tu le dis, c'est vraiment venu avec la création. Et, d'ailleurs, en 2004, j'avais eu une interview avec une journaliste, que tu dois retrouver dans les *Arts de la piste,* et je lui avais dit que ce n'était pas du tout une volonté de créer un nouvel agrès. C'était plus quelque chose qui était venu dans la création. Et ensuite, tout cette pratique autour de ce nouvel agrès n'est pas venue parce que je me suis dit que, je ne sais pas, que j'aimerais réinventer l'acrobatie aérienne, pas du tout, c'est venu de ma pratique à moi, d'où je venais et de ce que j'avais envie de raconter.

SB : Oui, je vois. Donc, tu commençais à dire que tu es vraiment sensible à l'espace. J'ai l'impression que tu privilégies une configuration circulaire.

CMR : Oui. J'ai fait quelques spectacles en frontal, mais pas beaucoup. C'est vrai que j'ai vraiment le goût du circulaire. C'est un espace de rassemblement, et le fait que ce ne soit pas un point de vue unique m'intéresse beaucoup. Je trouve qu'il y a quelque chose qui se passe pour les spectateurs dans le circulaire, ou du moins dans le bifrontal, qui est autre chose. C'est quelque chose qui est important pour moi, et c'est peut-être l'endroit où je me sens le plus circassienne, finalement. Ma pratique a pas mal évolué au fur et à mesure, mais je me suis toujours dit trapéziste ou acrobate aérienne, enfin circassienne, alors que je pourrais aussi bien dire que je suis danseuse, performeuse, ou je ne sais quoi. Mais en tout cas, c'est l'un des endroits où je me sens circassienne.

SB : Oui, aussi, car il y a cet imaginaire du circulaire qui est très forte dans le cirque, du moins traditionnel.

CMR : Oui, après, je n'ai jamais fait du cirque traditionnel, mais je trouve qu'il y a quelque chose qui est fort dans ce rassemblement. Il y a quelque chose qui est très primitif, au final, à se rassembler autour de quelque chose. Le frontal est beaucoup moins dans mon imaginaire et dans mon histoire aussi.

SB : Oui, dans le circulaire, il y a beaucoup moins cette distance de ‹ sécurité › entre la scène et la salle.

CMR : C'est vrai que c'est quelque chose qui est important pour moi. Pas seulement l'histoire du circulaire, mais aussi d'aller se confronter à d'autres publics, à d'autres

espaces. Nous, on a commencé beaucoup dans la rue avec la compagnie, et même dès 2003 pour le spectacle *J'ai pas sommeil*. Je me souviens que les gens me disaient « ça, ce n'est pas un spectacle de rue », [comme] une façon de dire que ça ne serait pas assez fort, et tout ça. Et en fait, c'était exactement ça que je trouvais assez magique, c'est d'arriver à créer une qualité d'écoute, même chez les gens qui ne sont pas forcément de gens qui ont cette culture d'aller voir des spectacles, d'être patients, d'être polis. C'est tout cela que j'adore dans le jeune public, et en particulier le très jeune public, justement, parce qu'ils ne sont pas polis et ça nous met dans une exigence par rapport à notre présence que je trouve vraiment importante.

SB : Oui. Sur le site de la compagnie, les *cordes fileuses* sont présentées comme un ‹ objet poétique non identifié ›. Est-ce que tu peux développer ce que tu entends par ce terme ?

CMR : C'est un peu un jeu de mots avec OPNI (objets politiques non identifiés), et c'est aussi parce que c'est inclassable. C'est entre l'installation, le spectacle et, en plus, il y a le format. Ce genre de choses, je le crée pour l'extérieur, et c'est vrai que c'est assez étonnant d'amener ça dans la rue, ce n'est pas ce qu'on attend. Il y a dix ans, il y avait très peu de gens qui amenaient ce genre de choses en extérieur. Au départ, j'étais assez frustrée, car ça ne tournait pas ou peu, c'est ce que je te disais par rapport à *Ariane*. À la limite, faire de choses un peu expérimentales comme ça, ou disons qui ne sont pas trop classables, ça passe encore si c'est en salle avec un public un peu averti. Mais en plus, c'est un format d'une demi-heure, donc ça ne se fait pas pour la salle. Et c'est pour cela que je dis qu'il est un peu ‹ non identifié ›, car il n'est pas vraiment classable, et, effectivement, on peut y retrouver de la danse, du cirque, de l'installation, du théâtre musical, des mots et du poétique aussi, car il y avait cette collaboration avec la poétesse Laurence Vielle, qui fait ce travail sur la voix, le texte, qui est très important.

SB : C'est aussi très poétique, dans la façon dont tu interagis avec l'objet. Je trouve qu'on ressent vraiment qu'il y a un rapport très intime entre vous.

CMR : Je ne le vois pas comme un objet, mais comme un corps ou une matière.

SB : Tout à fait. Est-ce que le fait d'avoir imaginé le dispositif, d'avoir une histoire avec lui, te permet de retrouver ce rapport vraiment sur un pied d'égalité avec l'objet ?

CMR : Oui, c'est sans doute le fait que je l'ai créé de mes mains. On pourrait d'ailleurs poursuivre cette réflexion sur l'artisanat. Qu'est-ce que c'est d'être un artiste de cirque ? Est-ce qu'on n'est pas un peu des artisans ? En tout cas, moi, je suis une artisane, c'est assez clair. Je suis une artiste-artisane.

Entretien avec Julian Vogel. (Cie. unlisted)

Réalisé le 26 avril 2021 par visio-conférence

Julian Vogel: JV
Saskia Bellmann: SB

SB: Also die ersten Fragen werden deinen Werdegang betreffen. Und dann würde ich gerne mit dir über den Entstehungsprozess von *CHINA SERIES* selbst sprechen. Also erst mal Fragen zum Gesamtkonzept und dann zu den Varianten, von denen ich die Videoaufzeichnung gesehen habe. Also *CHINA SERIES #1, #5, #6* und *Transitions #1*. Aber du kannst auch gerne auf andere Varianten Bezug nehmen.

JV: Ja, okay, du hast *#1; #5, #6* und *#15.Transitions #1* ist jetzt *#15*. Okay, nur zum Verständnis.

SB: Ja genau. Also du hast ja Psychologie und Kunstgeschichte studiert. Kannst du sagen, was dich dazu gebracht hat, dich dann später an der *Academy of Circus and Performance Art* zu bewerben?

JV: Ich habe Jugendzirkus gemacht, als ich klein war, zwischen neun und neunzehn. Nach dem Jugendzirkus habe ich mit Freunden von dort sofort eine kleine Company gegründet und wir haben so bisschen Zirkus-Theater, eher auf der Straße, gemacht. So um die 20 gab es Ups and Downs, aber ich habe eigentlich nie aufgehört Zirkus zu machen. Und dann kam einfach dieses Studium Psychologie. Aber ich habe eigentlich nie wirklich mit Zirkus aufgehört. Ausschlaggebend war eigentlich, dass ich jemand getroffen habe, mit der ich Projekte gemacht habe, wo wir so schon eine sehr experimentelle Herangehensweise gewählt haben. Sehr naiv, also noch nicht wirklich elaboriert, aber das Abstrakte hat uns sehr interessiert. Eigene Projekte machen, Dinge auf die Beine stellen und ganze Stücke zu machen, das hat mich dann eigentlich dazu bewogen – entweder jetzt oder nie. Ich war ja damals schon 23 als ich mich für die Schule beworben habe mit dem Wunsch, mich zu professionalisieren.

SB: Und würdest du sagen, dass dein vorher genanntes Studium, also Psychologie und Kunstgeschichte, deine Arbeit auch heute noch beeinflusst?

JV: Na ja, das ist so eine Frage. Also ich würde sagen, auf jeden Fall wie alles, das ich gemacht habe. Ich würde mal sagen, die Psychologie an sich nicht, aber viel eher mein Interesse an diesen Feldern oder diesen Themen. Und was mich sicherlich stark beeinflusst oder meine Arbeitsweise beeinflusst, ist die ganze Methodik aus der empirischen Forschung, die mich eigentlich im Studium auch immer sehr angesprochen hat. Das Studium Psychologie enthält extrem viel Statistik und Methodik und das hat mich eigentlich immer sehr interessiert. Ich glaube, wenn ich jetzt auf meine Arbeitsweise schaue, ist sie oft sehr ähnlich. Vielleicht jetzt ein bisschen weniger empirisch selbstverständlich. Aber trotzdem gibt es da Überschneidungen oder Dinge, die mich jetzt immer wieder inspirieren von der Arbeitsweise her.

SB: Kannst du mir was zum Entstehungsprozess von *CHINA SERIES* erzählen? Also wie kamst du darauf, Diabolos aus alltäglichen Gegenständen zu bauen?

JV: Angefangen hat das wirklich so – das ist eine ziemlich platte, aber schöne Geschichte. Als ich einmal in der Küche stand und da waren zwei identische Suppenschüsseln und ich dachte, naja, die könnten ja eigentlich auch ein Diabolo sein, oder respektive hat dieselbe Form. Es ist wirklich die Form. Und dann habe ich ein Loch gebohrt und das war dann ein Diabolo. Worauf das aber basiert, ist dieser Drang vom Dekonstruieren und Rekonstruieren des Objekts, womit ich und ich würde sagen viele Jongleure beschäftigt sind. Für die Optimierung des Objektes gibt es ja unglaublich viele Diabolo-Schalen, Marken, tausend verschiedene Achsen und Achsstücke, Gewichte, Formen, Farben, usw. Zur Optimierung habe ich oft neue Achsen eingesetzt oder habe überlegt, wie kann ich das umbauen, damit es leichter wird, usw. Daher kommt eigentlich auch diese Idee vom Dekonstruieren und dann was Neues einsetzen und wieder Rekonstruieren, so wie ich das nenne.

SB: Was bei dir ja auch spannend ist, dass du ja mit zerbrechlichem Material arbeitest, also Porzellan und Keramik. Wie gehst du denn mit den Materialien um und vor allem mit dem Risiko auf der Bühne, dass die auch kaputt gehen?

JV: Vielleicht noch kurzum anzusetzen an diese vorherige Frage. Das Zerbrechliche, das stand tatsächlich nicht am Anfang der Idee. Anfangs stand wirklich die Form und dann die Zerbrechlichkeit und wie ich damit umgehe. An der Zerbrechlichkeit gefällt mir natürlich das Bewusstsein, dass es zerbrechlich ist, womit diese ganzen Themen von sich gehen: „Was kann man machen? Was kann man nicht machen? Was sollte man machen? Wie sollte man…“ Wie sagt man das jetzt richtig... to handel, also etwas anfassen oder etwas manipulieren?

Mit Zerbrechlichkeit geht auch irgendwie Ästhetik einher. Weil bei schönen Objekten, die kaputt gehen können, denkt man sich: „Oh nein, bitte nicht so fest“ und bei hässlichen Objekten oder Objekten, die einem nicht gefallen, denkt man sich: „schmeiß es doch endlich auf den Boden“. Das ist die Zerbrechlichkeit, diese Erwartungshaltung, die mich inspiriert und dann der Bruch an sich, das finde ich einfach einen wahnsinnig spannenden Moment, weil es ist so ein sehr ambivalenter Moment. Weil einerseits wünscht man es sich und andererseits fürchtet man es auch ein bisschen und das ist eigentlich also etwas, was ich sehr schnell entdeckt habe mit *CHINA SERIES*. Als ich das ganz zum ersten Mal gemacht habe, irgendwas mit Keramik, so ca. drei Minuten, habe ich total durchmischte Rückmeldungen erhalten. Die einen meinten, sie hatten es kaum ausgehalten und die anderen dachten, sie hatten gehofft, dass es endlich zu Boden fällt. Das finde ich eigentlich sehr interessant, diese Ambivalenz. Und so gehe ich eigentlich auch ein bisschen damit um, dass halt etwas passieren kann und dass ich es auch nur begrenzt kontrollieren kann. Also natürlich benutze ich diese Erwartungen und diese, ich sage mal, Befürchtungen oder Wünsche von mir selbst. Natürlich meine, da jeder Zuschauer, jede Zuschauerin hat da ja andere Wünsche und Befürchtungen. Einerseits spiele ich damit, andererseits kann ich es auch nur begrenzt kontrollieren. Teilweise setze

ich es auch absichtlich so, dass ich es nur begrenzt kontrollieren kann. Also so, dass ich mich dem auch aussetze.

Ja, und was mir sehr wichtig ist dabei – und das ist ein schöner Lebensentwurf – ist, dass diese Dinge halt passieren, Dinge kommen und Dinge gehen. Man macht Dinge und dann gehen sie wieder kaputt. Das ist einfach so, man wird geboren und man stirbt wieder und Dinge sind in ständiger Bewegung und…. Der Bruch gehört zu dieser Bewegung. Es ist einfach eine Veränderung der Form. Seine Transformation.

SB: Ja, ich finde das total spannend, was du sagst, weil sich diese Zerbrechlichkeit ja auch erst mal auf den Zuschauer überträgt. Aber eben auch zwischen dir und dem Objekt ein ganz anderes Verhältnis ist, als wenn du mit einem Diabolo arbeitest, der eben aus Kautschuk ist.

JV: Genau, das ist natürlich. Das war so die erste Frage, die mir im Verlauf des Projekts sehr klar wurde. Na ja, okay, ich bin Jongleur. Objekte fallen ständig auf den Boden. Und was, wenn eigentlich das Objekt, oder man könnte fast sagen das Subjekt, kaputt ist? Was gibt das für eine Situation? Und für mich ist vielmehr diese Frage spannend, als die Antwort. Weil es gibt ja 1000 Antworten. Beziehungsweise es gibt keine Antworten, aber es gibt 1000 Möglichkeiten. Aber die Frage finde ich eigentlich nach wie vor sehr interessant oder mich auch dieser Frage immer wieder auszusetzen. Dies ist auch etwas, das mir im Probenprozess immer wieder passiert, dass ich weiß, ich habe irgendwie oder ich hatte das letzte Mal eine Ausstellung hier in Basel und dann ist mir einfach ein Tag vor der Vorstellung ein Objekt kaputt gegangen und ich hatte kein Ersatzobjekt. Und das ist dann einfach so. eine Situation und auch das Wissen darum, dass ich kein Objekt als Ersatzobjekt habe. Das gehört halt irgendwie auch dazu.

SB: *CHINA SERIES* ist ja als eine Art Katalog konzipiert. Wie kam es dazu, dass es praktisch verschiedene Varianten gibt, die in sich geschlossen sind, die aber auch verschieden kombinierbar sind? War das ein Prozess oder hattest du die Idee von Anfang an?

JV: Nein, das war ein Prozess, ganz klar. Also das ist sowieso wichtig in diesem Projekt, dass das ein Projekt ist, woran ich schon seit drei Jahren arbeite und das sich noch entwickeln wird. Also ich sehe da keine Grenzen. Das hat sich alles sehr intuitiv entwickelt und es ist auch so ein bisschen mein Arbeitsstil und es liegt auch ein bisschen im Material.

Und diese Serie, die Idee einer Serie, liegt in der Zirkusschule, um am Anfang anzufangen. Natürlich will man ja irgendwie ein Stück machen, also macht man so kleine Solos und dann, irgendwann will man vielleicht mal was Längeres machen. 20 Minuten, halbe Stunde und dann eine Stunde oder so. Und irgendwann, ich hatte dieses Material mit der Keramik und war ja auch noch an der Schule und hatte da auch keine Möglichkeit, irgendwie ein einstündiges Stück zu kreieren oder so. Und dann habe ich eigentlich immer wieder so kurze Dinge gemacht und habe einfach viel recherchiert und ich hatte irgendwie schon ziemlich bald so viel Material und so viele verschiedene Herangehensweisen. Also da gab es Objekte, die am Boden

rollen, dann gibt es Objekte, die rollen nur im Kreis am Boden und dann gibt es Objekte, die sind spannend, wenn sie drehen. Es gibt Objekte, die sind spannend, wenn sie horizontal gespielt werden Und dann ist da noch der ganze Bruch. Ein kleines Universum in der *CHINA SERIES* sind ja diese Diabolo-Pendel, die nicht so [wie ein Diabolo], sondern so als Kugeln zusammengesetzt sind. Und naja, einfach viele verschiedene Ansätze und ich dachte mir irgendwie irgendwann, naja, ich kann das gar nicht in ein Stück packen, also das geht einfach irgendwie gar nicht. Und dann habe ich irgendwie verschiedene Gespräche geführt mit verschiedenen Leuten und dann ist irgendwie diese Idee entstanden. Eigentlich das ganze Material, das ich schon habe, sind so kleine Sachen oder Ansätze. Warum sollte ich die nicht vertiefen und eine Serie daraus machen, anstatt an der Oberfläche zu bleiben und sage ich mal, in die Quantität zu gehen.

SB: Es ist ja schon fast wie so eine Bibliothek. Eine Bibliothek mit Diabolos, wo man so reinfasst und immer verschiedene Beschaffenheiten untersucht.

JV: Ja.

SB: Da würde ich gerade kurz anknüpfen. Und zwar untersuchen ja alle Variationen ein bestimmtes Thema für mich. Also zumindest *CHINA SERIES #1* ist Kommunikation, *CHINA SERIES #5* der Sound, *CHINA SERIES #6* der Herstellungsprozess. Wie kommst du denn auf die verschiedenen Themenfelder? Ist das wirklich das Material, das dir diese Ideen gibt oder denkst du dir, okay, Kommunikation wäre spannend? Wie könnte ich das mit dem Diabolo ausdrücken?

JV: Also nein, gar nicht. Ich arbeite nicht so konzeptuell. Ich arbeite, wie gesagt, sehr intuitiv und sehr intuitiv mit den Objekten. Was ein bisschen oder sehr darauf aufbaut, ist, dass ich einfach unglaublich viel Zeit mit diesen Objekten verbringe. Ein bisschen platt gesagt. Nein, einfach viel Zeit im Studio, einfach mit einem Objekt oder mit dem Material. Und was ich mich eigentlich jeweils frage… Also an einem Beispiel. Die *#5* ist eigentlich ein gutes Beispiel, also der Sound und das Rollen. Am Anfang dieser *CHINA SERIES* bin ich irgendwann so auf den Geschmack gekommen, Objekte zu suchen, in Second Hand Shops und so und dann habe ich ja irgendwann sehr viele gehabt. Alle hatten andere Ansätze und das war noch vor dieser Idee, dass es eine Serie gibt. Und dann kam irgendwie schon diese Frage. Na ja, was interessiert mich eigentlich an diesen Objekten, weshalb diese Objekte? Und da war eigentlich der Unterschied der Objekte der mich da eigentlich sehr fasziniert hat und dass diese so unglaublich unterschiedlich drehen, dass sie unterschiedliche Farben haben, dass sie unterschiedlich tönen, die einen sind spielbar, die anderen sind nicht spielbar. Und dann habe ich das eigentlich erstmal weggelegt und ganz andere Variationen entwickelt. Ich hatte aber immer diese Idee, eigentlich an den Unterschieden der Objekte zu arbeiten. Also das war dann so wie ein Thema, die Unterschiede, das interessiert mich und dann habe ich einfach sehr viele unterschiedliche Objekte mit ins Studio genommen und habe mal geschaut, was kann ich eigentlich mit diesen Objekten machen? Also wirklich rein praktisch? Was sagen diese Objekte? Was soll ich mit dir machen? Sie sagen ja meistens selbst, was

man machen kann und was man nicht machen kann. So und dann habe ich bisschen gespielt und bisschen gerollt und so und irgendwann bin ich dann auf den Sound gekommen und in das Rollen und irgendwie ist das ja eigentlich wahnsinnig lustig, wenn sie Rollen und es ist auch sehr komisch …

SB: Und es ist sehr berührend.

JV: …auch sehr berührend, ja und irgendwie charakteristisch. Und daher kam dann eigentlich die Idee dieser Konzeption, also wirklich auch dieses Format. Und das ist ein ganz wichtiger Teil der *CHINA SERIES*. Nachdem ich mich gefragt habe, was können diese Dinge oder was wollen diese Dinge eigentlich? Mich dann zu fragen, in welchem Format kann ich das zum Ausdruck bringen oder welches Format passt zu dieser Idee? Und dann kam ich eigentlich auf die Idee, wie wäre eigentlich so eine Art Catwalk oder eine Modenschau drum herum, also einfach eine Präsentation und daher bin ich dann eigentlich auf die Idee gekommen. Na ja, eigentlich kommt jedes Objekt einmal und es geht von rechts nach links, was auch die Drehrichtung des Diabolos ist. Und dann kommt das nächste. Daher kommt eigentlich die Idee der Formate und es ist mir ganz wichtig, immer wieder zurückzugehen zu dieser Ursprungsfrage. Also bei den Objekten die *#2*, das hast du vielleicht, glaube ich nicht gesehen. Also ein Objekt hat zwei unterschiedliche Größen der Schalen und deshalb drehen sie, also rollen sie im Kreis. Und ich habe mir immer überlegt, was kann ich damit machen? Irgendwie mit Motoren. Irgendwie dass es einen Tanz gibt zwischen mir und den Objekten. Und dann irgendwann mit dem Stock, sie so andrehen. Und irgendwann habe ich gemerkt, eigentlich geht es wirklich darum, dass diese Objekte im Kreis rollen und jedes Mal, wenn ich es gemacht habe, – ich persönlich – hatte es irgendwie so etwas Meditatives, so ein bisschen Einlullen. Dann dachte ich mir so, das ist es einfach. Es ist einfach nur das. Jetzt ist es eine Performance, die dauert so zwischen ein und zwei Stunden, je nachdem, open doors, und ich mache einfach nur das. Ich rolle die Objekte im Kreis.

SB: Das heißt, am Anfang steht wirklich das Objekt und deine Intuition.

JV: Ja, und auch meine Wahrnehmung, was die Objekte eigentlich machen. Die Pendel zum Beispiel sind auch ganz interessant. Mit den Pendeln zum Beispiel stehe ich unglaublich viel einfach im Raum und schaue, was die so tun. Also ich gebe irgendwie eine gewisse Richtung und ich dreh sie mal an oder schick sie mal los und dann warte ich einfach mal und schau mal, was so passiert. Und dann passiert nämlich schon sehr viel. Meistens. Und das ist dann, würde ich sagen, so der Ansatzpunkt für das Nächste.

SB: Aber die Umgebung spielt ja eine sehr wichtige Rolle für deine Variationen. Entstehen die denn alle in Bezug auf einen spezifischen Ort? Also ist manchmal auch wirklich der Ort zu Beginn?

JV: Das ist eine interessante Frage. Also ich glaube auf jeden Fall spielt es eine sehr starke Rolle, wenn ich jetzt daran zurückdenke. Ich habe an sehr vielen verschiedenen Orten kreiert. Das ist tatsächlich so, also Blackbox, aber dann auch irgendwie an der Schule in einer großen weißen Halle, die 15 Meter hoch ist, wo

man alles Mögliche riggen kann, also auch viele Möglichkeiten hat. Dann auch im Theater frontal, Blackbox, in einem Zelt, was rund war. Ja, also ich denke, das spielt dann schon auch eine Rolle. Wenn ich sehe, was die Objekte so tun und wähle dann das richtige Format. Dies ist diesbezüglich natürlich auch ein bisschen davon beeinflusst. Ja, das stimmt wahrscheinlich. Und was ich sicher sagen würde, wofür ich etwas kreiere, das wird, wie ich jetzt merke immer wichtiger. Das war am Anfang noch sehr unwichtig, weil ich am Anfang auch noch keine Performances hatte, keine Residenzen. Ich habe einfach – ich fand das interessant – mit diesen Objekten gespielt. Und jetzt kommen Anfragen für irgendeinen Ort, der irgendwie speziell ist. Was mich natürlich dann wieder auf neue Ideen bringt. Warst du mal im *Le plus petit cirque du monde*?

SB: Leider noch nicht.

JV: Riesiges Holzzelt. Ein sehr spannendes Gebäude und da habe ich mir natürlich schon überlegt, was arbeite ich da? Und dann habe ich die Pendel mitgenommen und dann hatte ich diesen Raum, teilweise auch einfach Gegebenheiten. Da war das Rig. Das Rig kann man auf alle Höhen einstellen und ich dachte mir, ich würde es gerne auf 5 Meter haben, weil das wäre gut. Das war das, was ich das letzte Mal gehabt habe. Es war auf 8,5 Meter und dann habe ich gesagt, wir lassen das so und wenn wir es ändern müssen, dann ändern wir es im Verlauf der Woche. Und dann habe ich eigentlich entdeckt, dass es wahnsinnig schön ist und nochmals eine Ebene mehr öffnet, wenn es so hoch ist. So zum Beispiel, solche Dinge. Oder noch ein Beispiel: Im Roxy in Basel. Kennst du das Theater Roxy in Birsfelden?

SB: Nein

JV: Da hätte ich eine Ausstellung gemacht und eine Performance und diesen Raum habe ich eigentlich… Es war so ein Studio, ganz tief, zwei, drei Meter tief, aber recht groß, so 14 auf 14 Meter. Und dann dachte ich mir so, da müssen irgendwie die Pendel rein. Und dann dachte ich mir, ich mache eine Performance und dann wurde das gecancelt. Aber es gab eine Ausstellung, weil die Museen geöffnet waren, in der Schweiz. Und dann dachte ich mir, so was mache ich jetzt? Und dann dachte ich, ich könnte ja einfach den ganzen Raum jetzt mit Pendeln füllen, die an Motoren laufen, so dass ich nicht da bin, aber trotzdem sozusagen die Objekte performen. Und daraus ist dann eigentlich diese Idee entstanden, wie so etwas Raumfüllendes, wo die Pendel sich immer bewegen und man als Zuschauer und Zuschauerin durchlaufen kann. Und daher, ja es spielt eine Rolle, ist vielleicht ein bisschen vage. Es ist sehr unterschiedlich.

SB: Es ist auch eine Kooperation, habe ich jetzt so den Eindruck, wenn du das erzählst. Also der Raum bietet die Möglichkeiten und wenn du die Möglichkeit siehst, dann nimmst du sie auf jeden Fall an.

JV: Ja und es ist grundsätzlich schon interessant auch. Es ist selten so, dass ich in die Residenz gehe und kann sagen, ich brauche das, das, das, das, das und das. Und dann, wenn die Techniker sagen, das ist anders, dann sage ich nicht: „nee, baut es um“. Also ich bin dann meistens so „ja, lass mal gut sein und dann schauen wir es

uns an“ und ich finde das eigentlich recht inspirierend. Ja, da kommt immer sehr viel dabei rum, oder meistens...

SB: Das Besondere an *CHINAS SERIES* ist ja auch, dass sich die Variationen immer in Zusammenarbeit mit den Partnern, also mit Organisatoren und Eventmanagern, gestalten. Wie gestaltet sich denn die Zusammenarbeit genau? Wie kann man sich das vorstellen?

JV: Hm, das ist eine Frage, die ich dir noch nicht so richtig beantworten kann. Wir sind da mitten im Prozess.

SB: Okay, kein Problem.

JV: Aber ich kann dir mal aus einer Erfahrung ein bisschen sagen, wenn es dich interessiert und was die Schwierigkeiten sind, also ein sehr komplexer Prozess. Als Beispiel das *cirqu'Aarau*-Festival hier in Aarau in der Schweiz. Übrigens ein super Festival falls du Zeit hast, vom 10. bis zum 20. Juni findet es ja in der Schweiz wieder statt. Veranstaltungen sind wieder möglich, seit einer Woche. Da ist der künstlerische Leiter Roman Müller. Der ist auch in meinem Projekt involviert. Und da gab es schon ein bisschen Vorgeschichte, aber trotzdem hat er mein Projekt schon länger begleitet und er hat dann ziemlich schnell ein Museum gefunden, das *Forum Schlossplatz* in Aarau. Sie wurden angefragt, ob sie co-kuratieren würden, mein Projekt. Und dann haben sie meine Arbeit gesehen und fanden das sehr spannend. Und dann gab es eigentlich ein Treffen zwischen Roman Müller, also dem künstlerischen Leiter vom Festival, der Kuratorin Lena Friedli vom Museum und mir. Und wir haben dann gemeinsam geschaut, wie könnte diese *CHINA SERIES* im Rahmen des Festivals in diesem Museum eigentlich stattfinden? Und dann wurde eigentlich klar, wir, Lena Friedli und ich, würden gerne einfach eine Ausstellung machen in den Räumen des Museums. Und einer dieser Räume ist auch ein Performance-Raum. Das ist recht wichtig, dass die Performance auch ins Museum geht und sie haben noch so einen Außenschauplatz, ein Schaufenster und da kommt eine Installation rein. Die ist dann Teil des Festivalzentrums. Plus im Theater der Stadt, plus einmal draußen verteilt in der Stadt, an verschiedenen Orten gibt es noch zwei verschiedene Performances. Und das ist jetzt auch ein sehr spezieller Prozess. Wegen Covid musste Roman Müller alles immer wieder umplanen. Aber er hat eigentlich wirklich geschaut, wie kann diese *CHINA SERIES* ins Festivalprogramm eingeschlossen werden, so dass man verschiedene Dinge von *CHINAS SERIES* sehen kann? Also einerseits die Ausstellung plus, aber auch ein oder eben sogar zwei oder drei Performances. Und das ist eine große Herausforderung, die, sage ich jetzt mal, Roman Müller einfach ausgezeichnet beherrscht, weil er mein Projekt extrem gut kennt und weil er ein sehr engagierter, kreativer Kopf ist, selbst auch Künstler war oder ist. Diese Zusammenarbeit zwischen mir und den Veranstaltenden ist tatsächlich nicht so einfach. Sie schlagen zum Beispiel einen Ort vor, also zum Beispiel Karlsruhe, zum Beispiel *ATOLL*-Festival Karlsruhe, oder schlagen mir die Fleischmarkthalle vor und dann

sagen sie: „Ja, mach uns mal einen Vorschlag, was du da überhaupt machen würdest".

Und dann mache ich einen Plan, eine Ausstellung. So hier: „Ich würde gerne das machen plus eine Crash Maschine, die über die ganzen zehn Tage läuft, wo man so eine Schnur ziehen kann. Dann fällt ein Objekt runter und dann würde ich vorschlagen, drei Performances in diesem Raum, eine Performance pro Tag, maximum dreimal pro Tag". Und dann brauche ich irgendwie die Veranstaltenden, die dann sagen, wie sie diese Performances setzen möchten, wie lange die Ausstellung geöffnet ist, wann die Ausstellung geöffnet ist, weil, sie sind ja die, die die Zuschauenden am besten kennen.

Also sie kennen ihr Publikum, ich kenne ihr Publikum nicht, und das ist so, so stelle ich es mir vor und ist aber keineswegs so, wie sich das alle anderen auch vorstellen. Da sind wir jetzt so bisschen am Suchen. Wie kann man das auch kommunizieren, dass die Leute auch verstehen, dass sie tatsächlich etwas machen müssen, dass dieses Projekt so stattfinden kann, wie ich mir das wünsche.

Es braucht Zeit, es braucht ein Engagement der Veranstaltenden und uns. Wir haben jetzt auch schon erlebt, dass die Veranstaltenden sagen wir sind total interessiert, ist cool, wir wollen die *CHINA SERIES*. Schick uns bitte mal ein Budget für die Show. So und dann weiß man eigentlich schon, na ja, die haben vielleicht das noch nicht so ganz verstanden, worum es eigentlich geht, weil es erstens keine Show ist und zweitens kommt es halt darauf an, wie viele Tage, wie groß, wie viele Ausstellungen, bauen wir zwei Tage auf oder 4 Tage? Gibt es nur eine Ausstellung, gibt es Performances, gibt es eine Zusammenarbeit? Und so weiter. Das sind so Themen, die irgendwie gar nicht so einfach sind.

SB: Ja, total, das erfordert ja auch ein Umdenken seitens der Veranstalter.

JV: Genau. Und ich glaube aber auch, dass das einfach Zeit braucht. Einerseits, dass wir die richtige Sprache entwickeln, um das verständlich zu machen, was ich will. Und andererseits braucht es, glaube ich, noch ein bisschen Zeit, bis irgendwie, bis ein Umdenken auch in der Szene stattfindet, wo die Leute checken, was so ein Projekt auch bedeutet. Also zum Beispiel, Roman Müller, ist da irgendwie wirklich total – für ihn ist das irgendwie normal – er programmiert immer so. Und in Frankreich zum Beispiel ist das meistens, also da jetzt La Piscine, also Pôle national cirque d'Antony. das ist im Februar 2022, die wollen jetzt den Ticket-Sale starten. Also das ist natürlich für uns ein Ding der Fast-Unmöglichkeit, so jetzt irgendwie zu sagen, was ich dann da, um welche Zeit spielen wird. Da haben wir jetzt wirklich lange auch gestritten, so können wir es nicht anders verkaufen. Also wir haben immer gesagt, so könnt ihr nicht sagen, das ist ein spezielles Projekt, Ticket-Sale beginnt im Oktober, ihr könnt euch aber vielleicht schon Tickets vorreservieren für die Ausstellung, die ist täglich geöffnet und so weiter. Aber nee, das geht nicht, es braucht einfach Ticket-Sale so wie immer. Und da denke ich mir manchmal schon, da braucht es vielleicht noch ein bisschen Zeit, bis irgendwie die Szene auch gemerkt

hat, dass es für solche hybride Formen auch eine andere Herangehensweise in punkto Kommunikation und Sale eigentlich braucht.

SB: Ja, und dass sie das auch als ihre Chance erkennen. Also es kann ja auch für die Orte wirklich eine Chance sein, wenn sie aktiver und auch näher dran sind.

JV: Aber es ist dann halt eben auch eine Zeitfrage und eine Geldfrage und so. Ich rede jetzt natürlich total aus der künstlerischen Sicht. Wenn du mit Ute reden würdest, dann hat sie da auch noch ein bisschen eine andere Angst oder einen anderen Blickwinkel auf die Dinge.

SB: Ja, das wollte ich gerade sagen, weil Roman Müller hat eben beide Blickwinkel, deswegen läuft das wahrscheinlich auch mit ihm so gut.

JV: Auf jeden Fall.

SB: Und du meintest ja, dass verschiedene Variationen auch ineinander kombiniert werden können. Oder habe ich das falsch verstanden? Und sich so an noch speziellere Orte oder speziellere Themen anpassen können?

JV: Ja, also das steht jetzt nicht an vorderster Stelle oder an erster Stelle, aber das ist tatsächlich so. Aber was ich natürlich auch meine mit diesem ineinander ist, wieso diese, also diese einzelnen Variationen, das sind ja, das ist einfach eine Struktur. Also die haben ja Nummern,*#1* bis *#15* und so weiter, und das ist einfach eine Struktur, weil ich eine Struktur brauche, weil ich die Dinge irgendwie erklären muss und beschreiben will und so. Und jetzt zum Beispiel aber in einer Ausstellung, oder wenn ich eine Ausstellung habe, jetzt zum Beispiel in Aarau und dann gibt es einfach einen Raum, zum Beispiel erster Raum, da ist der Raum, da dreht sich alles und da sind dann die Objekte, also die *#9*, die sind an der Wand, die *#10*, die sind auf den Fließbändern und dann gibt es ein Objekt, das dreht in einer Schnur, das hat keine Nummer, das ist einfach von der *#6* von der Performance, diese kleinen Motoren vom Mobile einfach so eins, das hängt in einer Schnur. So, das hängt da und dreht. Es geht mir jetzt nicht darum, dass man erkennt, ah, das ist jetzt *#8* und das ist jetzt *#9* und das ist jetzt *#10*, sondern es geht mir viel mehr darum, dass man eigentlich dieses Erlebnis hat, dass sich hier alles dreht und dass diese Objekte an der Wand drehen und das dann schöne Formen gibt und dann rollen die Objekte und die rollen lustig und schön und das ist das, was mich interessiert und das, was ich vermitteln will und weniger die Nummerierung oder die einzelnen Teile. Und was natürlich de facto passiert, ohne dass ich das jetzt so wirklich absichtlich mache, ist eben, wie dieses Beispiel, das sind eigentlich diese Motoren, die habe ich fürs Mobile gebaut und ich finde sie aber auch schön als Objekte einfach so und deshalb stelle ich sie aus und dieser Motor da ist zum Beispiel auch der Anfang der *#5* und das Ende der *#5* sind die Fließbänder. Die habe ich für die *#5* gemacht und das ist aber auch die *#10*, die ich auch einfach ausstelle. Und die Objekte von der *#1*, die sind auch in der *#5* und umgekehrt und ja, also, ja, es ist so….

SB: Ja im Endeffekt ist alles ein Projekt. Das heißt, sie sind zwar in sich geschlossen, aber alles fluide. In allen Variationen, die ich jetzt gesehen habe, also auf Aufzeichnungen hat Zirkularität eine Rolle gespielt. Also bei *#1* waren es die

Zuschauer, die den Kreis gebildet haben. Bei *#6* gibt es ein Lichtkreis, in dem das Mobile sich dreht und zum Beispiel auch in *Transitions #1* ist ja der Kreis aus weißem Tanzboden. Was drückt diese Zirkularität denn für dich aus? Oder ist das, ich nehme an, es ist bewusst?

JV: Ja, das ist bewusst. Es ist bewusst und teilweise, manchmal ist es auch einfach das, was da ist, was ich vorhin schon gesagt habe. Wie soll ich das jetzt sagen? Es ist mir bewusst, aber es ist jetzt nicht so, dass es für mich eine total wichtige Rolle spielt. Aber es ist natürlich für mich immer eine Referenz zum Diabolo, das ja rund ist. Und also gerade bei *Transitions #1*, das übrigens *#15* ist. Das war mein Abschlusssolo. Und es gibt jetzt eine weiterentwickelte Form von dieser *Transition #1*, das jetzt Teil der *CHINA SERIES* ist. Weil irgendwie gehört es auch zu dieser *CHINA SERIES*. Also da war ganz klar, da habe ich mir überlegt, eckig, nicht wirklich. Weil da geht es auch so ein bisschen um dieses Meditative, Wiederkehrende, das Ende ist der Anfang und umgekehrt. Also die Transition, einfach eine große Transition ist ja auch Sand am Boden …Hast du diese Version gesehen mit Sand am Boden?

SB: Nein leider nicht.

JV: Dann hast du die ältere Version. Es gibt eine neue Version, da ist Sand am Boden und das erzählt, also auf diesem runden Kreis, erzählt für mich dann auch so ein bisschen diese Transformation der Materialien. Also das Material ist Keramik, das auf der Erde wieder hart zerbricht. Es wird kleiner, fluider, bis es wieder Sand ist.

SB: Okay.

JV: Die Zirkularität oder der Kreis gehört natürlich zu diesem ganzen Thema des Re-Cycling. Also, wenn wir bei einem Schlagwort wären, das sehr trendy ist, aber tatsächlich sehr wichtig in der *CHINA SERIES* ist. Also, ich meine, einerseits das Diabolo, das dreht und ja auch ganz simpel gesehen, ist das meine Aufgabe. Das ist meine Arbeit eigentlich, dass das Objekt dreht. Also jetzt als Diabolo-Spieler, das ist „Core of my work", das Diabolo muss sich drehen.

Und dann mache ich natürlich Tricks und so, aber eigentlich geht es ums Andrehen, es geht ums Drehen. Und jetzt viel mehr unbewusst als bewusst ist dieses Thema sehr präsent in der ganzen *CHINA SERIES*. Also eben die Materialität, was ich schon gesagt habe, dieser Kreislauf von Material, der Kreislauf auch von uns, also von unseren menschlichen Körpern, von mir als Performer. Und die Objekte, die ich ja wieder verwende oder ihnen auch einen neuen Zweck gebe, also die vielleicht mal Suppenteller in einem Restaurant waren oder sonst wo und danach ausgemistet wurden. Und dann bohre ich ein Loch, das ist ein Diabolo, und dann zerbricht es vielleicht. Dieser Bruch wird vielleicht sogar gefilmt und es gibt eine Videoinstallation draus. Und die Scherben benutze ich dann wieder, um Skulpturen zu machen oder neue Objekte zu kreieren. Und auch das, wenn man das weiterdenkt, dann wird es ja irgendwann wieder zu Staub. Und so dieses Re-Cycling, oder Cycling eigentlich, ist natürlich ein Thema, das sehr präsent ist. Und das ich auch visuell einfach benutze, um das zu unterstreichen oder auch dieses

Gefühl zu geben. Ich habe auch das Gefühl, dass das Runde hat etwas für mich sehr Ansprechendes. Es hat etwas irgendwie, wie soll ich sagen, nicht intim, aber so etwas Beschützendes. Also es hat irgendwie etwas Beschütztes und Beschützendes. Und ich denke auch, es ist mir ehrlich gesagt noch nie aufgefallen, dass die Leute da bei der *#1* einen Kreis bilden. Also natürlich ist es mir aufgefallen, aber es ist interessant, dass du das sagst. Ich denke, das ist wie so eine Form, die auch total natürlich kommt. Ich meine, die Leute würden nie in einem Quadrat stehen. Das wäre viel zu kompliziert.

SB: Und in Reihen auch nicht.

JV: Auch nicht. Und ich denke irgendwie, das ist so eine Form, die oft sehr intuitiv entsteht.

SB: Ja, ja, das ist interessant.

JV: Und auch durch Drehung übrigens. Also wenn ich, wenn du irgendwie – also Zentrifugalkraft – also wenn irgendwie etwas zerbricht, geht es ja in alle Richtungen, es gibt auch einen Kreis oder wenn du etwas schwingst, dann gibt es ja auch einen Kreis

SB: Ja, es ist eine sehr organische Form...

JV: …wenn etwas passiert und die Leute gehen weg, dann macht es das, oder? [Geste] Es gibt einen Kreis ganz automatisch.

SB: Ja, ich hatte nämlich direkt gedacht, dass es irgendwie eine Referenz auf die Zirkusmanege ist tatsächlich, vor allem wenn du jetzt sagst, dass *Transition #1* noch mit Sand auf dem Boden ist. Aber das mit dem Re-Cycle und dem Kreis in deinem Prozess ist auf jeden Fall total sinnig.

JV: Ja, also ich meine, es ist natürlich schon irgendwo durchaus auch eine Referenz zum Zirkus, aber viel mehr, eigentlich viel mehr das Umgekehrte lustigerweise, weil in der Schule, als ich so meine ersten Projekte gemacht habe, mussten wir immer frontal performen. Und wirklich an der Schule, das ist ein Problem an dieser Schule, performt man frontal bis zur Abschlussvorstellung und da ist es dann rund.

SB: Ah, okay, das ist krass.

JV: Ja, es gibt keinen Sinn, aber viele Dinge geben keinen Sinn. Also daher, okay. Aber dann hatten wir das Thema Space und ich dachte mir so: „naja, Space jetzt, okay, dann haben wir das Thema Space, dann hier habt ihr euren Space“ und dann habe ich eigentlich alle Zuschauenden gebeten auf die Bühne zu stehen und habe dann meine Performance da gemacht.

Daraus ist eigentlich die *#1* entstanden und daher war es natürlich schon ein bisschen eine, sage ich mal, eine Anti-Aktion zu diesem Frontalen. Also das Frontale, das ich als Format ja auch in meiner *CHINA SERIES* habe, aber worüber ich sehr oft sehr kritisch bin, weshalb es eigentlich frontal ist. Weil es oft einfach, also im Theater zum Beispiel, oft einfach das Format ist, das halt da ist und deshalb macht man es so. Und das finde ich sehr unreflektiert und das spielt daher eine große Rolle.

SB: Okay, spannend.

JV: Auch Blickwinkel. Also ich finde das interessant zum Beispiel, das überlege ich mir oft, wenn ich Dinge mache, von wo möchte ich das sehen. Also zum Beispiel bei den Pendeln, die habe ich dann auch wirklich lange ausprobiert, wie hoch die sein müssen, damit es von einem Stuhl aus die richtige Höhe hat. Das hört sich jetzt ein bisschen nerdig an. Aber dass man wirklich, dass man das richtige Erlebnis hat. Und das finde ich irgendwie eine wichtige Komponente, dass man entscheiden kann, dieses Objekt oder dieses Happening, das man da sieht, da muss man die Möglichkeit haben, das von allen Seiten zu sehen, wie man will.

SB: Und wir hatten ja vorhin auch über Verletzlichkeit gesprochen und ich meine, in einem zirkulären Raum kann man sich als Performer ja nicht verstecken. Also es gibt ja keine Seite, die nicht gesehen wird. Also von dem her, finde ich, drückt es auch die Verletzlichkeit noch mal mit aus.

JV: Auf jeden Fall.

SB: Und auch die Dramaturgien deiner Performances, das ist ja irgendwie spiralförmig, sag ich mal. Also gerade jetzt, das mit den Zuschauern in der *#1* ist nämlich auch so, dass die Zuschauer am Anfang einen Kreis bilden und am Ende auch wieder. *CHINA SERIES #5* ist ja auch auf Wiederholung basierend. Also die Diabolos kommen immer wieder von rechts und werden gleich aufgerollt. Und in *CHINA SERIES #6* ist das Mobile, die wiederholende Bewegung ist ja im Mobile selbst verankert. Vielleicht kannst du ein bisschen was zu Dramaturgien deiner Performance sagen oder wie die Dramaturgien so entstehen?

JV: Also die Wiederholung finde ich inspirierender als das Schließen des Kreises in einer Dramaturgie. Und das finde ich jetzt…, also im Mobile bei der *#6* ist ja schon auch, das führt ja wohin! Also am Anfang sieht es ja anders aus, als am Ende. Und bei der *#5* sieht es auch am Ende ganz anders aus, als am Anfang.

SB: Total, ja.

JV: Und also ich finde, die Repetition oder die Wiederholung ist eigentlich etwas sehr Interessantes. Also, ich finde zum Beispiel, als Referenz Anne Teresa De Keersmaeker, zum Beispiel, das mich sehr inspiriert.

King of Repetition, finde ich, einfach wie sie das einsetzt, natürlich auch von der Musik her oder in der Musik. Ich mache ja selber auch Musik, das ist auch ein Thema, das mich in der Musik sehr interessiert, die Repetition. Und dann eigentlich in der Repetition, das finde ich das Interessanteste, wie viel passiert in der Repetition. Also einerseits in der Wiederholung selbst, also wenn ich jetzt eine Bewegung mache und dann nochmals mache, dann fühlt sie sich anders an und sie ist ja auch anders und andererseits aber auch in der Wahrnehmung. Also wenn ich etwas anschaue, das sich immer wieder wiederholt und sagen wir mal, das ist ein Screen, bei dem sich exakt immer wieder dasselbe Bild wiederholt, werde ich irgendwann ein bisschen was anderes sehen. Oder ich werde Dinge wahrnehmen, die ich vorhin noch nicht gesehen habe. Das finde ich eigentlich ein sehr... oder das finde ich halt wahnsinnig spannend, wenn ich was sehe, was das mit mir macht, also was eine Repetition mit mir macht, auch wie ich irgendwie etwas plötzlich wieder neu sehe oder mich auch

frage, habe ich das jetzt schon mal gesehen oder nicht? Oder wieso ist da jetzt plötzlich so dieses Kleine... das ist irgendwie interessanter. Das ist etwas, was ich sehr schön finde als Gefühl oder etwas, das ich sehr schön finde zu erleben und das ist etwas, das ich eigentlich auch schön finde zu vermitteln.

SB: Das ist ja auch so eine Art Fokus dann durch die Repetition.

JV: Ja, genau. Es ist ein Fokus, wo man sehr viel Freiheit lässt, wohin die schauende Person den Fokus setzt. Also ich finde das eigentlich schön in einer Performance einem auch einen Freiraum zu geben und Zeit zu geben, etwas anzuschauen und es dann nochmals anzuschauen, also so, dass jeder auch so seine Zeit hat. Ich finde das irgendwie total wichtig.

Also, beim Diabolo spielen oder als Jongleur beim Trainieren, man wiederholt ja unglaublich viel, immer ständig, wir trainieren ja, wie die Irren, immer wieder dieselben Dinge. Und da wird man schon auch ein bisschen blöd so, aber im guten Sinne. Und mich hat es ja dann irgendwann ziemlich fasziniert, eigentlich nur das Andrehen des Diabolos. Also vor allem in dieser [Technik] – ich spiele eigentlich vor allem horizontal Diabolo – diese Technik, die ich einfach ein bisschen weiterverfolgt habe. Und das finde ich interessant, eigentlich muss, also man muss immer andrehen, sonst fällt es runter. Also, dass das Objekt überhaupt in der Luft bleibt, da wo ich es will, muss ich immer andrehen. Und ich muss es immer wiederholen, ich muss immer diese repetitive Bewegung machen, immer. Und ich meine, wenn ich das mache und mit dir rede, dann hört man ja eigentlich auch diesen Rhythmus, selbst wenn du mich jetzt nicht sehen würdest, hört man diesen Rhythmus in meiner Stimme, dieses Repetitive. Und das ist schon etwas, das mich in meiner Arbeit, glaube ich, sehr, teilweise vielleicht unbewusst, aber dann auch bewusst sehr beeinflusst hat. Das ist einfach diese Repetition von Dingen und das ich immer wieder dasselbe mache und das auch genieße, das auch zu machen. Einfach immer wieder dasselbe und irgendwie so einen ruhigen Puls und eine ruhige Atmosphäre zu gestalten. Das finde ich eigentlich das Interessante an der Repetition. Und ich hatte mal, als ich die *#2* kreiert habe, die Objekte, die im Kreis rollen, die mit unterschiedlichen Größen. Da hatte ich auch irgendwann mal, ein kleines Showing und dann hat mir jemand eine kleine Rückmeldung gemacht. So, das war auch, da habe ich einfach 20 Minuten das hier gemacht und da gibt es so Kissen rundherum. Die Leute konnten auf diesen Kissen sitzen, war so relativ dunkel. Und es passiert ja nichts, also nicht nichts, aber die Rollen einfach im Kreis. Einfach fünf Objekte, die einfach im Kreis rollen. Und dann hat irgendwie jemand gesagt: „na ja, ich fand es einfach total schön“. Und ich dachte mir so: „was ist das jetzt für einen Kommentar?“ Und dann, so eine halbe Stunde nachher, dachte ich mir aber, das ist wunderbar, also es ist super. Es ist einfach eine super Rückmeldung, weil die fand es einfach total schön. Und ich glaube das sind ja dann so Momente, wenn man sowas spürt, wo man sich auch ein bisschen verliert. Und das ist für mich das, was so ein bisschen auf der Gegenseite des Details steht und sich aber überhaupt nicht im Gegensatz befindet. Man kann sich einerseits auf etwas konzentrieren, dann

merkt man, das ist ja total spannend, was dieses kleine Ding hier immer so macht. Oder man kann sich gleichfalls in diesem Detail verlieren. Also man kann sich dann total in das Ding eingeben. Oder man kann sich eben auch in etwas ganz anderem verlieren. Also irgendwie, plötzlich denkt man dann vielleicht an seine Großmutter oder ich habe irgendwie Hunger und was habe ich gestern gegessen oder irgendwas tut mir weh. Das finde ich irgendwie interessant, dass man sich dann so ein bisschen... [Gestik: Armbewegung vom Körper weg]

SB: Ja, du hattest ja vorhin auch von Meditation oder etwas Meditativem gesprochen, das ist ja total das: wenn ich 20 Minuten ein Objekt angucke, dann verliere ich mich ja ganz arg in meinen Gedanken.

JV: Und das finde ich halt schön, weil das ist eigentlich meine Arbeitsweise. Also so arbeite ich und ich finde es eigentlich auch sehr schön, den Leuten meinen Blickwinkel zu geben. Ich arbeite mit diesen Objekten und ich finde ja Dinge raus. Ich spüre Dinge und sehe Dinge und entwickle Dinge und das finde ich ja einfach total cool. Aber mehr kann ich ja nicht machen als Künstler, als einfach das zu teilen, oder? Und dann zu sagen, ich gebe euch jetzt meinen Blickwinkel. So ist es mal, wenn ich vielleicht irgendwie drei Stunden im Studio bin und einfach diese Objekte drehe. So geht es mir und das finde ich eigentlich schön, das zu teilen.

SB: Ja, ich hätte jetzt noch ein paar Fragen zu den Variationen, also spezifisch zu den Variationen. Also bei *CHINA SERIES #1* ist ja, also zumindest von den Variationen, die ich jetzt gesehen habe, die Interaktion mit den Zuschauern so am präsentesten, weil du ja auch die Zuschauer wirklich zu bestimmten Bewegungen anleitest, was ich super spannend fand. Also sie müssen ja wirklich dem Diabolo ausweichen oder interagieren mit dir gemeinsam mit dem Diabolo und kommunizieren, aber auch untereinander mit den Diabolos. Wie hat sich das entwickelt? Weil da ist ja tatsächlich wirklich das Diabolo, das Zwischenstück zwischen dir und dem Zuschauer.

JV: Ja, eben wie gesagt, eigentlich entstanden ist das so ein bisschen aus einer „Anti-Schule". Ich wollte irgendwie einfach mein Ding machen und dann kam die mit so einem Thema an, Space, das irgendwie so ein bisschen alles und nichts ist und das mich so ziemlich genervt hat, weil ich dachte mir: „ach komm, wenn ein Thema, dann ein richtiges Thema, nicht so irgendwas".

Und dann dachte ich mir eben so: „naja, okay, Space, dann hier habt ihr euren Space" und habe dann einfach alle Zuschauenden auf die Bühne gebeten und hatte dann eigentlich – das war ohne Keramik, also noch mit einem normalen Diabolo – so eine sehr technische Recherche über „Directions des Diabolos".

Und da habe ich dann – ich konnte das ja nie ausprobieren – das dann einfach gemacht, also mit vielleicht 100 Leuten oder so, also richtig viel. Und es war dann einfach unglaublich, was passiert ist. Und ich war wirklich recht fasziniert, wie schnell sich die Leute oder wie sich die Leute zu mir bewegen und zum Objekt bewegen. Also ich habe das Objekt einfach ein bisschen gerollt. Also das war eigentlich so der Anfang, alle oder die Hälfte der Leute sind gesessen am Boden.

Und dann habe ich so einen Diabolo einfach gerollt und das war einfach so wie ein Fliegenschwarm. Die sind dann alle aufgestanden, dann gab es einen Korridor. Diesen Moment habe ich so total im Kopf, das finde ich einfach, das hat mich eigentlich dann dazu inspiriert. Und dann kam das irgendwie mit dem ganzen Porzellan, Keramik und so. Und dann dachte ich mir so: „naja, eigentlich müsste ja das mit Keramik sein, weil das wäre dann so wirklich, das passt doch irgendwie zusammen, weil es geht ja irgendwie um die Zerbrechlichkeit dieses Objekts, dann geht es irgendwie um Nähe und Distanz von mir zum Objekt und von den Personen zum Objekt und von den Personen zu mir". Also das ist ja eigentlich das Grundlegendste. Ihr seid jetzt nicht mehr im Zuschauerraum, sondern wir sind jetzt gemeinsam auf dieser Bühne. Das ist ja eine Frage von Nähe und Distanz. Und dann diese Zerbrechlichkeit, diese ganze Situation ist ja wahnsinnig zerbrechlich. Die Leute sind in einer zerbrechlichen Situation, weil sie es vielleicht teilweise unangenehm finden, oder sie fürchten sich vielleicht ein bisschen, haben Angst oder keine Ahnung. Und andererseits bin ich ja in einer sehr zerbrechlichen Situation, weil ich mich etwas aussetze, das ich nicht kontrollieren kann oder nur teilweise kontrollieren kann. Das bin ich, das mache ich ja ganz bewusst. Ich habe wie so einen Bogen eigentlich – sag ich mal Eckpunkte – und dann ein grobes Ziel. Das Ziel ist einfach, Dinge zu verstärken, also wo es Bewegung gibt, die verstärke ich. Sehr vage, aber das ist mein Konzept. In diesen Eckpunkten drin und diesem groben Ziel kann ja alles passieren. Also, als ich mal in Wien gespielt habe, ist plötzlich eine Frau gekommen, hat mir mit ihrem Finger ins Diabolo gefasst, [Geste], also wirklich so. Es ist dann auch fast heruntergefallen. Sie hat sich dann nicht verletzt, aber sie hat sich wehgetan, also es schmerzt schon und das war unglaublich. Mein erster Gedanke war so, das geht jetzt zu weit und dann mein zweiter Gedanke ist dann: „wie weiter jetzt?". Das ist ein bisschen diese Frage, wie weiter nach dem Bruch oder diese Frage, die sehr interessant ist und etwas, das mir eigentlich sehr wichtig ist bei dieser Performance, ist dann wieder eben diese Situation, wie diese Frau reinfasst, es gibt unglaublich verschiedene Ebenen. Also es gibt das Objekt, respektive die verschiedenen Objekte, die schön sind, aber zerbrechlich sind, dann gibt es mein Ziel, also meine Eckpunkte plus mein größeres Ziel, dann gibt es Erwartungshaltungen und Haltungen im Allgemeinen der Zuschauenden, also Dinge, die sie machen möchten, Dinge, die sie nicht machen möchten, dann gibt es die Idee der Zuschauenden, was ich wohl möchte, also es ist auch ganz komplex. Das ist zum Beispiel in einem Zirkus-Setting, mit Zirkusstudenten ganz anders als in einem Performance-Setting oder in einem Altersheim, das habe ich jetzt noch nie gemacht, aber stelle ich mir sehr anders vor. Dann gibt es irgendwie die Gruppenstruktur, also die Leute, die sich verhalten, in Bezug zu den anderen Menschen, wie auch zu mir, wie auch ich mich verhalte zur Gruppe, wie auch zu den Individuen und auch zu jeder Gruppe anders.

Und dann gibt es den Raum, wo das drin ist. Was passiert rundherum? Gibt es Leute, die von außen zuschauen oder gibt es nur die Gruppe? Haben die Leute schon was

anderes der *CHINA SERIES* gesehen oder nicht? Haben sie schon was von mir gesehen, oder nicht? Das ist super vielschichtig. Was mir eigentlich einfach immer sehr wichtig ist, also erstens muss niemand. Und deshalb gibt es ja auch dieses weiße Tape am Boden, es gibt dieses Tape, aber man kann raus, also ich meine, es ist ja nicht geschrieben, du darfst nicht raus, also ich meine, jeder darf ja immer und überall die Regeln brechen. Es ist ja nicht ein Rotlicht, aber selbst im Rotlicht darf man ja, also kann man ja, nicht „darf", kann man ja drüberfahren.

Ich fände es jetzt falsch, wenn es ein Gitter wäre und auch da, wäre es interessant was passiert. Aber die Leute gehen ja in dieses Quadrat und wenn niemand rausgeht oder sagen wir mal, wenn niemand den ersten Schritt macht, dann geht niemand raus, könnte ich wetten, sobald jemand rausgeht, könnte ich darauf wetten, dass noch mehr Leute rausgehen, das sind so Gruppen-Dynamiken, die dann irgendwie entstehen. Und das ist wichtig, also niemand muss und niemand soll sich irgendwie beengt oder attackiert fühlen oder so.

SB: Ist dir schon mal passiert, dass das Publikum nicht mitmachen wollte?

JV: Das gibt es nicht. Es gibt kein Nicht-Mitmachen. Ich muss da einfach anders reagieren. Also es ist, wie soll ich sagen, ich hatte mal eine, da sind alle gesessen und die sind dann auch nicht aufgestanden. Und dann ist es einfach eine andere Performance. Und ich meine Leute, die sitzen da und dann können wir da mal ein bisschen nahe ranstehen und so. Also ich habe dann ja auch Techniken, wie ich die Leute irgendwie dann ein bisschen zum Bewegen bringe oder so. Ich habe auch sehr viel gearbeitet, dass ich unglaublich mobil bin mit diesem Diabolo, dass ich wirklich überall hinkann. Ich kann die Leute anschauen, in die andere Richtung schauen und weiterspielen und ich kann auf den Boden, ich kann mich hinsetzen, ich kann aufstehen, ich kann mich hinlegen. Das sind ganz wichtige Tools, um mich auf dieselbe Ebene der Leute zu bringen, also in punkto Mobilität. Und das andere, was wichtig ist, ist irgendwie auch, dass es keine Unterschiede gibt. Also es gibt einen Unterschied zwischen mir und ihnen und ich denke dieser Unterschied ist ganz wichtig, weil sie wissen, dass ich weiß, was passiert und das gibt ein gewisses Vertrauen in mich und in die Performance, dass sie erstens wissen, dass nichts passiert, also dass ihnen nichts passiert und zweitens, dass sie irgendwie mir vertrauen und mich ja auch dann unterstützen in diesem gemeinsamen Ziel.

Es gibt ein gemeinsames Ziel, das nur ich weiß und sie nicht und ich ja aber auch nicht so genau weiß. Und das andere, was da sehr wichtig ist, ist, dass sich niemand hervor..., also wie soll ich sagen, dass sich niemand hervordrückt, also das habe ich gemerkt, das gibt es. Das ist mit dieser Frau, die mir ins Diabolo gefasst hat, da war das der Fall. Die hatte irgendwie das Bedürfnis, sich in den Mittelpunkt zu stellen und das ist eigentlich das, was mich dann am meisten beschäftigt hat in dieser Situation. Wie teile ich jetzt diese Situation mit allen und ziehe alle wieder mit ein. Also das ist ganz wichtig.

SB: Ja, in der Variation, die ich gesehen habe, also die aufgezeichnet wurde, was ich da super spannend fand, ist, dass die Zuschauer miteinander dann wirklich mit den

Diabolos gespielt haben. Und irgendwann war die Aufzeichnung dann vorbei und ich habe mich aber gefragt, also entscheidet das Publikum dann selbst, wann die Performance zu Ende ist oder wie löst du das auf?

JV: Also Jein, ich bin nicht so ein Fan von offenen Enden, also eigentlich gar nicht. Wir machen es meistens so ein bisschen mit Licht und Sound und dann meine Präsenz. Also gut, in diesem Fall ist es schon tatsächlich ein bisschen anders. Also da ist es dann so, sie spielen und dann läuft noch diese Klaviermusik und irgendwann, wenn sie genügend lange spielen, dann geht die Klaviermusik weg und dann merken sie meistens, es hat sich was verändert und wenn dann immer noch nichts passiert, dann wird es langsam dunkler und dann gibt es irgendwann Black und dann geht das Licht wieder an.

SB: Okay. Ja, was ich auch krass fand in der Aufzeichnung, weil du ja vorhin über die Verletzlichkeit gesprochen hast, auch in Bezug auf das Diabolo, ist, dass wirklich irgendjemand aufschreit, als das Diabolo kaputt geht. Das fand ich wirklich ziemlich extrem als Reaktion, aber natürlich, denkt man vielleicht gar nicht, dass das kaputt gehen kann und wenn es dann zerbricht... und ja, das fand ich ziemlich beeindruckend.

JV: Es ist schon ein extremes Ding, wenn so ein Diabolo zerbricht. Ich verstehe das gut. Auf dem Video sieht es ein bisschen anders aus. Es ist natürlich anders, wenn man es live hat.

SB: Natürlich, total.

JV: Aber es ist schon sehr laut und irgendwie beeindruckend. Also dramaturgisch gesehen, ist das ja auch so ein bisschen, ist das ja nicht nur ein Bruch des Objekts, sondern ist auch ein Bruch der Performance. Also es geht ja dann auch in was anderes. Also es baut sich ja langsam auf und dann kommt dieser, sag ich mal, Zwischenteil. Nicht Zwischenteil, es gibt ja dann so einen Ton und es wird ein bisschen dunkler und dann gibt es mehr einen introvertierten Teil. Das wollte ich sagen, genau, das ist dann mehr bei mir, da bin ich ja ganz bei mir. Und ich glaube, das ist ein ganz wichtiger Moment, um den Zuschauenden, oder das ist mein Gedanke dabei, den Zuschauenden eigentlich Verantwortung abzunehmen für einen Teil der Performance. Ich glaube, man kann sich nicht eine halbe Stunde auf sowas einlassen. Deshalb gibt es die 10 Minuten, 15 Minuten Einstieg und dann kommt der introvertierte Teil, wo sie dann auch diesen Kreis bilden um mich herum. Und dann, irgendwie nach einer gewissen Zeit, durch den Sound, der kommt und das Licht, das dunkler wird, ist auch ganz klar verständlich, jetzt geht es darum und nicht mehr um uns. Und dann können sie sich auch entspannen und dann geht es wieder um die Gruppe. Und das ist ja eigentlich am Ende dieses Teils. Es bricht auch mit der Erwartung da, ganz klar.

SB: Ja, genau. Ich würde jetzt gerne mit dir über *CHINA SERIES #5* reden. Zumindest von den Variationen, die ich jetzt gesehen habe, unterscheidet es sich ja ganz klar dadurch, dass es eben in einem frontalen Bühnenraum spielt. Wie kam es dazu und warum die Entscheidung, das jetzt in den frontalen Raum zu setzen?

JV: Naja, was soll ich jetzt sagen, ich weiß es gar nicht so genau. Also wirklich, als ich das ja vorhin auch schon erwähnt habe, war einfach diese Idee von…

SB: Catwalk?

JV: Ja, genau. Also, ja, diese Idee von einer, eigentlich einer Show, Ausstellung oder zur Schaustellung der Qualitäten der Objekte, sag ich mal, der Unterschiede der Qualitäten der Objekte. Da habe ich auch in der ersten Recherche dann einfach irgendwie mit diesen Objekten gedreht und gespielt und einfach so. Und dann, ja, wurde halt irgendwie ziemlich schnell klar, also die laufen einfach gerade. Wenn du zweimal denselben Teller zusammenschraubst, dann geht's einfach von A nach B, gerade. Manchmal machen Sie ein bisschen eine Kurve, weil Sie ein bisschen krumm sind oder so. Aber das ist so grundsätzlich das Ding. Und dann, ja, dann ist schon die Auswahl ein bisschen eingeschränkt. Wenn man sich fragt, entweder schaut man von zwei Seiten oder von einer Seite.

SB: Das heißt, es macht auch wieder das Material, das den Bühnenraum so ein bisschen vorgegeben hat, oder zumindest das, was du mit dem Material ausdrücken wolltest.

JV: Schon auch ein bisschen, ich habe ja dann mit Licht begonnen zu arbeiten und mit Sound und eigentlich vor allem dann auch die Wahl des Lichts hat dann auch schon irgendwie unterstützt.

SB: Ja, mit den Gassen.

JV: Also das ist einfach so dieses, genau die Gassen, und dann aber auch so dieses ganz Dunkle und das ist ja auch ganz wichtig. Also das ist nicht nur auf dem Video so, tatsächlich gibt es rechts so Boxen. Also man sieht am Anfang nichts, man sieht nur Schnüre und dann kommt eigentlich immer wieder ein neues Objekt, immer wieder ein neues Objekt und wieder ein neues Objekt. Und das ist auch so ein bisschen so wie die *CHINA SERIES* ist. Es kommt irgendwie immer wieder ein neues Objekt und wieder ein neues und das geht dann anders, das andere geht wieder weg und dann kommt wieder ein neues. Ja, das ist dann, wie du sagst, wenn es rund ist, sieht man alles und wenn du halt frontal bist, dann hast du irgendwie mehr Möglichkeiten in puncto Verstecken, Überraschen, den Blick zu legen und mit Licht auch präzise [zu arbeiten].

SB: Ja, ja. Und du gehst ja immer wieder zum Soundboard und zeichnest die Geräusche live auf und dann ist es sozusagen ein Konzert von den verschiedenen Diabolo-Geräuschen? Oder wie?

JV: Ja, das ist jetzt ein Geheimnis… [lacht]

SB: Ja, okay.

JV: Nein, es ist nicht live, aber es sind die Geräusche der Objekte. Ich habe die Objekte, die man hört, das sind die Objekte, die auch vorbeigehen.

SB: Okay.

JV: Aber es ist aufgezeichnet vorher und ja, es ist ein Konzert der Objekte natürlich. Ja, einfach die Sounds, die kommen von diesen Objekten, das ist wichtig. Und das hört man vielleicht. Ich weiß nicht, ob man das auf dem Video hört. Doch eigentlich schon. Man hört, dass es dasselbe ist. Es geht für mich so ein bisschen um diese

Illusion, dass es eigentlich weitergeht. Also ich ziehe es (klack, klack, klack) und dann kommt der Sound und der geht eigentlich gleich anschließend weiter.

SB: Ja, mich hat das auch total an Schritte erinnert. Also, man erkennt ja Personen an ihren Schritten. Und zum Beispiel hört man dieses Rechteckige, wenn es dann so ankommt, dann denkt man wirklich, jetzt kommt so eine kleine Figur eben auf die Bühne, durch die Geräusche.

Genau, also bei *CHINA SERIES #6* ist ja die Herstellung des Mobiles die Performance selbst und bleibt danach als Installation zurück. Was interessiert dich denn an diesem Übergang von Performance zur Installation?

JV: Also, was mich interessiert daran, ist eigentlich jetzt mehr Konzept oder Hintergrund, sage ich mal. In einer Performance gestaltet man für eine gewisse Zeit, einen gewissen Raum und setzt Fokus in gewisse Momente. Vielleicht hat man einen roten Faden, vielleicht nicht, aber es gibt so eine Dramaturgie und man wird eigentlich als Zuschauende ganz klar geführt über eine gewisse Zeit. Das heißt, es gibt irgendwie ganz klare Vorschläge in punkto Zeit und in punkto Raum. Also, man setzt sich wohin, ich gehe jetzt von einer sehr klassischen Performance aus, zum Beispiel, also frontal. Man setzt sich da hin auf diesen Stuhl und dann sieht man da hin in eine Richtung und das dauert eine Stunde und am Ende sieht es anders aus als am Anfang.

Und in einer Installation sind eigentlich, und das gefällt mir eigentlich, diese, wie sagt man, „Agency". Die Handlungsfähigkeit oder der Handlungsspielraum der Besuchenden in punkto Zeit und Raum ist eigentlich viel größer. Das ist, was mir gefällt in Installationen; also wie gesagt, eine Installation kann ich von allen Seiten anschauen. Ich kann mich auf den Boden legen, von unten schauen. Ich kann auf den Stuhl stehen, wenn es einen hat. Ich kann von allen Seiten sehen und ich kann so lange da sein, wie ich möchte. Vielleicht zehn Sekunden, da denke ich mir, das langweilt mich. Oder ich schaue zwei Stunden. Oder natürlich alles dazwischen. Und das interessiert mich eigentlich, diese beiden Konzepte zu „mergen". Das ist eigentlich das, was mich sehr interessiert. Und deshalb eigentlich dieser Übergang, also das finde ich eigentlich einfach faszinierend irgendwie, wie die Leute reinkommen. Dann gibt es ja so ein bisschen, es gibt ja Sekt und Nüsse am Boden und so, und dann ist so ein bisschen „Vernissage Feeling". Und dann komme ich rein, dann gibt es Musik und dann flippen die Leute wirklich, zack, okay, jetzt sind wir in der Performance. Und dann schauen sie zu und gehen am meisten so ein bisschen nach draußen, obwohl ich eigentlich gar nichts mache, ich baue ja nur dieses Ding. Also was noch dazu kommt, das finde ich interessant, wie die Leute dann auf das Bauen dieses Dings reagieren, weil es eine Performance ist. Obwohl ich natürlich verstehe, dass es ja wahnsinnig interessant ist und auch etwas sehr Schönes hat, das kriege ich auch immer wieder als Rückmeldung. Wenn man einfach jemandem zuschauen kann, wie er oder sie seine Dinge macht und das finde ich eigentlich sehr interessant. Und dann am Schluss hebt es sich ja auf und ich weiß nicht, dieses Video, das du gesehen hast, das war ein wahnsinnig schöner Moment.

Vielleicht ist es da nicht drauf, aber da kommt ja am Schluss noch der Wagen mit Suppe. Ich glaube, es ist nicht aufgezeichnet. Da gab es ein Showing und da gab es am Schluss so Suppe, die das Theater offeriert hat, für alle, die zum Showing kamen. Und dann irgendwie, sie dachten so, wie wollen wir das mit dieser Suppe machen, großer Stress und so, und ich dachte, bring doch einfach die Suppe rein am Schluss. Ich hole sie dann, stellt sie einfach hier auf die Seite. Ich und mein Techniker holen sie dann und dann war dieses Mobile aufgebaut und so. Alle Leute haben geschaut und dann haben wir diese Suppe reingefahren. Das war super, weil die Leute waren noch irgendwie bei der Performance. Und dann kam die Suppe und dann war klar, was Sache ist. Und das Ding ist aber immer noch da und ich finde dies schöne Momente, das gefällt mir.

SB: Ja, aber das ist ja auch in Bewegung und da finde ich das auch krass, weil es ja wirklich dann so in dem Moment, wo du von der Aufzeichnung zumindest weg warst, war man total bei dem Mobile und das war wirklich der Hauptdarsteller. Und dann habe ich mich gefragt, wo ist dann jetzt noch die Grenze zwischen Installation und Performance, weil selbst als du weg warst, hatte ich das Gefühl, ich schaue die Performance von diesem Mobile an.

JV: Ja, ich meine, das ist tatsächlich so, aber ich meine, ja, aber das ist auch ein bisschen, denke ich mal, Definition oder Auslegung.

SB: Auf jeden Fall.

JV: Wann ist es Ausstellung mit mir drin oder wann ist es eine Performance der Objekte? Aber es ist mir eigentlich auch alles so ein bisschen unwichtig. Also ich meine, wir reden ja jetzt auch sehr konzeptuell über diese Dinge oder hintergrundmäßig. Ich finde grundsätzlich, ohne das jetzt definieren zu können, was ist eine Performance, was ist eine Installation, finde ich es eigentlich interessant, den Performance-Raum zu öffnen und dann ist der eigentlich offen und man kann überall hin. Also das ist das Ende auch der *#5* übrigens, das hast du gar nicht gesehen, weil das ist nicht auf dem Video.

Aber am Ende der *#5* sind eigentlich überall im Raum, sind kleine Plattenspieler mit Objekten drauf und so kleine Fließbänder, also mindestens vier Stück im Raum, die sind dann so mit Spots beleuchtet und der ganze Raum beginnt dann eigentlich zu drehen. Also im Raum beginnen Objekte zu drehen und dann mache ich das Licht voll an und dann sage ich: „vielen Dank fürs Kommen und ihr dürft jetzt gerne euch im freien Raum bewegen“ und das bleibt dann eigentlich und das ist wahnsinnig schön zu sehen, wie die Leute auch auf die Bühne gehen und dann gibt es ja dieses riesige Chaos von Objekten und Schnüren überall und dann diese Boxen und die Katapults und das sind ja auch irgendwie schöne Objekte. Also schön, das sind so selbst gebasteltes Zeugs von mir und dann diese Objekte, die drehen und das finde ich einfach interessant, irgendwie den Raum zu öffnen. Weil das ist auch wieder so das Bedürfnis von mir zu sehen, wie diese Dinge eigentlich funktionieren.

SB: Ja, ich glaube, also ich könnte es jetzt auch nicht definieren, was ist Performance, was ist Installation. Ich glaube, es ist auch im Endeffekt nicht so wichtig oder was

wichtig ist, was man selber dann daraus macht. Aber was ich spannend finde, ist eben auch, wenn man den Zuschauern sagt, dass ist eine Performance, haben die Leute, glaube ich, mehr das Bedürfnis, sich aus dem Aktionsraum rauszuziehen, währenddessen bei Installation geht man mehr rein.

JV: Auf jeden Fall. Ja und das ist schon auch interessant, jetzt zum Beispiel hier im Roxy gab es diese Installation mit den Pendeln, den Motoren, wo die Leute eigentlich durchgehen konnten und wir hatten noch so ein bisschen experimentiert mit einem kleinen Tisch auf der Seite, mit der Technik und Lichtpult und verschiedene Lichtstimmungen und es war immer jemand da von uns, also entweder ich oder mein Techniker und ich glaube, oder wir haben gemerkt, das ist komisch, das ist falsch, weil sobald man da ist, haben die Leute das Gefühl, ich performe oder ich habe auch performt, ich bin da und bewege dieses Ding und deshalb bewegen sie sich als Zuschauende anders in diesem Objekt, als wenn niemand da wäre, das ist eigentlich sehr sicher.

SB: Ja, dann habe ich eigentlich abschließend noch eine Frage, und zwar, warum findet das gesprochene Wort keinen Platz in deinen Performances?

JV: Ah, es ist interessant, dass du das sagst, weil ich hatte letztes Mal mit Cyrille telefoniert. Kennst du vielleicht? Cyrille Roussial.

SB: Ja, der ist in Lyon.

JV: In Lyon. Ja, genau. Und er hat auch dasselbe gesagt, das war mir noch nie so richtig bewusst. Na ja, ganz ehrlich, ich finde es einfach nicht notwendig.

SB: Ja, und ich meine dadurch, das Diabolo spricht ja durch seine Materialität.

JV: Ja, genau, Ich finde es nicht notwendig und es ist natürlich nicht mein Metier oder es ist nicht meine Ausdrucksart. Auf der Bühne ist es, glaube ich, nicht meine Ausdrucksform und ich finde es auch, wie soll ich es sagen? Es war nicht so eine bewusste Entscheidung. Ich finde, es gibt ja, also ich meine im Zirkus oder gerade meine Arbeit, also die *CHINA SERIES* ist ja so visuell und so visuell vielschichtig, dass ich glaube, es erzählt eigentlich alles...

SB: Ja, total. Sprache würde das eher schließen wahrscheinlich.

JV: Aber ich schließe es nicht aus, ich meine vielleicht kommt es ja irgendwann und ich meine, es ist diesbezüglich zum Beispiel trotzdem Thema Also es ist nicht so, dass es nicht existent ist, weil zum Beispiel bei *#5*, also da sage ich am Schluss ganz klar, also da stelle ich mich hin und sage: „herzlichen Dank, der Raum ist jetzt geöffnet", so. Und das gehört ja schon auch irgendwie dazu und dann bin ich ja meistens da und dann kann man mit mir reden und so, das gehört ja irgendwie auch dazu. Auf eine andere Art und Weise.

SB: Ja, schön. Vielen, vielen Dank, dass du dir so viel Zeit genommen hast für unser Gespräch.

JV: Jetzt bin ich ziemlich tot, ehrlich gesagt. Okay, ja, gut. War interessant. Danke auch.

SB: Ja, und ich hoffe, dass ich bald mal deine Arbeit live sehen kann.

JV: Ja, unbedingt in Aarau. Hast du dir das notiert?

JV: Ja, genau. Das ist wirklich ein tolles Festival.

SB: Ja, voll.

JV: Sie haben auch eben ein anderes Museum noch, das auch bespielt wird von ihnen. Also es ist wirklich interessant auch, ja, wenn dich das interessiert, oder vielleicht könnte es interessant sein für dein Thema, so diese hybriden Formen zwischen visueller Kunst und darstellenden Kunst.

SB: Ja, total auf jeden Fall.

JV: Gibt es irgendwie, wie sagt man, Resultate oder so? Das würde mich interessieren.

SB: Ich habe im Dezember erst angefangen. Ich bin jetzt ganz am Anfang. Aber dann auf jeden Fall sehr gerne.

JV: Ja gerne.

SB: Ja, sehr schön. Cool. Gut, schönen Abend.

JV: Danke dir auch. Tschüss.