

La scénographie : une pratique contextuelle ?

Jean Christophe Lanquetin

1. Conakry.

Agir en créateurs - scénographes, dans un quartier à Conakry, c'est agir sans point de vue, sans perspective. C'est comprendre qu'un point de vue est une forme de cécité. Créer ici, c'est avant tout être poreux. Et la porosité ne s'accommode guère de ce philtre, encore de l'ordre de nos représentations, d'un regard porté sur, sûr de sa puissance et de sa légitimité, qu'est le point de vue. Comment créer, imaginer et inscrire des fictions dans un environnement, sans point de vue [mais pas sans intention] ? Ici, le contexte agit sur nous. C'est peu dire qu'il nous sollicite. Il nous absorbe. Il nous trouble, nous aveugle... Ou nous éblouit. « La vision s'éloigne et l'éblouissement nous rend vulnérable »¹. Cette image me fait penser aux phares d'une voiture qui s'avance vers nous, ce qui arrive souvent à Conakry, et dont les phares diffractent la vision. Ou à un parcours en taxi-moto au cœur d'un embouteillage dantesque, dans un cheminement non linéaire, la nuit, comme en spirale parmi les apparitions, les intrusions, les énergies, les dangers, la matière sonore.

C'est vulnérables mais précis que nous avançons. C'est dans le noir, la pénombre, aveuglés ou éblouis que nous pouvons enfin agir. L'espace, les corps, les assemblages, les débordements qui font l'urbain, les énergies si puissantes, souvent sidérantes, infiniment plus créatrices et singulières que nos idées d'artistes, ne cessent d'appeler, de suggérer. Voir ici, c'est toucher, constamment, et toucher c'est agir, agencer, attentif à ce qui nous entoure. C'est aussi, intensément, être dans sa pensée, à l'intérieur de soi, à l'écoute de ses - des imaginaires. C'est tout notre corps qui constamment est traversé, travaillé. Nous ne surplombons rien, nous ne pouvons que tenter d'entrer dans le flux de cette puissance créatrice collective dans laquelle nous nous trouvons, en y introduisant des écarts fictifs, performatifs, des espaces, des décalages, des respirations, des possibles, des gestes, même infimes, même de l'ordre de l'invisible ou de l'éphémère, de l'instant. Ces écarts, ces fictions théâtrales ou autres, ces espaces-temps collectifs ne sont pas rien. Ils fissurent le présent, ils ouvrent sur d'autres mondes. Et c'est parce-que, au-delà de nos certitudes et repères d'artistes, nous sommes pris dans ce tourbillon de vie que ces espaces s'ouvrent à nous dans la pénombre, ébloui, dans la proximité des corps, de la foule, dans le bruit. Peu de silence, peu de calme, pas de lumière, trop de lumière... On n'entend pas, on ne voit pas, mal, faible distance physique, saturation visuelle, mouvement et flux constants, tant de signes que cela ne fait plus signe ; l'improvisation comme insécurité, incertitude ; dans le vague, espaces non cadrés : aucune des conditions permettant au théâtre d'émerger ne semble remplie. Vulnérables nous devenons. Nous le ressentons. Cette perte de repères n'est pas facile pour qui a construit sa pratique avec les codes et dans des contextes européens. Or, c'est au delà de ce sentiment d'insécurité que cela devient intéressant. Comme une carapace qu'il faut percer. Une présence attentive permet d'entrevoir où et comment agir *avec* le contexte. L'histoire de la pensée - les Black Studies en particulier, parce-qu'elle sont d'abord politiques et connectent la violence du passé et les esthétiques - permet de déconstruire les évidences et les habitudes, qui sont d'hégémonie culturelle, les certitudes de ce

¹ Ces mots sont de Joseph Tonda, *L'impérialisme postcolonial*, Karthala, Paris 2015.

qu'est le théâtre, de ce qu'il doit être. Pourtant Artaud est passé par là, qui comme dit Cage, a déformaté la possibilité même du théâtre : tout est théâtre, du moment qu'il est fait appel à la vue et à l'ouïe dans une expérience collective². Définition minimale, ouverte, qui a l'immense mérite d'éloigner les conventions, d'ouvrir à l'insoupçonné. Et Schechner qui a depuis longtemps relativisé le théâtre occidental dans l'histoire globale des formes performatives.³ On peut, avec et après eux, inventer les conditions plurielles de formes théâtrales qui esquivent les conventions et les assignations, qui, sans les rejeter, les re-configurent lucidement, ne réitèrent pas sans interroger, choisissent, inventent.

Entendons nous : il ne s'agit pas de ne plus répéter ou de renoncer au silence propice à l'écoute et à l'attention collective ; il ne s'agit pas de ne jouer qu'en plein air car il est aussi possible de déconstruire la boîte scénique de l'intérieur. Il s'agit de déverrouiller les formes en s'intéressant à ce qui, dans le champ théâtral, souvent empêche, à savoir les 'ruines agissantes'⁴ de l'histoire impériale et coloniale, ces formes du passé, toujours actives, qui hantent nos pratiques et nos vies. Il s'agit d'explorer les outils qui ouvrent à cette re-configuration des formes en introduisant par exemple, dans le jeu des possibles, la pénombre, l'éblouissement, l'improvisation, le chaos, les politiques du performatif... Il s'agit d'inclure les mondes noirs, les 'suds', en les pensant dans toute leur consistance, sans plus passer par l'exotique, l'autre, etc., ces manières de penser encore si encombrantes. Il s'agit de s'éloigner des hégémonies culturelles dont les pratiques artistiques en Europe, sont imprégnées en profondeur. C'est de ce côté là que je tourne mon attention et mon travail, c'est par là que j'interroge les gestes, les corps, les formes, les contextes.

2. Un récit théorique.

Pour un scénographe, il est 'naturel' que le point de vue⁵ soit constitutif du dispositif scénique. Il est indispensable de connaître la tradition géométrique euclidienne appliquée à la scène, les principes de la perspective unifocale comme relation spatiale évidente entre le théâtre et le monde qui fabrique cette figure appelée spectateur. Son point de vue, corps-regardant, visualité⁶, qui cadre à distance un homme fait sujet dans un monde géométrisé à l'intérieur duquel se déploie une représentation, est au fondement d'une machine à regarder qui se pense universelle, dont la boîte scénique théâtrale, mais aussi le musée sont des avatars majeurs. Cet espace n'est pas situé [toutes les boîtes scéniques se ressemblent]. Ce qui y est représenté peut l'être selon les règles de la mimésis [qui perdurent encore aujourd'hui] ou selon des jeux plus contemporains. Mais quoi que l'on fasse, et dieu sait si les tentatives ont été et sont multiples, la boîte scénique théâtrale dé-contextualise ce que l'on y inscrit. Construite sur l'idée que c'est en se séparant du monde que la relation devient possible, toute tentative de rapprochement avec un

² *Entretien avec John Cage*, par Michael Kirby et Richard Schechner, Tulane Drama Review vol10, n°2, hiver 1965, rééd, collection Nouvelles Scènes, Les Presses du Réel 2017, p.67.

³ Richard Schechner, *Performance*, Editions théâtrales, 2008.

⁴ Ann Laura Stoler, *Imperial debris*, Duke University Press, Durham 2013.

⁵ point de vue de l'auteur aussi bien que du spectateur.

⁶ ou attention via la seule vision, comme mode de compréhension de ce qui nous entoure.

contexte se heurte à de multiples résistances. Ce qu'il se passe sur une scène est peut-être reproductible sur une autre scène, mais y compris ce déplacement est, dans les faits, difficile, ne serait-ce que parce-que le public, lui change. Seul l'espace intermédiaire entre la scène et la ville [le bâtiment du théâtre], opère un ancrage, social, culturel, politique. Le contexte est nié, la géométrie théâtrale se fait rouleau compresseur impérial qui colonise la diversité des espaces dans le monde.⁷

Devenir scénographe, c'est inévitablement entrer en dialogue avec cette histoire occidentale du théâtre, soit en s'y inscrivant, soit en s'y confrontant, en fait les deux, tant la boîte scénique reste un espace de référence. Pour un scénographie, cela correspond à des pratiques spatiales et esthétiques, des techniques bien précises : je dessine/écris la scène [skene grafein - étymologie grecque] en disposant des éléments, des signes, dans une boîte noire [comme sur une page blanche], afin de représenter l'espace de l'action théâtrale via ce qui renvoie fondamentalement à un décor ou à un tableau. C'est ainsi que, dans une co-présence assignée, c'est à dire imposée, généralement assis de face, dans cette machine à voir à distance, l'individu devient spectateur et peut voir-penser en s'identifiant via la représentation. Or, même si cette conception du théâtre - « ce moment de démarcation claire entre ce qui est sur la scène et qui regarde la scène n'est peut-être qu'une étrange petite anomalie qui resurgit au fil du temps » dit Fred Moten⁸ - est bousculée de multiples manières et depuis longtemps, elle persiste, en particulier en Europe et se répand à travers le monde avec l'arrogance d'une évidence. Il y a une confiance 'naturelle' dans la capacité de ce dispositif scénique à dire, refléter, à dénoncer, à critiquer. On en oublie qu'il est au coeur du complexe impérial Occidental, de cette relation avec le monde et qu'il est ainsi porteur d'effets puissants de domination, de ses propres contradictions en somme. Le geste de représentation, associé ici au geste scénique, reste marqué par ce que Saïd⁹ appelle la violence de la représentation :

*« L'acte de représenter implique presque toujours une violence envers le sujet de la représentation ; il y a un réel contraste entre la violence de l'acte de représenter et le calme intérieur de la représentation elle-même, l'image (verbale, visuelle, ou autre) du sujet. (...) Il y a toujours ce contraste paradoxal entre la surface, qui semble être sous contrôle, et le processus qui la produit, celle-ci impliquant inévitablement quelques degrés de violence, de décontextualisation, de miniaturisation, etc. L'action ou le processus de représentation implique du contrôle, de l'accumulation, du confinement (...). Quand on expose quelque-chose, on l'arrache de son contexte de vie et on le met devant un public (en l'occurrence, européen). Parce-que par dessus tout, la représentation implique une consommation : les représentations sont mises en place pour être utilisées dans l'économie domestique d'une société impériale ».*¹⁰

⁷ Beaucoup a été écrit sur la manière dont la géométrie et le point de vue sont un carcan qui colonise, en particulier ici Michel de Certeau, Michel Foucault, Gilles Deleuze.

⁸ Fred Moten, *entretien avec Marielle Pelissero*, in Théâtre Public n°233, 2019, p.9.

⁹ ou, plus récemment Ariela Aisha Azoulay, *Potential History, Unlearning Imperialism*, Verso 2019.

¹⁰ Edward Saïd, *Dans l'ombre de l'Occident*, entretien avec Jonathan Crary et Phil Mariant, 1985, Payot 2011 pour la version française.

Il se trouve que lorsque, scénographe, je 'dessine' une scène, les opérations citées par Saïd font littéralement partie de ma boîte à outils : retirer, éloigner, découper, supprimer, miniaturiser, effacer... Mais ces choix sont aussi une opération implicite de censure en même temps que cette si familière opération plastique qui découpe, cadre pour construire la cohérence esthétique et, pense-t-on, politique d'un geste théâtral. On utilise constamment ces termes dans leur dimension plastique sans faire le lien avec la violence qu'ils contiennent. Et cela va loin, je pense ici à la manière dont on s'approprie les images, les mots, les espaces, dont on les sépare de leur contexte pour les re-configurer, leur donner la cohérence d'une écriture bâtie dans un espace propre, une page, où tous les signes sont maîtrisés, contrôlés, et regardés à distance¹¹. Toutes ces opérations sont ardemment revendiquées comme faisant partie de la souveraine liberté du créateur. Dès que l'on agit autrement, dès qu'on affaiblit cette part autoritaire de l'écriture et de son espace, on devient vite invisible, inaudible. Les propositions ne trouvent guère écho. Comme si l'on ne pouvait pas à la fois être souverainement libre et attentif aux contextes.

J'ai grandi et découvert le théâtre dans les années 70-80, à un moment où, en Europe et en particulier à Strasbourg où je vivais, les formes scéniques, les dramaturgies, s'ouvraient sur les contextes, s'inscrivaient dans la ville, questionnaient la représentation¹². Mes émotions premières sont ainsi liées à des fictions inscrites dans des rues, des palais, des hangars, etc. qui entremêlaient de mille manières du réel et de la fiction. Plus tard, c'est en travaillant dans des contextes non européens que j'ai trouvé cette liberté. D'abord en Syrie¹³, puis à partir des années 2000 sur le continent africain¹⁴. J'y ai participé à nombre de projets aux côtés d'artistes, de chorégraphes en particulier, en tant que scénographe, artiste et enseignant. Assez vite, il est devenu évident - on me l'a signifié aussi - qu'importer mes habitudes européennes d'espace théâtral et l'histoire dont elles sont porteuses, entrainent en conflit avec une volonté intense d'éloignement des séquelles, restes, ruines et fantômes économiques, politiques et esthétiques qui continuent à façonner ce violent passé commun. Au début, je ne comprenais pas grand chose aux dynamiques à l'oeuvre dans les lieux où j'étais amené à intervenir, mes repères étaient au mieux déplacés, au pire condescendants et autoritaires. Cette situation a agi comme un révélateur, accentuant mes interrogations sur ma pratique, la scène, ses modes de production, ses fondements et ses dramaturgies, la manière dont, insidieusement, elle ré-installe la violence impériale de l'histoire. J'ai dû déplacer, en tâtonnant, mes repères, relativement seul au départ [du moins en France], accompagné cependant par les artistes avec qui je collabore [avec parfois le sentiment d'avoir changé de camp], qui eux savent précisément où se situent les violences pour les subir de multiples manières. J'ai aussi appris que l'essentiel, dans mon travail, n'est pas tant une relation à la scène qu'une relation située aux lieux où, présent, je crée. « Partager la vie du

¹¹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, les arts de faire*, Folio Essais, Gallimard 1990, p. 198 et suiv.

¹² Entre 1977 et 1983, le Théâtre National de Strasbourg, dirigé alors par Jean-Pierre Vincent, a été un lieu d'expérimentation majeur de formes théâtrales déconstruisant la représentation et s'inscrivant dans les contextes les plus divers.

¹³ entre 1994 et 1997, puis en 2004 j'ai enseigné à l'Institut Supérieur d'Art Dramatique de Damas, et réalisé les scénographies de 3 spectacles de théâtre.

¹⁴ principalement le Cameroun, la RdCongo, l'Afrique du Sud, le Sénégal, mais aussi le Mozambique, le Kenya, le Burkina Faso, et plus récemment le Mali et la Guinée.

monde », pour reprendre les termes de Glissant¹⁵, m'y inscrire aux cotés des gens que je rencontre et que j'aime, imaginer à leurs côtés des fictions en immersion, dans des espaces différents mais sans séparation¹⁶. Comment concrètement un geste scénique peut-il établir une relation directe des co-présences [acteurs-spectateurs, habitants-performers, habitants-spectateurs, etc.], un jeu avec la continuité/rupture entre la scène, ses coulisses et le monde, quelle possible relation agissante, active, politique avec le contexte dans lequel l'on s'inscrit ? Le dispositif de la scène, y compris classique, présente en effet une qualité essentielle, à savoir d'ouvrir sur une mise à distance. Et cela intéresse de multiples manières les artistes avec qui je collabore. Même lorsqu'il s'agit d'un dispositif en lien direct avec la ville et ses habitants, cette mise à distance, ici spatiale, est au coeur de la recherche : comment ouvrir un espace, entre fiction et performance pour penser le monde où l'on vit ? ¹⁷ La scénographie comme exploration située des conditions du faire, du dire et du voir, des formes d'adresse et d'attention. Une recherche qui trouve aussi ses espaces et ses dispositifs dans les intervalles - entre théâtre et performance, entre danse, arts visuels et installation.

Un premier projet mené ainsi est un théâtre itinérant construit au tournant des années 2000 à Douala ¹⁸. Pour les besoins de ce projet collectif, nous n'avions pas de lieu théâtral. Nous avons donc choisi d'en construire un, montable et démontable en moins d'une journée. Ce moment fondateur a initié une série de projets qui sont autant de variations entre une 'scène' et le contexte dans lequel elle s'inscrit. Ce faisant, s'est creusé un décalage avec la plupart des artistes de théâtre de ma génération en France. Car travailler avec les contextes, touche au politique autrement, via des gestes esthétiques situés, en s'éloignant des ambiguïtés de la scène représentationnelle, parée par nombre d'entre eux de si grandes vertus. Pour ma part, je tente ainsi de [re]trouver une place dans ce monde en explorant artistiquement ce dont la scène occidentale, se méfie, d'où le jeu avec l'obscur, le bruit, etc., tout ce 'contre' quoi la boîte scénique a été inventée en se coupant du soi disant chaos du monde afin d'en parler.

3. Intervenir dans la ville.

Les enjeux ici évoqués à travers mon parcours personnel sont au coeur du programme de recherche Play>Urban, mis en place en 2011 par l'Atelier de Scénographie à la HEAR / Strasbourg. Nous menons ainsi avec des étudiants, des artistes, des chercheurs, un ensemble d'actions expé-

¹⁵ en référence à Edouard Glissant, xxx

¹⁶ Fred Moten, *ibid.*

¹⁷ Et à l'inverse, comment s'emparer, affronter, une boîte scénique lorsqu'on en a la possibilité, en essayant d'en pousser les murs. Car c'est une machine dont il faut connaître les codes.

¹⁸ Il s'agit du Théâtre Itinérant d'Eyala Pena, construit avec le Cercle Kapsiki collectif d'artistes visuels à Douala, Cameroun, lors d'un projet porté par la metteuse en scène Barbara Boulay / Cie Un Excursus.

rimentales collectives dans divers contextes de par le monde et publions une revue¹⁹. C'est ce projet qui nous a conduits à Conakry.

Travailler des 'scènes' contextuelles ? La question de la tradition scénographique européenne se fait ici secondaire²⁰. Car la scénographie, ce sont aussi quatre W : Where, Who, When, Why : Où, [pour] Qui, Quand, Pourquoi. Ce qui ouvre sur des formes d'inscription plus larges et attentives aux lieux réels, qui interrogent les conditions matérielles de tout espace en devenir de théâtre, les conditions de l'expérience du public, de l'adresse, etc. Qui parle ? D'où l'on parle ? A qui l'on s'adresse ? Ainsi, à Conakry, tout espace dans la ville se fait potentiellement scénique. C'est notre manière d'être attentif à l'urbain : nous déambulons et imaginons des possibles dans un environnement d'une grande puissance narrative. Les 'villas-châteaux', ces énormes maisons particulières qui poussent un peu partout, les terrasses de bars, l'humidité qui colore les murs, l'intensité des énergies. La mer de tous côtés. La fiction est sociale, politique tant les écarts se lisent. Le festival auquel nous participons se déroule à Kipé-Kaporo. Au coeur du quartier, un grand terrain, une étendue 'informelle' de 9 hectares. S'y déploient de multiples activités : réparation de voitures, bars et boîtes, terrains de football. Une ferme aussi. Cette étendue est un plateau, un espace façonné par les gens, chargé de vie. La théâtralité y est puissante et fragile, car tout est précaire. Il suffit d'imaginer y intervenir en tant qu'artiste en s'y glissant, y inscrire une variation d'intensité avec le consentement de ceux qui y vivent et travaillent pour que s'ouvrent les potentialités de ce lieu qui multiplie les porosités entre art et vie. Pour cela, de quoi disposons nous ? De ce qui est là : de terre, de montagnes de déchets, dont tous ceux qui recouvrent littéralement la mer sont lavés par le sel : habits, plastiques, bidons, pneus, poupées, jouets, sièges... Mais aussi de tractopelles, de bois de mangrove, des sièges en plastique colorés. De la lumière du jour, de la force des éclairages nocturnes qui jouent avec la couleur et pénombre. De phares de voitures en mouvement. De l'énergie et de la bienveillance des gens, de présences, de possibles. D'espaces, à foison, chargés d'imaginaire et de beauté. De pensée, et la pensée cela se voit. D'imaginaires, ceux des artistes et ceux des gens qui façonnent la ville autour de nous, ce qui se lit partout dans les agencements ordinaires. En observant et creusant ces imaginaires ensemble, se devinent l'épaisseur, la densité, les potentialités du quotidien. Le travail scénographique consiste alors à regarder, à choisir des lieux et à y inscrire des gestes, des présences, à déplacer, à disposer, à introduire des éléments nouveaux, singuliers. A agencer des éléments, du sens, plutôt qu'à reproduire, sur un plateau plutôt que sur une scène. Agencer : « Le nomadisme de ceux (...) qui n'imitent plus rien ? Ils agencent seulement. (...) agencer dans l'hétérogène, plutôt qu'un monde à reproduire » pour reprendre les termes de Deleuze et Guattari²¹.

¹⁹ Play>Urban [playurban.hear.fr/], programme de recherche que nous développons avec François Duconseille à la HEAR depuis 2011, est un espace d'expérimentations d'artistes dans la ville, avec des étudiants, des artistes, des chercheurs, dans de multiples contextes urbains de par le monde [Johannesburg, Strasbourg, Medellin, Séoul, et à venir, Mayotte]. Play>Urban fonctionne en binôme avec les Scénos Urbaines, un ensemble de résidences pluridisciplinaires dans des quartiers de grandes villes de par le monde. Voir urbanscenos.org

²⁰ Pourtant, à Conakry elle restait pourtant la référence chez la plupart des metteurs en scène peu au fait les manières de s'inscrire dans l'espace urbain tant le réflexe reste la scène frontale. Le besoin de faire bouger les lignes se devine cependant.

²¹ Gilles Deleuze, Felix Guattari, Mille Plateaux, Editions de Minuit, Paris 1980, p.35.

Pour un spectacle de cirque sur le grand terrain, le point de départ, ce sont ces chaises en plastique que l'on trouve partout, ici comme ailleurs. A Conakry elles sont de toutes couleurs et si leur design est banal, elles n'en sont pas moins confortables. Leur assise permet d'oublier son corps et ouvre vers une attention à ce qu'il se passe autour de nous. L'inscription en douceur du spectacle sur le grand terrain est liée d'abord au fait qu'il ne s'agit pas d'une surprise. Nous répétons pendant trois semaines sur place. Les gens sont témoins du processus. Cela les intéresse et ils le font savoir. Le jour de la représentation l'esplanade est certes singularisée par la présence d'éléments techniques. Mais l'espace ne devient scénique qu'à partir du moment où la performance a commencé : les circassiens, jonglent avec les chaises empilées et les installent en cercle pour le public. Cette proposition des scénographes²², est ce qui permet le glissement, l'apparition d'un plateau. Dans le même ordre d'idées, d'autres projets scénographiques créés par les étudiants construisaient une relation fine entre la pièce, la dramaturgie, le lieu et les corps. Certaines séquences des spectacles jouaient de manière répétitive de cet entre deux entre le lieu dans toute sa concrétude, son ordinaire, et les devenirs d'un dispositif modifiant régulièrement le point de vue des spectateurs, activant ainsi de constants glissements entre réel et fiction. Ce mouvement se réitérait dans le temps de l'action théâtrale. Ainsi, spectateur, je lisais le lieu pour ce qu'il est [ce que j'en comprenais, du moins], et simultanément je lisais l'endroit où la fiction l'emmenait.

On oublie trop vite les possibles inscrits dans l'ordinaire, leurs matérialités, leur dimension de subversion. Les potentialités de la création dans l'espace urbain restent peu explorées. Il peut paraître étrange d'affirmer cela au vu du foisonnement actuel des propositions. Je ne parle pas ici de poser une scène quelque part mais de faire entrer en résonance des formes, des intensités, des rythmes, des paroles, des récits, des visions, des hallucinations, de la poésie concrète avec un contexte qui est lui-même spirale d'énergies. Le foisonnement de l'ordinaire, comme intensité créative continue, en lien avec le social, les marges, la multitude, les pouvoirs, ce qui constitue la matière de nos vies, est un espace prospectif et subversif sans fond. Ces potentialités renvoient à la théâtralité d'un urbain, ici pensé comme infrastructure de personnes²³, aux formes non exclusivement 'visuelles' du performatif, à l'artificiel inscrit au coeur du banal, à la texture des relations entre les gens. Théâtralité diffuse, omniprésente - inconsistante, dit Jean Genet, ce qui ne veut pas dire invisible - Genet parle d'hyper-visibilité furtive, de beauté ²⁴. Une théâtralité qui échappe, fuit, poreuse, partout présente, et qui ouvre le champ à des tactiques non scéniques, pourtant très théâtrales.

Ainsi donc, à chaque nouveau projet, au milieu, en immersion. Comment commencer par le milieu ? En étant là, d'abord présent. Attentif. Auprès de. Il y a autour de cet *au milieu*, à la fois une position sensible, à l'écoute, mais aussi un renversement esthétique et politique. Si *l'immersion auprès de* semble antinomique du point de vue et de la distance, c'est en fait plus complexe :

²² Gabrielle xxx et Anton Grancoïn, respectivement étudiants à La Cambre [Bruxelles] et à la HEAR.

²³ AbdouMaliq Simone, *People as infrastructure*, in *Play>Urban 1*, trad Jc Lanquetin et Dominique Malaquais, HEAR Strasbourg, 2016. Les textes d'A.Simone ont beaucoup nourri ma compréhension des dynamiques urbaines actuelles.

²⁴ Jean Genet, *Un captif amoureux*, Folio Gallimard, Paris 1995. A propos des Black Panthers.

quelque part entre immersion à distance et distance immergée. Ces variations se travaillent par le jeu. Ici, l'expérience classique du théâtre est utile, où l'expérience du regard qui permet de penser est indissolublement liée à la distance²⁵. Ces jeux, ces déplacements, entre distance et immersion, dégagés des carcans du passé, ouvrent sur des gestes scénographiques. C'est via des jeux, des variations dans l'immersion, des écarts, que le geste scénique me semble pouvoir trouver sa - ses - résonances. Un plateau s'ouvre, un espace temps singulier où émerge du fictif qui se confronte sans intermédiaire et sans séparation. Les corps glissent d'un statut ordinaire à un statut performé-er. L'espace temps de la fiction se confronte au monde, s'y dilue, s'en sépare, se colle sur les objets du monde ²⁶. Et dans la co-présence du geste, nous assistons à cela, sans plus nécessairement passer par une image seconde, une copie, mais cela peut arriver aussi. On n'est plus dans le seul temps du : 'je me déplace pour aller au théâtre', mais aussi dans 'je lève un œil, je tourne la tête, j'interromps ce que je fais, car là, juste à côté de moi un espace s'ouvre, juste là où d'habitude je vis ma vie sans trop être attentif à ce qui m'entoure'. C'est notre toucher-voir, haptique qui va assembler et jouer imaginativement avec... qui va assembler les éléments physiques présents, les récits, les lumières et les sons... en tournant la tête, en marchant, en s'asseyant ou se tenant debout là où bon me semble. Ainsi, tout est possible. Les formes ne sont pas forcément invisibles ou conceptuelles. Cela renvoie au festif, aux formes rituelles, aux événements... Cette 'différence sans séparation'²⁷ a toujours existé.

De 'point de vue', je n'en ai plus guère. Et je vais m'attacher à ne pas en forcer un. Je pose plutôt un acte d'espace, un agencement poreux, permettant à chacune des personnes présentes dans la co-présence du moment théâtral, d'y inscrire son expérience. Il s'agit de sensible partagé, de diversité des expériences sensibles, communes et singulières²⁸. Il ne s'agit pas de mon point de vue matérialisé dans un espace-temps scénique, mais de quelque chose qui appartient à chacun, indicible, opaque, forcément opaque, qu'il n'est même pas la peine de chercher à expliciter, qui doit le rester par respect pour la singularité de chacun : « *l'errant plonge aux opacités de la part du monde auquel il accède* »²⁹. Il s'agit de la liberté de faire expérience et de vivre avec cette expérience. Il s'agit d'imaginaire. D'opacité comme une forme d'attention. Dans *Shift/Centre*, une pièce chorégraphique d'Opiyo Okach³⁰, les danseurs, la chanteuse et le public sont ensemble, sur scène [salle vide, laissée visible], dans un parc, un gymnase, un hall de gare. Le travail a surtout consisté à façonner les conditions de cette présence située du public, constitutive de son attention. La jauge était limitée afin que l'espace reste fluide. Les gens étaient libres d'interagir avec les danseurs. Des bâches structuraient le regard sans pour autant l'imposer car transparentes, dans une lumière mouvante qui indiquait les points d'intensité. Lors des présentations, certains spectateurs suivaient les danseurs. D'autres se tenaient à l'écart, attentifs mais de loin. Ou en-

²⁵ « il ne se crée point de visible sans distance », Le Poussin cité par Jean-Christophe Bailly, *Le champ mimétique*, Le Seuil, Paris 2005.

²⁶ Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, La Fabrique éditions, 2019, pp; 248 et suiv.

²⁷ Fred Moten, *ibid.*

²⁸ J. Rancière, *Le partage du Sensible*, La Fabrique édition, Paris 2000.

²⁹ Edouard Glissant, *ibid.*, p. 33.

³⁰ créée au Godown Arts Center, Nairobi 2005, puis en tournée.

core, assis, privilégiant une expérience proche, tactile, le plaisir de s'immerger dans une proximité des corps. Voire dansaient brièvement dans la pénombre. L'espace amplifiait volontairement les choix de perception, proche ou lointaine, statique ou en mouvement. Il autorisait à ne pas tout voir, tout en faisant exister le commun de l'expérience, le 'moi' et le 'nous' : pour cela les bâches transparentes faisaient aussi reflet, miroir. Elles permettaient de deviner ce qu'il se passait hors du champ d'attention plus local d'une fiction dansée et partagée. Ainsi ce qui se jouait ailleurs, autour, plus loin, était présent sans perturber l'expérience principale choisie, dont on pouvait à tout moment s'extraire pour aller voir ailleurs, autrement, retrouvant ainsi un 'nous' dans la multitude des points de vue interchangeables.

Une citation de G. Bush père ³¹ : « Are you with us or with the enemy ? », divisant le monde en deux camps, a poussé Opiyo Okach à travailler la danse au coeur du public. Pour ma part, le déclic est venu via Thierry de Duve, parlant du travail de Dan Graham :

« ce n'est plus dans l'instance de l'émission mais dans celle de la réception, ce n'est plus sur le versant de l'activité mais sur celui de la passivité, ce n'est plus dans l'action mais dans la passion [...], que se loge le politique. [...] agir c'est voir, voir c'est choisir et choisir c'est juger. Que nous soyons devenus des regardeurs ne nous dispense pas de décider sur quoi faire porter notre regard. Que nous soyons en outre des regardeurs regardés nous impose aussi de décider que montrer, quand, pourquoi, au coup par coup. Juger et s'exposer au jugement sans certitude de part ni d'autre, c'est peut-être cela le politique aujourd'hui »³².

C'est du contexte que naît la fiction : dans *Fictions Ordinaires*³³, à Medellin, les habitants du quartier Sinaï [installés là suite à la guerre civile] racontaient leur *création du monde* : comment au fil des années ils ont bâti cet endroit et comment ils souhaitent y rester. Partant de leurs récits, nous avons agencé dans une rue un ensemble de gestes : théâtre, vidéo, sculpture, installation, déambulation urbaine, projets participatifs, création sonore. Chacun menait ses expérimentations. Le quartier nous rassemblait, c'est lui qui constituait le lien entre les gestes d'artistes. Au final les propositions et les médiums s'entrelaçaient, se répondaient pour constituer un spectacle. Ce moment n'interrompait pas les usages ordinaires de l'espace, il les infectait. Venait qui voulait, quand il le souhaitait. Nous n'avons pas décidé de cela, c'est ainsi que les gens ont choisi d'être attentifs. Nous étions accueillis, nous faisons ce que nous voulions avec la bienveillance et le soutien du quartier. Les gens faisaient leur vie avec nous parmi eux. C'était stimulant pour tout le monde, les résonances réalité - fiction étaient constantes, la vie ne s'arrêtait pas. Les gens étaient témoins, nous accompagnaient. Ils n'étaient pas spectateurs.

³¹ cela se passait juste après la première guerre du golfe.

³² Thierry de Duve, *Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique*, in Dan Graham, *Oeuvres 1965-200*, cat exposition Paris Musées, Paris, 2001, p. 63

³³ Un projet co-réalisé avec Catherine Boskowitz, metteur en scène, à Medellin, puis à Fort de France et Port au Prince en 2017, avec des artistes colombiens, martiniquais, haïtiens et des étudiants de la HEAR.

Pour *Les Praticables*, un festival à Bamako en 2019 ³⁴, dans les cours, dans la rue, nous nous sommes focalisés sur les conditions d'une écoute et d'une attention collective, propices à une expérience en commun. Comment rendre possible une qualité d'attention, surtout dans un endroit où un réel silence est quasi impossible. Or le silence vient aussi de la capacité à se concentrer, à oublier ce qui nous entoure, il est dans les corps attentifs. Nous avons travaillé pour cela avec des chaises, des assises confortables³⁵. Ces chaises, tressées de fils de couleurs vives existent partout dans la ville. En modifiant la hauteur de leur assise, nous en avons fait construire des dizaines qui, assemblées forment un gradin qui se glisse dans les parcelles, prend forme organique. Une assignation souple, non autoritaire. Il n'est plus une barre qui coupe l'espace. Chacun peut choisir son angle, tourner son siège, inscrire son corps dans le confort propice à sa concentration sans avoir à subir une fixité qui oblige à une direction 'commune' du regard. Le point de vue n'est plus d'abord convention théâtrale, mais le vécu de chacun, ensemble. Le jeu entre dramaturgie et expérience s'équilibre. La liberté est au plus proche des corps. La simplicité de ce geste de détournement d'un objet ordinaire en dispositif extra-quotidien parle à tous.

Ce sont les contextes qui façonnent les conditions spatiales, dramaturgiques, du geste de plateau. Cette porosité, cette disparition des limites, nous en faisons l'expérience via les conditions d'une inscription dans l'espace, mais aussi par le simple fait de circuler d'un endroit à un autre dans les rues et les cours de Kipé Kaporo et Nongo à Conakry ou ailleurs pour assister à des propositions. Les conventions classiques de l'espace s'estompent, sans pour autant disparaître et cela produit, à bas bruit, sans se dire comme tel, du dé-colonial : les contextes dé-formatent les propositions scéniques, ouvrant par la même sur la possibilité de s'inscrire dans « *l'énorme inconnu, devant nous, qui requiert de signifier la totalité, c'est à dire la parole de tous les peuples* »³⁶. Au milieu de ces espaces, dans le grand terrain, sommes nous toujours spectateurs ? Réfléchissant plus avant aux formes de co-présence et d'attention qui prévalent à partir du moment où un geste de fiction s'inscrit au coeur de l'ordinaire ne sommes nous pas plutôt clairement dans une position de témoin ? Un devenir témoins, attentifs, impliqués, immergés.

Merci à Leyla Rabih et Dominique Malaquais pour leurs relectures et commentaires.

³⁴ Un festival fondé par Lamine Diarra, comédien et metteur en scène en 2017 dans le quartier de Bamako Koura. L'équipe scénographique était constituée de Clara Walter, Marc Vallès, Ikhyeon Park et Elie Vendrand Maillet, tous anciens étudiants de l'Atelier Scénographie de la HEAR.

³⁵ Clara Walter, Siriman Dembele et moi-même.

³⁶ Edouard Glissant, *ibid* p. 97.