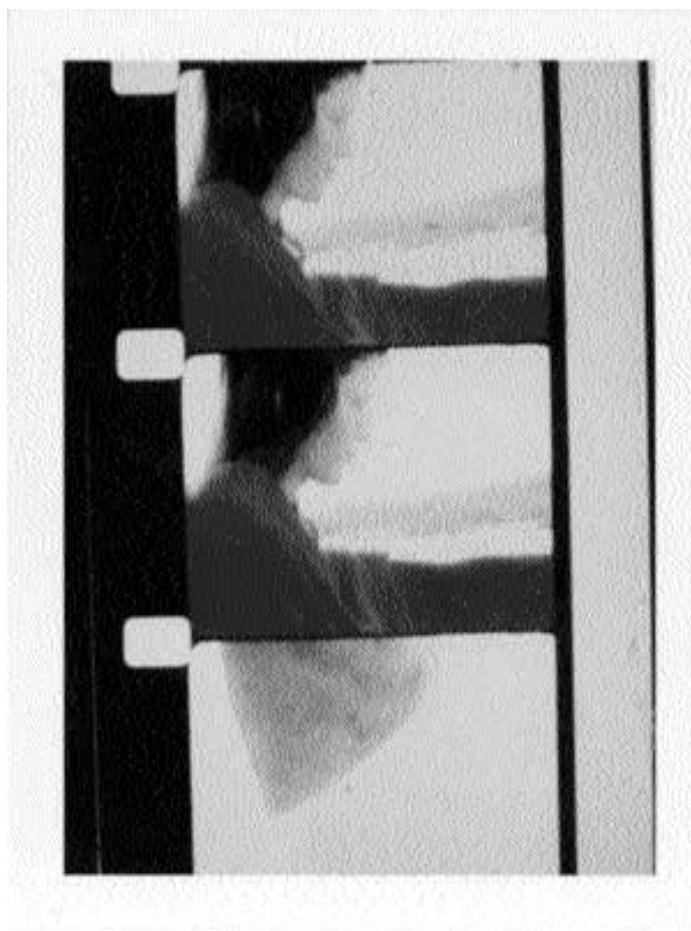


# Der Erzähler

notes et enregistrements

*voyages dans un monde invérifiable*



présentation · dossier complet

création , décembre 2001

théâtre Les Ateliers

éric vautrin | après villenoise?

recherches théâtrales

Il importe d'inventer de nouvelles techniques - que nul ne puisse reconnaître - qui ne ressemblent à rien de tout ce qui s'est fait jusqu'ici. Pour échapper ainsi à tout enfantillage et à tout ridicule. Se construire un univers bien à soi, qui ne puisse être comparé à aucun autre. Pour lequel tout critère de jugement paraisse caduc. Les critères devront être nouveaux, tout autant que la technique. Nul ne doit pouvoir comprendre que l'auteur ne vaut rien, qu'il n'est qu'un être anormal, inférieur - qu'à la façon d'un ver il se tortille pour survivre. Nul ne doit le prendre en flagrant délit de niaiserie. Il faudra que tout ait l'air d'être parfait, fondé sur des principes inconnus, échappant de ce fait à tout jugement. Comme un fou, vraiment comme un fou.

(...) Il faut que nul ne puisse deviner qu'il s'agit là du pis-aller d'un incapable, d'un impuisant : et que cela semble tout au contraire une décision sûre, imperturbable, souveraine et presque tyrannique: une technique que l'on vient de découvrir et dont on ne peut déjà plus se passer. Quelques maigres signes qui par hasard constituent, sur un carton, une réussite, après mille piteuses tentatives et mille cartons mis en lambeaux.

Nul ne doit savoir que tel signe n'est réussi que par hasard. Par hasard, et tracé d'une main tremblante : et que sitôt qu'un signe se présente, par miracle, comme réussi, il faut aussitôt le protéger et le conserver comme dans un écrin. Mais personne, pour rien au monde, ne doit s'en apercevoir. L'auteur n'est qu'un pauvre idiot tout tremblant. Un moins que rien. Son lot, c'est le risque et le hasard, et l'infamie que l'on connaît tout enfant. Il a réduit sa vie à la ridicule mélancolie de celui qui se sent avili de voir quelque chose lui échapper pour toujours.

Pier Paolo Pasolini, *Théorème*

Der Erzähler sera créé du 4 au 20 décembre 2001 au Théâtre Les Ateliers, direction Gilles Chavassieux, Lyon, France.

Nous avons le plaisir de vous présenter le dossier de présentation de notre création.

Après Villenoise? est un groupe de recherches théâtrales depuis 96, basé à Lyon. Animé par Eric Vautrin, chercheur, intervenant au CNRS, chargé de cours à l'université Paris3 Sorbonne Nouvelle, metteur en scène et acteur, AV? poursuit un travail de fond dans les champs théoriques et pratiques, convoquant pour l'un et l'autre grande exigence, investissement conceptuel et innovation technique, volonté transdisciplinaire et compétences multiples.

AV? présentait jusqu'à ce jour une création par an depuis 5 ans. Elle édite également une revue de recherches théâtrales sur Internet, *L'insensé*, réunissant une dizaine de chercheurs français et étrangers qui tentent de formuler des propositions théoriques fortes et innovantes.

La saison 01 - 02 verra le couronnement des propositions des années précédentes, avec la participation à l'automne au festival Printemps d'Octobre des Subsistances, centre d'art européen, la création du spectacle Der Erzähler au théâtre Les Ateliers en décembre 01, puis une résidence aux Subsistances de janvier à mars 2002, pour une création autour de la Terre Vaine de TS Eliot.

Pour ces trois événements, qui réunissent les technologies numériques et les dernières propositions de la philosophie et de la théorie littéraire, nous nous attachons à inventer un théâtre dans la continuité de la tradition et au fait des avancées de notre époque, un théâtre à la fois ouvert et exigeant, expérimental et populaire. Chaque détail de notre travail, de la conception à la promotion, retient toute notre attention, et se voit confier à de jeunes spécialistes tout en étant intégré à la réflexion d'ensemble.

Nous espérons par ce dossier vous présenter notre création dans ses aspects théoriques et techniques, ainsi que nos compétences et nos ambitions.

Pour concrétiser nos projets jusqu'au bout de nos possibilités, nous avons besoin de soutiens divers. Nous soutenir, par un partenariat ou un mécénat, c'est soutenir la jeune création autant qu'être présent sur deux lieux renommés de la création théâtrale et artistique.

Dans l'attente de partager avec vous ces créations...

# Der Erzähler

notes et enregistrements

*voyages dans un monde invérifiable*

création 4 décembre 2001

représentations du 4 au 20 décembre

théâtre Les Ateliers, direction Gilles Chavassieux, Lyon

Conception et mise en scène

Eric Vautrin

Réalisation objet numérique

Clarisse Bardiot

Installation et dispositif vidéoprojection

Nicolas Bats

Environnement sonore

Yannick Verot

Conseiller littéraire

David Guillaume

jeu

Bénédicte Roussy

Benoit Monneret

Raphaël Defour

administration et production

Aline Valdenaire

*une création Après Villenoise? recherches théâtrales*

1.

Le narrateur, quelque familier nous soit le nom, est loin de nous être entièrement présent dans son activité vivante. Il est pour nous déjà fort lointain et ne fait que s'éloigner encore. Présenter un Leskov comme narrateur, ce n'est pas le rapprocher de nous, mais bien plutôt augmenter la distance qui nous en sépare.

On dirait qu'une faculté qui nous semblait inaliénable, la mieux assurée de toutes, nous fait maintenant défaut : la faculté d'échanger nos expériences.

Il est aisé de concevoir l'une des causes de ce phénomène : le cours de l'expérience a baissé. Et il a l'air de prolonger sa chute. Nul jour qui ne nous prouve que cette baisse ait atteint un nouveau record, que non seulement l'image du monde extérieur mais celui du monde moral ait subi des changements considérés comme impossibles. Jamais expérience n'a été aussi foncièrement démentie que les expériences stratégiques par la guerre de position, matérielles par l'inflation, morales par les gouvernants.

Walter Benjamin, *Der Erzähler*<sup>°</sup>, 1936

<sup>°</sup> ce texte sert de fondement théorique à notre création.

# Sommaire

· présentation .....

Matériaux

dossier dramaturgique, novembre 2000

La Demeure

compléments au dossier de présentation, mai 2001

scénographie et dispositif multimédia

· drama html et hypertextualité ...

· présentation du dispositif et de l'objet numérique .....

· de l'autorité du document ...

· convergences des techniques et transdisciplinarité ·

· cohérences des ensembles pour un projet ...

· une expérience de promotion, communiquer sans se montrer ·

· de la troupe à l'e-group ..

.....

· annexe 1

présentation et intentions / technique

notes d'intention de Yannick Verot, environnement sonore

présentation travaux théoriques et préparatoires, Clarisse Bardiot, objet numérique

extraits du mémoire "la vidéoprojection comme éclairage au théâtre" de Nicolas Bats,

installation et dispositif

.....

annexe 2

Fiches techniques

50 informatique et lumières

53 son

.....

annexe 3

CV des participants

.....

fin . contacts

...

# M a t é r i a u x

(à titre indicatif)

les poésies de Ghérasim Luca  
l'art poétique de Olivier Cadiot  
histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard  
Théorème de Pasolini  
les films de Harmony Korine  
les films de Jonas Mekas  
les livres de Gilles Deleuze  
Pan de Christophe Tarkos  
les OCC de GE Debord  
la terre vaine de TS Eliot  
Après coup de Maurice Blanchot  
histoire de l'art de Elie Faure  
de la nature de Lucrèce  
l'Enéide  
la cité de Dieu de St Augustin  
une séquence de Nouvelle Vague de JL Godard  
traité d'acoustique des matériaux et de l'environnement  
La divina Commedia de Dante  
Blade Runner de P.K. Dick  
Metacity/Datatown, installation et livre de MVRDV  
De la Certitude de L. Wittgenstein  
Le narrateur de Walter Benjamin  
La chambre de Jacob de V Woolf  
Ambulance de Gregory Motton  
Poésies de S. Mallarmé  
La mort de Tintagiles de M. Maeterlinck  
Vous qui habitez le temps de Valère Novarina  
Enfance et histoire de G. Agamben  
Spem in Alium, motet pour 40 voix de Tallis  
Stigmata, installation de Claude Lévêque  
Mutations de Reem Koolhas  
Demeure de Jacques Derrida  
La demeure, la souche de Didi-huberman  
M6NoiseGate de Granular Synthesis  
you are . here 0.9B de Oval  
Immemory de Chris Marker  
Ballad of a thin man de Bob Dylan  
Paysage avec Argonautes de Heiner Müller  
l'envers du paradis de Fitzgerald  
Sein und Zeit de M. Heidegger

...

seront utilisés d'une manière ou d'une autre.

dossier dramaturgique

*le monde invérifiable*

## LE MONDE INVÉRIFIABLE

- fragments

novembre 00

" We'll slide down the surface of things. "  
Bret Easton Ellis

... l'histoire d'un film, tourné à partir des documents vidéo de la vie d'une famille. Un documentaire classique, jusqu'à ce que leur maison commence à s'agrandir, à se prolonger hors du temps, dévoilant passages et souterrains. Un vieil homme, Leskov, retranscrit par écrit le film et l'annote d'explications historiques, scientifiques et poétiques.

Un jeune homme, Anton, trouve ce script et décide de le rendre public, accompagné des résultats de ses recherches personnelles... qui finissent par conclure que le film n'a jamais existé (malgré les nombreuses coupures de presse rapportées par le vieil homme), que la majorité des références citées en annexe sont fausses ou inventées, que le vieil homme était aveugle (et ainsi n'a jamais pu ni lire ni voir de film).

Le texte prend une importance de plus en plus grande dans la vie du jeune homme alors qu'au fur et à mesure la possibilité même de l'existence de cet écrit s'éloigne.

Ce qui est présumé fiction apparaît peu à peu comme étant réalité, alors que la réalité décrite s'enfonce sans cesse un peu plus dans la fiction.

Nous donnerons à entendre et à voir les trois versions de cette fable simultanément : la maison, c'est-à-dire la demeure, comme ultime expérience du monde (la famille), comme réflexion et analyse (Leskov), comme rêve et fiction (le jeune homme). k

k. La matière première : " House of Leaves " de Mark Z. Danielewski, Anchor Books, 2000.

Par ce spectacle, je souhaite approcher la réalité invérifiable qui conduit aujourd'hui notre vie de par le monde, tout en interrogeant encore la valeur, ou les allures, de la représentation, devenue ce qui justifie l'expérience du monde ; alors qu'elle nous est accessible de manière de plus en plus immédiate et intensive. Ce travail sur la " demeure ", ce qui reste après tout mais aussi ce qui m'identifie, mon 'chez moi', se veut une approche de l'impossibilité de l'expérience et de la mémoire qui conduit à présent nos vies, alors même que notre époque n'a jamais été aussi préoccupée par son passé.

" D'autant plus la socialisation de la société projette l'intimité sous toutes ses formes dans la Publicité, d'autant plus ce qui reste en dehors d'elle, la part maudite de l'innommable, le Bloom, s'affirme comme le tout de l'humain. [...] Assurément, le Bloom n'est, ainsi que le répète inlassablement le Spectacle, positivement rien. Seulement, sur le sens de ce "rien", les interprétations divergent. "  
Tiqqun n° 1, théorie du Bloom, 1999.

## Présentation

Les éléments de " Der Erzähler " se partagent entre trois plans :

	l'espace	le temps	le mot
ou	le corps	l'esprit	le verbe
ou	fiction	auteur	lecteur
	les Stein 1	Leskov 2	Anton 3

Ou bien encore : l'expérience, l'histoire, et la mémoire. Chacun naît de l'union des deux autres. Il faut un auteur et un lecteur pour produire une fiction ; un auteur et une histoire pour engager un lecteur ; Et le lecteur devant l'histoire présume l'auteur, spectre derrière le texte. C'est dans cette trinité, ramenée à des couples se désirant, qui ne cessent de se dédoubler et de s'accoupler, que je trouverai la clef de mon spectacle.

1

une maison

un film

les Stein : Elle, ex-top model; lui photo-reporter. Il disparaîtra 6 mois dans les profondeurs de sa maison, son film sera taxé d'invraisemblable ; elle sera calomniée par Vanity Fair à la sortie du film ("la reconversion facile").

2

un script

des notes

Leskov : Ne sort jamais de son appartement. Se fait livrer des livres par de jeunes femmes. Aveugle, sa vie est une fiction.

3

une fiction

une angoisse

Anton : 30 ans, pas de métier, vit de ci de ça, vie ratée. Emménage dans un nouvel appartement, trouve le script, le lit de façon obsessionnelle.

Devient persuadé qu'une bête immonde habite l'appartement (il sera griffé - en tout cas il croira l'être).

Texte : ... ce spectacle n'a dans un premier temps ni texte, ni même parole. Il est absolument silencieux, excepté peut-être quelques bruits de ville. Alors apparaîtront les mots, poussés par une nécessité nouvelle, une rhétorique plus musicale que signifiante. Ils ne porteront pas en tant que message, parce qu'ils n'auraient pas de passé ni d'avenir ; ils seraient pure expression d'un présent en train de subvenir.

Vidéo : ... la vidéo sera utilisée comme une quatrième dimension, comme un plan révélant ce qui est là, invisible à la lumière. Ce sera la vie des acteurs hors du théâtre, la scène filmée vide ou quelques instants auparavant, des films de notre enfance ou de la rue. Ce doit être une autre dimension de l'espace, un miroir de ce qui arrive dévoilant une dimension temporelle et spatiale insoupçonnée. Ce plan rassemblera les 3 sphères de la narration en une quatrième, réunissant les acteurs, séparés sur scène par la fiction, dans un espace commun..

Logique : ... il y a dans les premières pages d'un livre d'Agamben la logique de ce que je poursuis depuis " Futur, ancien fugitif " : " Toute œuvre écrite peut être considérée comme le prolongement (ou, plutôt, le moule à cire perdue) d'une œuvre jamais rédigée et destinée à ne l'être jamais, parce que les œuvres ultérieures, elles-mêmes préludes ou moulages d'autres œuvres absentes, ne représentent que des esquisses ou des masques mortuaires." Giorgio Agamben, *Enfance et histoire, destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, 1974, 2000

## La demeure

*My friends, these instants of paradise*

Cette maison qui grandit, se modifie, s'organise et se désorganise, mais aussi l'impossibilité de savoir, finalement, si cette histoire est véritablement arrivée, et comment elle aurait pu advenir, sont deux formulations d'une même question : comment vivre dans notre monde devenu invérifiable ?

Double envergure aussi de la préoccupation : qu'est ce qui est vrai dans ce qui arrive (la maison, le film, le réel), qu'est ce qui est vrai dans ce qui m'arrive (la perte dans le tunnel, l'angoisse, mes rêves). Il est devenu impossible de savoir ce qui survient, tout n'est qu'évènement, surface, ce qui n'est pas événement n'est pas ; LE JUSTE EST UN MOMENT DU FAUX. Mais comment, alors, exister là-dedans ? IM-POSSIBLE DE DÉCIDER CE QUI EST, ET CE QUE JE SUIS, ET AUSSI IMPOSSIBLE DE RESTER DANS CETTE IMPOSSIBILITÉ, CETTE PERMANENTE INQUIÉTUDE. Dans ce que je sais de ma vie, qu'est-ce qui est fiction et qu'est-ce qui est réel ? Mes rêves et mes cauchemars n'ont pas moins d'épaisseur que le spectacle auquel se livre le monde, et que je ne peux faire autrement que me livrer à moi-même. La question est bien une affaire de demeure, de ce qui reste après tout, puisque le présent file, ou bien, de là où j'habite vraiment.

Je parlerai de cette demeure, de ce reste, à la fois mémoire et mythe de moi-même, ces murs (mon chez moi comme dans ma tête), qui me délimitent, parce que j'ai des limites, même si elles m'échappent, je ne peux pas ne pas avoir de limites, je sais pertinemment que j'ai des limites. Cette demeure, à la fois ce qui est moi en fin de compte, après moi, et ce qui me met en demeure d'exister vraiment.

Tapie dans l'ombre de ce que vous voyez de moi, d'eux, de vous, survit une présence trouble de tant d'actes. Nous l'entendons venir, dans ces jours étonnants. Elle est prête à tout. <sup>2</sup>

---

2. " Allusion alors évidente à une distinction entre fiction et autobiographie qui non seulement reste indécidable, mais, ce qui est beaucoup plus grave, dans l'indécidabilité de laquelle, il est impossible de se tenir, de se maintenir de façon stable ou stationnaire. On se trouve alors dans une fatale et double impossibilité : impossibilité de décider mais impossibilité de demeurer dans l'indécidable.

C'est de cette nécessaire mais impossible demeure de la demeure que je tenterai de parler. Comment entendre ce mot - ce nom ou ce verbe, ces locutions adverbiales -, la demeure, ce qui demeure, ce qui tient à demeure, ce qui met en demeure ?

Tapie dans l'ombre de ces syllabes, demeure - la grammaire trouble de tant de phrases. Nous l'entendons venir, elle est prête à tout.

[...] il sera souvent question du mensonge et de la vérité, plus précisément de la véracité biographique ou autobiographique d'un témoin qui parle de lui-même et prétend raconter non seulement sa vie, mais sa mort, sa quasi-résurrection, une sorte de Passion - aux limites de la littérature. "

Jacques Derrida, *Demeure*, Paris, 1998.

## compléments au dossier de présentation

mai 001

A mesure que le travail de préparation avance, le projet de création théâtrale *Der Erzähler*, notes et enregistrements (voyages dans un monde invérifiable) apparaît plus distinctement. Sa présentation mérite ainsi d'être précisée.

### 1. propositions dramaturgiques l'écho, le narrateur et la demeure

l'adaptation du texte : lorsque l'écho survient.

référence à Walter Benjamin, *Le Narrateur et l'expérience*.

la demeure, précisions sur un thème.

résumé des propositions de drame.

### 2. propositions scénographiques

le dispositif, le corridor.

utilisation de la lumière : rythmer l'espace et le temps.

utilisation de la vidéo et de l'informatique : organiser la lumière, évoquer l'invisible : le flux.

la musique, les rythmes : rythmes, séquençage et variations.

### 3. la narration et la structure

## 1. propositions dramaturgiques

L'adaptation du texte :

Envisager une adaptation même partielle du roman *House of Leaves*, de Mark Z. Danielewski<sup>1</sup>, est irréaliste. Je choisis de ne travailler qu'un court extrait de quelques pages, qui servira de prétexte à nos répétitions. Cet extrait porte en germe, par résonance, l'ensemble du roman.

l'extrait adapté : le couple Davidson, lui photo-reporter déçu des pouvoirs de l'image-icône et revenu de ses espoirs d'image-évoquant, elle ancienne mannequin célèbre, vit des jours paisibles dans leur nouvelle maison. Après avoir filmé la guerre, Lui veut faire un film de leur vie de famille, un film sur et à partir du quotidien, lieu de la vie véritable

pense-t-il. Aussi enregistre-t-il chaque événement de leur vie commune, au moyen de caméras installées dans la maison.

Ainsi commence la fiction.

Voici que cette maison devient le lieu d'un étrange phénomène : les voix résonnent à travers les pièces chaque jour un peu plus, prises dans une sorte d'écho. Comme si la maison grandissait sans que cela puisse être visible. Bientôt les Davidson arriveront-ils à peine à communiquer, tant la voix de l'autre paraîtra lointaine et faible. La distance entre l'un et l'autre parcourue par la voix semblera sans cesse plus grande que la distance effectivement constatée de visu.

Il leur faudra ralentir le rythme de la parole, répéter fréquemment, forcer l'articulation, et tenter de communiquer autrement que par les mots pour ne pas sombrer dans la terreur.

Leskov, vieil homme aveugle, semble connaître le film qui aurait été tourné par les Davidson. Il en rapporte les détails, cherche des explications physiques à l'écho dans des traités d'architecture, compare le phénomène à des exemples mythiques ou historiques, explique les motivations de Davidson réalisant son film, analyse la valeur de la métaphore de l'écho, choisit un temps d'en détailler la structure poétique, ou se lance dans une digression sur le rapport de l'être au temps et à l'espace. Il décrit, explique et légitime la fiction. Il est der Erzähler au sens de Benjamin, Le Narrateur (2).

Anton, dans le même temps scénique, est un jeune homme à qui rien ne réussit. Sa vie oscille entre l'alcool, les femmes, les échecs et la folie d'une mère lointaine. Jusqu'à ce qu'il découvre l'histoire des Davidson. Il se prend de passion pour ce récit impossible qui le fascine au point qu'il commence à avoir des doutes : n'a-t-il pas l'impression qu'il y a de l'écho dans son appartement ? et si les murs bougeaient ? ce placard était-il là hier au soir, exactement là, n'était-il pas un peu plus à gauche ? Anton, au fur et à mesure de la découverte de l'histoire des Davidson, comme pris par sa lecture, accède sans en avoir conscience à une autre perception de l'espace et du monde, une perception en dehors du temps, une perception poétique. Aussi l'alcool deviendra-t-il moins nécessaire, les échecs paraîtront relatifs, mais la vie, saisissante et passionnante. Comme l'annonce Benjamin, Anton aura fait l'expérience du monde à travers le récit, il aura expérimenté la réalité à travers son imaginaire. La fiction va modifier sa réalité tout en assumant son impossibilité, et elle va devenir - par ce qu'elle provoquera en lui -, de plus en plus réelle, concrète, active.

En racontant les trois histoires en même temps, trois variations autour du prétexte central, l'écho dans une maison, ce qui paraît réel au début (la fiction Davidson) devient de plus en plus impossible à rapporter, tandis ce qui est là mais invisible, la poésie, la prégnance de l'espace, devient évidente, possible, visible, dans la vie d'Anton, dans l'écho des voix des Davidson, dans le poème que finit par devenir les explications de Leskov.

L'art, dira Paul Klee, dira Claude Régy, rend visible l'invisible.

2 Retour sur le personnage de Leskov et ce qu'il implique : nombre de philosophes (Benjamin, Agamben, Deleuze...), de scientifiques ou d'anthropologues modernes s'interrogent aujourd'hui sur les réelles possibilités d'explication de la réalité. Leskov, par son discours, fera apparaître ce mouvement actuel des sciences : la physique quantique, qui parle de champ de force, de "sombre précurseur" aux événements ; l'astrophysique, science qui inclut le doute, l'ignorance et l'hypothèse ; l'anthropologie, qui s'interroge sur la possibilité d'une description qui ne soit pas partielle, qui ne soit pas poème, tant l'irruption du chercheur dans son milieu d'étude modifie ce dernier profondément ; ou l'architecte Reem Koolhaas, qui remettait en cause récemment la validité de tout instrument de mesure (exposition Mutations, Bordeaux).

Nietzsche écrivait tantôt qu'il convenait de laisser au monde sa part sombre. Nous y voilà parvenu, ou contraint. Reste à savoir ce que nous allons faire de ses doutes, de cette inquiétude.

Quant au théâtre : Après avoir exploré les propositions contemporaines sur l'opération sur le monde faite par l'acteur et par le spectateur de théâtre, avec JM Pradier (Université Paris8) ou Mme Borie-Banu (Univ. Paris3), je travaille actuellement avec Mme Mervant-Roux (CNRS) sur ces différentes opérations et les moyens de les rapporter.

L'extrait de l'écho contient en germe le déroulement violent du roman, la folie de l'entreprise du vieux narrateur, les bouleversements dans la vie du jeune homme. Ces germes n'ont pas à être racontés, ils seront présents, entendus à travers l'action et de l'extrait.

Anna Arendt écrit dans *La condition de l'homme moderne* que les hommes sont retirés de l'humanité s'ils ne peuvent partager le même réel. Réel qu'ils partagent grâce au langage, qui est l'accès de la conscience au monde autant que sa stabilisation, Olivier Cadiot dirait son paramétrage.

Dans ce travail, le langage, et son existence physique, la parole, devient distordu, malmené, lointain. Il devient lui-même inatteignable, impossible. Pour comprendre notre projet, il faut saisir que tout cela sera à peine dit, tout juste décrit au début pour installer la fiction. L'ensemble sera suggéré par l'action scénique, rendu visible par le jeu opéré par les acteurs.

Parmi les textes, il y aura sans doute des poèmes de Gherasim Luca,

Passionné nez passionem je  
je t'ai je t'aime je  
je je jet je t'ai jetez  
je t'aime passionnem t'aime. 3

des bribes de Gregory Motton ou de Jon Fosse. Leskov récitera des listes d'architectes et de bâtiments, Heidegger dans le texte, ou Wittgenstein :

“ Mais en quoi consiste ce savoir ? Permettez moi de demander : quand savez-vous cette application ? toujours ? Jour et nuit ? ou seulement au moment où vous pensez vraiment à la loi ? c'est-à-dire la savez-vous de la même façon que vous savez l'alphabet ou la table de multiplication ? Ou bien est-ce que “ savoir “ est-il un état de conscience ou un processus - comme de penser à quelque chose ou autre cas semblable ? “ 4

ou Reem Koolhas dans *Mutations (“invalidité des système de mesures”)*, ou Olivier Cadiot :

- 1) L'architecte construit cet immeuble
- 2) ceci est ralenti

Une seule personne a compris cette question  
(une et non les autres)  
[egra]-[egrat]  
[pyà]-[pyàt]

Ces fleurs embellissent le jardin,  
on constate qu'elle est issue de :  
ces fleurs font que le jardin devient beau  
tandis que  
Elle a embelli  
correspond à :  
Elle est devenue belle  
issue de :  
Elle fait qu'elle est devenue belle  
Ainsi  
Cette feuille est blanche,  
blanche implique un (cette feuille)

Une seule personne n'a pas compris cette question  
(une et non les autres)  
nous autres (vous autres) nous ne sommes pas (vous n'êtes pas)  
d'accord avec eux  
Cette question n'a pas été comprise par une seule personne. 5

Anton dira peut-être ce poème de Christophe Tarkos :

penser est comme regarder la télévision  
penser ou regarder la télévision  
les images de la télévision  
des images viennent  
regarder la télévision est comme vivre  
vivre est regarder la télévision  
je me sers du papier spécial des billets de banque  
je me sers des bouts de papier  
j'ai des bouts de papier spécial au bout des doigts  
je les touche  
les billets de banque ont un dessin, sont en papier spécial  
le papier spécial est infaisable  
je ne peux pas refaire le papier  
je peux refaire le dessin  
qu'il y a sur les billets de banque  
je ne peux pas refaire le papier  
je ne sais pas comment ils font ce papier  
je sais regarder la télévision  
je sais que regarder la télévision est la même chose que penser  
je pense. 6

3 G. Luca, *Passionément*  
(in le chant de la carpe),  
Corti, 1986.

4 L. Wittgenstein,  
*Investigations philoso-*  
*phiques*, Gallimard, 1961.

5 Olivier Cadiot, *l'art poé-*  
*tic'*, POL, 1997.

6 Christophe Tarkos, *Pan*,  
Ed. POL, 2000.

Par exemple. C'est une matière possible pour raconter notre histoire, en plus du texte du roman ; Peut-être. Peut-être cela se déroulera-t-il dans le plus complet silence.

Der Erzähler | Walter Benjamin : Ainsi apparaît les raisons de la réf-

rence au texte de Benjamin, *Der Erzähler* (in *Écrits Français*, Gallimard, p. 193), et la richesse de la matière qu'il nous propose.

Dans ce texte contradictoire, le philosophe allemand explore les relations entre ce qui est raconté (le conte, opposé à l'information), et l'expérience du monde que cela rapporte. Benjamin étudie comment le narrateur est nécessairement un étranger, un être lointain, proche de nous par ses différences, éloigné par ce qui le distingue (son caractère mystérieux, magique, ou sacré, de façon générale, l'implication éthique (7) que nous lui attribuons). Ainsi, par ce " détachement ", nous pouvons profiter de l'expérience, de l'opération sur le monde, qu'il nous rapporte. S'il était notre double, nous ne pourrions le comprendre qu'en reproduisant à sa suite les mêmes actes.

C'est ainsi par ce qui nous est étranger, lointain, que nous pouvons accéder à l'expérience, que la fiction nous est compréhensible au sens plein du mot. Certes le lointain inquiète, au contraire du proche qui rassure. Mais il vaut mieux inquiéter que rassurer.

On comprendra comment se retrouve dans ce texte l'ensemble des préoccupations qui agite notre création théâtrale. Les Davidson, Leskov et Anton rapportent chacun à leur manière leur propre opération sur le monde.

On comprendra les implications que cela peut avoir sur notre conception de la mise en scène. L'acteur n'est pas un double du spectateur, le théâtre n'est pas le double de la réalité, ou alors son double dans une duplication humoristique, sa reproduction séparée, son refrain. Si je veux sortir de l'exposition de mes opinions (et de mon moi), et au contraire témoigner de mes opérations sur le monde, pour finir par rendre visible l'invisible que je perçois, que j'habite, non en tant que mien propre, non en tant que propriété, mais en tant que beauté, que joie, je dois éloigner mon récit, rendre étrangers mes acteurs, lointaine la scène. *Der Erzähler*, notes et enregistrements, rendra compte de cette recherche. Les 3 fictions sont des notes et des enregistrements de ce qui est arrivé, un jour, ailleurs, notes et enregistrements comme moyens modernes de rendre compte du monde, qui du statut d'information (ce qui est dit du monde) vont passer lentement au statut d'opération (ce qui est fait au monde). Comme un chemin possible de vie dans notre monde rendu invérifiable. Je trouve ainsi l'espérance de rendre la vie à ses passions, et le présent à sa révolution.

7 Agamben, dans " Ce qui reste d'Auschwitz ", (Rivages, 1999) montre que l'éthique est l'ensemble des décisions sur les statuts de ce qui peuple le monde.

**La demeure** : le thème principal dont les trois histoires, et le spectacle dans son ensemble, sont des variations.

Être, c'est habiter le monde, c'est-à-dire s'installer dans un territoire que l'on reconnaît comme étant le sien. Ce territoire nous fixe une position dans le vaste univers, position qui servira de référent à nos découvertes, de point de départ à nos expéditions dans le monde. Ce territoire, joyeux, chaleureux, cher à notre esprit, est tant celui de notre " occupation des sols " que celui de notre pensée, qui s'installe dans le réel en choisissant un langage, et un territoire au sein de ce langage, une organisation possible. Celui-ci formalise en effet les limites de notre territoire et les objets qui le peuplent, au milieu duquel notre pensée s'installe, s'organise, habite, se déploie.

Comme en ville, nous connaissons les quartiers de notre pensée, ceux qui nous restent à explorer, ceux dans lesquels il ne vaut mieux pas aller la nuit car nous les savons dangereux, ceux dans lesquels nous aimons flâner, ceux que nous aimons organiser, ranger, ordonner. Ainsi chaque livre est-il une nouvelle carte, chaque idée un chemin... chaque spectacle un nouveau plan.

Heidegger dans " Bâtir, habiter, penser ", Derrida dans " Demeure ", Didi-Huberman dans " La demeure, la souche ", Deleuze et Guattari dans " Mille plateaux ", ou encore de nombreux architectes comme Peter Zumthor (cf. son bâtiment topographie de la terre à Berlin), ou évidemment Walter Benjamin, ont pu explorer ces rapprochements entre l'être et le territoire, cette demeure.

Ce n'est une métaphore pour moi, mais une manière très concrète de penser la pensée, de dire l'indicible, de rendre visible l'invisible.

C'est de cette réflexion que notre création va naître. C'est ce dont nous allons parler, ce que nous allons montrer, approcher.

Car n'est-ce pas une inquiétude de ces jours-ci que celle de retrouver ce qui nous définit ? Retrouver ce qui nous ordonne, comme individu et comme puissance ? Ce sur quoi nous pouvons nous retrouver (nous admettre, nous sentir vivant, nous identifier, nous distinguer aussi) ? Parce que nous sentons notre réalité de plus en plus étroite, et en même temps le monde comme de plus en plus invérifiable, notre peur et notre solitude s'accroissent. Comment réagir alors que nous nous sentons mouvants, incertains, fluides presque, que rien ne semble pouvoir stabiliser nos personnalités ? Ainsi avec le spectacle ai-je la possibilité d'approcher cette demeure que nous habitons, ce qui reste après tout, cette structure symbolique et fondamentale qui manque de nous échapper. Non pour chercher à la définir, à l'identifier, surtout pas ; pour au contraire la sentir, et lui permettre d'entrer en devenir. Car c'est là l'immense difficulté : accepter d'être sans cesse en devenir. Même une maison, et c'est là où commence mon histoire, est en devenir, est vivante.

résumé des propositions dramaturgiques : Il serait possible de résumer ce qui sous-tend mon travail préparatoire en trois mots - *abattre le moi*.

Les Davidson sont contraints de trouver une autre forme de partage et d'abandonner leur projet de récit parce que le monde qui les entoure est vivant et ne se laisse pas stabiliser en un objet, une demeure, identifiable. Ils doivent abandonner le présomptueux projet de dire leur vie.

Leskov abandonne peu à peu la prétention du Savoir, de celui qui sait, l'offrant finalement au poème, autre forme, plus subtile, de la Connaissance. Il disparaît en tant qu'individu derrière le discours -qui devient alors œuvre - qu'il produit.

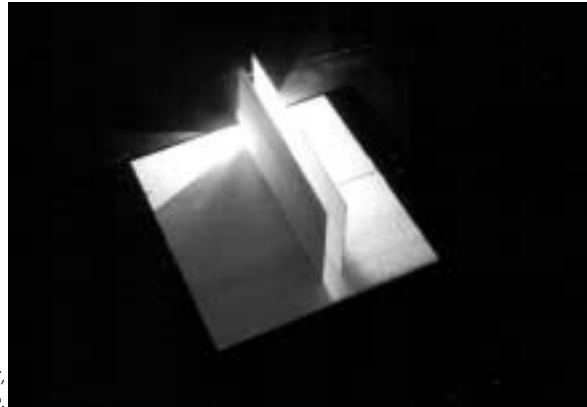
Anton se fond peu à peu dans sa lecture (lecture, qui, sur le plateau, sera vision), et par conséquence, dans ce qui l'entoure. Il disparaît comme lecteur (consommateur d'opinions) pour devenir acteur, de sa réalité, de son monde.

Et nous autres artisans, nous abandonnerons progressivement la prétention de dire le monde pour commencer à l'opérer. Je considère le théâtre comme un lieu de rivalité avec la vie, non de sa reproduction ou de sa redite. Je ne considère pas mes opinions sur la vie comme supérieure à celle de mon spectateur, bien au contraire ; comment pourrions nous nous rencontrer autrement ? Je n'ai pas à dire mes opinions, à faire valoir mes volontés. Je dois abattre mon moi pour partager pleinement mon expérience, pour inviter à opérer la réalité. Ce que tu lis, ô hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère, est l'expression d'un désir et non l'exposition de volontés et d'opinion. Cependant, je ne sais encore rien de ce que deviendra ce spectacle. Je n'ai rassemblé qu'un peu de sa matière.

*And sudden appears an instant of paradise.*

## 2. propositions scénographiques


Le dispositif scénique, dont les photographies rapportent les recherches réalisées sur maquette, voudrait rendre les notions de demeure, de proche et de lointain, de structure symbolique fondatrice.



*maquette vue de dessus,  
et recherches d'éclairage à source unique.*

Il s'inspire de œuvres de l'artiste américain Bruce Nauman et des bâtiments de l'architecte Peter Zumthor.

Il s'agit d'un corridor, à mi-plateau. Tout autre élément sera dans la mesure du possible éliminé.

 Il permet la distinction entre un lointain A (voir pho 1), invisible mais pressenti dans l'espace (le fond du plateau, masqué par les 2 murs du corridor) et d'un proche B, proscenium devant les spectateurs. B permet de partager l'action, A invite à l'écoute de la parole. (??voir les propositions dramaturgiques)

Les murs rappellent ceux de la maison. Le mur double renvoie à ces murs qui bougent, se décuplent, se désorganisent, dans le roman.

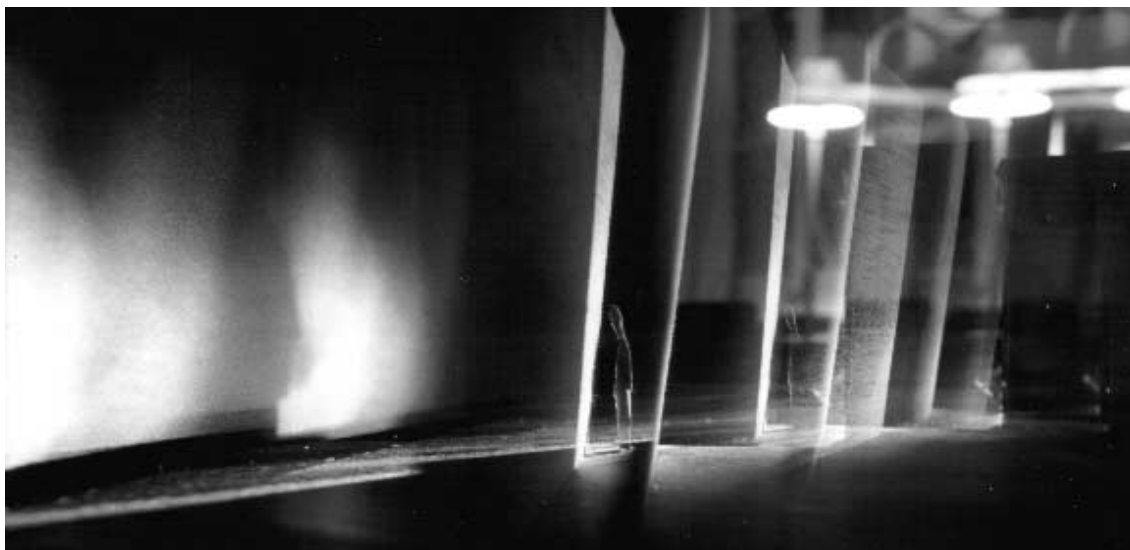
Le corridor est à la fois la chambre d'écho et l'entre-deux, lorsque l'homme n'est ni dans la parole ni dans l'acte, mais en lui, mi-l'un mi-l'autre. Au sens propre, lorsqu'il est dans sa chambre.

C'est aussi le lieu du mystère, lieu invisible au spectateur, imaginable uniquement par l'ampleur particulière de la voix qui en sort, un peu étouffée. Du corridor (de la chambre) naîtra le premier écho.

Par ses lignes strictes, le dispositif souligne le champ de force que va devenir la scène.

Des recherches sont en cours pour le choix de la matière des deux murs, selon deux possibilités : soit la transparence, en utilisant d'un polyéthane dépoli (formes courbes), ou de lattes de balsa très fines ; soit au contraire une matière solide et imposante, proche de la pierre (référence à Zumthor , placoplâtre enduit de poussière de marbre).





### la lumière :

- utilisation d'un éclairage par vidéo, permettant avec un logiciel de graphisme de moduler rythmiquement et géométriquement la variation de la lumière sur l'ensemble du plateau.
- installation rendant les espaces lumineux variables.
- utiliser la réverbération d'une source unique placée au centre du corridor.  
que se passe-t-il si la source est unique mais que l'ensemble de la lumière varie imperceptiblement dans ses intensités et ses lieux ?

Toutes ses propositions devront être envisagées et font l'objet d'une recherche sur maquette actuellement.

### la vidéo contrôlée par ordinateur :

deux emplois distincts de la vidéo :

a. En couplant un vidéoprojecteur avec un ordinateur et le logiciel Director de Macromedia : faire apparaître d'infimes formes géométriques simples (ronds) sur des trajectoires simples (par ex. sur la largeur des murs du corridor), sur les séquences une fois de plus simples, de façon à rythmer à la fois le temps et l'espace.

+ par le même procédé (Director + vidéo projecteur) comme seule source de lumière du plateau, contrôler la lumière et sa variation à chaque point du plateau.

b. Utiliser de courtes séquences de vie quotidienne des acteurs, comme des souvenirs ou des rêves, induisant un autre rapport au temps et à l'espace pour les acteurs. Ces séquences seront travaillées, en référence aux films de Jonas Mekas (montages simples : accélérations ou ralentissements, portraits et paysages, saynètes et détails se succédant). Si elle est retenue, cette utilisation sera exceptionnelle et limitée dans le temps pour conserver sa qualité d'évocation.

(prologue : court montage présentant les personnages du couple dans un environnement précis d'une vie quotidienne contemporaine).

Ce travail nécessite un vidéoprojecteur puissant ainsi qu'une station de travail informatique de qualité.

## la musique, les rythmes

David Shea, Steve Reich : de la structure à la variation.

Difficile de connaître dès à présent la musique du spectacle, alors que la présence de mots n'est pas encore certaine.

Cependant, un travail proche de la recherche mélodique sera fait, pour l'espace, la déclamation et les mouvements.

Pour se faire, nous ferons appel à deux compositeurs. D'une part, l'étude des œuvres de Steve Reich (et particulièrement *City Life* et *Desert Song*) permettra de mettre en place des bases de la structure rythmique de chaque partie et de l'ensemble. Chez Steve Reich, on assiste au déploiement d'une séquence rythmique simple, durant lequel la structure de base renvoie à la structure de l'ensemble, quand celle-ci apparaît dans la variation de la première.

D'autre part, David Shea, DJ et compositeur, (en particulier *Mort aux Vaches*, *The Tower of Mirrors*, *Black Corridor*, et *The Voice* (Ircam, 1998)) utilise les possibilités du montage de séquences musicales tantôt rythmées, tantôt fortement évocatrices et imagées. A contrario de Reich, la musique de Shea existe dans le montage de séquences hétéroclites, finissant par fonder un mouvement d'ensemble, un univers en mouvement au travers de ce que les samples évoquent individuellement.

On comprendra l'importance dans notre travail de l'étude de ces deux compositeurs, pour la composition des structures particulières et commune des trois narrations, qui pourront se retrouver dans les séquences partielles, un mouvement, une parole, un déplacement, un rythme lumineux.

### 3. la narration et la structure

Les grandes lignes de la structure de la représentation :

Il va s'agir de passer progressivement de la fiction à la perception.

Cela se déroulera concrètement par un effondrement progressif dans la lenteur, vers la disparition des éléments narratifs. Le récit d'abord explicite et évident devrait glisser vers la répétition (le bégaiement), la structure d'abord linéaire va aller se dédoublant, se reprenant, se contredisant, se modulant, variant.

Les 3 sphères de la narration naissent chacune de la vision des deux autres. Ce qui permettra un jeu de rythme, de répétition, de fugue entre les trois, un peu comme l'écho peut faire résonner une voix sur des modes différents dans un temps allongé, retenu, décuplé.

Ce qui surviendra dans une sphère du récit modifiera les deux autres. Une composition de la narration tentera d'organiser ces trois récitatifs, tantôt comme un chœur, tantôt comme un canon, et de les mener ensemble vers un effondrement de leurs proclamations narratives pour les ouvrir à une expression épurée de l'espace et du temps.

*House of Leaves*  
de Mark Z. Danielewski  
Anchor Ed., London, 2000

Der Erzähler notes et enregistrements *voyages dans un monde invérifiable* naît de l'adaptation libre et raisonnée d'un roman américain paru l'an passé, *House of Leaves*.

citation de couverture:  
*Thrillingly alive, sublimely  
creepy, distressingly  
scary, breathtakingly intel-  
ligent - it renders most  
other fiction meaningless.  
Will I ever recover?*  
Bret Easton Ellis

*Au commencement était un site Internet*

Le livre de Danielewski semble avoir d'abord été une oeuvre interactive présentée sur Internet, un cyber-roman d'une nature nouvelle et peu expérimentée, exploitant l'ensemble des possibilités de ce média, telles que l'hypertexte, la base de données comme la recherche par mots-clé, en y intégrant ses limites: véracité incertaine des documents, accumulation des archives, inconnue des notions de temps et d'actualité réelle de l'information.

Il décrit une "fiction virtuelle", en ce qu'elle est inconnue, répondant à des principes étranges et nouveaux, lointaine, insaisissable, et, le roman avançant, définitivement impossible: ce que l'on croit possible au début devient absolument impossible finalement, si bien que l'on se demande ce que l'on a lu. Ne reste en fin de compte que la trace de la lecture, l'expérimentation de la fiction, le souvenir de l'interaction comme seule manifestation de la présence virtuelle ou fictionnelle de l'oeuvre.

En cela, *House of Leaves* pourrait bien être le livre impossible et infini souvent décrit par Borgès.

structure narrative, mise en place de la fiction

Nous reprenons la structure narrative du roman :

1. d'un côté un couple qui, alors qu'il souhaite raconter sa vie, se met à la subir (ils veulent faire un documentaire sur leur vie de couple jusqu'à ce que leur propre maison ne se mette à bouger, à grandir. Leur film sera finalement pris pour de la mauvaise SF alors qu'ils certifient le contraire.); ils métaphorisent la notion *d'expérience du réel*, de distance entre le vécu et la vérité.

2. D'un autre côté et simultanément, un homme explique chaque détail de l'histoire du couple, revenant sur les possibilités techniques, les approches scientifiques, la valeurs des métaphores de chaque événement dans la vie du couple; c'est la métaphore de l'invention et du témoin, dont la présence justifie et manifeste à elle seule l'existence ou la réalité de l'événement.

3. Enfin, dans le même temps, un dernier personnage *visionne* les deux premières histoires, est *impressionné* (c'est-à-dire, dans la même logique, *affecté*) et manifeste le désir de faire connaître sa découverte, augmentée de ses visions. C'est la figure du *passeur*, ou de *l'éditeur*, qui n'est pas neutre et participe pleinement à la perception de l'ensemble par le spectateur-lecteur dont la présence vient clore l'oeuvre en même temps que lui offrir sa seule possibilité d'existence.

: voir plus haut l'analyse de la métaphore de la *demeure*.

: sur la distance entre expérience et vérité, voir G. Agamben, *Enfance et histoire*, destruction de l'expérience et origine de l'histoire, 1974, 2000

## hypertextualité

La structure comme la fable du roman sont fondées sur la possibilité de l'hypertexte: les trois histoires avancent simultanément, reliées entre elles par un système de notes, de rappels, de renvois, héritage sur le papier de l'hypertexte html.

Si on analyse l'oeuvre sur une *échelle verticale*, le lien entre les trois histoires est une métaphore de la distance entre l'expérience du réel et sa transmission. Le Couple font une expérience peu commune de la réalité, et à partir de cet événement, dans ses dimensions physiques et matérielles (ce qu'il se passe) et ses dimensions sociales et politiques (ce que deviennent les protagonistes, ce que l'on dit d'eux, comment ils sont jugés), s'organise les deux autres histoires qui paraissent immédiatement liés à la première, existantes à la condition de la première.

Ainsi, chaque élément de la fable principale -la vie du couple- est repris une première fois par un *témoin*, qui explique chaque détail. C'est seulement grâce à ce témoignage que l'événement est connu, seulement par ses explications qu'il est *légitimé*. *C'est le témoignage qui fait l'histoire*. Ce témoin est évidemment la figure de l'auteur, ou du poète, qui écrit, Deleuze dirait qui actualise, cristallise, l'histoire, la fable, *la fiction*.

Or au fur et à mesure du livre, on comprend que l'histoire du couple est entièrement inventé par le témoin. Elle est absolument fautive, pure fiction. Nous l'apprenons grâce au troisième personnage, un jeune homme, qui décide de faire connaître ce "témoignage" qu'il a découvert. Il devient "éditeur"; mais la

transmission qu'il opère n'est pas neutre, elle influe directement sur ce que nous savons des deux premières histoires. D'autant qu'il se livre à d'interminables digressions sur son propre rôle dans l'affaire, comme il a lui-même découvert le texte, comme il a lui-même vécu appréhendé le témoignage, etc.

Nous avons ainsi une sorte de continuité verticale qui apparaît clairement dans la structure narrative: s'enchaîne en effet l'événement, le recueil des informations et la transmission au lecteur, comme trois fictions autonomes et parallèles.

La question que formule le livre, et à sa suite notre spectacle, est celle très actuelle du traitement de l'information par les moyens modernes de communications, par le biais de son avatar le plus contemporain, Internet et le système de l'hypertexte: ce qui est survient n'est que pure fiction pour celui qui ne fait que recevoir l'information; et la présentation. Ce qui est une question finalement très ancienne, déjà largement traitée par les philosophes: celle de la distance entre le réel perçu et la réalité du monde. A la suite de Nietzsche, nous interrogeons ce rapport au monde qui n'est qu'une illusion, qu'une convention, et ce comment elle détériore ou limite notre capacité de perception ou de présence-au-monde. La réalité moderne de cette interrogation serait: est-ce que les moyens techniques contemporain peuvent nous permettent de faire disparaître enfin toutes nos illusions sur notre condition?

Mais notre histoire interroge un deuxième aspect de l'hypertexte, cette fois sur une *échelle horizontale*: le fait de ne pas savoir ce qu'il y a derrière. Je vois quelque chose, par exemple un mot souligné, un appel de notes. J'y réagis, par exemple par le clic; je me déroute de la continuité prévue de mes actions, mais je ne sais pas où je vais. En conséquence, je ne suis plus dans une expérience linéaire et continue du monde. Mais aussi, je trace un chemin sur lequel je ne peux pas revenir. Mon usage du monde, de la réalité, apparaît absolument singulier et déterminé par mes propres choix, au moment même où moi-même je me perds dans ce que j'invente.

Ainsi chaque lecteur a sa propre lecture du livre, et chaque spectateur aura sa propre lecture du spectacle, grâce à la simultanéité des narrations qui, pourtant, et malgré leur autonomie apparente, seront inextricablement liées, imbriquées.

Mais comme Danielewski, il ne s'agit pas d'être dans la critique du traitement de l'information, ou dans l'inquiétude de la déformation par le médium du langage ou de la représentation, ou encore dans l'engagement pour un certain nombre de choix qui auraient été les nôtres. Il s'agit à notre tour de *faire oeuvre*, c'est à dire après Michel Foucault d'opérer la réalité telle que nous la percevons, à travers ce que nous en percevons. Condamnés à vivre dans la fiction de nos réalités et dans l'illusion, à ne pas savoir le vrai du faux, nous avons à la rendre l'acte à la poésie pour espérer approcher ainsi ce que notre condition nous fait perdre.

Nous exploiterons très exactement cette triple narration et ces *capacités* de la technique moderne: deux acteurs vivant une expérience (une vie de couple dans une maison qui bouge), un personnage témoin expliquant chaque détail de la scène, et un dernier qui transmet aux spectateurs, ne se privant pas d'y joindre ses propres commentaires. et une technologie ne permettant pas de s'assurer que notre jugement (et le jugement du spectateur) sur ce qui survient est juste ou faux.

Extérieurement - extensivement - cela semblera 3 histoires distinctes, trois jeux différenciés.  
Intérieurement - intensivement - cela n'en sera qu'une, par le principe de l'hypertextualité.

les techniques dramaturgiques: notes, enregistrements, base de données

Nos méthodes d'écriture, aussi bien des paroles du spectacle que du langage scénique, utilisent les mêmes techniques que celles de *House of leaves*. Nos seuls moyens d'appréhension de la réalité, si l'on veut bien être conscient de ce que l'on fait réellement, sont les notes - points de vues rapides et subjectifs -, les enregistrements - rapports faits d'un événement grâce/au travers d'un médium-, et l'accumulation de données statistiques.

Nous allons ainsi raconter notre histoire en utilisant ces trois modes, à partir d'un corpus de textes littéraires, scientifiques, philologiques, historiques, d'extraits de scénarii de cinéma, et de listes établies par recherche par mots-clés sur Internet.

Evidemment, la provenance et la véracité de nos documents n'a aucune importance dans le travail d'écriture. Seule importe :

- > D'une part leur capacité à nous *affecter*, c'est à dire à déclencher notre mise en mouvement, mentalement ou physiquement (nous ne faisons pas cette distinction) [intensivité du document].
- > D'autre part leur possible imbrication dans l'ensemble, le schéma, la dramaturgie, la fiction, que nous mettons en place. [extensivité du document].

On trouvera en annexe le corpus tel qu'il est envisagé à ce jour.

<sup>72</sup>See Liza Speen's *Images Of Dark*; Brassai's *Paris By Night*; the tenderly encountered history of rooms in Andrew Bush's *Bonnettsdown*; work of O. Winston Link and Karckin Goekjian; as well as some of the photographs by Lucien Aigner, Osbert Lam, Cas Oorthuys, Floris M. Neussliss, Ashim Ghosh, Annette Lemieux, Irina Ionesco, Cindy Sherman, Edmund Teske, Andreas Feininger, John Vachon, Tetsuya Ichimura, Sandy Skogland, Yasuhiro Ishimoto, Beaumont Newhall, James Alinder, Robert Rauschenberg, Miyaka Ishiuchi, Alfred Eisentraedt, Sabastian Ribeiro Salgado, Alfred Stieglitz, Robert Adams, Sol

Labsohn, Haynh Cong ("Nick") Ut, Lester Talkington, William Henry Jackson, Edward Weston, William Baker, Yousuf Karsh, Adam Clark Vroman, Julia Margaret Cameron, George Barnard, Lennart Nilsson, Herb Ritts, Nancy Burson ("Untitled, 1993"), Bragaglia, Henri Cartier-Bresson ("Place de l'Europe"), William Wegman, Gordon Parks, Alvin Langdon Coburn, Edward Ruscha, Herbert Pointing, Simpson Kalisher, Bob Adelman, Volkhard Hofer ("Natural Buildings, 1991"), Lee Friedlander, Mark Edwards, Harry Callahan, Robert Frank, Baltimore *Sun* photographer Aubrey Bodine, Charles Gatewood, Ferenc Berko, Leland Rice, Joan Lyons, Robert D'Alessandro, Victor Keppler, Larry Fink, Bevan Davies, Lotte Jacobi, Burk Uzzle, George Washington Wilson, Julia Margaret Cameron, Carlton Watkins, Edward S. Curtis, Eve Arnold, Michael Lesy (*Wisconsin Death Trip*), Aaron Siskind, Kelly Wise, Cornell Capa, Bert Stern, James Van Der Zee, Leonard Freed, Philip Perks, Keith Smith, Burt Glin, Bill Brandt, László Moholy-Nagy, Lennart Arthur Rothstein, Louis Stettner, Ray K. Metzker, Edward W. Quigley, Jim Henson, Richard Prince, Walter Chappell, Paz Errazuriz, Rosamond Wolff Purcell, E. J. Marey, Gary Winogrand, Alexander Gardner, Wynn Bullock, Neal Slavin, Lew Thomas, Patrick Nagatani, Donald Blumberg, David Plowden, Ernestine Ruben, Will McBride, David Vestal, Jerry Burchard, George Gardner, Galina Sankova, Frank Gohlke, Olivia Parker, Charles Traub, Ashvin Mchta, Walter Rosenblum, Bruce Gilden, Imogen Cunningham, Barbara Crane, Lewis Baltz, Roger Minick, George Krause, Saul Leiter, William Heits, Ed Douglas, John Baldessari, Charles Harbutt, Greg McGregor, Lillian Decock, Lilo Raymond, Hiro, Dan Worth, Peter Magubane, Brett Weston, Jill Freedman, Joanne Leonard, Larry Clark, Nancy Rexroth, Jack Manning, Ben Shahn, Mane Cosindas, Robert Deutschy, Aleksandra Macijauskas, Andreas Serrano, Les Krims, Heinrich Tönnies, George Rodger, Art Sinsabaugh, Arnold Genthe, Frank Majore, Gertrude Klischer, Charles Nègre, Harold Edgerton, Shomei Tomatsu, Roy DeCarava, Samuel Bourne, Giuseppe Primoli, Paul Strand, Lewis Hine, William Eggleston, Frank Satchliffe, Diane Arbus, Daniel Ibbis, Raja Lala Deen Dayal, Ralph Eugene Meatyard, Walker Evans, Mary Ellen Mark, Timothy O'Sullivan, Jacob A. Riis, Ian Isaacs, David Epstein, Karl Struss, Sally Mann, P.H. Emerson, Ansel Adams, Liu Ban Nong, Berencie Abbot, Susan Lipper, Dorothea Lange, James Balog, Doris Ulmann, William Henry Fox Talbot, John Thomson, Phillippe Halsman, Morris Engel, Christophe Yve, Thomas Annan, Alexander Rodchenko, Elio Elisofon, Eugene Atget, Clarence John Laughlin, Arthur Leipzig, F. Holland Day, Jack English, Alice Austen, Bruce Davidson, Fudum Welry, Jimmy Hare, Ruth Orkin, Masahiko Yoshioka, Paul Outerbridge, Jr., Jerry N. Uelsmann, Louis Jacques Mandé Daguerre, Ezzamel Gowin, Cary Wasserman, Susan Meiselas, Naonni Savage, Henry Peach Robinson, Sandra Eleta, Boris Ignatovich, Eva Rubinstein, Weegee (Arthur Fellig), Benjamin Stone, André Kertész, Stephen Shore, Lee Miller, Sid Grossman, Donigson Cumming, Jack Welcott, David Sims, Detlef Orloff ("Untitled"), Margaret Bourke-White, Dmitri Kessel, Val Telberg, Paul Blue, Francisco Infante, Jed Fielding, John Heartfield, Eliot Porter, Gührick and Helmut Nothhelfer, Francis Brangière, Jerome Liebling, Eugene Richards, Werner Bischof, Martin Munkacsy, Bruno Barbey, Linda Connor, Oliver Gagliosi, Arno Rafael Minkkinen, Richard Margolis, Judith Golden, Philip Trager, Scott Hyde, Willard Van Dyke, Eileen Cowin, Nadar (Gaspard Felix Toumehon), Roger Mértin, Lucas Samaras, Raoul Hausmann, Vilem Křiz, Lisette Model, Robert Levereant, Josef Sudek, Glen Luchford, Edna Bullock, Susan Rankaitis, Gail Skoff, Frank Hurley, Bank Langmore, Carrie Mae Weems, Michael Bishop, Albert and Jean Seeburger, John Gutmann, Kipton Kumlir, Joel Sternfeld, Derek Bennett, William Clift, Erica Leonard, Arthur Siegel, Marcia Resnick, Clarence H. White, Fritz Heale, Julio Etchart, Fritz Guro, E.J. Bellocq, Nathan Lyons, Ralph Gibson, Leon Levinstein, Elaine Mayes, Arthur Tess, William Larson, Duane Michals, Benno Friedman, Eve Somozyan, Mark Cohen, Joyce Tennesson, John Pfahl, Doug Prince, Albert Sands Southworth and Josiah Johnson Hawes, Robert W. Fichter, George A. Tice, John Collier, Anton Bruehl, Paul Martin, Tina Barney, Bob Willoughby, Steven Szabo, Paul Caponigro, Gilles Peress, Robert Heinecken, Wright Morris, Inez van Lamsweerde, Peter Hujar, Inge Morath, Judith Joy Ross, Judy Dater, Melissa Shook, Ben Nettles, Dmitri Baltemants, Karl Blossfeldt, Alexander Liberman, Wolfgang Tillmans, Hans Namuth, Bill Burke, Mariou Palli, Jan Groover, Peter Keetman ("Porcelain Hands, 1958"), Henry Wessel, Jr., Syl Lohror, Gilles Ehrmann, Tana Hoban, Martine Franck, John Dominis, Ise Bing, Jo Ann Callis, Lou Bernstein, Vinocoll Matadin, Todd Webb, Andre Gelpke ("Chiffre 389506: Inkognito, 1993"), Thomas F. Barrow, Robert Cumming, Josef Ehm, Mark Yarrow, Tod Papageorge, Ruth Bernhard, Charles Sheeler, Tina Modotti, Zofia Rydler, M. Alvarez Bravo, William Henry Jackson, Peeter Tooming, Betty Hahn, T. S. Nagarajan, Meridel Robinson, Romano Cagnoni, Robert Mapplethorpe, Albert Renger-Patzsch, Stasys Zvirgždas, Geoff Wainingham, Thomas Joshua Cooper, Erich Hartmann, Oscar Rejlander, Herbert List, Mirella Ricciardi, Franco Fontana, Art Kane, Georgij Zelma, Sergei Mikhailovich Prokudin-Gorskii, Mario Sorrenti, Craig McDean, René Burri, David Douglas Duncan, Tazio Secchiaroli, Joseph D. Jaczns, Richard Baltauss, Richard Misrach, Yoshihiko Ito, Minor White, Ellen Auerbach, Izis, Deborah Turbeville, Arnold Newman,

la liste des photographes "ayant tenté de photographier l'invisible", extrait de *House of Leaves*. Impossible de déceler les faux noms des réels.

exemple de texte utilisé pour mettre en place notre fiction :  
extraits de Ghérasim Luca, *Passionnément*

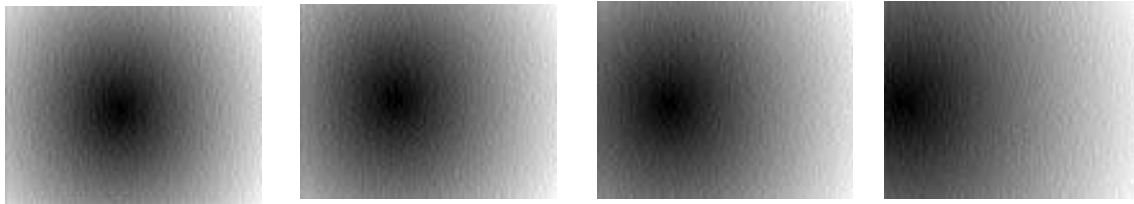
(...)  
de la neige il est il est né  
passioné né il est né  
à la nage à la rage il  
est né à la né à la nécronage cra rage il  
il est né de la né de la néga  
néga ga cra crachez de la né  
de la ga pas néga négation passion  
passionné nez passionné je  
je t'ai je t'aime je  
je je jet je t'ai jetez  
je t'aime passionné t'aime  
je t'aime je je jeu passion j'aime  
passionné éé ém émer  
émerger aimer je je j'aime  
émer émerger é é pas  
passi passi éééé ém  
éme émersion passion  
passionné é je  
je t'ai je t'aime je t'aime  
passe passio ô passio  
passio ô ma gr  
ma gra cra crachez sur les rations  
ma grande ma gra ma té  
ma té ma gra  
ma grande ma té  
ma terrible passion passionnée  
(...)

présentation de l'installation numérique

éclairage de la scène par vidéoprojection  
de séquences graphiques réalisées avec le logiciel Flash

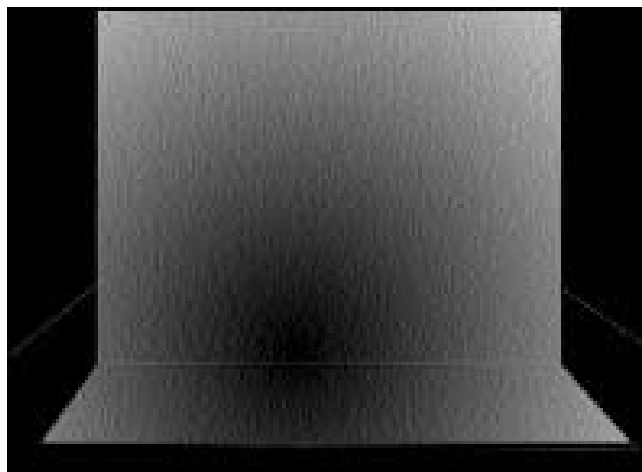
les préparatifs de ce travail sont visibles sur Internet à l'adresse  
<http://www.apresvillenoise.free.fr/nouveau/test/>

la scénographie est présentée plus haut, merci de s'y reporter



^ "photogrammes" de l'animation par interpolation réalisée avec le logiciel Macromedia Flash  
qui sera projeté sur la scène comme unique source d'éclairage

Le dispositif consiste en une projection par un vidéoprojecteur placé derrière le public, légèrement désaxé, relié à une station de travail informatique, d'un objet numérique réalisé avec le logiciel Flash. Cet objet numérique présente un 'trou noir' se déplaçant sur un fond blanc. Il suivra un acteur, de sorte à ce que celui-ci sera au centre de la lumière, *emmènera* la lumière, tout en restant plongé dans l'ombre.



*vue sur maquette virtuelle de la zone de projection et de la scénographie (un double mur à mi-plateau) éclairée par vidéoprojection de l'animation Flash.*

*Le "trou noir" d'où sort la lumière suit le mouvement d'un acteur.*

Ce dispositif inverse le rapport entre l'ombre et la lumière. Avec un éclairage par projecteur classique, l'acteur cherche le point chaud, le centre de la lumière. Ici, il disparaît au contraire dans la lumière, tout en restant invisible.

Faisant apparaître toutes les nuances de gris, d'un mouvement très lent à peine perceptible à l'oeil, ce dispositif rend mouvant l'ensemble de l'espace scénique.

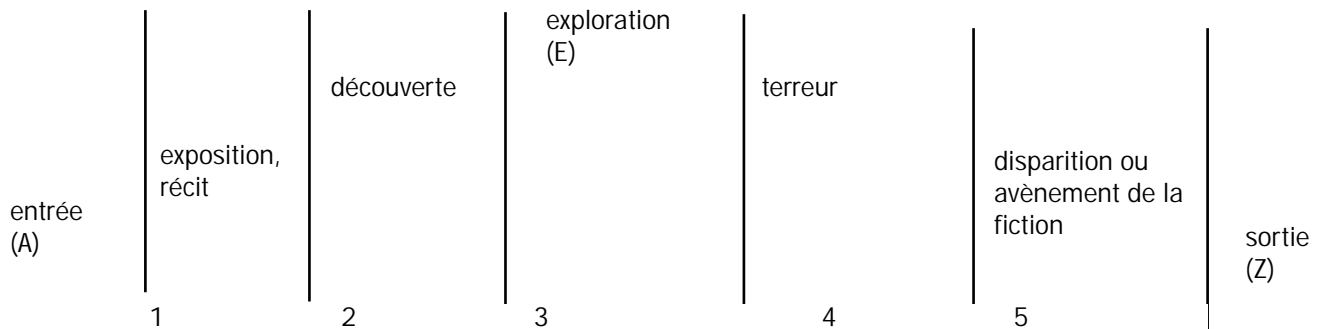
Il sera attaché au personnage de Leskov, personnage du témoin ou du poète: celui que l'on ne connaît pas mais qui est centre de l'information, de la manifestation du monde qui nous est transmise.

L'objet numérique s'adaptera à la mise en scène et à la trajectoire de l'acteur définie en répétition. Une fois fixé, il devient une contrainte forte pour l'acteur, qui doit le respecter, l'écouter. Ecouter cette ombre.



## Structure dramaturgique et utilisation de l'image vidéo en direct et en différé

La structure narrative est constituée de 5 séquences, en arche:



De l'entrée, le récit de soi, la découverte d'un phénomène, son exploration (son opération, son expérimentation), de la terreur de la découverte, à son acceptation et le dépassement de l'illusion. Ou de la mise en place de l'illusion à la découverte de sa fatuité, la désillusion et son dépassement.

Pour le couple, c'est la découverte de l'écho et de tunnels dans leur propre maison (demeure) alors qu'ils voulaient justement parler de leur quotidien (impossibilité physique de *dire* ce qui se passe).

Pour Leskov, cela correspond au passage de la description, à l'histoire, à la donnée statistique, puis au savoir scientifique, à la philosophie, au poème puis au chant.

Pour le jeune homme, cela correspond au passage de la volonté de transmettre, l'opération sur soi (déformation du médium par l'information) de la fiction, la schizophrénie entre la fiction et la réalité, puis le dépassement de la représentation dans la présence-à-soi et au monde (Dasein).

La situation scénique et dramatique A d'entrée est identique à la sortie Z et à l'exploration E. Seule change la *qualité intensive* de la lumière, de la perception, *le mode sur lequel on l'appréhende*.

En A, la lumière définit l'espace de jeu. C'est la lumière d'exposition, comme pour tout début de spectacle, les premiers mouvements du dispositif.

En E, exploration, nous utiliserons un court passage vidéo, décrit ci-après. c'est la naissance des images, l'apparition des formes dans l'espace, et la perte du sens dans la fiction, dans le virtuel. La mise en scène retrouve alors les positions exactes de A, seule la lumière est devenue image.

En Z, retour exacte à A, la lumière est au blanc à nouveau. Mais cette fois elle n'est plus limitée, mais pure évocation, image vide contenant toutes les images, trou dans l'espace sur les espaces infinis de l'évocation.

Séquence vidéo en E:

l'homme du couple est en train d'explorer sa découverte, des seuils spacio-temporels dans sa propre maison: il apparaît sur le mur du décor, filmé ailleurs, à l'extérieur du théâtre, descendant un escalier, dans une séquence vidéo projetée filmée en direct.

Sa femme est restée, elle attend dans l'espace de la fiction, entre les deux murs, dans cet espace qui n'existe pas pour le public car il ne connaît pas, ne voit pas, l'existence du corridor. Elle est au comble du désir, suscité par l'inconnu de sa situation. elle apparaît sur une séquence vidéo en direct, dans un coin du mur de la projection, comme dans l'image de son mari. elle fait partie du voyage.

L'évolution pourra être la suivante, lent passage de la séquence en direct à une séquence pré-enregistrée, absolument fictionnelle (lente déviation des réalités spacio-temporelles de la scène et de la fiction), puis évolution vers une webcam (paysage australien ou plage: une image en simultanée mais déplacée dans le temps).

Puis retour à la scène, au dispositif d'éclairage mis en place.

note sur la technique: rien ne doit paraître techniquement difficile, et tout doit paraître parfaitement léger et facile, comme évident au spectateur, ou plutôt, comme répondant immédiatement et sans l'intercession de la technique à des principes nouveaux desquels le spectateur ne sait rien. Rien ne doit le troubler dans sa lente absorption par la fiction.

## Notion de texte théâtral et disparition de l'auteur

### possession et autorité du document (*de la «création»*)

En travaillant sur ce roman étrange, volumineux (670 pages, format 17X23cm), écrit dans une langue que je maîtrise mal, l'anglais, et en décidant d'en faire une adaptation libre, je me place dans une position particulière par rapport à la notion classique de texte théâtral.

Ma lecture, du fait de la langue et de la taille du livre, est lente; d'une certaine manière elle est même sans mémoire. Elle n'en reste pas moins fascinante... mais je ne connais pas vraiment ni la valeur ni la nature de ce que je comprends et de ce que je retiens. Peut-être que le livre tient un propos opposé à celui que je crois être le sien et qui n'est qu'une projection de mes propres préoccupations? S'il me faut rester inquiet et attentif à cet écart, à mes difficultés à l'appréhender, pour rester vigilant et exigeant dans mon travail de ce texte, il n'en reste pas moins qu'il me fournit une masse d'informations considérable que je ne peux pas traiter en intégralité. Je 'sélectionne' donc, à l'envi, pour bâtir mon spectacle, oubliant sans doute plus rapidement les détails que ne concordent pas absolument avec mon projet... pour y retourner dès que j'ai un doute, un manque d'imagination ou besoin de relancer notre processus de création.

De plus, nous en utilisons la structure narrative. Il est donc bien notre texte, presque notre partition. Ce qu'il perd dans ce traitement, c'est la part autoritaire, paternelle, que l'on le fait souvent tenir au texte dans les créations contemporaines: celui dont on se réclame.

Personne, dans le projet, ne peut se réclamer du texte: soit parce qu'il comprend mal la langue, soit parce qu'il ne se souvient pas du passage qui pourrait convenir à ce qu'*il voudrait lui faire dire...* De sorte que chacun est renvoyé à lui-même, à ses choix et ses engagements propres.

Ainsi, lors de la phase de montage du texte, chacun pourra venir avec les textes qu'il veut et participer à l'élaboration de la partition des paroles. Chacun assumera sa part d'écriture, et assumera ses choix. C'est le *lien* entre nous qui fera, finalement, apparaître la structure de notre création, sa fiction.

Concordances des techniques  
convergences des théories  
(paramètres et programme)

et possibilités et différenciation des arts

de l'importance et de l'utilisation de l'architecture, de l'informatique, des techniques de projection, du graphisme et des arts de l'image dans nos créations théâtrales

Nos possibilités sont celles du théâtre, et non par exemple celles du roman. C'est-à-dire que ce que peut faire le romancier Mark Danielewski dans *House of Leaves*, convoquer ce qu'il veut à chaque instant (les GI's débarquant en hélicoptère, les couloirs interminables qui se modifient au fur et à mesure que l'on avance, les escaliers en descente quelque soit le sens dans lequel on les prend, ...), nos moyens de théâtre ne nous le permettent pas. Ils nous autorisent, par contre, bien plus, ailleurs.

C'est ce qui nous fait dire que le théâtre, s'il est un lieu de la fiction, n'est pas le lieu de la fable, contrairement à ce qu'une certaine lecture de la tradition tendrait à affirmer. Mais c'est avant tout le lieu de l'opération sur le réel, et c'est cette opération qui fait naître l'illusion. C'est la contre-effectuation de la vie réelle qu'entreprend l'acteur qui enclenche le processus discursif ainsi que les processus de symbolisation et de signification de ses actes et de ses paroles.

Nous allons ainsi chercher à opérer la même perte de linéarité, la même structuration labyrinthique, mais aussi la même disparition de l'autorité intellectuelle et morale de l'auteur et la même apparition d'une présence-au-monde de l'être, à commencer par l'être actif, acteur, qui ne soit pas *déterminée* par son action historique ni par son rapport aux autres présences mais par la conscience qu'il a de sa propre illusion et sa capacité à la dépasser, à l'inventer et à en être absolument indigne en même temps.

Et cette recherche est menée par ailleurs par plusieurs représentants de différentes disciplines. Il s'agit de les convoquer pour faire progresser la nôtre.

D'où que viennent les influences ou les référents, ils prennent part dans notre travail selon deux protocoles: d'une part en nous permettant une précision accrue de nos exigences et de nos capacités théoriques, en nous offrant des reformulations de nos questionnements et le déplacement de nos perspectives; d'autre part en nous permettant de profiter de techniques qui ne sont pas les nôtres, soit en ayant une immédiate utilité pratique dans l'élaboration de nos propositions esthétiques.

Qu'il s'agisse de philosophie, que nous rencontrons à travers les textes de Gilles Deleuze, de Walter Benjamin ou de Giorgio Agamben, et qui nous permettent de préciser la conscience de nos propres actes et des implications de notre projet; Walter Benjamin est directement convoqué par notre projet, en lui donnant son titre, et en apportant la base théorique, la réflexion de départ. Qu'il s'agisse d'architecture, soit au travers par exemple des thèses théoriques et des réalisations

de Bernard Tschumi, qui fait ressortir la part programmatique d'un espace et tente de déterminer les bâtiments non par sa fonction mais un programme, quitte à ce que cela soit un programme de divagations (on pense aux "Folies" du parc de la Villette). Il envisage ainsi les lieux non comme de possibles prises de pouvoir sur les habitants ("vous êtes ici pour ça") mais comme de véritables propositions à suivre ou à contourner. Dans la même idée, la découverte des propositions architecturales de Zaha Hadid - connues de nous essentiellement par des pages Internet -, propositions fondées sur des notions de circulations, de circuits/surprises du regard et des présences, d'imbri-cation des espaces et des parcours, a fait évoluer radicalement notre conception de la scène. La conception des trois espaces en un, différenciés par des idées de point de vue et de perceptions plutôt que par une perspective, pour notre scénographie, lui doit sans doute beaucoup.

Peter Zumthor nous a aussi beaucoup influencé sur ce projet, par ses idées sur la demeure, elles-mêmes reprises à Heidegger (cf le texte "Bâtir, habiter, penser"), à la fois comme lieu du quotidien et des habitudes et comme espace de présence à soi. L'importance des lignes droites, régulièrement proportionnées, témoignant d'une présence d'un bâtiment à son utilisateur et à son environ-nement, par exemple dans les termes de Vals (Suisse) construits par Zumthor, a trouvé pour nous une application directe dans la conception de notre scénographie et de ses murs. Son bâtiment "maison des arts" à Bergen nous a confirmé l'importance de l'apparence de transparence et de diffusion de la lumière que peut avoir un lieu (une scène).

Le débat théorique en architecture, beaucoup plus riche et actif que celui du théâtre hélas encore sclérosé par les inusités notions de texte, de sciences ou de psychologie du geste, est un formidable revigorant pour nos travaux.

Entre les influences interdisciplinaires se créent aussi des sortes de croisements informels qui méritent d'être appréciées. Ainsi notre corridor (voir notre scénographie en annexe, p. 38) a-t-il une triple origine: la simultanéité de nos découvertes des termes de Vals construits par Peter Zumthor, de différents travaux du plasticien américains Bruce Nauman utilisant justement des corridors, et des compositions musicales du DJ David Shea, et en particulier *Towers of Mirrors* et *Shock Corridor*. Les impressions fortes que nous ont laissées ces oeuvres, ainsi que leurs préoccupations communes et leurs conceptions formelles ont nourris fortement nos réflexions.

David Shea par exemple cherche à sortir des principes de composition usuels tout en explorant les possibilités de narration de la musique (ses compositions ont souvent pour origine un texte ou un poème), soit par la programmation aléatoire ou au contraire très précise de samplers, par le défilement aléatoire des plages d'un disque, par les contrastes rythmiques ou mélodiques des séquences musicales diffusées simultanément. D'un autre côté, nous avons bâti notre dramatur-gie sur l'idée de séquences successives organisées en arche et de séries de thèmes repris sur dif-férent mode organisant la *variation continue* (Deleuze) mélodique et rythmique de l'ensemble, en nous appuyant tant sur des études de Bartok (en particulier la construction de son ballet "*le prin-ce de bois*") et des principes de composition de John Cage ou Steve Reich (*City Life*, *Desert Song*).

Il s'agit pas, enfin, de nier l'importance de nos contemporains en théâtre et de la tradition: notre capacité à analyser et à connaître un Meyerhold ou un Craig, nos affections pour un Claude Régy ou un François Tanguy, ne peuvent que profondément marquer nos inspirations. L'un n'interdit pas l'autre.

Nous trouvons ainsi dans la transdisciplinarité des champs théoriques nouveaux, des techniques à mettre au service de notre travail théâtral, autant que la prise de conscience des caractéris-tiques et des possibilités spécifiques au théâtre. L'utilisation du logiciel Flash pour l'éclairage ou la conception de notre scénographie, mises en regard de notre projet dramaturgique, en est un

exemple à ceci près que nous ne distinguons pas, dans le travail, la spécificité des influences et l'ébauche d'intentions dramaturgiques qui résultent l'une et l'autre du même processus de travail, les postulats sur l'un venant nourrir les présomptions ou les désirs vis à vis de l'autre).

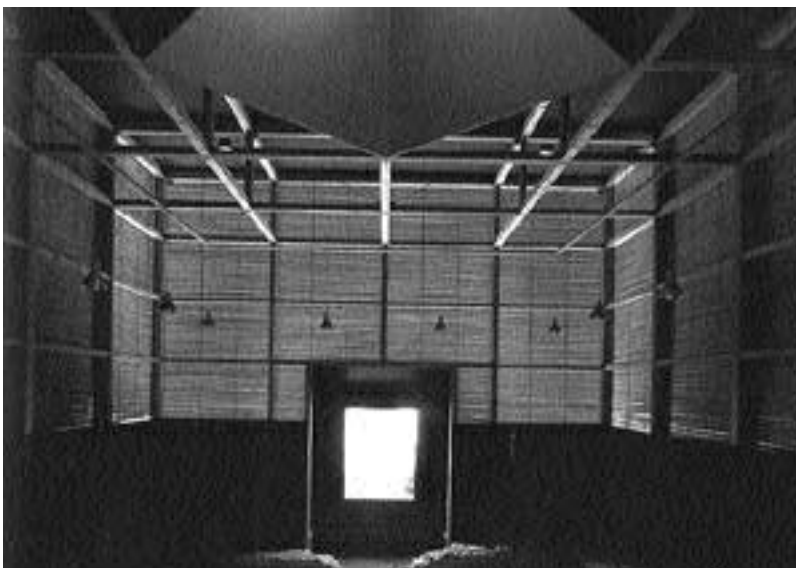
documents de travail, exemples.



Walk with Contrapposto, Bruce Nauman 1968.



Ema descendant l'escalier, G. Richter.



une construction de Peter Zumthor

## Cohérence des ensembles pour un projet

### théorie et pratique d'une création programmée

Tu auras retrouvé, lecteur, tout au long de cette présentation d'intentions - que ce soit dans notre rapports aux autres arts, notre confrontation aux techniques nouvelles, nos influences diverses, notre propos dramaturgique, notre analyse du texte de départ, *House of Leaves*, nos projets de structuration du spectacle ou nos déclarations philosophiques et théoriques, et même nos idées sur la promotion du spectacle - une seule et même recherche, singulièrement défendue et mise en acte et en forme par le projet lui-même : comment montrer sans se montrer, dire sans se dire, proposer sans se proposer, agir sans blesser ou juger, témoigner de l'illusoire du réel sans illusionner à son tour, ou être présents-au-monde, ou comme dit Pasolini, faire en admettant nos impuissances. Disparaître.

## Communiquer sans se montrer

### ou la tentative de témoigner de son travail lors d'une résidence au travers d'une correspondance numérique

S'il s'agit de pousser jusqu'au bout nos tentatives, et de ne pas défaire dans le réel ce que nous projetons dans la fiction, soit s'il s'agit de faire ce que l'on dit/prétend, il nous faut inventer comment communiquer sur notre création sans pour autant parler de soi.

Pour cela, nous avons imaginé de publier, en guise de présentation de l'évolution de nos répétitions, la correspondance numérique entre Eric Vautrin et David Guillaume, au fur et à mesure de son évolution et des répétitions.

David Guillaume est le conseiller littéraire et philosophique du projet. Il en connaît les moindres détails. Mais lors des répétitions, dès juillet 2001, il sera à la Nouvelle Orléans, USA, en tant que lecteur à l'université. Eric Vautrin et David Guillaume continueront à échanger sur le spectacle, sa mise en place, les doutes, les hésitations, la mise en place de la fiction, les différentes implications du travail; par e-mail, alors.

Faire connaître les mails de David, c'est bien donner un témoignage direct de notre travail, car ces textes en émaneront directement. Mais en même temps, malgré leur actualité, leur instantanéité, ils seront *inactuels*, décalés dans le temps et l'espace par rapport au travail dans la salle de répétition. Ils ne viendront évidemment pas dire, on a réussi ça, on a trouvé ça, ils viendront, puisqu'ils émanent d'un témoin, *réfléchir* notre création, tout en donnant aux publics lyonnais toutes les informations nécessaires sur l'avancement de nos recherches, ou mieux, de notre présence effective.

Ces textes seront publiés sur le site Internet du théâtre, sur le site de la compagnie, et à l'entrée du théâtre, chaque semaine de répétition.

prendre en compte le fait  
que les techniques affectent les processus de travail

notre "troupe" est un e-group

Un trait particulier, à titre d'exemple, de notre fonctionnement en création, peut être trouvé dans le fait que nous fonctionnons et fonctionnerons bientôt plus encore grâce à l'e-mail, et particulièrement l'e-group, pour la préparation du spectacle. En effet, nous avons mis en place un e-group regroupant les e-mails de chacun, du dramaturge à l'administratrice, des techniciens aux acteurs. Chaque hésitation et chaque décision, quelque soit sa nature à partir du moment où elle concerne la création, est ainsi mise en commun, même si elle est adressée, parce que finalement, qu'il s'agisse de budget ou d'ampoules, elle concernera chacun d'une manière ou d'une autre. La rédaction écrite des missives a aussi son importance, car elle implique chacun d'une manière tout à fait particulière, différente de la présence physique sur le plateau où chacun répond d'abord à sa fonction. La possibilité technique offerte par ces modes de communication nous apparaît passionnante, une fois encore, tant pour la qualité du travail, l'implication de chacun dans le processus de création, que sans doute aussi, sans que cela puisse être déterminé avec précision, pour une influence que cela aura sur nos raisonnements futurs.

a n n e x e s 1

note d'intention de Yannick Verot, ingénieur du son

présentation des travaux théoriques de Clarisse Bardiot (conception graphique)  
et Nicolas Bats (installation vidéo)

Yannick Verot, ingénieur du son

## NOTE D'INTENTION SON - 19 JUIN 2001

D'un point de vue sonore, der erzähler devrait s'orienter autour d'un axe de construction et déconstruction du visible, de ce qui est perçu comme réel. L'image est cette réalité quotidienne sur laquelle notre jugement a l'habitude de se fonder. Par le sonore, cette image sera niée, décalée, dés-avouée, la réalité ne sera plus aussi évidente et l'invisible, ce qui sert l'imaginaire, pourra ainsi côtoyer l'espace livré à l'œil.

Pour le public, croire en ce qu'il voit sera démenti par ce qu'il entend, infirmé de même par son expérience spatiale et temporelle. Mais, comment être certain d'une mémoire quand ce qui nous entoure se déconstruit ? L'invisible deviendrait-il alors plus réel que le visible ? Mais que penser d'un élément que seul notre imaginaire construit et que tout de notre acquis semble rejeter ? Un travail sur le temps et la modification spatiale ainsi qu'il est suggéré dans la pièce va demander au son d'explorer ces dimensions pour en exploser les limites. La perception temporelle du son qui nous renseigne plus ou moins consciemment sur l'espace environnant ne peut faire l'objet d'une certitude. On ne peut déconstruire un théâtre si le son nous rappelle sans arrêt au volume dans lequel nous sommes plongés.

En effaçant ce qui est suggéré, en brouillant ce qui devient élémentaire, en inventant de nouvelles dimensions, l'imaginaire devient plus crédible que ce qui nous est donné à voir, l'expérience se reconstruit.

Afin de permettre la plus grande liberté dans l'exploration spatiale du lieu et sa déconstruction, un nombre d'enceintes important (relativement à la salle) sera nécessaire. Ainsi, le sonore pourra se déconnecter plus aisément de ce que l'on croit maîtriser, l'image.

4 micros HF cravate seront nécessaires afin de pouvoir appliquer à chaque comédien un traitement vocal particulier et évolutif.

Des périphériques de traitements externes à la console seront, de plus, utiles à l'exploration et à la reconstruction d'une réalité spatio-temporelle que l'on prenait comme évidente.

Yannick Verot

## Clarisse Bardiot, réalisation et suivi de l'objet numérique

quelques questions et présentation de travaux théoriques personnels (thèse)

1/2

### En travaux

article paru dans la revue de recherches théâtrales l'insensé, avril 001.

Voici en vrac quelques questions suscitées par les manifestations de la parole sur Internet, et plus particulièrement de la parole théâtrale dans les formes suivantes : retransmissions de pièces en direct ou en différé, spectacles créés spécifiquement pour le web, dispositifs requérant ou non la participation du spectateur, recherche de nouvelles dramaturgies liées à l'utilisation de l'hypertexte et du chat, mise en scène d'avatars et création de mondes virtuels. Pour toutes ces formes, je ne prends en compte que les cas où la référence au théâtre est explicite de la part des créateurs et les cas où un ou plusieurs membres de l'équipe sont issus de la pratique théâtrale (mise en scène, jeu, écriture, scénographie, lumière...).

1. Internet est-il (ou peut-il être) le lieu d'une parole théâtrale ?

2. Dans quel temps se situe la parole : temps différé, temps réel, temps suspendu ? Dans le cas, de plus en plus fréquent, de la diffusion totale ou partielle, de représentations en direct, que devient la notion d'événement ? Ceci se complique encore lorsque des spectacles conçus pour Internet (CF DQ de La Fura dels Baus) sont rejouables à volonté mais dans une période donnée, lorsqu'ils font intervenir des systèmes génératifs, ou lorsque différents parcours sont proposés (la représentation sera à chaque fois différente).

3. Comment l'encodage et l'état actuel du réseau (faible débit, bande passante aléatoire...) investissent et transforment-ils la parole théâtrale ? Est-ce que le discours encodé ne devient pas discours sur le code, sur la technique, cette dernière devenant une fin en soi ?

Il faut également prendre en compte d'autres caractéristiques de ce média : l'écran et son cadre, la prééminence du visuel sur le sonore, l'importance du graphisme mais surtout de l'écrit (bien souvent le seul moyen de réaction du spectateur). Cependant, avec la généralisation du haut débit et le développement de logiciels comme Flash, il est probable que ces caractéristiques se modifient fortement.

4. Dans des systèmes génératifs, dans la mise en place de mondes virtuels faisant en particulier intervenir des avatars, dans la création de récits ou de mises en scène collectives, dans la structuration en réseau, d'un lien à un autre, quelle est la maîtrise de cette parole, de la part des créateurs, mais aussi des spectateurs ? Où se crée le sens dans l'éclatement, la dispersion engendrée par les multiples choix possibles de chaque page ? Quelle valeur et quel sens donner au fragment par rapport à la totalité ? Quelle navigation proposer pour préserver et pour engendrer le sens ?

5. Alors que dans un ébahissement général on découvre l'interactivité (qui soi-disant nous rend actif alors que bien souvent on n'a d'autre choix que de cliquer), cette dernière est fondamentale au théâtre. La présence du récepteur, en l'occurrence le spectateur, est nécessaire pour qu'il y ait parole théâtrale. Cette présence est la condition de son énonciation. Sur Internet, comment préciser cette présence, la rendre perceptible, ET y réagir ? Qu'en est-il de l'émotion du spectateur, mais aussi de l'acteur lorsqu'il y en a un ? Dans quelle mesure le spectateur est-il pris en compte dans le processus de création en tant qu'individu et non plus en tant que membre d'un groupe ? Le design interactif (CF Numer 00) et l'interface sont au centre de ce questionnement.

À suivre.

Clarisse Bardiot

## Clarisse Bardiot, réalisation et suivi de l'objet numérique

quelques questions et présentation de travaux théoriques personnels (thèse)

2/2

### Note d'intention (doctorat)

#### "De la scène aux écrans : l'apport du théâtre dans la conception des nouvelles images"

Thèse effectuée sous la direction de Béatrice PICON-VALLIN

(dans le cadre du Laboratoire de Recherches sur les Arts du Spectacle; CNRS )

Rien ne paraît plus éloigné de la scène théâtrale que le monde de l'informatique et de l'image numérique. Et pourtant, on a pu examiner l'influence des "nouvelles images" sur la mise en scène contemporaine dans des spectacles où les écrans envahissent la scène : *The Peony Pavilion* de Peter Sellars, *Les sept branches de la rivière Ota* de Robert Lepage, "S/N" de la compagnie japonaise Dumb Type...

Cependant, on a rarement pris en compte le phénomène inverse : l'influence du théâtre sur Internet et d'une façon générale sur la conception des nouvelles images. Internet est un nouveau média dont toutes les potentialités n'ont pas encore été explorées. Or il semblerait que le théâtre, par son histoire, ses formes, et les différentes théories qu'il a développées, soit en mesure d'apporter des solutions inédites pour le multimédia. Par exemple, est ce que l'espace de la représentation, la relation au spectateur ou encore la narration ne peuvent pas influencer les systèmes de téléconférence, la création de mondes virtuels, l'invention de nouveaux divertissements propres aux médias numériques ? Aujourd'hui, on observe ce phénomène dans les travaux de Flavia Sparacino au MIT (système de visioconférence à partir du cirque), l'intervention de metteurs en scène, comédiens et scénographes dans la création de jeux vidéos interactifs (*The Insider*), la création d'opéras numériques (cf. *La Fura Dels Baus*).

La notion d'interactivité est centrale dans cette recherche. À l'issue de ce travail, un panorama le plus complet possible, au travers d'études précises, des modalités de l'influence du théâtre dans la conception des " nouvelles images " sera proposé ainsi que ses implications dans la création de langages propres aux nouveaux médias. L'étude des enjeux et des évolutions de ce phénomène viendra compléter la recherche et mettra en perspective les exemples choisis.

## Nicolas Bats, installation vidéo et informatique

Nicolas Bats vient de soutenir un mémoire de fin d'étude à L'École Nationale des arts et techniques du théâtre, ENSATT, intitulé La vidéo comme source de lumière au théâtre.

### extraits choisis:

#### Ordinateur

La connexion d'un PC ou d'un MAC se fait via la connexion RS232. Cette connectique est réalisée par deux fils qui transmettent les informations à la suite les uns des autres. C'est un mode de transmission série. Sa vitesse de transmission d'information s'élève à 9600 bauds, ce qui correspond à une impulsion toute les 0,1 ms. L'ordinateur se pose comme le générateur d'image par excellence.

#### - Imagerie virtuelle

Un grand nombre de logiciels sont spécialisés dans la création d'images virtuelles. Le point fort de cette technologie dans le spectacle vivant est l'évolution d'objets virtuels autogérés. Il est par exemple possible de programmer des formes pour qu'elles évoluent en fonction de la moyenne sonore du spectacle ou de la rapidité des battements du cœur d'un comédien.

Dans le même registre d'objets créés virtuellement par ordinateur, citons une reconstitution électronique de la forme humaine. Une personne réelle équipée de capteur peut être reconstituée virtuellement et ensuite projetée sur scène (procédé utilisé au cinéma pour le morphing par exemple). La forme ainsi projetée peut servir par exemple de spectre ou être manipulée à volonté. C'est le cas du spectacle *monsters of grace 1.0* de Robert WILSON où l'acteur de synthèse côtoie l'acteur réel. Voix, projections, décors et accessoires composés d'images en 3 D nécessitent le port de lunettes spéciales.

Ces opérations nécessitent une grosse puissance de calcul. C'est exactement le problème de la définition de l'image des jeux vidéo qui ne sont pas très convaincants car les calculs pour qu'elle soit acceptable sont actuellement trop lourds.

#### - Images différées

Les images gérées par ordinateur peuvent également provenir de source photographique, ou d'un travail informatique de retouche d'image. Le logiciel ADOBE PREMIERE permet par exemple de fabriquer une suite d'images destinées soit à être projetées sur un écran, soit à éclairer une scène de théâtre.

Il n'existe pas sur le marché d'outil capable de réaliser une conduite d'image de façon aussi ergonomique qu'un jeu d'orgue. La conduite vidéo reste donc, à peu de choses près, une succession d'images ininterrompue qui ne supporte pas l'accident, ou une suite d'images pré-programmées envoyées au temps choisi.

Pour que l'outil vidéo soit pertinent, il faudrait que le manipulateur puisse avoir un contrôle souple à chaque instant de l'image projetée.

C'est en ce sens que la question de la conduite vidéo réunit l'image générée par ordinateur et l'image différée.

La souplesse que l'on doit chercher maintenant à propos de l'outil vidéo réside dans les possibilités de manipulation du matériel pendant un spectacle en cours.

(...)

La scénographie comme écran

L'image peut servir à habiller le décor.

La matière du support de projection agit sur la perception et la lisibilité de l'image projetée.

On trouve un exemple de travail sur la matière de supports de projection dans l'article de Patrick de HAAS " Entre projectile et projet "

Dès le début des années dix, les Futuristes Arnaldo Ginna et Bruno Corra explorent les métamorphoses de la lumière avec des écrans variés. Les écrans furent successivement une toile blanche, une toile blanche enduite de glycérine, une surface de papier d'argent, une toile recouverte d'un enduit qui produisait par réflexion une sorte de phosphorescence, des couches de gazes légères.

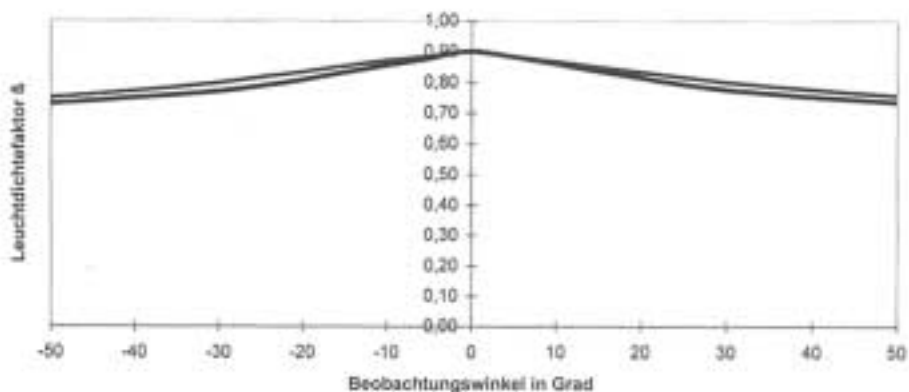
Rimington expérimenta aussi différentes substances et différents matériaux, notamment des draps blancs opaques associés à des voiles de gazes disposés à intervalles variés : " Si le drap blanc présente des plis au lieu d'être parfaitement tendu, les effets de la couleur sont plus intéressants, ils présentent une qualité supérieure et les substances qui présentent une texture particulièrement riche, comme le velours blanc, sont plus propices que les surfaces parfaitement lisses. "

D'autres artistes utilisèrent des murs tapissés de chrome et de nickel, Marcel Duchamp parlait d'écran en caoutchouc pour que l'image projetée puisse être déformée par des pressions sur l'arrière de l'écran.

Pour son film Ballet mécanique, Fernand Léger imagine une sphère métallique comme support de projection pour des effets de miroirs déformants.

Ces essais du début du siècle proposèrent également le tulle comme support de projection.

Il est intéressant de voir sur le graphique ci-dessus le facteur important de réflexion de la lumière



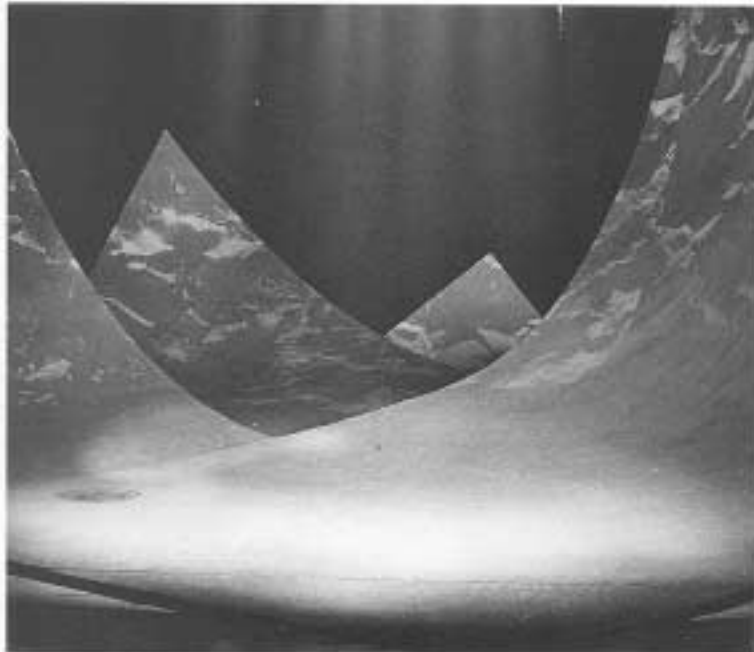
d'un tulle plastique (plastique de projection perforé) par rapport à un plastique de projection classique, et de noter son faible taux d'atténuation en fonction de l'angle d'observation. Un plastique perforé utilisé en rétro-projection laisse passer de la lumière directe vers l'œil du spectateur.

Voici un exemple de réalisation par Josef SVOBODA d'une projection sur toile.

Le document ne montrant pas les comédiens ou un élément placé entre le projecteur vidéo et le support de projection, il est impossible de dire si la projection se fait de face ou par l'arrière.

Le corps du comédien peut être un support potentiel pour la projection d'images. Il peut révéler l'image en tous points de l'espace. Il peut chercher par exemple en se déplaçant, le net ou le flou d'une image présente dans l'espace scénique.

Un corps nu et mouillé ou huilé se rapprochera plus, du point de vue de la réflexion de l'image, d'un écran brillant plutôt que d'un écran mat.



Le costume du comédien peut également être le support de projection. Dans ce cas, le travail de matière du support de projection peut être très riche. Le costume peut être satiné, en simple coton, avec des motifs, avec du relief, avec des images déjà imprimées...

De plus, si l'on considère le corps du comédien comme support de projection, l'image peut être narrative, c'est-à-dire figurative ou abstraite, mais aussi éclairante.

La projection d'image peut agir de la même manière qu'un projecteur traditionnel sur le corps du comédien."

Nicolas Bats

a n n e x e s 2

fiches techniques

## Lumières, vidéo

## fiche technique

- deux vidéoprojecteurs  
(dont 1 de forte puissance de type Barco 5000)
- connectiques s-vidéo
- mélangeur + 2 rack multiplexeur n entrée 1 sortie
- 2 caméras type vidéosurveillance, 1 objectif fish-eye
- 1 caméra DV
- câblage.

### lumières autres:

- 1 lampe au sodium ou 1 lampe MSR 1200W
- petit jeu d'orgue

### ambiance, public et latéraux:

- 32 fluos + balast+ réglottes fluo Robert Julia

## fiche technique informatique

## et logiciels

2 stations de travail HP type PIV  
(1 vidéo / 1 son)  
(silencieux car présents en salle du fait de l'utilisation de connectiques s-vidéo)

+ connectiques

## logiciels utilisés

Macromedia Flash 4, Director 8,

conception des séquences graphiques,  
recherches limites de perception d'images photographiques

Dreamweaver 3

Adobe Première 6  
After effects 5.0

montage des séquences enregistrées

Photoshop 6

divers traitements d'images

ProTools 5, Cubase

montage son

i-movie 2  
Cleaner 5

traitement et compression des données

éventuellement : MAX/MSP (Ircam) : en fonction des possibilités techniques et financières, nous envisageons d'utiliser le logiciel MAX (licence Ircam) pour le contrôle en temps réel des séquences graphiques et de l'environnement sonore. Les techniciens Nicoals Bats et Yannick Verot connaissent tous deux ce logiciel.

10 ENCEINTES TYPE NEXO PS8  
2 SUB TYPE NEXO LS800  
AMPLIFICATION CORRESPONDANTE

1 CONSOLE DE MIXAGE YAMAHA O3D (OU O2R AU MIEUX)

2 LECTEURS CD (AVEC FONCTION AUTO-CUE / AUTO-PAUSE)  
1 LECTEUR - ENREGISTREUR MD  
4 MICROS HF CRAVATE  
1 MICRO DYNAMIQUE (BEYER M88)  
1 MICRO STATIQUE,  
CAPSULES CARDIO (SCHOEPS CMC6, CAPSULE MK4)

1 REVERB LEXICON PCM 80  
1 MULTI EFFET LEXICON MPX1  
1 LIGNE À RETARD YAMAHA D 2040 (2 in/8 out)  
1 DELAY TC-ELECTRONIC D-TWO

Remarque : La création sonore se fera en amont sur le logiciel PRO-TOOLS LE 5.1, à partir d'éléments sonores enregistrés préalablement (élaborés pour l'occasion), autant qu'en direct. Le volume mémoire des ressources est estimé à 15 Go (traitement 20 bits d'un signal stéréo échantillonné à 44,1 kHz).

a n n e x e s 3

CV des concernés

Eric Vautrin  
conception et mise en scène

port. 06 82 95 98 41  
ericvautrin@wanadoo.fr

25 ans

#### Formation

- *en cours* : thèse " les allures du mythe dans le théâtre contemporain ", sous la direction de M.-M. Mervant-Roux (CNRS), Université Paris III Sorbonne Nouvelle.
- 99-00 : DEA d'études théâtrales, mémoire " Pour une logique de la théâtralité " sous la direction de M. Banu-Borie, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, mention "très bien".
- 98-99 : Maîtrise d'études théâtrales, mémoire " L'acteur en corps " sous la direction de J. Verdeil, Université Lyon2, mention "très bien".
- 97-98 : Licence d'études théâtrales à l'Université Lyon2, mention "bien".
- 95-97 : DEUG d'études théâtrales à l'Université Lyon2, mention "assez bien".
- 95 : reçu à l'examen d'entrée de l'IEP d'Aix en Provence.
- 94 : Baccalauréat " C ".

#### *actuellement:*

- Chargé de cours aux instituts d'études théâtrales de l'université Paris3 (analyse de la représentation) et de l'université Lyon2 (Internet). (année 2001-02)
- fondateur, responsable éditorial et graphisme de la revue de recherches théâtrales l'insensé, [www.insense-theatre.net](http://www.insense-theatre.net)
- metteur en scène et acteur.
- directeur artistique de Après Villenoise? recherches théâtrales.
- doctorant à l'université ParisIII Sorbonne-Nouvelle.

#### Publications et articles

- L'appui et la charge, la machine au théâtre, in revue Théâtre(s) en Bretagne, mars 2001.
- Comment se faire une mise en scène? de l'art du paramètre par Meyerhold, in Actes du colloque Meyerhold la mise en scène dans le siècle, Paris, Cnrs, (à paraître).
- L'amateur de théâtre, le théâtre du Peuple de Bussang, in Le théâtre amateur, Cnrs éditions (à paraître).
- Theoretical Addiction, in L'insensé n°0, février 001.
- cie Preview : danse, vidéo, indifférence, in L'insensé n°0, février 001.

- Melancholia, bégaya-t-il, in L'insensé n° 1, mars 001.
- Acte pour art, une rencontre avec Jean Lambert-Wild, in L'insensé n° 1, mars01.

#### Colloques et séminaires

- Intervention pour le séminaire de Béatrice Picon-Vallin, Cnrs-ParisIII, la formation du metteur en scène, avril 2001.
- Participation au séminaire du LARAS (Cnrs) de M.-M. Mervant-Roux, Le théâtre amateur.
- Participation à l'équipe de recherche du Cnrs sur le théâtre de Claude Régy.
- Colloque : le théâtre et l'étudiant, au théâtre des Amandiers Nanterre, déc. 97.

#### J e u

- " Chanson ", m.e.s David Moccelin. juin 2000, Lyon, cie Frimas.
- Le Veilleur de la scène 8 de "Vous qui habitez le temps" de Valère Novarina le 14 juin 97.
- Spectacles du Living Theater, Avignon été 96 et Lyon mars 97.
- L'homme à la fleur de Pirandello, le tragédien malgré lui de Tchekhov et Boniface VIII de Dario Fo, créations pour cafés et bouchons, avec La compagnie de la Cordonnerie.
- Créations et tournées 93-95 du Théâtre'os, mises en scène et textes Norbert Martin.

#### Mises en scène

- 2000 : Futur, ancien, fugitif, d'après Olivier Cadiot (mise en scène, jeu, adaptation)
- 1999 : La Mort de Danton ou celui qui vivra ne s'aimera pas en vain, d'après G. Büchner (adaptation et mise en scène)
- 1998 : Hélas qu'ils crèvent, d'après Heiner Müller et Sylvain Cavallès, m.e.s.
- 1997 : Vous qui habitez le temps de Valère Novarina (avec S. Cavallès) (m.e.s. et jeu)
- 1996 : Œil pour œil de Norbert Martin (prix du Jury rencontres jeune théâtre critique Cergy 97)
- The Charles Mushroom prospectiv, performances multimédia et poésie, restaurants universitaires de Lyon, printemps des poètes 2000.
- Ma vi FU ?, mise en espace à l'occasion de la rentrée de l'IUFM de Lyon, septembre 97.
- Rhipidon, de Sylvain Cavallès, 3 représentations à La Caravane des Quartiers, Lyon août 97 ainsi qu'à l'IUFM, septembre 96.

#### S t a g e s

- Divers stages de jeu entre 95 et 99, dans le cadre universitaire ou non, avec entre autres Elisabeth Disdier, André Fornier, Olivier Maurin, Michel Laubu, Gary Brackett, Serge Tranvouez et les professeurs de l'école nationale du mime d'Argentine.
- cours d'expression dramatique à la Comédie de St Etienne en 94-95

## W e b d e s i g n

- conception et actualisation quotidienne lors de la manifestation du site Internet pour le colloque Meyerhold, la mise en scène dans le siècle (CNRS), <http://www.ivry.cnrs.fr/artsduspectacle>
- conception et suivi du site de la cie Apresvillenoise?, <http://www.apresvillenoise.net>
- conception, graphisme et actualisation mensuelle de la revue de recherches théâtrales éditée par AV?, *L'insensé*, <http://www.insense-theatre.net> (illustration Flash, nouvelles pages, pagination de la version papier, etc.)

## A u t r e s

- Maîtrise logiciels Word, Flash, Dreamweaver, Fireworks, Photoshop, QuarkXpress, Rebirth, StudioLab.
- Organisation et mise en place d'un workshop d'une semaine et d'une représentation avec Gary Brackett, membre du Living Theater, à Lyon en mars 97 (cinquante participants).
- Assistant à la mise en scène de Gwenaël Morin pour la création Stéréo autour de Beckett et Bruce Nauman avec Michel Raskine, ainsi que pour la reprise de Pareil/Pas Pareil d'après J.L. Godard et G. Richter, printemps 99.
- Animateur d'un séjour découverte et initiation au théâtre CEMEA pour adolescents au festival d'Avignon 98.
- Animateur de différents ateliers de pratique du jeu au sein de l'université Lyon2, du Foyer de Jeunes Travailleurs de Villeurbanne et dans diverses structures depuis 96.
- Exposition d'une œuvre plastique au festival JeanMonn'art à St Etienne, juin 95.

Clarisse Bardiot  
conception graphique

Tel : 01 55 95 31 70  
bardiotc@club-internet.fr

## formation

1999-2001 Allocataire de recherche, thèse études théâtrales  
" De la scène aux écrans : les apports du théâtre dans la conception des nouvelles images ",  
Directeur de thèse : B. Picon-Vallin, CNRS / Paris III

1997-1999 DEA études théâtrales (mention très bien)  
" Peter Greenaway : les cadres de l'image "  
Directeur B. Picon-Vallin , CNRS / Paris X

1996-1997 Erasmus en Espagne (1 an à Barcelone)  
Maîtrise études théâtrales (mention très bien)

1995-1996 DEUG d'histoire de l'art  
Université Nanterre Paris X

1993-1995 Classe prépa. en lettres supérieures classiques : Hypokhâgne, khâgne, lycée  
Condorcet, Paris.

## expérience professionnelle

### *Internet*

Conception et réalisation du site web de l'association Spiritualité et Art (janv. 2001) <http://www.spiritualiteetart.asso.fr>

Conception et réalisation du site web du Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle du  
CNRS (mai-sept 2000)  
<http://www.ivry.cnrs.fr/artsduspectacle>

### *Audiovisuel*

Co-réalisation et montage d'une vidéo pour l'exposition Epiphanies, centre d'art-cathédrale d'Evry  
(nov. 2000 mars 2001)

Assistante de réalisation et de production pour un documentaire de ARTE :

Le festival mondial de théâtre de Nancy (stage janv-juin 1999)

Auteur : Lew Bogdan ; Réalisateur : Didier Lannoy et Jean Grémion

Co-production : Arte / INA / Compagnie des Phares et Balises

Chargée des relations publiques pour le festival " les écrans du documentaire " Communication,  
accueil des professionnels et du public ; Gentilly (stage nov 1998)

### *International*

" Director artistico " du long-métrage étudiant Cactus FI Produccion, Barcelone (1998)

Décorateur de plusieurs courts-métrages à Paris et Barcelone (1996-1998)

### informations complémentaires

#### *Informatique*

(PC/MAC) Bureautique et traitement d'images: Word, Excel, Money, File Maker Pro, Photoshop, I-Movie, Media Cleaner, Première, Director  
Internet : Netscape, Explorer, Dreamweaver, Frontpage, Flash.

#### *Publications*

Membre du comité de rédaction de la revue l'Insensé, recherches théâtrales; a publié dans ce cadre plusieurs articles sur le théâtre et les nouvelles technologies.  
Traduction du texte espagnol " Cinq règles du théâtre digital " in Les écrans sur la scène, sous la direction de B. Picon-Vallin, éd. l'Age d'Homme, 1998.

#### *Autres formations*

Photographie, cours de la Mairie de Paris  
Scénographie, Institut du théâtre de Barcelone.

Nicolas BATS

responsable installation vidéo et informatique

06.63.48.88.81  
nicolas.bats@ensatt.fr

23 ans

F o r m a t i o n :

1998-2001 : ENSATT (Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques Théâtrales). Lyon, Dept lumière.

1996-98 : BTS Electrotechnique

1996 : BAC F3 (Electrotechnique) mention AB

expériences professionnelles :

Juillet 01 : Régisseur général de Présence Pasteur (lieu OFF d'Avignon).

Mars-Avril 01 : réalisation lumière Le théâtre ambulant Chopalovitch de Lioubomir Simovitch (m.e.s Richard Brunel). Production ENSATT. (Déambulatoire.)

Sept 01 : réalisation lumière L'Eveil du printemps de Frank Wedekind. Production ENSATT

Juillet 00 : régisseur lumière de compagnies pendant le festival d'Avignon off.

Juin 00 : réalisation lumière pour une performance. Montage d'extraits du texte Le colonel des zouaves de Olivier Cadiot.

Avril 00 : stage lumière d'un mois dans les théâtres nationaux de Prague et à la LATERNA MAGIKA.

Avril 00 : Régie lumière du spectacle Ingolstadt de Marieluise Fleisser (m.e.s Philippe Delaigue). Production E.N.S.A.T.T

Décembre 99 : réalisation lumière pour Salomé d'Oscar Wilde à l'ENSATT.

Août 99 : Gare au théâtre. Stage d'un mois dans une gare de fret SNCF à Paris. Equipement du lieu. Régie générale. Gestion d'équipe. Sonorisation de concert. réalisation lumière.

Juin 99 : réalisation lumière et sonore pour une installation d'arts plastiques aux Beaux-Arts de Lyon. Investigation d'un lieu. Recyclage d'ambiances sonores créées par le public.

Mars 99 : Création et régie lumière au théâtre " ESPACE 44 ". Compagnie " Le PARAGRA-PHE ". Les Immigrés de Woyzeck.

2001 - projet personnel de fin d'études : La vidéo comme source de lumière au théâtre.

Stage d'habilitation électrique BTA/HTA

Pratique des logiciels Word, Excel, Logiciels de plans, Lightscape, Photoshop, Première  
autres activités: DJ

Yannick VEROT

création son

tel 06.73.50.02.87  
yannick.verot@ensatt.fr

24 ans

#### Formation :

00/01 : Régisseur son 3ème année - E.N.S.A.T.T. (Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre) - Lyon

1997 : DEUG "sciences de la matière" - mention bien - Université de Saint Etienne

1994 : BAC série C - mention assez bien - Académie de Lyon

#### Expériences sonores :

##### THEATRE :

· Installation son et Régie son au " Cabaret Baroque ", cabaret-café théâtre (Lyon) - 2000/2001

##### MUSIQUE ET DANSE :

· Régisseur son au Ninkasi Kafé

· Régie générale et régie son de l'ensemble oriental de l'orchestre des jeunes de méditerranée. Tournée en Turquie et dans le sud de la France. (OJM - Marseille) - juillet 2000

· Technicien son (L'esplanade - Saint Etienne) - avril 2000

· Stage technique (G.R.A.M.E. - Lyon) sonorisation de divers concerts prévus dans le cadre du festival "musiques en scène" - mars 1998

· Régie plateau et divers sur plusieurs concerts (Transbordeur, Rail théâtre)

##### SON ET IMAGES :

· Stage à France 3 Lyon : mixage d'un téléfilm - septembre 1999

##### A L'ENSATT (1998/2001) :

· Création son et régie de " Théâtre ambulant Chopalovitch " (L. SIMOVITCH), mise en scène de Richard Brunel

· Création son et régie de " l'hiver sous la table " (R. TOPOR), mise en scène de Roman Suarez Pasos

· Régisseur plateau sur " Ingolstadt, rumeur d'enfer " (M.L. FLEISER), mise en scène de Philippe Delaigue

· Assistant son sur " Marconi's circus " (T. POULARD), mise en scène de Daniel Fayet.

- Réalisations de fictions radiophoniques, enregistrements en studio, prise de son de musique classique sonorisation de concerts, acoustique virtuelle, mixage...

#### Autres

- Maîtrise des logiciels suivants: PRO-TOOLS, SONIC STUDIO, CATT ACOUSTICS, MAX-MSP.

- Maîtrise des logiciels : Intergraph Smartsketch (DAO) - Microsoft Word, Excel - Adobe Photoshop.

- Formation électrique en vue de l'habilitation BR/C/H1.

- Divers enregistrements studio, productions de disques, organisations de concerts.

- Musicien (batterie, clarinette), études de composition électroacoustique à l'ENM de Saint Etienne.

- Projet personnel de fin d'études : " gestion des niveaux sonores - musiques amplifiées " .

Aline Valdenaire  
chargée de production

25 ans, un enfant

tél. 04 78 38 04 07  
tél. 06 12 71 69 15  
alinev@club-internet.fr

## Expériences professionnelles

depuis février 2000 :

Les Subsistances, centre de création artistique, Lyon : assistante aux projets artistiques : suivi de dossiers artistiques, mise en place de contrats de résidences d'artistes, gestion complète de l'équipement des Subsistances (fournisseurs, crédits, marchés...), partenariats privés, coordination du personnel d'accueil...

sept.1999 - janvier 2000

CROUS Lyon - Saint-Etienne, responsable de la communication et de l'action culturelle : gestion des demandes de subventions pour les manifestations culturelles étudiantes, conception du site web du CROUS, création d'un fichier presse, conception d'affiches, organisation de concours internationaux de photos...

mars-juin 1999

Les Subsistances, stage : mission d'élaboration et de proposition des statuts pour le futur centre de création artistique

juillet 1997

20e Festival de Jeune Théâtre d'Alès, stage : responsable de l'organisation et des comptes de la billetterie pendant le festival

## Formation

1998-1999 DESS Direction de Projets Culturels, option Métiers de la Culture, IEP Grenoble.

Mémoire : les statuts des équipements culturels, dir. C. Maisonneuve

1995-1998 Diplôme de l'Institut d'Études Politiques de Grenoble, section Service Public Mémoire : la rénovation du Cargo - Maison de la Culture de Grenoble, dir. G. Saez

1997-1998 Licence Arts du Spectacle (mention études théâtrale), Université Stendhal - Grenoble III, mention bien.

1994-1995 Hypokhâgne

1994 Baccalauréat B (économie, lettres, mathématiques), mention bien

## Informations complémentaires

- Compagnie Frimas, David Moccelin : administratrice depuis juin 2000  
(compagnie en résidence au Théâtre de Vénissieux en 2000-2001)

- Compagnie Après-Villenoise ? théâtre, Eric Vautrin : administratrice depuis juin 2001

David Guillaume  
Conseiller littéraire  
spécialiste de Gilles Deleuze

04 37240754 (Lyon)  
04 70984746 (Vichy)  
davidsheers@yahoo.fr

23 ans

### Formation

2001-2002 Lecteur à l'université de la Nouvelle Orléans, USA. Préparation d'un DEA sur Maurice Blanchot.

2000-2001 Préparation de l'agrégation de lettres modernes à l'Université Lumière Lyon 2.

2001-2000- Maîtrise de lettres modernes à l'Université Lumière Lyon 2, Gilles Deleuze et la littérature, de la critique à l'éthique littéraire, obtenue avec la mention TB.

1998-1999 Licence de lettres modernes à l'Université Lumière Lyon 2, obtenue avec la mention AB

1997-1998 Khâgne options lettres modernes et anglais au lycée Edouard Herriot, Lyon.  
Equivalenoe d'un DEUG de lettres modernes.

Baccalauréat S obtenu avec la mention B

## Comédiens

Bénédicte Roussy  
18. 10. 1970

études d'économie

formation :

école d'art dramatique de nice

Cours Florent 3 ans

atelier d'écriture dramatique JP Sarrazac, université Paris III

s p e c t a c l e s :

"Antigone" cie Lethé

"Les trois soeurs" mes Silviu Purkartet

"Souveraine mémoire" mise en scène d'un texte personnel

"Chroniques d'un vide" txt et mise B. Fructus

"Ysiatisias Moldingue" et "de haut en bas" textes et mes D. Rosenthal

"à l'opposé" de Delphine Rosenthal, prix du jury festival de Nanterre 98.

Raphaël Defour  
30. 04. 1976

formation :

5 ans de chant lyrique, professeur Patrick Le Gosles

1 an aux ateliers de la Scène sur Saône

assistant à la mise en scène de Laurent Fréchuret, *50 comas*, textes A. Artaud.

animateur d'ateliers théâtre

musicien, compositeur

J e u :

Interzone, textes William Burroughs, mes Laurent Fréchuret

divers spectacles à la Scène sur Saône, notamment avec Salvadora Parras.

c i n é m a :

Le jeune peintre dans "Le goût des autres" de Bacri.

Benoît Monneret  
comédien

formation:

école d'architecture de Lyon

jeu:

Débite, texte Adamov, mes Gwenaël Morin

pareil/ pas pareil, textes Richter-Godard, mes Gwenaël Morin

Grandeur et misère du capitaine Marion Desperrier, texte et mes Jean Lambert-Wild.

comédien pour Christophe Perton, Gilles Chavassieux (Antigone, de Brecht), Philippe Faure...



Après Villenoise? recherches théâtrales.

l'expression 'après villenoise?' vient du texte  
"Vous qui habitez le temps" de Valère Novarina.  
A cette question du chercheur de falbala, dans le texte du poète français,  
l'homme aux as répond par la liste de ses métiers. Elle fut répétée environ  
210 fois par Fabrice Boucaud lors des 12 heures du spectacle  
de la compagnie le 14 juin 1997.

dossier écrit et réalisé par éric vautrin, juin 2001, Lyon.  
photo de couverture: Jonas Mekas

contact: 04 72 40 23 11  
contact@apresvillenoise.net

[ l'insensé, une revue de recherches théâtrales publiée par AV? : [www.insense-theatre.net](http://www.insense-theatre.net) ]