

SOMMAIRE

INTRODUCTION	7
I. AGORA-TERRITOIRE : UN PROJET PLURIDISCIPLINAIRE (ET TERRITORIAL) EN SCIENCES SOCIALES	9
I.I. L'Université de Neuchâtel et le Théâtre de la Connaissance	9
I.II. Les membres du projet	10
I.III. Le développement chronologique du projet.....	11
I.III.I. Première phase : un certain regard.....	11
I.III.II. Deuxième phase : trois pièces courtes pour une action sociale	13
I.III.III. Troisième phase : Territoire ou un autre regard	15
I.IV. Théâtralisation du réel et action sociale	16
II. APPROCHE METHODOLOGIQUE	21
II.I. Posture épistémologique et fondements théoriques.....	21
II.I.I. Faire sens de l'expérience co-construite.....	22
II.I.II. Faire : le travail comme activité	26
II.I.III. Pensée et (re)création	29
II.II. Problématique et question(s) de recherche	30
II.III. Une étude de cas qualitative.....	31
II.IV. Méthodes sélectionnées	32
II.IV.I. L'entretien	33
II.IV.II. L'observation.....	35
II.IV.III. L'étude de sources textuelles	37
II.V. Analyse des données	37
II.VI. Enjeux éthiques.....	39
III. ÉTUDE DU PROCESSUS DE CREATION DE TERRITOIRE.....	43
III.I. Faire : le travail d'écriture.....	44
III.I.I. Prise de notes	47
III.I.II. Ecrire la dramaturgie	49
III.I.III. Ecrire la saynète universitaire	52
III.I.IV. Ecrire la pièce sur les enjeux du photovoltaïque.....	53
III.I.V. Ecrire la pièce sur l'hébergement thérapeutique.....	56
III.I.VI. Ecrire la pièce sur l'écorégion.....	58
III.II. Faire : les trois pièces courtes	60
III.II.I. Faire la mise en scène	60
III.II.II. Faire le jeu.....	62
III.III. Défaire : jeu et enjeux.....	65
III.III.I. Défaire la mise en scène	67

III.III.II. Défaire le jeu	69
III.IV. Refaire : le spectacle final	70
III.IV.I. Faire le prologue, l'épilogue et les transitions	71
III.IV.II. (Re)faire la scénographie	73
III.IV.III. Refaire la mise en scène	77
III.IV.IV. Refaire le jeu	80
IV. CONSIDERATIONS REFLEXIVES ET CRITIQUES	83
CONCLUSION	85
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	87
ANNEXES	91
I. Frise chronologique du projet	91
II. Bord-de-scène	91
III. Grilles d'entretien créateurs-trices	92
IV. Grilles d'entretien équipe scientifique	94
V. Rencontre équipe théâtrale	96
VI. Répétitions Temple Allemand	96
VII. Exemple commentaires entretiens	97
VIII. Extrait pièce courte écorégion	98
IX. Exemple retravail sur le texte	98
X. Extrait dialogue gérant	98
XI. Extrait carnet de notes Sophie Pasquet-Racine	99
XII. Exemple de création sonore de Bill Holden	99
XIII. La scénographie de Territoire	100
XIV. L'atelier de la scénographe	101
XV. Maquette Temple Allemand	102
XVI. Territoire de jeu	103
XVII. Extraits carnet de notes Sophie Pasquet-Racine	103
XVIII. Le travail de costumière	104

INTRODUCTION

Le théâtre est un art à deux temps : le temps de la création (temps de l'auteur) et celui de la récréation, ou temps de la représentation.

Autant-Mathieu 2015, p. 152.

Le présent travail constitue un mémoire de Master en psychologie et éducation. L'objet de cette étude demeure le processus de création d'un spectacle théâtral à la croisée des sciences sociales, de la création artistique et de phénomènes sociaux. En effet, la pièce de théâtre analysée s'inscrit dans un projet et un dispositif de l'Université de Neuchâtel qui vise à transmettre des réflexions scientifiques à travers un médium artistique. Les chercheurs et chercheuses en sciences sociales analysent une réalité sociale précise avec la collaboration d'acteurs socio-politiques, dans l'objectif de fournir un regard, une problématisation sur le phénomène étudié. Le théâtre s'approprie ce regard et renvoie le sien, celui de l'humour, de la fiction, mais aussi de l'observation pertinente de la société. Dans ce travail, il s'agit d'étudier le processus de création du spectacle intitulé *Territoire*, à travers la focale du travail des différent-e-s créateurs et créatrices engagé-e-s dans le projet. Ces dernier-ères sont considéré-e-s comme expert-e-s de leur expérience de travail et leur discours sera au centre de l'analyse, tout comme leurs interactions. En effet, j'appréhende le processus de création d'un spectacle théâtral comme un travail de collaboration artistique, de co-création. Il s'agit d'en étudier le déroulement, le sens qu'il prend pour les créateurs et créatrices et les ressources qu'ils/elles mobilisent pour créer. L'axe d'analyse adopté demeure ludique mais expressif : sous l'angle du faire, du défaire et du refaire, le processus de création est appréhendé tel un objet fluide, organique, constitué d'allers-retours, d'abandons, d'expérimentations, il n'est pas linéaire ou fixe.

Plus précisément, au cœur de cette recherche siègent l'écriture dramaturgique et la mise en scène d'un spectacle de théâtre. L'étendue de ce travail n'a pas permis d'intégrer la réception de *Territoire* par les spectateurs et spectatrices ; il n'en demeure pas moins un point très intéressant à approfondir. Il a d'ailleurs été l'objet d'un stage de recherche que j'ai mené avec des collègues. Ici le focus sera mis autour du travail de création dans toutes ses déclinaisons sociales et culturelles. Effectivement, l'approche adoptée dans ce mémoire est celle de la psychologie socioculturelle qui, très succinctement, étudie l'individu en constante interaction avec son environnement social et culturel. La personne, qui interagit donc avec des objets matériels ou symboliques et avec d'autres individus, construit le sens du monde qui l'entoure.

Dans un premier temps, je présenterai le projet susmentionné dans le détail : son déroulement chronologique, les acteurs impliqués et les enjeux sociaux qu'il soulève. Ensuite, il s'agira d'exposer la méthodologie employée dans cette recherche. Premièrement, les fondements théoriques seront posés, renvoyant notamment aux théories de l'activité et aux réflexions vygotkiennes sur le lien entre pensée et création. Deuxièmement, la procédure méthodologique sera explicitée dans toutes ses facettes, allant de l'éthique à l'analyse des données. Suivra le chapitre dédié à l'analyse des données recueillies tout au long du terrain selon les trois axes cités du faire, du défaire et du refaire. Ainsi nous pourrons aborder le travail de tous les artistes engagé-e-s dans le projet, leurs ressources, le sens qu'ils donnent à leur expérience de ce processus et le caractère collectif de la création. Avant de conclure, je présenterai quelques considérations sur cette recherche, d'ordre critique et réflexif. La citation en exergue considère que la création théâtrale se divise en deux temps : celui de la création et celui de la recréation (ou le temps de la représentation théâtrale) : et si lors d'un spectacle les interprètes ne se limitaient pas uniquement à *recréer*, mais pouvaient également *créer* ou *détruire* ?

I. AGORA-TERRITOIRE : UN PROJET PLURIDISCIPLINAIRE (ET TERRITORIAL) EN SCIENCES SOCIALES

Dans le présent chapitre il s'agit de décrire et présenter le projet scientifique et artistique qui fait l'objet de ce mémoire. Dans un premier temps, j'exposerai brièvement l'évènement scientifique et culturel dans lequel il s'inscrit. Ensuite, je tenterai de rendre compte de l'évolution du projet, de son déroulement chronologique et des acteurs impliqués, à l'aide de mes propres notes de terrain - suite à la participation à de nombreuses rencontres avec l'équipe scientifique - et de documents officiels - tel que le dossier de présentation du projet et des intervenant-e-s.

A ce stade une précision s'impose : dans ce travail, l'utilisation du mot *acteur* correspond à son sens sociologique, c'est-à-dire qu'il indique les différentes personnes agissant dans des espaces sociaux précis (l'université, le milieu politique, le domaine du photovoltaïque, etc.). En revanche, afin de faciliter la compréhension, j'utiliserai le terme *comédien*, *comédienne* pour indiquer les interprètes des personnages du spectacle, qui ont pris part au projet dans sa partie artistique.

I.I. L'Université de Neuchâtel et le Théâtre de la Connaissance

Le théâtre et l'Université de Neuchâtel construisent des liens solides depuis plusieurs années. En effet, outre ses deux troupes théâtrales estudiantines qui proposent des spectacles riches et variés, cet athénée organise tous les ans, depuis 2014, une manifestation visant à « mettre en scène et en débat des connaissances scientifiques, en collaboration avec les arts »¹ et notamment le théâtre. Cette série d'évènements prend le nom de *Théâtre de la Connaissance*. Ainsi, gravitent autour d'un spectacle théâtral des ateliers, des conférences-débats, des colloques et des cours universitaires ayant comme objectif de susciter les réflexions et débats autour de thématiques traitées en sciences humaines et sociales. Chaque édition du Théâtre de la Connaissance est une expérience unique; si les enjeux du réchauffement climatique et la place de l'Homme sur Terre ont ouvert la manifestation en 2014 avec un spectacle inspiré des réflexions du sociologue et philosophe Bruno Latour, l'année suivante ce sont l'histoire de la Palestine et le dialogue entre science(s) et arts qui étaient au centre des débats, grâce à une pièce de théâtre documentaire par la metteuse en scène, comédienne et auteure allemande Adeline Rosenstein. En 2016, l'avant-dernière édition du Théâtre de la Connaissance a été marquée par

¹ Informations tirées du site internet de l'Université de Neuchâtel, disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.unine.ch/theatre-connaissance/home/edition-2014.html>.

un spectacle mettant en scène deux terrains ethnographiques de l'anthropologue Philippe Geslin, au Groenland et en Guinée. Les spectacles du Théâtre de la Connaissance sont présentés à un public large et non payant, dans diverses salles et théâtres du Canton de Neuchâtel.

Dans le cadre de cette manifestation réunissant la recherche scientifique et les arts, des chercheurs et chercheuses de la Maison d'analyse des processus sociaux (MAPS) de l'Université de Neuchâtel - un laboratoire de recherche pluridisciplinaire en sciences humaines et sociales - ont mené en 2016 et 2017 un projet Agora, financé par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS). « Agora a pour but de promouvoir le dialogue entre les scientifiques et la société : il encourage les scientifiques à communiquer leur recherche actuelle à un public non-spécialiste »². Ce projet, renommé *Agora-Territoire* et s'inscrivant dans le Théâtre de la Connaissance, visait à créer un spectacle théâtral *ex nihilo*, à partir des réflexions scientifiques de la MAPS et de son regard sur des phénomènes sociaux liés au territoire neuchâtelois. Un des objectifs visés était de repenser le lien entre l'Université et la Cité avec la volonté de se concentrer sur des enjeux territoriaux concernant le Canton de Neuchâtel.



I.II. Les membres du projet

Avant de décrire les spécificités et l'évolution du projet *Agora-Territoire*, il est temps de découvrir les personnes qui ont pris part à ce processus, caractérisé par l'intervention d'une équipe scientifique - composée des chercheurs et chercheuses de l'Université de Neuchâtel et de la MAPS - et d'une équipe de création - composée des metteurs en scène, comédien-ne-s, scénographe, etc., c'est-à-dire une équipe théâtrale professionnelle, montée pour l'occasion. Ci-dessous, les quinze membres de l'équipe scientifique :

<u>Direction scientifique :</u>	Pr. Ellen Hertz
<u>Coordination scientifique :</u>	Dr. Hugues Jeannerat
<u>Chercheur-e-s associé-e-s :</u>	Pr Olivier Crevoisier, Flora Di Donato, Virginia Eufemi, Pr Jérémie Forney, Pr François Hainard, Ariane Huguenin, Nicolas Joray, Pr Laure Kloetzer, Pr Grégoire Mayor, Pr Anne-Nelly Perret-Clermont, Pr Ola Söderström, Pascal Witzig et Pr Tania Zittoun-Mazourek.

Suivent les dix membres de l'équipe de création avec leurs rôles :

² Informations tirées du site internet du Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS), disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.snf.ch/fr/encouragement/communication-scientifique/agora/Pages/default.aspx>

<u>Mise en scène :</u>	Sophie Pasquet-Racine et Nicolas Yazgi
<u>Texte & dramaturgie :</u>	Nicolas Yazgi
<u>Interprétation :</u>	Didier Chiffelle, Etienne Fague, Johanne Faivre et Viviane Thiébaud
<u>Scénographie :</u>	Nicole Grédy
<u>Création lumière :</u>	Laurent Valdès
<u>Costumes :</u>	Tania D'Ambrogio
<u>Musique :</u>	Bill Holden

L'objectif principal de ces deux équipes réunies était de « créer une pièce de théâtre originale fondée sur des recherches en cours et développée avec des acteurs de la société (publics et privés) autour d'enjeux importants pour le développement futur du canton de Neuchâtel » (Dossier de présentation du projet, p. 2), afin « d'éclairer d'une lumière nouvelle la complexité sociale qui caractérise l'époque actuelle » (Dossier de présentation de la démarche, p. 1). Ainsi, *Agora-Territoire* explore la question de la gestion de la complexité en réfléchissant à la manière dont les sciences sociales peuvent contribuer au débat public et à l'innovation sociale. Le sous-chapitre suivant permet de comprendre dans le détail comment ce processus de co-création scientifique et artistique s'est déroulé.

I.III. Le développement chronologique du projet

Le projet *Agora-Territoire* était conçu autour d'un dispositif de recherche, d'écriture et de production théâtrale en trois phases (schématisées en Annexe I).

I.III.I. Première phase : un certain regard

De février à octobre 2016 a eu lieu une première phase de recherche collaborative interdisciplinaire et de discussion au sein de l'équipe scientifique et avec l'équipe théâtrale en charge de réaliser le spectacle. Le point de départ des réflexions concernant le territoire neuchâtelois était le « syndrome de silo » indiquant « les défaillances et les résistances observées autour de la communication et de la collaboration entre différents secteurs d'activité impliquant des bureaucraties complexes tant publiques que privées » (Dossier de présentation du projet, p. 2). En effet, les chercheurs et chercheuses de la MAPS travaillent depuis de nombreuses années autour de cet effet de cloisonnement - bien connu par de nombreuses institutions publiques et

privées - qui peut résulter néfaste et mener à une perte d'efficacité ou à un sentiment de frustration au travail. Cet « effet silo » - notion complexe et controversée - peut entraîner la création de conflits et de frontières. Les administrations privées et publiques tentent depuis des années de résoudre ce syndrome en promouvant notamment le format « projet » et la création d'équipes pluridisciplinaires (Dossier de présentation du projet, p. 3). Or, lors d'une réunion de l'équipe scientifique en mai 2017, la directrice scientifique, la Prof. Ellen Hertz, a fait part de quelques réflexions autour des silos. Elle souligne que le silo est aussi le fruit d'une sophistication du savoir et de spécialisations légitimes, qu'il y a une ambivalence, que ce n'est pas juste quelque chose de négatif et que les silos peuvent aussi être rassurants pour les gens qui les habitent. De plus, le fait de casser trop souvent les silos empêche parfois d'avancer et de stabiliser. Dans ce sens, la thématique des silos permet de réfléchir à la complexité et à la fluidité (notes d'observation de la réunion de l'équipe scientifique du 31.05.2017).

Lors de la réunion « kick-off » du projet, qui a eu lieu à l'Institut de sociologie de l'Université de Neuchâtel le 16 mars 2016, l'équipe scientifique a pu constater la complexité de ce phénomène de silos. Premièrement, les chercheurs et chercheuses ont décidé d'aborder l'effet silo comme une manière d'approcher une problématique, plutôt que comme un problème en soi. Ainsi, l'approche par les silos se concentre sur la gestion des conflits et de la complexité, du point de vue des systèmes et non pas des personnes engagées dans les silos. Autrement dit, il s'agit d'observer les silos dans les lieux où la conflictualité et la complexité s'incarnent concrètement, c'est-à-dire dans des institutions et des projets locaux. Cette démarche souhaite toutefois intégrer les acteurs sociaux aux réflexions. Par conséquent, l'effet silo devient « objet-frontière » (Star & Griesemer, 1989), c'est-à-dire un concept qui - lorsque la multiplicité d'acteurs engendre une hétérogénéité de perspectives - permet de faire le pont entre différentes compréhensions, s'adaptant à plusieurs points de vue. Autrement dit, dans une situation de collaboration entre personnes issues d'horizons professionnels et personnels divers, mais partageant les mêmes objectifs, le syndrome de silo - concept à la fois concret et abstrait - peut être compris de différentes manières selon la perspective adoptée, mais demeure assez « robuste » pour que son identité soit conservée dans les échanges et pour qu'il soit compris collectivement (Star & Griesemer, 1989, p. 408).

A l'issue de la réunion « kick-off » susmentionnée, l'équipe scientifique souhaitait travailler sur quatre ou cinq cas concernant des questions d'actualité intéressant la population neuchâteloise, pour ensuite définir quelques thématiques, telles que la durabilité, la sécurité, la santé ou le numérique. Ainsi, se dressait déjà un des objectifs principaux de ce projet, à savoir la volonté de questionner certains enjeux territoriaux, de « poser les bonnes questions », dans le

but de stimuler la réflexion au niveau des acteurs engagés dans le territoire, en leur fournissant un regard critique plutôt que des solutions. De ce fait, l'équipe scientifique est partie en retraite à Saignelégier les 27 et 28 mai 2016, afin de définir les thématiques qui occuperaient la deuxième phase du projet. Ont été alors identifiées trois thématiques touchant le territoire neuchâtelois et dans lesquelles on pouvait constater des silos :

1. la promotion et la valorisation des innovations technologiques relatives à l'énergie solaire ;
2. le logement hors institution des personnes en état de vulnérabilité psychiatrique ;
3. la prise de décisions en politique environnementale.

Alors, les chercheurs et chercheuses de la MAPS, accompagné-e-s par le dramaturge (et anthropologue) Nicolas Yazgi, sont allé-e-s, pendant plusieurs mois, à la rencontre des acteurs sociaux concernés par chaque thématique afin de comprendre les enjeux et les problèmes auxquels ils doivent faire face.

I.III.II. Deuxième phase : trois pièces courtes pour une action sociale

Au départ, c'est-à-dire au début de l'année 2016, l'idée de cette deuxième phase était de réaliser des sketches très courts, des « saynètes » d'une dizaine de minutes, concernant chaque cas territorial sélectionné. Ces saynètes seraient écrites par Nicolas Yazgi et jouées par les comédiens et comédiennes de l'équipe théâtrale, mais surtout elles seraient présentées à un public ciblé et restreint, composé d'acteurs sociaux sélectionnés et spécifiquement concernés par chaque thématique. La volonté de départ s'inscrivait dans une démarche participative ; après chaque représentation, les personnes présentes seraient montées sur scène pour incarner à leur tour les personnages du sketch, en lui donnant peut-être une issue différente. Ainsi, le théâtre serait devenu lieu d'expérimentation de points de vue différents et divergents, de découverte de solutions et de distanciation, où la personne devient personnage. Or, au fil du projet, les saynètes sont devenues trois courtes pièces de théâtre d'une trentaine de minutes, une consacrée à chaque thématique évoquée, fournissant un « regard neuf, décomplexé et déculpabilisant sur les problématiques » (Dossier de présentation du projet, p. 3). De plus, l'équipe scientifique a abandonné l'idée d'intégrer les acteurs sociaux à la réinterprétation de la saynète pour des raisons liées à un éventuel sentiment de gêne de la part des participant-e-s. Précisons d'emblée que le vocabulaire a évolué au fil du projet : dans presque tous les entretiens effectués et retranscrits le

terme « saynètes » est utilisé pour se référer aux pièces courtes présentées dans cette deuxième phase. Cette utilisation émiq̃ue erronée du terme « saynète » s'est installée au fil du projet à cause des premières intentions. Dans ce travail, nous avons privilégié l'expression « pièces courtes », car il ne s'est plus agi de sketches d'une dizaine de minutes (saynètes), mais de véritables pièces d'une trentaine de minutes. En effet, Nicolas Yazgi m'a fait part du fait qu'en travaillant il s'est rendu compte que ce ne serait pas possible de produire l'effet de miroir recherché avec des formes théâtrales aussi simples, et que de vraies « pièces courtes », avec un développement dramaturgique complet, auraient permis davantage de tenir compte de la complexité et de la globalité des enjeux.

La première pièce courte autour des projets d'innovation photovoltaïque a été présentée le 18 novembre 2016 face à un public d'ingénieurs, de porteurs de projet et de politiciens. Le 17 janvier 2017 a eu lieu la représentation de la pièce autour de l'accès au logement pour les personnes atteintes de troubles psychiatriques ; étaient présents des membres de régies immobilières, des infirmiers, des membres d'associations de voisins, etc. Enfin, le 17 mars 2017 l'équipe théâtrale a présenté la troisième pièce autour des décisions en politique environnementale pour le Canton, face à de nombreux politiciens, mais aussi des paysans et des entrepreneurs. Suite à chaque représentation, les chercheurs et chercheuses et les acteurs sociaux prenaient part à des fora de discussion, dont l'objectif était de « briser les silos » et mettre en communication les différents acteurs et perspectives. Cette phase avait donc comme objectif une action sociale sur une réalité territoriale grâce au fait que l'université fournissait un regard, une problématisation sur ces phénomènes et développait des réflexions en collaboration avec les acteurs de la cité. Ainsi, cette démarche de l'équipe de chercheurs et chercheuses favorisait le dialogue entre l'université et les acteurs politiques, sociaux et économiques du Canton. Quant à la posture de l'université, « son expertise et ses connaissances ne sont donc pas “livrées” à la société sous la forme d'une évaluation externe mais “mises en jeu” dans la société et co-développées avec elle » (Söderström, Kloetzer & Jeannerat 2017, p. 7).

Cependant, l'équipe - et Yvan Cuche, le directeur du centre culturel ABC où a été présentée la troisième pièce courte - constate que ces créations auraient mérité d'être vues par un public plus large que celui composé uniquement d'acteurs sociaux sélectionnés. Pour cette raison, le 18 mars 2017 est présentée au public chaudfontainier la troisième pièce. Cette représentation était encadrée par une présentation du projet et par un bord-de-scène avec l'équipe (les transcriptions de ces deux moments figurent dans le dossier de retranscriptions). Le public a accueilli la démarche avec enthousiasme et intérêt.

I.III.III. Troisième phase : Territoire ou un autre regard

La troisième étape de ce projet consistait en l'écriture par Nicolas Yazgi et la réalisation d'un spectacle théâtral ouvert au public à partir des réflexions sur les trois courtes pièces. Ce processus ayant été très organique et fluide, les idées ont naturellement évolué au fil du temps - rappelons que le projet *Agora-Territoire* s'étale sur plus de deux ans. L'idée en début de projet était donc de réaliser dans cette ultime phase une pièce de théâtre fictionnelle, située dans un univers imaginaire autre que le Canton de Neuchâtel, qui reprendrait les réflexions et thématiques abordées dans la deuxième phase du projet. Or, le constat collectif a été que les trois pièces - qui se distinguaient par leur qualité dramaturgique et théâtrale - méritaient d'être présentées au public et permettaient de rendre compte de la complexité des problématiques de manière pertinente et ludique. De plus, comme le souligne Nicolas Yazgi dans un entretien (Entretien avec Nicolas Yazgi, 19 juin 2017, réplique N14) un travail particulièrement conséquent a été réalisé dans la recherche et l'approfondissement de chaque thématique dans les première et deuxième phases, davantage que ce qui était prévu au départ.

Par conséquent, l'équipe scientifique et le dramaturge ont décidé de commun accord de reprendre le tryptique pour le spectacle final ouvert au public, car « du point de vue théâtral, c'est une chance unique que de pouvoir faire mûrir un processus dramaturgique en interaction directe avec les acteurs sociaux qui sont au centre des enjeux de la pièce et les scientifiques qui analysent ces enjeux » (Dossier de présentation, p. 4). Ainsi le spectacle permettait de présenter aux spectateurs et spectatrices neuchâtelois-e-s les fruits de ce processus de réflexion collaborative. Nicolas Yazgi a donc pensé un canevas dramaturgique permettant d'encadrer les trois pièces pour qu'elles constituent le spectacle théâtral *Territoire*. Celui-ci a été présenté du 17 au 21 octobre 2017 à La Chaux-de-Fonds, au Temple Allemand, un ancien temple désacralisé, devenu salle de spectacle du centre culturel ABC. Après chaque représentation avaient lieu des bords-de-scène avec les spectateurs et spectatrices, l'occasion d'échanger sur le projet avec l'équipe scientifique et celle théâtrale (Annexe II). Dans ce cadre, a été organisée le 29 septembre 2017 une table ronde intitulée « Le photovoltaïque 4.0. Un nouveau modèle de développement économique ? » qui a eu lieu au Club 44 à La Chaux-de-Fonds. Sont intervenus entre autres, Hugues Jeannerat et Laure-Emmanuelle Perret, responsable des technologies du module au sein de la division photovoltaïque du CSEM, à Neuchâtel. Cette conférence visait à débattre autour de la thématique qui occupe la première pièce courte, à savoir les enjeux du photovoltaïque. Ainsi, le projet *Agora-Territoire* a été entouré par toute une constellation d'événements (fora, présentation du work in progress, bords-de-scène, conférence, etc.) permettant encore une fois

de débattre avec les différents acteurs de la cité autour de thématiques centrales pour le Canton de Neuchâtel.

C'est principalement le passage entre la deuxième et la dernière phase du processus qui fait l'objet de ce mémoire, du point de vue des créateurs-trices engagé-e-s dans ce projet. Afin de comprendre quelles sont les caractéristiques du passage de trois pièces courtes à un spectacle théâtral complet les réunissant, j'ai divisé le processus en différentes étapes qui vont de l'écriture à la mise-en-scène. Celles-ci seront présentées au troisième chapitre de ce travail, dans la partie dédiée à l'analyse des données. Maintenant il s'agit d'observer de manière plus approfondie le rapport entre science, théâtre et société que ce projet soulève.

I.IV. Théâtralisation du réel et action sociale

All the world's a stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts.
William Shakespeare, *As you like it*, acte II, scène 7

Les interactions entre science et art sont multiples : l'art peut être un moyen pour transmettre des recherches académiques, comme l'attestent les précédentes éditions du Théâtre de la Connaissance. La recherche peut aussi être à la base d'un processus artistique autonome, comme lorsqu'un dramaturge réalise des entretiens qui iront nourrir l'écriture d'une pièce³. Mais encore, comme le suggère Seymour (2014), le matériel artistique (comme un film ou une chanson) peut constituer une donnée valide à analyser en sciences sociales ou encore servir pour illustrer des théories ou concepts scientifiques dans le cadre de l'enseignement (Seymour 2014, p. 220). Ici le rapport entre science et art possède un statut hybride : ensemble, elles construisent un objet artistique informé qui questionne une réalité sociale complexe. Le constat de départ du Théâtre de la Connaissance est que les articles scientifiques, travaux, rapports produits par l'université ne constituent pas un moyen privilégié de communication avec un public large, car souvent le contenu est trop spécialisé ou l'étendue du travail trop conséquente. Ainsi, le Théâtre de la Connaissance s'est érigé afin de proposer un moyen alternatif de transmission de connaissance, utilisant la « performance as a method of cultivating the participatory character of qualitative research and a means of minimizing the textual distance which is the usual result

³ En guise d'exemple, le spectacle de Catherine Hauseux "Quand je serai grande, tu seras une femme... ma fille": l'auteure et interprète est allée à la rencontre de plusieurs femmes de tout âge afin de recueillir leurs expériences et a construit son spectacle sur ces entretiens.

of the articles and monographs we write » (Petersen, Hviid Jacobsen & Antoft 2014, p. 210). Or, dans l'édition 2016-2017 il ne s'agit pas d'une simple transmission artistique d'un savoir produit scientifiquement, comme le suggèrent Becker et al. (1989) avec leur « science performance » qui met en scène des données ethnographiques. *Territoire* ne communique pas un savoir « tout fait » mais des réflexions, menées avec des acteurs sociaux, en construction. A ce propos, j'aimerais citer Nicolas Joray⁴, en charge des actions de médiation culturelle pour le projet :

Je trouvais ça intéressant comme démarche de lier justement les sciences sociales ou humaines et le théâtre, puisque du coup ça avait aussi la force de créer des choses fictionnelles parce qu'on pouvait rire de situations de la vie quotidienne. Donc ça je pense que c'est aussi une force du projet, d'avoir su retranscrire ça, puis c'est quand même plus sexy qu'un rapport de recherche quoi (*rire*) (Entretien avec Nicolas Joray, 6 octobre 2017, réplique NJ60).

Selon l'interviewé, la retranscription fictionnelle de situations quotidiennes permet une prise de distance, grâce notamment à l'humour. De plus, il souligne l'aspect attrayant d'une représentation théâtrale (comparée à un rapport de recherche). Il affirme qu'une des forces du projet *Agora-Territoire* est d'avoir su retranscrire une réalité connue en fiction, où l'on pouvait toutefois reconnaître des éléments de la vie quotidienne et en rire.

De nombreux chercheurs (dont Hviid Jacobsen et al. 2014) ont opéré un parallèle entre la pratique scientifique et celle artistique et leurs multiples échanges, à l'instar de Laurel Richardson qui nourrit ses travaux en ethnologie avec ses écrits poétiques (Richardson 2014). En effet, une caractéristique intéressante du projet *Agora-Territoire* est que le dramaturge, Nicolas Yazgi, a un statut hybride d'anthropologue et artiste. A ce propos, dans les entretiens, lorsqu'il évoque le travail de terrain qu'il a fait en allant à la rencontre des acteurs sociaux pour écrire les courtes pièces, il fait parfois référence à sa pratique ethnologique, plutôt pour la distinguer de sa pratique artistique (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N16). Brinkmann (2014), qui étudie le processus de création du poète et réalisateur danois Jørgen Leth, qui a également une formation en anthropologie, voit un strict rapprochement entre la science et les arts qui, les deux, investiguent le monde en tentant de systématiser le chaos (Brinkmann 2014, p. 146). Nous retrouvons ces réflexions dans « Improgeneering », présenté à Lausanne à l'Arsenic le 23 mai 2018, spectacle qui clôture une année de cours d'improvisation dans les arts vivants (théâtre, danse, musique, performance) suivis par des étudiant-e-s de l'EPFL. Ce cursus, élaboré par le Prof. Simon Henein, rapproche entre autres le travail de l'artiste à celui de l'ingénieur, dans son

⁴ Dans ce chapitre je présenterai quelques extraits d'entretiens menés dans le cadre de cette recherche, mais j'explicitai plus loin (chapitre 2) les aspects méthodologiques.

élaboration créative et créatrice et dans ses dimensions individuelles et collectives⁵. A ce propos, Viviane Thiébaud, comédienne au sein du projet *Agora-Territoire*, souligne la justesse des pièces courtes qui demeurent percutantes, grâce au regard d'ethnologue de Nicolas Yazgi, qui « arrive à capter l'essence [...] des fonctionnements [...] et puis rendre ça théâtral » (Entretien avec Viviane Thiébaud, 4 octobre 2017, réplique VT10). D'où la complémentarité du regard du dramaturge qui, artiste et scientifique, capte avec justesse une réalité sociale et la transforme en fiction théâtrale avec habileté.

Précisément, si les rapports entre science et art (théâtre) sont multiples, ceux entre théâtre et société aussi. Déjà parce que, comme le souligne Malzacher (2015), le théâtre dans ses formes et ses contenus a toujours été l'expression de son temps (Malzacher 2015, p. 11). Selon Martin (2015) le théâtre peut rendre le monde intelligible et le plateau constitue un espace social public où l'on peut apprendre à connaître notre environnement (Martin 2015, p. 42). Martin (2015) parle de théâtre du réel (« theatre of the real »), qui inclue le théâtre documentaire mais ne s'y limite pas. Pour cette auteure, le théâtre du réel est une catégorie qui comprend toute théâtralisation de faits réels, selon différents moyens, y compris la fiction « au service de la nonfiction » (Martin 2015, p. 42). Martin (2015) voit le théâtre du réel comme un laboratoire esthétique d'idées et actions, où les phénomènes sociaux sont amenés, de différentes manières, sur scène (Martin 2015, p. 42). Cela rejoint en partie le travail fait pour *Territoire* ; en effet, il ne s'agit pas de théâtre documentaire, mais d'un moment et un espace d'exploration et de problématisation du réel.

Ce processus n'a pas lieu uniquement sur scène, mais dans tout l'apparat de rencontres et échanges qui enchâsse le(s) spectacle(s) - présentations, bords-de-scène, conférences -, notamment les fora de discussion avec les acteurs sociaux de la deuxième phase. Le théâtre-forum est l'un des outils du Théâtre de l'Opprimé, élaboré dans les années soixante-dix par le dramaturge et metteur en scène brésilien Augusto Boal (Tixier 2010, p. 15). Il s'agit d'une forme de théâtre participatif où les spectateurs et spectatrices, après que des comédien-ne-s leur aient présenté une petite pièce sur une problématique sociale, peuvent rejouer à plusieurs reprises la pièce sur scène en proposant des issues différentes (Tixier 2010, p. 17). Ainsi, plusieurs perspectives sont explorées afin de réfléchir collectivement pour améliorer des situations socio-politiques (Boal 2015, p. 72). Là où le Théâtre de l'Opprimé rejoint le Théâtre de la Connaissance est dans l'idée « qu'aucune transformation sociale ne peut se produire seulement à partir de directives données par des décideurs » (Tixier 2010, p. 18), dans notre cas par des spécialistes universitaires. Le théâtre-forum, qui prévoit également une discussion à la fin de

⁵ Pour plus d'informations sur ce projet : <https://instantlab.epfl.ch/improengineering>.

l'atelier (Tixier 2010, p. 83), considère le citoyen en mesure de réfléchir au monde qui l'entoure, le questionner et chercher des pistes de solution. Le détour par le théâtre, qui - de par son caractère fictionnel et ludique - n'engage pas personnellement les acteurs sociaux présents, crée entre les participant-e-s un sentiment de complicité autour d'un même objet qui les renvoie à leur expérience (Tixier 2010, p. 22). Dans ce sens, la forme du théâtre-forum peut contribuer à créer un lien social entre les participant-e-s (Tixier 2010, p. 25), qui développent une capacité d'écoute et de prise en compte de la perspective de l'autre (Tixier 2010, p. 26). Le théâtre-forum constitue donc un espace de construction d'un savoir collectif (Tixier 2010, pp. 18-19 ; Cordrie 2013, p. 15). En effet, Nicolas Yazgi, dans un entretien de décembre 2016, affirme que le postulat de départ de l'équipe était :

[...] que le détour par le théâtre pouvait être quelque chose de constructif pour eux [les acteurs sociaux impliqués dans le projet], que ça donnait d'autres dynamiques, un autre regard sur soi, et une forme de complicité entre les différentes personnes qui sont passées par l'expérience (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N362).

Dans le théâtre-forum, tout comme dans les pièces du projet *Agora-Territoire*, l'univers présenté n'est pas complètement imaginaire ; il s'agit plutôt d'une représentation symbolique, artificielle mais référencée, qui dialogue de façon fictionnelle avec le réel. La dimension artistique permet une prise de distance et de conscience de la part du spectateur-trice (Tixier 2010, p. 20). A ce propos, il est intéressant de voir ce qu'en ont pensé les comédien-ne-s de ce projet. Voici comment Etienne Fague décrit le processus :

Quand on monte du théâtre politique ou engagé, on a toujours l'espoir qu'il y ait un regard autre sur la société, c'est un peu pour moi la position qu'on a, on va dire artistique [...] c'est pour essayer de montrer un autre point de vue sur les choses, de voir que les choses peuvent se regarder depuis un autre point de vue (Entretien avec Etienne Fague, 29 septembre 2017, réplique E38).

Le comédien considère ce projet comme du théâtre politique ou engagé, qui vise artistiquement à « montrer un autre point de vue sur les choses » et « un regard autre sur la société ». Cela rejoint la perspective de la directrice scientifique du projet, Ellen Hertz, qui dit : « on appelle ça Théâtre de la Connaissance en vivant sur un vieux mythe qui est que la science produit la connaissance qu'elle transfère à la société, mais c'est du théâtre engagé, du théâtre scientifique engagé, quelque chose comme ça » (Entretien avec Ellen Hertz, 19 septembre 2017, réplique E50). Dans ce sens, Viviane Thiébaud apprécie le fait de « partir de faits réels pour faire avancer les choses » et souligne la co-construction de l'objet théâtral avec les acteurs sociaux. La comédienne apprécie l'enjeu de pouvoir, grâce au théâtre, débloquent des situations réelles de

silos (Entretien avec Viviane Thiébaud, 4 octobre 2017, réplique VT8). En revanche, Didier Chiffelle définit ce projet comme « particulier » car un « mélange de genres », le théâtre « pur » ne permettant pas ces rencontres avec des acteurs multiples (y compris scientifiques). De plus, le comédien est étonné par l'impact social et pratique qu'a eu le théâtre, notamment pour les acteurs sociaux autour du photovoltaïque. Ainsi, la science opère une action sociale à travers le théâtre, miroir fictionnel de la réalité : « je sais plus qui disait “la politique c'est utiliser le mensonge pour cacher la vérité, et le théâtre c'est utiliser le mensonge pour la révéler” » (Entretien avec Didier Chiffelle, 4 octobre 2017, réplique D42). Le théâtre révèle, grâce à ses artifices, une réalité que la science questionne avec ses acteurs sociaux : voici résumée l'équation du projet *Agora-Territoire*.

II. APPROCHE METHODOLOGIQUE

Le présent chapitre est dédié à l'éclairage des choix méthodologiques adoptés pour cette recherche. Premièrement, je préciserai la posture épistémologique embrassée et les fondements théoriques de cette étude, inspirés des théories sur l'activité et des réflexions vygotskiennes sur la création, le sens et la pensée. Dans un deuxième temps, il s'agira de présenter la problématique et les questions de recherche qui occupent ce mémoire et qui demeurent au centre de l'analyse. Troisièmement, je veillerai à élucider les techniques sélectionnées pour le recueil des données : j'exposerai donc les méthodes qui m'ont permis de récolter le matériel qui sera analysé au chapitre suivant, à savoir l'entretien, l'observation et l'étude de sources textuelles. Ensuite, je présenterai la technique retenue pour l'analyse des données. Enfin, je souhaite réfléchir aux enjeux éthiques soulevés par cette recherche.

II.I. Posture épistémologique et fondements théoriques

Selon Troadec (2007), l'épistémologie constructiviste réaliste présuppose l'existence d'un monde indépendant, organisé selon des « lois » uniques et universelles. Cette vision s'oppose au constructivisme non réaliste, avancé notamment par Jérôme Bruner (1996), qui propose qu'il n'existe pas de monde réel unique qui préexisterait et serait indépendant de l'activité humaine et de son langage symbolique (Troadec 2007, p. 25). Pour ce travail, j'ai adopté donc une posture épistémologique constructiviste non réaliste, qui consiste, selon Troadec (2007, p. 25), à appréhender la connaissance du monde réel comme construite par l'expérience de l'individu. Pour Willig (2008) le constructivisme souligne le fait que l'expérience humaine est médiée par l'histoire, la culture et la langue (Willig 2008, p. 7).

Dans ce mémoire, il s'agit d'étudier le processus de création d'un spectacle théâtral, à travers la focale du travail des différent-e-s créateurs-trices engagé-e-s dans le projet. Ces derniers-ères seront considéré-e-s comme expert-e-s de leur expérience de travail. De nombreux travaux ont été réalisés sur la réception d'une œuvre artistique et le degré de participation des spectateurs et spectatrices (Popper 1985) ou d'immersion dans la fiction (Lamarque & Haugom Olsen 2002), mais encore peu se sont concentrés sur la co-création et le processus de construction d'un spectacle théâtral depuis son commencement. Selon Schaeffer (1999), le théâtre se compose de trois dispositifs fictionnels différents : le texte, la représentation scénique et le jeu (Schaeffer 1999, p. 271). La tradition anglophone a résumé souvent le théâtre

uniquement à son aspect scénique, tandis que dans les pays francophones c'est le texte qui primait (Schaeffer 1999, p. 274). Or, ces trois conceptions demeurent indispensables pour comprendre le théâtre dans sa totalité et sa complexité (Schaeffer 1999, p. 276). Dans ce travail il s'agit de tenter de rendre compte de ces dimensions : nous analyserons les différentes productions textuelles, mais aussi les aspects scéniques et de jeu qui caractérisent cet art vivant qu'est le théâtre. En effet, écriture et mise en scène sont « deux éléments constitutifs du spectacle » (Jacquot 1970, p. 7). Nicolas Yazgi, dans un entretien réalisé en mai 2017, m'explique que le texte d'une pièce ne résume pas tout le processus théâtral, qui est incarné au plateau et réapproprié par les comédien-ne-s et créateurs-trices de l'équipe (Entretien avec Nicolas Yazgi, 31 mai 2017, réplique N14). Pour lui, la phase d'écriture dramaturgique et celle de mise en scène sont deux moments de création liés mais différents, avec des dynamiques de travail différentes et d'autres intervenant-e-s (Entretien avec Nicolas Yazgi, 31 mai 2017, réplique N18). Souvent un metteur en scène et une équipe théâtrale travaillent autour d'une œuvre écrite par un autre auteur ; dans notre cas, nous l'avons vu, le dramaturge co-met en scène le spectacle, ce qui soulève des enjeux différents dans l'élaboration créative. Dans les prochains sous-chapitres, sont présentés les fondements théoriques sur lesquels est basée cette recherche. Ainsi, j'étudierai la création théâtrale du point de vue du travail des créateurs-trices et du sens qu'ils/elles attribuent à leur activité.



II.I.I. Faire sens de l'expérience co-construite

Meaning is central to human lives on individual
as well as on collective levels.

Brinkmann 2014, p. 133.

L'acte créateur et la psyché de l'artiste ont été étudiés par de nombreux auteurs en psychologie de l'art et en psychanalyse : en guise d'exemple, citons Alexandre Journeau (2011) et son parallèle au jeu, les études de Michelle Morin (2017) autour du sujet créateur et ses traumas ou encore l'exploration des liens entre rêves et création par Masson & Schauder (2017). Ces travaux soulignent entre autres la part importante d'inconscient dans la création artistique ou les projections du Moi dans les œuvres artistiques. En effet, de nombreux travaux en psychanalyse ont été dédiés à l'étude de la création comme expression de pulsions ou traumatismes inconscients des artistes, dans une tradition freudienne assumée (Freud 1987). Mais aussi, durant le XX^e siècle, les enjeux de la perception visuelle ont particulièrement

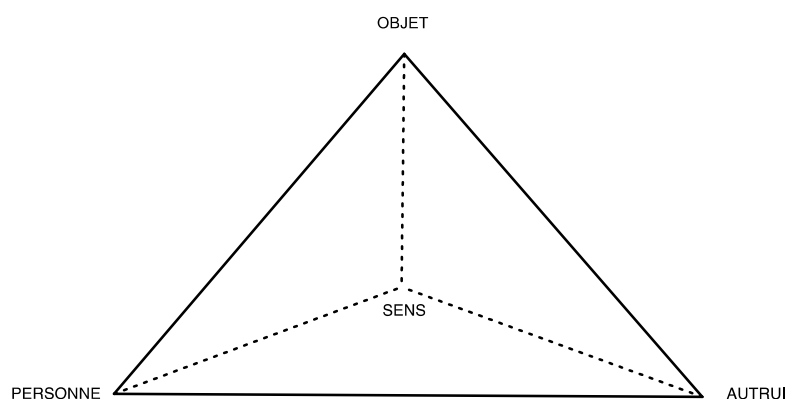
intéressé les psychologues dans leurs approches de l'art (Rocha Lordelo 2017, p. 64), à l'instar de Arnheim (1974).

Or, l'objectif de ce travail n'est pas de s'inspirer de la psychanalyse pour « entrer dans la tête » du dramaturge ; cette étude se situant dans une approche socioculturelle de la psychologie, il s'agira plutôt de comprendre le processus de création du point de vue du/de la créateur-trice, dans ses interactions constantes avec l'environnement social et culturel l'entourant et qui nourrissent – nous le pensons – son travail artistique. Selon Bruner (1996) en effet « l'activité mentale d'un être humain n'est jamais isolée et n'est jamais menée sans assistance, même lorsqu'elle a lieu “dans notre tête” » (Bruner 1996, p. 7). L'auteur affirme que l'activité psychologique est un espace collectif, où la communication et les codes culturels jouent un rôle fondamental (Bruner 1996, p. 7). De même, Taylor & Littleton (2012) soulignent l'aspect dynamique de l'activité créatrice, conçue comme un processus collaboratif situé dans un contexte précis et médiatisé par des outils culturels ou des artefacts (Taylor & Littleton 2012, p. 15). En effet, Bonnefond (2016, p. 19) dans la lignée de Dewey, considère les activités individuelles dans leur rapport dialogique aux autres contributeurs du processus. Au même titre, Rocha Lordelo (2017, p. 68) parle de l'aspect interactionnel et co-construit de la production artistique qui ne peut être prise en considération en dehors du contexte socio-culturel. Kridis (2010) écrit à ce propos : « le contexte le plus pertinent pour approcher l'identité créatrice est celui de l'intersubjectivité et de l'interaction sociale » (Kridis 2010, p. 26). Nous retrouvons donc les travaux de Vygotski (Valsiner, 1998; Vygotsky, 1934; Zittoun et al., 2007) lorsqu'il théorise les processus interpersonnels, faits des interactions, des relations, et le niveau intrapersonnel lié au vécu et à la subjectivité de la personne (Kloetzer 2016, p. 6 ; Kridis 2010, p. 175). Et comme le dit si bien Williams au début du XX^e siècle : « putting on a play is a cooperative process and involves human contacts » (Williams et al. 1928, p. 22). Avec les nombreux moments d'improvisation, de répétition, le théâtre est lieu d'expérimentation, de recherche symbolique et corporelle. Il est lieu de travail collectif, comme le souligne le metteur en scène polonais Jerzy Grotowski avec son *théâtre-laboratoire* qui place le comédien au centre de l'œuvre théâtrale et du travail artistique (Popper 1985, p. 74).

Selon Vygotsky (1985), le développement de l'esprit est médiatisé par les outils culturels et les interactions sociales avec les autres. Un des outils culturels par excellence, le langage, fournit à la pensée des moyens d'explication du monde et, en même temps, il est le moyen à travers lequel de nouvelles pensées sont exprimées (Troadek 2007, p. 58). Ainsi, le langage transforme la pensée, mais « en retour il est le dépositaire de nouvelles pensées, dès qu'elles ont été réalisées » (Bruner 2000, p. 171). Dans ce sens, le langage ne transmet pas uniquement, mais

crée et construit la réalité (Bruner 2000, p. 159) : « Vygotski donne au langage un passé culturel en même temps qu'un présent productif » (Bruner 2000, p. 173). N'oublions pas que le théâtre est avant tout art de la parole, de la parole écrite et puis dite, jouée, interprétée ; c'est le domaine de l'oralité et du vivant. Pour Williams (1928) : « drama is an art of the spoken word » (Williams et al. 1928, p. 43). Le langage et le discours expriment une perspective, un point de vue, une vision du monde (Bruner 2000, p. 147). Dans ce travail, la parole est donnée aux créateurs-trices qui ont travaillé à la réalisation du spectacle théâtral *Territoire*. La perspective de l'individu et sa propre expérience vécue sont donc au centre de l'analyse. Mais surtout à travers le discours, nous pouvons cerner le sens que l'individu attribue à son activité. La construction de sens (*meaning-making*) est une fonction sémiotique qui caractérise l'humain (Rocha Lordelo 2017, p. 66). Celle-ci nous permet d'interagir avec notre environnement de manière médiatisée (Zittoun et al. 2013, p. 3) et d'agir et réagir au monde nous entourant en le construisant comme ayant du sens pour nous (Rocha Lordelo 2017, p. 66).

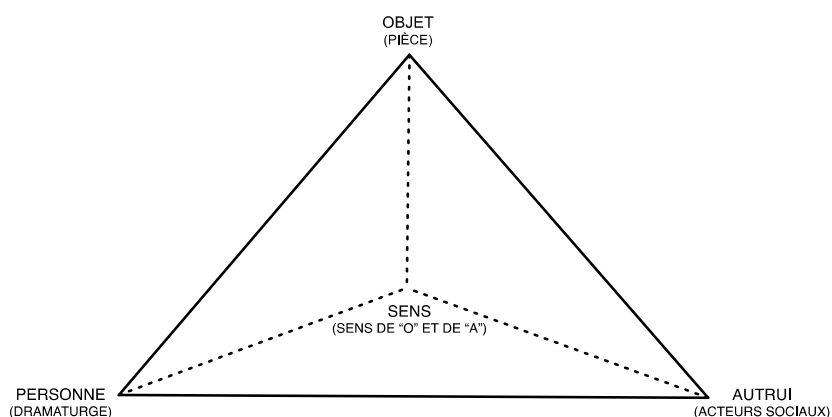
Zittoun (2008) a théorisé un prisme sémiotique (Ill. 1), qui est composé comme suit : à chaque extrémité se trouvent la Personne, un Autre (réel ou imaginé, spécifique ou général), un Objet (matériel ou symbolique avec une signification partagée) et le Sens que prend cet objet pour la Personne. Grâce à ce modèle, comme le souligne Zittoun (2008) nous voyons bien les processus interpersonnels, énoncés plus haut, dans le lien Personne-Autre et Personne-Objet et les processus intrapersonnels dans les liens entre Personne et Sens (Zittoun 2008, p. 167). Autrement dit, les interactions socio-matérielles et la construction de sens sont au centre de ce prisme : la Personne interagit avec un Autre, autour d'un Objet auquel elle donne Sens. Ce prisme tient compte des dynamiques qui se transforment dans le temps ; la création se déployant dans la durée, ce modèle est particulièrement bien adapté à notre cas.



Ill. 1 Prisme sémiotique par Zittoun (2008).

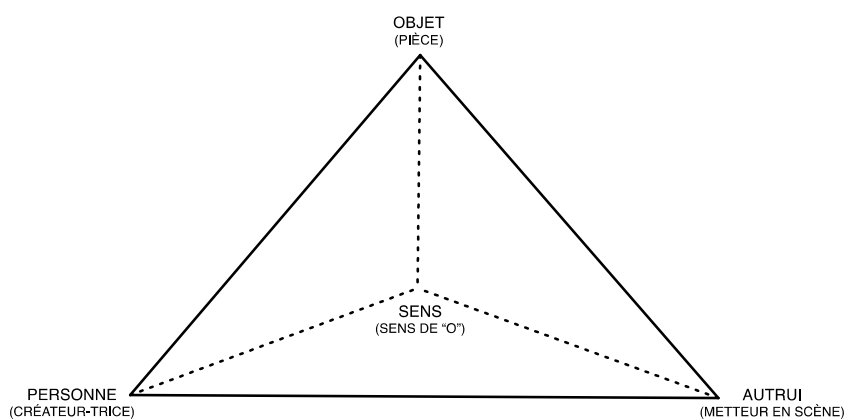
Pour ce travail, j'ai « découpé » - nous le verrons au troisième chapitre - le processus en deux étapes schématisées : une phase d'écriture des pièces et une phase de mise en scène du

spectacle théâtral. J'ai donc adapté ce modèle à chaque phase (écriture dramaturgique et mise-en-scène du spectacle). Dans la phase d'écriture (Ill. 2) nous trouvons à la place de la Personne le dramaturge, qui interagit avec l'Objet-pièce de théâtre qu'il écrit et avec l'Autre (réel et général) composé des acteurs sociaux rencontrés et qui représentent une réalité sociale observée. Dans ce prisme, nous pouvons comprendre non seulement le Sens que prend l'Objet-pièce pour le dramaturge au fil de la création, mais aussi le Sens que prend la réalité sociale représentée par les acteurs sociaux au fur et à mesure qu'elle est élaborée dramaturgiquement.



Ill. 2 Prisme sémiotique par Zittoun (2008), phase d'écriture.

Dans la phase de mise en scène (Ill. 3), la Personne-créateur-trice ou comédien-ne interagit avec l'Autre-metteur en scène autour de l'Objet-pièce pour lui donner Sens. Ainsi nous voyons la dimension interactionnelle et liée au sens de l'activité créatrice.



Ill. 3 Prisme sémiotique par Zittoun (2008), phase mise en scène.

Notons en passant que ce modèle serait adaptable aussi à un spectateur ou spectatrice de la pièce et au sens qu'il donne au spectacle et à une réalité sociale, mais il ne s'agit pas ici d'étudier la réception de *Territoire*. « It is possible to see meanings produced in artistic creative processes

as [...] dependent on the meanings produced by others and the environment as a whole (persons, objects, physical conditions) » (Rocha Lordelo 2017, p. 68). Cette citation fait particulièrement écho au sujet de notre étude, car l'auteure souligne l'aspect interactionnel et co-construit de la production artistique qui ne peut être prise en considération en dehors du contexte socio-culturel. En effet, la réalité sociale, les échanges avec l'équipe ou de simples activités quotidiennes peuvent nourrir le travail du dramaturge ou de l'artiste. Selon Rocha Lordelo (2017), le processus de création artistique demande d'identifier des objets, des émotions, des signes qui sont ensuite réarrangés en de nouvelles formes du réel (Rocha Lordelo 2017, p. 76).

II.I.II. *Faire : le travail comme activité*

Le travail ne crée pas, il recrée.
Meyerson 1987, p. 254.

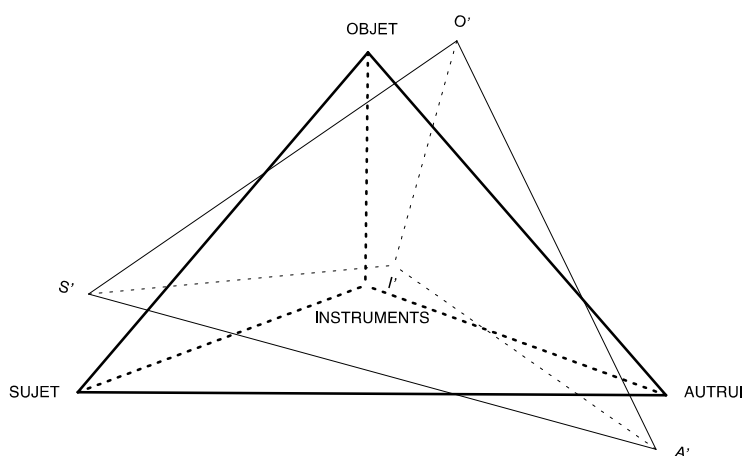
L'approche théorique sélectionnée pour ce travail n'est pas uniquement celle du sens : c'est celle du sens à travers l'activité. Pour cela, j'ai divisé le processus de création - de manière très schématisée - en faire, défaire et refaire. Il s'agit d'un axe d'analyse, d'une tentative de modéliser un processus qui en réalité a été très organique et fluide, composé d'allers-retours constants et de nombreuses redéfinitions. Une approche par le *faire* ne veut absolument pas faire fi de cet aspect mouvant, mais plutôt constituer une entrée ludique dans un projet théâtral où la création est au centre et qui, justement, a été construit et reconstruit à plusieurs reprises au fil des deux années de travail. Pour Rabardel & Pastré (2005), le *faire* peut se définir en tant « qu'intervention intentionnelle du sujet visant à produire des transformations dans le monde » (Rabardel & Pastré 2005, p. 18). Or, selon Bonnefond (2016), l'activité ne se limite pas uniquement à ses formes observables - le texte écrit d'une pièce par exemple. On distingue en effet l'activité réalisée du réel de l'activité (Bonnefond 2016, p. 44). Comme l'expliquent Rabardel & Pastré (2005), « le réel de l'activité ne coïncide pas forcément avec l'activité réalisée : le réel de l'activité, ce n'est pas seulement ce qui a été fait, [produit, réalisé], mais aussi ce qu'on aurait voulu faire et qu'on n'a pas réussi à faire, ce qu'on a fait à la place de ce qu'on aurait voulu faire » (Rabardel & Pastré 2005, p. 2). En effet, la partie visible de l'iceberg, l'activité réalisée, n'est en réalité qu'une faible part de l'activité, faite également de suspensions, de contadictions, d'empêchements (Clot, Faïta, Fernandez & Scheller 2001, p. 18). Selon Vygotski, « l'homme est plein à chaque minute de possibilités non réalisées » (Vygotsky 2003, p. 76) ; c'est cette dimension du réel de l'activité

que j'ai tenté de comprendre à travers les entretiens avec les créateurs-trices du spectacle, que ce soit dans la phase d'écriture ou dans celle de mise en scène.

Mais qu'est-ce que l'activité ? Amalberti & Hoc (1998) définissent l'activité comme « les opérations manuelles et intellectuelles réellement mises en jeu à chaque instant par l'opérateur pour atteindre ses objectifs, (pas nécessairement et/ou uniquement ceux prescrits), selon les contraintes du contexte » (Amalberti & Hoc 1998, pp. 212-213). Dans ce sens, il faut rendre compte de la construction dynamique et circonstancielle de l'activité (Clot 1999, p. 14). L'activité n'est donc pas juste réelle, elle est aussi dirigée (Clot 1999, p. 3). Celle-ci a donc une dimension fortement sociale : elle est adressée à un autrui physique ou imaginé, ce qui oriente le sens du travail pour le sujet (Rabardel & Pastré 2005, p. 2). Pour Clot (1999), il faut penser les dimensions subjectives et collectives de l'activité (Clot 1999, p. 9) : « fonction psychologique et fonction sociale sont donc indissociables » (Yvon & Clot 2001, p. 73). Les activités individuelles entrent dans un rapport dialogique avec les autres activités des contributeurs d'un processus créatif, dont les tâches et missions peuvent différer mais qui demeurent complémentaires (Bonfond 2016, p. 19). En guise d'exemple, dans notre cas l'activité d'une comédienne qui répète pour le spectacle *Territoire* ne peut être prise en compte sans considérer l'activité des metteurs en scène ou de la scénographe qui, ensemble, contribuent au processus créatif. Ceci rejoint les théories vygotskiennes énoncées au sous-chapitre précédent : la création passe, entre autres, par « introducing other's perspective within one's self » (Kloetzer 2016, p. 6), les processus interpersonnels deviennent intrapersonnels et viceversa. Ainsi, la création peut être saisie dans la relation interpersonnelle et la communication (Kridis 2010, pp. 25-26), d'où - nous le verrons - l'importance de l'observation de moments collectifs où l'on comprend que finalement toute création est co-création. Cela semble aller au-delà de ce que Falzon (2013) appelle le travail collectif, qui concerne une coopération efficace et efficiente autour d'une tâche commune (Falzon 2013, p. 33). Il s'agit plutôt d'allers-retours, conscients ou inconscients, entre l'environnement social et culturel - constitué d'outils et d'interactions - et l'individu-artiste. Vygotsky (2004) rappelle que dans le théâtre le dramaturge s'inspire de la réalité pour écrire une fiction qui sera à son tour rejouée, incarnée, « embodied » dans la réalité, mais la réalité particulière de la scène (Vygotski 2004, p. 70). Effectivement, on crée à partir d'un donné social et culturel, de ressources historico-culturelles qui nourrissent la création ; ou mieux dit « le donné se transfigure dans le créé » (Bakhtine 1984, p. 329).

L'activité est donc réelle et dirigée, mais aussi médiatisée : l'écriture des trois pièces du projet par exemple est une activité outillée et médiatisée par l'ordinateur ou le crayon du dramaturge. Dans les théories de l'activité, la notion d'*instrument* - que nous voyons dans cette

version adaptée du prisme par Kloetzer & Clot (2016) (Ill. 4) - est liée à des produits sociaux, techniques ou symboliques, qui dériveraient de l'histoire collective ou du genre professionnel, c'est-à-dire de l'ensemble des « façons de faire » liées à la profession, construites collectivement au fil du temps (Bonnefond 2016, p. 45).



Ill. 4 Prisme de l'activité par Kloetzer & Clot (2016).

Pour citer Kloetzer et Clot, les instruments sont « les ressources collectives de l'activité individuelle » (Kloetzer & Clot 2016, p. 306). Le travail, selon Clot (1999) permet d'inscrire l'activité individuelle dans une histoire collective faite de genres professionnels (Clot 1999, p. 71). Dans ce sens, l'individu, par l'activité, s'approprie des actions passées et présentes de l'histoire de sa profession (Clot 1999, p. 5). En guise d'exemple, j'ai pu observer lors d'une répétition de *Territoire*, un échange entre la costumière et une comédienne. La Personne-costumière interagit avec l'Autre-comédienne qu'elle doit habiller, autour de l'Objet-scène théâtrale sur laquelle elles travaillent et l'Instrument, qui va donc médiatiser l'activité créatrice, est fait par exemple des réflexions de la costumière autour des reflets de la couleur des costumes sous les projecteurs. Pour Vygotsky (2014, p. 265) l'instrument psychologique, tel que le langage, « médiatise les rapports du sujet à lui-même et aux autres, il est tourné vers le psychisme et le comportement du sujet, alors que l'instrument technique médiatise son rapport à l'objet de l'activité externe » (Bonnefond 2016, p. 42). Le prisme de Kloetzer & Clot (2016) permet de tenir compte du côté dynamique des échanges et des processus dans la création, qui ne sont pas figés mais ont lieu dans la durée. La création est donc vécue individuellement et collectivement, mais elle s'exprime également dans l'action et la réalisation d'une œuvre (Kridis 2010, p. 26).

Dans le sous-chapitre suivant nous analyserons plus dans le détail les processus psychologiques de création.

II.I.III. Pensée et (re)création

Drama is the most syncretic mode of creation.

Vygotski 2004, p. 71.

Nous l'avons vu, le processus de création s'inscrit dans la durée et engage l'individu-créateur dans plusieurs phases (de doute, de documentation, d'apprentissage, de tentatives, de production, de réorganisation, etc.) (Kridis 2010, p. 196). Kridis (2010) souligne que malgré le fait que l'expérience créatrice soit personnelle, elle n'est pas pour autant égocentrée, car elle s'adresse notamment à un public (Kridis 2010, p. 28). La création artistique peut être « désintéressée » ou - comme dans le cas de l'écriture de *Territoire* - « orientée », avec un but précis, qui est en l'occurrence celui de présenter théâtralement des phénomènes sociaux à un public concerné. Si nous avons étudié au sous-chapitre précédent le caractère collectif de la création « en amont », durant le processus-même et dans les ressources (humaines ou artificielles) mobilisées pour créer, il l'est également « en aval », chez le récepteur (lecteur ou spectateur) qui va interpréter et s'approprier l'œuvre. Nous avons cerné le niveau interpersonnel (interactions, relations) de la création dans les paragraphes précédents (Kridis 2010, p. 175) ; il s'agit maintenant d'observer de plus près les processus intra-personnels (vécu, subjectivité) dans la création.

Si pour Bruner (2000) « il n'existe pas de science littéraire (et pas davantage de science naturelle) qui nous permette de pénétrer l'instant de l'inspiration créatrice » (Bruner 2000, p. 18), nous pouvons toutefois étudier le rapport entre la pensée créatrice et le monde socio-culturel. Selon Bruner (2000), nos représentations du monde influencent nos actions, c'est-à-dire que lorsque nous pensons à un monde possible, nous réfléchissons aux modes d'action qui permettraient de le réaliser (Bruner 2000, p. 131). Toujours pour Bruner, « ce qui caractérise la pensée, ce sont ses productions » (Bruner 2000, p. 131). Dans ce sens, la pensée n'est pas uniquement une forme abstraite, mais elle se matérialise et se concrétise dans l'activité. L'activité créatrice est, selon Anzieu (1996), impensable sans son opposé : la destruction (Kridis 2010, p. 176). Mais si l'on crée et l'on détruit, on recrée également (et nous retrouvons le fil rouge de ce travail). En effet, Bruner (2000) considère que l'individu recrée, réinterprète, renégocie en permanence la signification et les règles de la culture qui l'entoure, afin d'expliquer ses actions sur le monde. C'est grâce au théâtre, à la science, aux contes, etc. que l'individu explore des

mondes possibles et peut « jouer un rôle [actif] dans la construction et la reconstruction permanente de la culture » (Bruner 2000, p. 149). Cette dernière est donc construite, selon Bruner (2000), selon deux modes de pensée qui ordonnent l'expérience de l'individu (Bruner 2000, p. 27). Premièrement, le mode *paradigmatique ou logico-scientifique* qui permet de catégoriser et conceptualiser le monde, selon des procédures empiriques vérifiant des vérités qui rendent compte du fonctionnement des choses (Bruner 2000, p. 29). Deuxièmement, le mode de pensée *narratif* qui « contextualise » l'action humaine dans un temps et un espace précis, réfléchit aux conséquences des actes humains et ne s'intéresse pas à la manière dont fonctionnent les choses, mais à ce qu'elles auraient pu être ou à ce qu'elles pourraient être (Bruner 2000, p. 30). Les œuvres de fiction rendent compte du mode de pensée narratif (Bruner 2000, p. 31). Le récit littéraire est pour Bruner (2000) un acte du discours, un énoncé qui permet d'explorer de nouvelles significations du monde (Bruner 2000, p. 43). Le récit littéraire fait référence à des événements du monde, mais peut les modifier, jouer avec les normes et les contraintes spatio-temporelles ; « ces failles interpellent le lecteur et l'incitent à devenir à son tour écrivain, à composer un texte virtuel en réaction au texte réel » (Bruner 2000, p. 42). Ainsi, la signification des concepts sociaux présents dans le monde se trouve pour Bruner (2000) dans la négociation interpersonnelle. Les « réalités sociales » se situent dans le partage des connaissances humaines et la négociation de leur signification (Bruner 2000, p. 148). Nous verrons des échos de ce rapport fictionnel à la réalité dans les trois pièces qui composent le spectacle *Territoire*.

II.II. Problématique et question(s) de recherche

A la lumière de ces quelques éléments théoriques, dans le présent mémoire il s'agit d'étudier le processus de création d'un spectacle théâtral particulier, car s'inscrivant dans une démarche scientifique et visant à présenter et questionner des problématiques territoriales grâce aux recherches académiques et à la rencontre avec des acteurs sociaux. Le point de vue choisi pour analyser ce processus est celui des artistes engagé-e-s dans le projet *Agora-Territoire*, à savoir le dramaturge Nicolas Yazgi et tous les corps de métier qui ont participé à la co-création du spectacle - la co-metteuse en scène, les comédien-ne-s, la scénographe, le créateur lumière, le musicien, la costumière. Cet angle « artistique » permet ainsi de tenir compte également de l'apport et des échanges fructueux avec l'équipe scientifique du projet et de comprendre comment ce spectacle entre science, art et société s'est construit. Dans les précédents sous-chapitres l'angle d'analyse a été explicité : le focus demeure sur le travail de création comme activité et sur le sens que prend l'expérience du projet pour ses participant-e-s. Les enjeux de la

création dramaturgique seront explorés pour la phase d'écriture des pièces courtes et la collaboration sera un des aspects au centre de la phase de mise en scène du spectacle. J'ai alors rédigé la question de recherche suivante : *Quel est le processus de création du spectacle théâtral Territoire, du point de vue du travail de ses créateurs et créatrices ?* Cette question guidera et nous accompagnera tout au long du travail, dans l'objectif de tenter d'y répondre. Celle-ci engendre les sous-questions suivantes : *Comment trois courtes pièces deviennent un seul spectacle théâtral ? Quelles ressources sont mobilisées par les créateurs-trices dans leur travail de création ? Quel est le sens que les créateurs-trices attribuent à leur activité au sein du projet ?* Ces questions trouveront également des réponses grâce à l'étude empirique effectuée, dont les détails sont exposés dans les sections qui suivent.

II.III. Une étude de cas qualitative

Début à présent la partie « technique » de ce travail. Une *méthodologie de recherche* constitue une approche générale à un sujet d'étude, tandis qu'une *méthode de recherche* est une technique spécifique de recueil et d'analyse de données empiriques (Willig 2008, p. 7). La *méthodologie* adoptée dans cette recherche est qualitative, c'est-à-dire qu'elle se concentre sur le sens que les participant-e-s-mêmes à l'étude attribuent à des événements (Willig 2008, p. 8). Dans une recherche qualitative on étudie l'individu dans son propre « territoire », dans son environnement « naturel » de développement (l'école, la maison, la rue, etc.) (Willig 2008, p. 9). Comme le souligne Willig (2008), l'approche qualitative permet de rendre compte de comment l'individu fait sens du monde l'entourant et de comment il en fait l'expérience (Willig 2008, p. 8). Cette approche est donc très adaptée à cette étude, qui s'intéresse à l'expérience des créateurs et créatrices de leur point de vue. Ce mémoire, se concentrant sur le développement d'un projet précis - dont l'intérêt est intrinsèque -, constitue une *étude de cas* (« *single-case-study* ») qui, toujours selon Willig (2008) prévoit une exploration approfondie et une compréhension holistique d'un phénomène singulier (Willig 2008, p. 74). L'étude de cas est basée sur le postulat que le monde est complexe et qu'on ne peut pas prévoir des lois générales ou des schémas communs d'expérience ou de comportement (Willig 2008, p. 88), car tout vécu est unique. Pour cette recherche, j'ai favorisé une approche « naturaliste », où l'objet d'étude est abordé avec ouverture, sans hypothèses prédéfinies qui guident le recueil et l'analyse des données, mais en laissant les enjeux émerger du terrain dans le naturel développement du projet (Willig 2008, p. 78). Willig souligne également que les études de cas concernent des processus qui se déroulent dans le temps et donc qu'un focus sur le développement est important (Willig 2008, p. 75). Dans ce travail est analysée plus d'une année de déroulement du projet *Agora-Territoire*. Pour cela, Willig

suggère de trianguler les sources, car cela fournit différentes perspectives sur l'objet d'étude. C'est exactement ce qui a été fait dans la présente recherche - comme nous le verrons au sous-chapitre suivant. L'échantillonnage s'est limité aux membres du projet (de l'équipe scientifique et théâtrale), mais plus spécifiquement au dramaturge et metteur en scène Nicolas Yazgi, que j'ai suivi de décembre 2016 à octobre 2017 dans l'écriture et la réalisation des pièces courtes et du spectacle final, de manière légèrement rétroactive. D'août à septembre 2017, j'ai réalisé des observations et des entretiens avec les membres de l'équipe artistique (co-metteuse-en-scène, comédien-ne-s, scénographe, créateur lumière, costumière et créateur musique). Ceci m'a permis de cerner la phase de mise en scène de *Territoire* dans son caractère collectif lié au travail de collaboration artistique. Dans les sous-chapitres suivants sont exposées plus précisément les méthodes qui ont permis de réaliser cette étude de terrain qui a duré environ deux ans.

II.IV. Méthodes sélectionnées

Comme énoncé plus haut, plusieurs techniques qualitatives de récolte des données ont été croisées dans cette recherche afin de rendre compte de plusieurs perspectives sur le même processus :

- Des entretiens semi-directifs et inspirés de l'auto-confrontation avec les membres du projet ;
- Des observations ethnographiques participantes (des rencontres et répétitions) ;
- L'étude de sources textuelles (esquisses de la pièce, notes, comptes-rendus).

Ces différentes méthodes ont surtout été combinées entre elles et non pas utilisées de manière isolée, car ces techniques demeurent complémentaires. Par exemple, j'ai combiné l'entretien avec le dramaturge et l'étude textuelle de ses notes :

Writing lead to the construction of mental representations of meaning in the mind of writer. These internal representations can not be equated with the text the writer writes down. [...] We can think of these constructions as two related but different networks of information, which are not necessarily coded in words and sentences or even language (Flower 1989, p. 15).

Dans ce sens, tout ne se trouve pas dans l'écrit, car souvent les processus internes sont plutôt verbalisés, tout comme dans le discours ne sont pas matérialisés certains éléments qui le sont dans l'écrit. Donc les deux techniques sont complémentaires - tout comme la combinaison

d'entretiens avec les comédien-ne-s et d'observation de répétitions. Depuis plus de deux ans, j'ai donc réalisé 9 entretiens avec Nicolas Yazgi et 13 entretiens avec les membres des équipes scientifique et artistique, chacun d'une heure en moyenne environ. De plus, j'ai assisté à 6 rencontres de l'équipe scientifique et j'ai mené 3 observations participantes (une rencontre de l'équipe théâtrale et 2 observations de répétition). Cela m'a constitué un corpus de données assez conséquent, mais surtout très hétéroclite et riche. J'ai donc réuni dans un classeur toutes mes notes de terrain (celles des observations, celles que j'ai pris lors des entretiens de recherche, celles des rencontres scientifiques et celles des séances avec ma directrice de mémoire), les textes des pièces, le matériel autour du projet (dossiers de présentation, flyers, etc.) ; j'ai classé proprement tous ces documents pour pouvoir les consulter et analyser. Dans les prochains sous-chapitres il s'agit d'explorer dans le détail chaque méthode.

II.IV.I. L'entretien

Selon Blanchet (2015), dans un entretien de recherche les deux interlocuteurs - chercheur et interviewé-e - stipulent un « contrat de communication » qui regroupe les « croyances mutuelles sur les enjeux et les objectifs » de l'échange (Blanchet 2015, p. 149). Notons que ces paramètres peuvent être constamment renégociés, comme a été le cas dans cette recherche, très organique et fluide comme nous l'avons vu, et qui a demandé une flexibilité au niveau de la conception de cadres et dispositifs de recueil des données. Donc le chercheur doit savoir s'adapter mais aussi négocier les conditions et les objectifs de l'entretien avec le/la participant-e. L'entretien est une méthode de recherche essentielle pour étudier les phénomènes sociaux véhiculés par le discours (Blanchet 2015, p. 160). Lorsque le chercheur écoute l'interviewé-e il/elle n'enregistre pas systématiquement tout ce qu'il/elle entend ; c'est une écoute active, « productrice de significations : elle met en œuvre des opérations de sélection, inférences, comparaison par rapport aux objectifs de l'entretien et préparation d'interventions » (Blanchet 2015, p. 152). Le chercheur se prépare à relancer l'interlocuteur sur des aspects qui rejoignent l'objet d'étude et note déjà des propos d'intérêt pour la recherche. A travers le discours, le/la participant-e construit une version particulière des événements (Willig 2008, p. 10) que le chercheur recueille avec ouverture et sans jugement.

Pour documenter le processus d'écriture, j'ai réalisé des entretiens avec le dramaturge et anthropologue Nicolas Yazgi inspirés de l'auto-confrontation, c'est-à-dire que nous discutons autour des textes des trois pièces de manière rétrospective, afin d'identifier les étapes et les caractéristiques de la création. Il est important de préciser *l'inspiration* de cette méthode à l'autoconfrontation, car son usage dans le cadre de cette étude est très différent de sa fonction

de base : « l'autoconfrontation croisée vise à initier une démarche réflexive orientée vers le développement des travailleurs et des situations de travail au sein d'un collectif professionnel. Elle s'appuie sur le langage, et sur l'image, à travers la réalisation de films de l'activité » (Kloetzer & Henry 2010, p. 45). Cette technique est utilisée pour confronter le/la travailleur-euse à son activité, à travers notamment la vidéo, pour obtenir une réflexivité dans la pratique. Mon utilisation de l'autoconfrontation n'a pas l'objectif d'agir sur la pratique de Nicolas Yazgi et sa conscience. Le fait de confronter l'auteur à ses écrits permet d'avoir des traces (notes, esquisses, textes) qui pourraient favoriser la verbalisation du réel de l'activité dont nous parlons plus haut (Bonfond 2016, p. 57). Nous nous retrouvions donc - souvent à son domicile - avec des traces écrites variées - allant de ses notes des rencontres, aux textes remaniés des pièces courtes, aux articles qu'il avait lus pour se documenter sur le thème - qui permettaient de se remémorer de certains passages créatifs et de commenter les ressources mobilisées. Ça aurait été effectivement très délicat d'étudier l'écriture en-train-de-se-faire sans entâcher le processus de création et rendre le dramaturge justement trop réflexif sur sa démarche - ce qui aurait eu des conséquences sur la création. Ces entretiens inspirés de l'autoconfrontation ont eu lieu de décembre 2016 à mars 2017 autour de l'écriture des trois pièces courtes.

En revanche, lorsque Nicolas Yazgi est entré dans la phase de création du spectacle final et de retravail des trois pièces (de mai à octobre 2017), nous avons abandonné la mobilisation systématique de traces écrites (Entretien avec Nicolas Yazgi, 31 mai 2017, réplique N33) pour favoriser des échanges « libres », où il m'informait de l'avancement de ses idées et où il pouvait s'exprimer librement sur ce qu'il souhaitait partager du processus, de manière moins rétroactive mais relativement « en temps réel ». Un entretien très dirigé (avec une grille précise de questions) n'était également pas adapté à cette phase, ni à la dynamique que nous souhaitions instaurer dans nos échanges, plutôt naturels et prenant la forme de discussions (je prenais toutefois des notes sur un calepin). Ces entretiens - enregistrés avec un dictaphone - ont eu lieu à nos domiciles respectifs ou dans des salles de l'Université de Neuchâtel et pouvaient durer d'une vingtaine de minutes à deux heures.

Pour ce qui est de la phase de production et mise en scène du spectacle final *Territoire* (septembre et octobre 2017), j'ai réalisé des entretiens semi-directifs avec tous les membres de l'équipe théâtrale afin de comprendre les enjeux de la co-construction d'un objet composite et vivant comme un spectacle théâtral. Cette technique plus « scolaire » de recueil des données me semblait adaptée à un format plus court et des échanges moins fréquents par rapport aux entretiens avec le dramaturge et metteur en scène. En effet, les entretiens semi-directifs - réalisés à l'aide d'une grille de questions plus ou moins ouvertes - permettent aux participant-e-s de

s'exprimer sur leur expérience grâce aux questions du chercheur qui encouragent le discours tout en suivant un axe et des intérêts de recherche (Willig 2008, p. 24). J'ai réalisé des grilles d'entretien adaptées à chaque créateur-trice ; elles présentaient toutes des questions générales et communes à chacun-e sur leur arrivée dans le projet, leur impression du processus et puis des questions plus précises et spécifiques sur leur travail pour le projet et leurs étapes de création (toutes ces questions figurent en Annexe III). Ces grilles changeaient aussi selon la période dans laquelle je les interviewais, si en début ou en fin de processus. Les entretiens étaient enregistrés avec un dictaphone, après consentement oral des participant-e-s et ont eu lieu aux alentours du Temple Allemand où ils répétaient ou dans leurs ateliers de travail. Ils duraient une demie-heure en moyenne. J'ai également interrogé la directrice scientifique du projet, Ellen Hertz, le coordinateur scientifique Hugues Jeannerat et le chargé de médiation culturelle, Nicolas Joray, pour avoir leur point de vue sur le processus du côté scientifique et sur l'organisation du projet Agora (les différentes grilles figurent en Annexe IV). Nicolas Joray m'a également interviewée en retour sur mon expérience du processus, pour que j'ai des données réflexives sur mon travail. Ce point sera abordé au dernier sous-chapitre de cette section concernant l'éthique de recherche.

II.IV.II. L'observation

L'observation participante a souvent lieu dans des « natural settings », des endroits où les activités ou événements se déroulent naturellement (Willig 2008, p. 27). Le chercheur peut être connu comme tel par les sujets ou incognito. Selon Willig (2008), il ne s'agit pas uniquement d'observer passivement un phénomène ; le chercheur participe à l'évènement, documente ce qu'il observe, interroge informellement les participant-e-s, réfléchis, etc. (Willig 2008, p. 27). J'ai donc décidé de mener des observations participantes de moments de rencontre avec l'équipe scientifique, avec celle théâtrale et de répétitions du spectacle. La première observation des rencontres scientifiques a eu lieu à l'Institut de sociologie le 16 mars 2016. C'est la réunion « kick-off » citée au premier chapitre où les membres de l'équipe se présentaient, définissaient leur rôle au sein du projet et commençaient à réfléchir à la deuxième phase. Il s'agissait pour moi en réalité plutôt d'une observation exploratoire, pour faire connaissance déjà de l'équipe et comprendre les enjeux du projet *Agora-Territoire*. Je me suis donc présentée comme étudiante de Master étant intéressée à travailler sur ce projet en le suivant de près. J'ai été accueillie chaleureusement et j'ai pris beaucoup de notes sur le déroulement de la séance. Cinq autres observations des rencontres de l'équipe scientifique suivront. Le 18 mars 2017 a eu lieu au centre culturel ABC de La Chaux-de-Fonds le *Work in progress* lors duquel a été présentée au public la troisième pièce courte autour du développement régional. J'ai pu observer - et enregistrer avec

un dictaphone - la présentation du projet aux spectateurs et spectatrices, ainsi que le bord-de-scène et j'ai pu réaliser un entretien avec une spectatrice lors de l'apéritif qui suivait la représentation. J'ai également retranscrit ces trois moments.

Pour ce qui est de l'équipe artistique, j'ai été invitée par Nicolas Yazgi à participer à une des premières rencontres de l'équipe (presque) au complet, le 8 septembre 2017 dans un atelier artistique à La Chaux-de-Fonds (Annexe V). J'ai pu comme cela faire connaissance des créateurs et créatrices engagé-e-s dans ce projet et observer leurs échanges lors de cette rencontre. Le dramaturge et metteur en scène m'a introduite à l'équipe qui m'a également très bien accueillie. A cette occasion, j'ai recueilli les adresses email des membres du groupe que j'ai contacté par la suite personnellement pour demander un entretien sur leur expérience du projet. En ce qui concerne les répétitions du spectacle *Territoire*, il s'agit de moments délicats de création ; ma présence constante n'était donc pas envisageable et n'aurait que dérangé les artistes. J'ai donc négocié avec Nicolas Yazgi, le « gatekeeper » pour cette phase, des moments d'observation de répétitions. Je me suis donc rendue - armée de stylo et bloc-notes - à La-Chaux-de-Fonds, au Temple Allemand où l'équipe théâtrale répétait le spectacle (Annexe VI). En effet, je ne les ai pas filmés ou enregistrés avec un dictaphone pour ne pas modifier leur comportement ; je ne voulais pas intervenir davantage dans le processus. La présence d'une caméra aurait été intrusive - et ce n'était pas mon objectif - et elle aurait peut-être entraîné moins d'échanges naturels teintés d'humour ou de rigolades.

Toutefois, Nicolas Yazgi m'a autorisée à prendre des photographies - dont certaines résultent en annexe de ce travail. Je notais donc toutes les personnes présentes et leurs échanges, leurs déplacements, qu'est-ce qu'ils faisaient et comment, etc. J'étais assise dans les estrades du public et tentais de ne pas être trop présente ; si je suis consciente qu'il n'y a pas d'intervention totalement neutre d'un chercheur sur un terrain et que ce dernier est quand même modifié par la présence de l'observateur, j'essayais de ne pas trop intervenir pour ne pas les déranger dans la création. Or, j'ai remarqué que parfois c'est les comédien-ne-s-mêmes qui m'intégraient à la discussion. J'ai pu donc observer les interactions entre les membres de l'équipe théâtrale, le rôle de l'humour dans leurs échanges et les moments de co-création qui surgissaient devant mes yeux. En guise d'exemple, le musicien Bill Holden avait amené au plateau des sourdines pour tester des instruments. A un moment donné, lors de la répétition d'une scène comique où Etienne Fague joue un agent immobilier au téléphone avec un client, Viviane Thiébaud commence à jouer la voix au téléphone avec une sourdine en coulisse. Cela n'était pas prévu, mais l'équipe, qui relève la comicité du moment, commence à réfléchir à comment intégrer cela au spectacle. Finalement, cette voix téléphonique en sourdine ne sera pas gardée dans le

spectacle final, mais on commence à voir comme dans un processus de création, des choses peuvent surgir, être construites collectivement, pour ensuite être défaits au profit d'autres solutions.

II.IV.III. L'étude de sources textuelles

Pour ce qui est de l'étude de sources textuelles, j'ai analysé surtout les notes du dramaturge qu'il m'a aimablement transmises. Ces notes comprennent les réunions avec les membres de l'équipe scientifique, mais aussi les entretiens avec les acteurs sociaux. Cette technique était complémentaire aux entretiens que l'on réalisait ensemble lors desquels le dramaturge commentait aussi sa prise de notes. Les traces textuelles mobilisées sont également des articles scientifiques, des revues de presse, de la littérature grise envoyée par l'équipe scientifique à Nicolas Yazgi ou trouvée par lui-même pour se documenter sur chaque thématique. Il m'a également transmis les textes des trois pièces courtes en plusieurs versions pour observer le développement, les modifications, les coupures, les ajouts qu'il a également commenté en entretien. Précisons que tous ces documents ne sont pas écrits à la main mais retapés à l'ordinateur. L'étude des sources textuelles n'a donc pas été systématique, mais complémentaire aux entretiens inspirés de l'autoconfrontation et se concentre plutôt sur les traces d'interventions (mots encerclés au stylo, passages tracés ou soulignés, etc.) et sur le contenu (qu'est-ce qui a été annoté, comment et pourquoi), afin d'identifier le (re)travail sur du matériel faisant partie du processus de création.

II.V. Analyse des données

Le processus de création de *Territoire* se distingue par son caractère dynamique, fluide, organique, en perpétuel mouvement ; les idées ont évolué au fil du projet, des choses ont été abandonnées, d'autres reprises, les allers-retours et les reformulations ont été courantes - ce qui est habituel dans un projet d'une telle ampleur. J'ai toutefois souhaité identifier trois étapes schématisées pour qu'elles constituent un « angle d'attaque » ou plutôt un axe d'analyse de mes données très variées et très riches. L'émergence de ces étapes relève de l'anecdotique : en ayant l'occasion de participer à un colloque de recherche pluridisciplinaire sur le processus de création, j'ai dû préparer une présentation de l'avancement de ce mémoire grâce à un poster scientifique. Ce colloque, qui a eu lieu au Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN) en mars 2018, s'intitulait « Faire : analyser les processus de création en anthropologie ». J'ai donc décidé d'axer ma présentation sur le *faire* dans le processus de création de *Territoire*, pour rester dans le thème

du colloque. Mais je me suis vite aperçue, en relisant mes données, que deux autres dimensions ressortaient du processus : le défaire et le refaire. Nous avons donc décidé - avec Laure Kloetzer directrice de ce mémoire - que j'analyserai les données de ce point de vue, qui exprimait de manière peut-être plus « créative » et ludique l'intention de départ qui était celle de se focaliser sur le travail des créateurs et créatrices. Ainsi, j'ai abordé le processus de création comme composé d'une étape où les trois pièces courtes étaient construites avec leur texte et leur mise-en-scène, une étape où les comédien-ne-s, par exemple, ont dû se défaire de ce qu'ils/elles avaient appris dans cette phase, pour refaire collectivement le spectacle final avec de nouveaux enjeux. Je tiens encore une fois à souligner qu'il s'agit d'un modèle, une tendance identifiée et non pas trois étapes indépendantes et distinctes ; ces trois phases se croisent et s'enchevêtrent. Il est intéressant de constater que cet aspect du faire, défaire et refaire se retrouve également dans la mise en scène du spectacle final, dont la scénographie était composée de caisses, de boîtes grises qui étaient montées et démontées sur scène par les comédien-ne-s - nous aurons l'occasion d'y revenir dans la section dédiée aux résultats de l'analyse - et qui devenaient une table de bistrot, la cuisine d'un appartement, etc. Ces caisses sont beaucoup utilisées dans les coulisses d'un théâtre, il s'agit d'un véritable outil de travail et elles constituaient donc le décor, qui était constamment fait, défait et refait sur scène.

J'ai ensuite retranscrit l'entièreté des entretiens réalisés⁶ et j'ai procédé à une analyse thématique selon l'axe du faire, du défaire et du refaire. Ces aspects ont été pris au sens large, c'est-à-dire que je n'ai pas fait une recherche systématique de l'occurrence de ces mots, mais j'ai plutôt cherché dans les données lorsque les participant-e-s faisaient référence à leur travail de création en termes de construction ou de remaniement. J'ai d'abord relu attentivement chaque entretien en notant en marge des commentaires généraux signalant des passages significatifs (Annexe VII). Ensuite, j'ai identifié des extraits où l'on percevait ce qui était de l'ordre de l'activité, dans son aspect socio-matériel (comme nous l'avons vu plus haut). Ceux-ci je les copiais dans un autre document Word que j'avais divisé en plusieurs chapitres (qui reflètent plus ou moins ceux présentés ici) correspondant aux différentes étapes de création. Si par exemple Nicolas Yazgi parlait de sa prise de note avant de commencer l'écriture dramaturgique, je copiais ce passage dans le chapitre dédié à la phase de prise de notes (considérée comme un *faire*). Je tiens à préciser que j'ai essayé de tenir compte de la citation dans le contexte du discours de l'interviewé-e ; l'individu produit un récit sur son expérience et il est important de considérer sa

⁶ Les conventions adoptées sont présentes au début de chaque transcription, en annexe de ce travail. Une précision s'impose : lorsqu'un extrait d'entretien est présenté dans ce travail, je noterai par exemple "VI78", ce qui correspond au nombre de la réplique dans la transcription de l'entretien avec Viviane Thiébaud (VI). Cela facilite grandement la recherche de l'extrait pour le lecteur, une fois confronté à l'entièreté de la retranscription.

construction et de ne pas extrapoler ou instrumentaliser une phrase ou un passage. J'ai donc veillé à ce que les propos sélectionnés soient cohérents avec le discours de la personne. Une fois effectué ce partage thématique, j'ai tenté de faire communiquer les extraits entre eux (si deux comédiens parlaient de leur travail sur le texte de la pièce par exemple) et de mobiliser la littérature présentée précédemment. Dans ce sens, j'ai tenté d'identifier Autrui dans le discours, avec le(s)quel(s) avaient lieu des échanges significatifs dans la création, mais aussi les différents Instruments de travail et les ressources mobilisées pour créer. De plus, j'ai observé comment les sujets parlaient de leur expérience de ce projet, pour en comprendre le sens que celle-ci prenait pour eux/elles. Pour cela, j'ai noté des flèches à côté de chaque passage qui renvoient à des courtes phrases explicatives de l'extrait et tissant des liens avec des ouvrages théoriques ou d'autres citations. Ces extraits d'entretien significatifs sont donc présentés dans le prochain chapitre dédié aux résultats de l'analyse.

II.VI. Enjeux éthiques

D'abord, il est important de considérer les enjeux éthiques à l'oeuvre dans cette recherche. Je reprends ci-contre des réflexions qui ont été partagées par la Prof. Laure Kloetzer le 2 novembre 2017 au sein du colloque hebdomadaire de l'Institut de psychologie et éducation, nommé le Studio. Ces réflexions ont largement contribué à l'approche de l'éthique de recherche dans ce mémoire et m'ont interrogée sur la déontologie et la posture du chercheur en sciences sociales. Etaient identifiés plusieurs degrés de l'éthique :

- Un degré 0 qui impliquerait le respect d'un certain nombre de règles, de bonnes pratiques et normes qui garantissent un caractère éthique minimum ; une éthique procédurale, basée sur la confidentialité des données, le consentement éclairé des participant-e-s, la garantie d'anonymat, etc. Cela ne semble pas suffire si l'on utilise des méthodes qualitatives où la relation à autrui est fondamentale.

- Un degré 1 qui impliquerait le respect des mêmes règles, mais dans une perspective réflexive. Il s'agirait quand même d'une éthique procédurale, mais avec davantage d'attention aux personnes, surtout aux publics fragiles.

- Un degré 2 où, lorsqu'il y a des imprévus auxquels le chercheur doit faire face (sans perdre la direction éthique), l'éthique devient une question de posture, les normes deviennent des ressources pour agir. Or, le chercheur risque, en réfléchissant sur sa posture, de constater que souvent les normes ne correspondent pas à la réalité du terrain et qu'il va devoir s'adapter.

- Un degré 3 qui tiendrait compte du cadre et des conséquences de la recherche. Quelle recherche est conduite par rapport à la responsabilité sociale du chercheur ? A qui s'adresse-t-elle ? Avec quels objectifs pour le chercheur et pour les participant-e-s ? Quel sens prend la recherche pour les gens qui y participent ? Le chercheur doit se poser ces importantes questions et mesurer l'impact, les répercussions ou l'instrumentalisation potentielle de sa recherche. Si le chercheur ne construit pas de cadre en se posant ces questions, il risque de se faire imposer un cadre implicite par les participant-e-s. De plus, le chercheur doit tenir compte de la dimension temporelle d'une étude de terrain, c'est un processus qui se développe dans le temps. En effet, la démarche éthique commence avant de rencontrer le/la participant-e, il faut réfléchir à la construction d'un cadre en amont qui permette d'instaurer une relation de confiance avec les participant-e-s. Mais encore, des questions d'archivage des données se posent : doit-on stocker tous les entretiens ou les effacer ? Durant le travail de terrain, le chercheur entre en relation avec des personnes et dans l'interaction le chercheur a une position d'apprenant et non pas d'expert (c'est les participant-e-s, nous l'avons vu, qui sont experts de leur expérience). Sa posture est donc celle d'un chercheur qui s'intéresse à un phénomène, mais aussi celle d'un individu en interaction avec d'autres personnes.

Pendant cette recherche, je me suis retrouvée très vite au degré 2 : dans mes précédents travaux je me suis souvent limitée à un degré 1, voire un degré 0, convaincue que du moment où l'on suit des normes éthiques à la lettre, notre recherche est « en règle » de ce point de vue. Or j'ai vite constaté que pour ce terrain d'autres questions se posaient et des questions sûrement plus profondes et intéressantes sous l'angle déontologique. Déjà je me suis interrogée sur l'anonymat des participant-e-s. Je travaille sur un projet public et un spectacle qui a été présenté dans la région neuchâteloise, avec des affiches, des flyers, des dossiers de presses disponibles et de libre accès. Il aurait été hypocrite et surtout inutile d'anonymiser les participant-e-s car leurs noms auraient été retrouvés en un rien de temps. En revanche, j'ai rendu anonymes toutes les personnes qui étaient citées dans les entretiens, notamment la majorité des acteurs sociaux rencontrés par Nicolas Yazgi dans la phase de recherche. J'ai donc pu réaliser très vite le degré 2 de l'éthique : les normes ne correspondent parfois pas à la réalité du terrain. Alors comment rendre mon étude éthique malgré le manque d'anonymat des participant-e-s ? C'est là que je me suis intéressée au degré 3. J'ai décidé de me poser les questions citées supra et de me concentrer davantage sur les enjeux de l'échange, sur la relation avec les participant-e-s, mais aussi sur le sens que ma recherche prenait pour eux. Cette recherche s'adresse à un public universitaire, mais il ne faut pas oublier qu'elle pourrait constituer une ressource pour les membres de l'équipe

scientifique dans la documentation du projet *Agora-Territoire*. Cela n'est pas un problème, mais il faut en demeurer conscients.

Mes objectifs concernaient la compréhension d'un processus complexe en tenant compte de la majorité de perspectives et points de vue possibles. Mais pourquoi les participant-e-s ont-ils accepté de réaliser des entretiens avec moi-même ? Se sont-ils sentis obligés d'y prendre part étant dans le projet et le considérant comme un devoir implicite ? Il est important de prendre en compte le fait que ma recherche s'inscrit dans un projet pré-établi, avec des équipes pré-constituées et que je n'ai pas fait la démarche de chercher des participant-e-s ; ils/elles m'étaient, en quelque sorte, déjà « donné-e-s ». Malgré cela, les échanges et la confiance ne vont pas de soi, ils se construisent et j'ai tenté d'être respectueuse des processus que j'observais et des personnes dans leur travail, ce qui a contribué, il me semble, à ce que l'équipe scientifique et celle théâtrale m'accueillent avec bienveillance.

Concernant le cadre de recueil des données, il n'a pas été imposé, ni par moi-même, ni par les participant-e-s, mais constamment négocié et rediscuté afin qu'il soit adapté à chaque phase du processus. Dans ce sens, j'ai veillé à la dimension temporelle d'un processus de recherche (et de création) : avec Nicolas Yazgi nous redéfinissions le cadre des entretiens et des observations au fil du temps et je dois souligner sa grande ouverture et disponibilité, sans lesquelles je n'aurais pas des données autant nombreuses et riches. Un ultérieur aspect éthique qu'il était important pour moi de considérer était le retour aux participant-e-s. J'ai en effet envoyé à chacun-e la transcription de notre entretien pour relecture. Du moment où les sujets ne sont pas rendus anonymes, je me devais de leur demander l'accord avant de publier leurs propos. Ceci a été également l'occasion de discuter autour du contenu des entretiens et j'ai pu obtenir des informations supplémentaires, comme par la scénographe Nicole Grédy qui m'a fait part de ses réflexions par courriel après avoir lu la transcription. La relecture de ses propos autour de la scénographie constituée de boîtes lui a rappelé le poète français Pierre Rahbi, qui soulignait l'omniprésence de la boîte dans notre société : on se déplace dans des boîtes en tôle, on travaille dans des boîtes et on y danse le samedi soir. Nicolas Yazgi, auquel j'avais demandé quelques précisions sur des passages, m'a également fourni de précieux retours des transcriptions.

Enfin, j'ai réfléchi à quel retour final donner aux participant-e-s à l'étude. Je les ai tous/toutes invité-e-s personnellement à la soutenance de ce mémoire et leur ai envoyé quelques pages résumant le travail. Après la soutenance, je leur transmettrai une copie du mémoire comme forme de remerciement de leur participation. Et je reste bien entendu à leur disposition pour en discuter ensemble. Une rencontre avec l'équipe scientifique pourrait être envisageable pour que je leur expose quelques résultats. Dernièrement, dans cette tentative de réfléchir à un

degré 3 de l'éthique, je me suis interrogée sur ma propre posture de jeune femme étudiante universitaire, impliquée dans un projet qui part de l'université et qui est composé majoritairement de professeur-e-s et chercheur-e-s (ou d'anciens chercheurs). Mon accès au terrain a donc été facilité par ce facteur, dont il faut tenir compte.

Personal reflexivity involves reflecting upon the ways in which our own values, experiences, interests, beliefs, wider aims in life and social identities have shaped the research. It also involves thinking about how the research may have affected and possibly changed us, as people and as researchers (Willig 2008, p. 10).

Je me suis intéressée à ce projet parce que je suis une passionnée de théâtre ; je m'y rends très souvent en tant que spectatrice. J'ai donc sauté sur l'occasion de pouvoir analyser le processus d'écriture d'une pièce de théâtre et de réalisation d'un spectacle et de voir les coulisses d'une création artistique avec de tels enjeux sociaux et scientifiques. J'avais déjà eu, dans le cadre d'un autre travail, l'opportunité d'observer une troupe de théâtre pendant quelques répétitions, mais ce suivi dans la durée et dans les différents aspects du projet a été pour moi une expérience inédite et enrichissante. En tant que chercheuse, j'ai compris que le respect aveugle des règles éthiques ne garantissait pas une recherche éthique qui tiendrait compte de toute la complexité des échanges et de l'interaction humaine. En tant que personne, ce travail de terrain m'a permis d'entreprendre de très belles rencontres, mais j'approfondirai ce point au dernier chapitre de ce travail. A présent, il est temps d'entrer dans le vif des données pour comprendre enfin, du point de vue du travail de l'équipe artistique, le processus de création du spectacle théâtral *Territoire*.

III. ETUDE DU PROCESSUS DE CREATION DE TERRITOIRE

Il est temps désormais d'attaquer les données recueillies sur presque deux ans de processus. L'axe d'analyse, explicité plus haut, concerne donc le faire, le défaire et le refaire et les sous-chapitres qui suivent expliqueront davantage les caractéristiques de ces dimensions. Rappelons que le recueil des données a eu lieu en deux étapes distinctes : la phase d'écriture des trois pièces courtes - où j'ai eu la chance de pouvoir suivre le dramaturge et de l'interroger sur son travail - et la phase de mise en scène - où toute l'équipe théâtrale m'a aimablement fait part de son expérience de la création du spectacle *Territoire*. Cette séparation n'est pas entièrement arbitraire ; voici ce qu'affirme Nicolas Yazgi à ce propos :

La production du texte et la première finalisation du texte, celle qui devrait idéalement avoir lieu d'ici fin juillet, c'est une étape de travail (...) qui est très différente de l'appropriation collective du texte pour en faire une pièce de théâtre, une pièce de théâtre n'étant pas un texte (*rire*) (Entretien avec Nicolas Yazgi, suite 31 mai 2017, réplique N24).

Ainsi, dans un premier temps, le travail d'écriture dramaturgique sera donc au centre de l'analyse : chaque phase de travail a été « découpée » chronologiquement, de la prise de notes à l'écriture de chaque pièce courte. Je tiens à préciser que cette phase comprend également tout ce qui entoure l'écriture, comme la documentation sur le thème avant d'écrire, car je souhaite appréhender le processus dans sa complexité et sa durée. De plus, il est important de souligner que Nicolas Yazgi, en plus d'être le dramaturge chargé d'écrire les pièces et de les co-mettre en scène, il a également effectué - accompagné d'Ellen Hertz et Hugues Jeannerat - d'autres tâches au sein du projet *Agora-Territoire*, relevant notamment de la gestion de projet (réaliser des demandes de fonds, monter l'équipe théâtrale, trouver des locaux pour les représentations, etc.). Cette recherche n'examinera pas le travail administratif autour du projet, pour se focaliser sur le travail artistique. Ainsi, dans un deuxième temps, le travail de mise en scène sera décortiqué dans ce qui a été fait, au niveau du jeu par exemple, pour chaque pièce courte. Ensuite, nous nous pencherons sur les éléments du jeu et de la mise en scène qui ont été déconstruits par les membres de l'équipe pour refaire collectivement le spectacle théâtral, avec une scénographie inédite et un cadre dramaturgique enchâssant les trois pièces courtes.

Le théâtre étant un art vivant et scénique (et éphémère), j'ai décidé de ne pas joindre à ce travail le texte complet des trois pièces, car - malgré la grande qualité dramaturgique de ces écrits - cela ne tiendrait pas compte du caractère incarné d'un spectacle théâtral et ne serait pas représentatif de *Territoire*. En effet, comme le dit bien Nicolas Yazgi : « un texte c'est pas non

plus encore un processus théâtral final, incarné au plateau » (Entretien avec Nicolas Yazgi, suite 31 mai 2017, réplique N2). Dans ce chapitre, je me limiterai donc à fournir des extraits des pièces si le besoin conceptuel se présente ou à décrire certaines scènes quand nécessaire. Ainsi, les extraits d'entretiens et de sources textuelles et quelques notes d'observation seront au cœur de l'analyse et permettront d'illustrer l'activité des créateurs et créatrices du spectacle *Territoire*.

III.I. Faire : le travail d'écriture

The laws of playwriting are loose and fluid.

Williams et al. 1928, p. 129.

L'écriture ne se limite pas à l'acte moteur de tracer des signes graphiques sur un support, elle nécessite des « opérations mentales complexes » qui permettent d'évaluer des idées, composer et réfléchir autour des mots et de leur sens (Rabardel & Pastré 2005, p. 158). Pour Olson (2009) l'écriture fournit un artefact visible et permanent, qui permet d'être relu (Olson 2009, p. 58). Il s'agirait donc d'une activité apparemment observable, car productrice de traces (Rabardel & Pastré 2005, p. 158). Or, nous l'avons vu, le texte écrit est une activité réalisée (Clot, Faïta, Fernandez & Scheller 2001, p. 18), qui ne tient pas compte de tous les processus mentaux et de l'expérience de l'écrivain qui composent le réel de l'activité d'écrire. Pour cela, dans ce travail l'étude de sources textuelles a été combinée à des entretiens avec Nicolas Yazgi, le dramaturge du projet, pour tenter de saisir ce qui est de l'ordre du réel de l'activité d'écriture des trois pièces courtes. Cerratto Pragman (dans Rabardel & Pastré 2005) identifie trois niveaux du processus d'écriture : celui des idées et des possibles, celui des contraintes (telles que le langage) et celui des inscriptions graphiques à l'aide d'outils. L'écriture est donc pour cette auteure une activité médiatisée (par des outils matériels et symboliques), sociale (les interactions faisant partie intégrante du processus), située (dans un contexte culturel et temporel précis) et dynamique (car la pensée évolue et demeure en mouvement constant) (Cerratto Pargman in Rabardel & Pastré 2005, p. 158).

Notons que l'écriture d'une pièce de théâtre n'est pas destinée à être *lue* silencieusement par un lecteur solitaire, mais à être *dite* et jouée par des interprètes. Pour cela, elle peut se rapprocher du langage parlé ou en tout cas elle peut présenter des éléments de l'ordre de l'oralité qui rendent le texte plus agréable à écouter. Or, un texte théâtral ne présente pas uniquement des facteurs oraux : « le texte écrit en vue d'une représentation englobe le verbal et le visuel (gestes, mimiques, mouvements, costumes, accessoires, décors) » (Autant-Mathieu 1995, p. 20). En effet, si l'on prend par exemple un extrait du texte définitif de la troisième pièce courte

autour des enjeux du développement régional (Annexe VIII), on remarque en italique les didascalies qui expliquent les déplacements des personnages, ce qu'il se passe sur scène, les entrées et sorties, etc. Une remarque du dramaturge est également présente en gras, signalant au comédien chargé d'apprendre cette part qu'il n'est pas obligé de savoir par cœur ce passage mais qu'il peut le lire avec autorité (étant un ambassadeur qui lit un document officiel). Notons donc qu'un texte de théâtre ne se limite pas à reproduire un dialogue, mais présente de nombreux éléments de contextualisation et qui relèvent peut-être déjà d'une mise en scène ou d'intentions de jeu pour les comédien-ne-s. Dans ce même extrait, Nicolas Yazgi écrit une phrase entre guillemets pour signifier à la comédienne qui la prononce qu'elle doit être lue, car le personnage prend connaissance d'un texte écrit annonçant l'arrivée de l'ambassadeur susmentionné. Il y a donc l'utilisation de plusieurs stratagèmes graphiques pour signifier des propos différents : les didascalies sont en italique, le texte dit et joué sans démarcation visuelle, les parties que les comédien-ne-s doivent lire (ou faire semblant de lire) sont entre guillemets et les remarques du dramaturge en gras. Nous aurons l'occasion de revenir sur le point lié à l'oralité dans un écrit de théâtre dans le sous-chapitre dédié plus spécifiquement à l'écriture dramaturgique de Nicolas Yazgi (*III.I.II*).

Dans un entretien du 31 mai 2017, Nicolas Yazgi parle de son processus d'écriture et de ses étapes de travail. Il est d'ores et déjà très important de spécifier que ces phases ne sont que schématisées et que comme le dit le dramaturge (Entretien avec Nicolas Yazgi, 31 mai 2017, réplique N73) il ne s'agit pas d'un processus linéaire, mais caractérisé par de nombreux allers-retours. Il identifie toutefois un premier temps de documentation, où il prend des notes qu'il définit « intuitives » et libres qu'il complète par la suite avec le souvenir de la situation (Entretien avec Nicolas Yazgi, 31 mai 2017, réplique N237). Dans un autre entretien il ajoute :

Moi j'ai commencé à lire plus de choses, à aller regarder les sites des entreprises, donc je sais pas quand les points de cristallisation se font. Parce que moi je pars aussi du principe que ça ne sert à rien de faire des choses trop tôt, ce qui est très important pour moi c'est de travailler à l'avance, c'est de gentiment commencer à me familiariser avec quelque chose, ce sont des thématiques complexes. [...] J'aime beaucoup l'énergie qu'il y a dans la naïveté, dans la découverte [...] Ça peut être un excellent moteur créateur (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N94).

Le dramaturge parle ici de son travail de documentation avant d'entâmer la véritable écriture ; il s'informe, lit des articles, des revues de presse, il visite des sites internet, etc. Il opère donc d'abord une familiarisation avec le sujet et ensuite il dit que « des points de cristallisation se font », les choses se fixent et seulement à partir de là il pourra commencer à écrire. On voit que le faire-écriture demande ici plusieurs ressources qui iront nourrir la création. Nicolas Yazgi parle également de « l'énergie » présente dans cette phase de découverte et d'exploration qui

peut être un moteur pour la création. Durant cette période de documentation - spécifique aussi à ce projet qui touche à des enjeux sociaux, politiques et économiques complexes - le dramaturge prend donc des notes d'éléments disparates autour de la thématique de la pièce :

Au début [...] on note des choses qu'on comprend pas, puis à chaque fois on essaye de comprendre un petit peu plus, on essaye d'identifier [...] ce qui manque à la compréhension, et puis on fait des démarches pour comprendre de mieux en mieux. Ça j'ai fait de manière informelle progressivement, comprendre un peu les acteurs politiques, etcetera, etcetera. Et puis par contre de mettre un coup de collet les semaines avant les journées d'octobre parce que moi je suis beaucoup plus efficace quand j'ai tout en tête (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N102).

Nicolas Yazgi nous informe ici que suite à la naturelle incompréhension de départ, il a entrepris des démarches d'abord informelles pour comprendre progressivement les enjeux et les acteurs socio-politiques concernés par la thématique. Ensuite il s'est beaucoup documenté (« coup de collet ») avant les journées de rencontre avec l'équipe scientifique, pour leur proposer, nous le verrons, une ébauche de dramaturgie, car il exprime ce besoin d'avoir « tout en tête » avant de commencer à écrire. L'auteur identifie ensuite une deuxième phase de repos et prise de distance du matériel consulté, lors de laquelle se passent beaucoup de choses « à l'intérieur » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 31 mai 2017, réplique N71) ; le dramaturge n'écrit pas beaucoup dans cette phase et « laisse faire les choses dans sa tête » :

J'ai lu le matériel qui m'a été donné en amont, après je l'ai mis de côté, j'ai surtout rencontré des gens et après j'ai mis tout ça dans le shaker, ensuite j'ai ouvert les vannes pour vider, ensuite des choses sont venues, puis à des moments il manquait des trucs et d'après ce que je me souvenais, mais de manière très aléatoire, je me disais « ah il y a ça, ah il y a deux-trois pages et hop », mais c'est une chorégraphie quoi, mais elle est spontanée (...) (*rire*) (Entretien avec Nicolas Yazgi, 31 mai 2017, réplique N95).

Ainsi, Nicolas Yazgi « met de côté » tout le matériel récolté dans la phase de documentation et observe les idées qui reviennent, telle une « chorégraphie spontanée ». Il précise que « ce n'est pas de la saturation des informations que les choses se créent mais du terrain vide après la prise de distance » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 31 mai 2017, réplique N85).

Suit une phase de production intense, d'« enfermement dans la grotte » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 31 mai 2017, réplique N243) :

C'est quand même un déploiement d'énergie assez colossal, une forme de chaleur métaphorique qui permet de prendre tout ce matériel épars puis de le sculpter en quelque chose, puis ça c'est assez soudain, c'est pas sur des mois que ça se passe quoi, mais en amont il y a eu des mois de travail et de préparation et de vie intérieure pour essayer des fausses pistes, des fausses idées [...] (Entretien avec Nicolas Yazgi, 31 mai 2017, réplique N243).

Cette phase d'écriture véritable est relativement courte, comparée à celle de documentation. Il est intéressant de remarquer que Nicolas Yazgi parle de « sculpter » l'écrit à partir du matériel récolté auparavant et qui s'est développé lors de l'étape de distanciation. La métaphore de l'écrivain-sculpteur continue dans la dernière phase identifiée par notre dramaturge, qui est une finalisation du texte, un « burinage » nécessaire et minutieux :

Puis après tu y vas au burin pour lui donner exactement la forme que tu veux, mais c'est un travail beaucoup plus minutieux et beaucoup plus local en fait, il faut toujours garder la vue d'ensemble, mais tu ne changes plus tout quoi (*rire*). [...] De toute façon après tu vas en refaire de ça en plateau, parce que tu vas apprendre que des choses marchent moins bien (Entretien avec Nicolas Yazgi, 31 mai 2017, réplique N243).

L'auteur et co-metteur en scène nous informe que ce procédé de burinage peut avoir lieu également lors des répétitions avec les comédien-ne-s. En effet, le texte donne lieu à une expérimentation en plateau car « des choses se prêtent à chercher ensemble physiquement » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 31 mai 2017, réplique N245), tels que des passages plus « mimés » ou improvisés qui sont donc testés en répétition. Observons à présent dans le détail la prise de notes de notre dramaturge, une étape cruciale dans le processus d'écriture des trois pièces courtes.

III.I.I. Prise de notes

Dans les sous-chapitres dédiés aux fondements théoriques, nous avons remarqué le rapprochement qu'opèrent par exemple Hviid Jacobsen et al. (2014) ou Brinkmann (2014) entre la pratique artistique et celle scientifique, les deux demandant d'élaborer créativement, de manière individuelle et collective, un produit qui pose un regard sur une réalité sociale. Lors du premier entretien sur l'écriture des pièces courtes, Nicolas Yazgi cite naturellement sa prise de notes en tant que chercheur, comparée à celle en tant que dramaturge :

Quand je fais un travail de ce type j'ai une manière de travailler avec les données qui est très différente de la manière dont je travaillais quand je faisais des recherches universitaires, où j'étais quand même beaucoup plus systématique. Là je prends des notes partout où je passe, mais les notes elles prennent pas forcément tout en compte, je note des fois des choses sans savoir si elles me serviront ou pas, mais aussi je note des idées qui me viennent en passant et puis rétrospectivement moi j'ai l'impression d'avoir – je sais pas quelle image on pourrait trouver –, une espèce de pâte à pétrir comme ça, et puis [...] je mets des choses dedans et puis je continue à malaxer et puis après je regarde ce que je fais avec. Et ça c'est beaucoup dans ma tête, il y a pas forcément des traces de tout (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N6).

La prise de notes du Nicolas Yazgi-dramaturge n'est donc pas systématique comme celle de l'anthropologue, il note des idées qui seront élaborées, sans penser si elles lui seront utiles par la suite. Il insère beaucoup d'informations dans cette grande « pâte à pétrir » qu'est son esprit et n'écrit donc pas à chaque fois : « je fais justement pas un travail ethnologique ou psychologique précis, je note vraiment avec une grande liberté » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N16). De ce fait, beaucoup d'éléments se cachent derrière ses mots écrits, ses notes sur papier ou ordinateur : « les mots ce n'est pas tout, il y a beaucoup de choses qui sont invisibles autour et certaines sont dans ma tête [...] je vois toujours beaucoup plus de ce qui est littéralement écrit. [...] Ce sont des traces qui m'aident à réengendrer quelque chose » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N18). Ainsi la note devient trace pour « réengendrer » une pensée, une idée, un souvenir, il dit que « c'est un dialogue qui se renoue entre ce qui est la trace et ce que moi j'en ai gardé » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 31 mai 2017, réplique N237). Nicolas Yazgi note plutôt des éléments descriptifs, situationnels ou des commentaires qui pourraient orienter la dramaturgie. Tant que la direction précise n'est pas définie par l'équipe scientifique, il note beaucoup d'informations avec liberté (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N20). Celles-ci constituent donc des ressources pour le dramaturge ; si l'on reprend le prisme théorisé par Zittoun (2008), la Personne-dramaturge qui interagit avec l'Autre-acteurs sociaux (avec lesquels il a réalisé des entretiens), construit un Objet-pièce de théâtre en faisant Sens de ces expériences et informations recueillies - qui constituent des Instruments dans son activité d'écriture (Kloetzer & Clot 2016).

Pour ce qui est du support matériel, le dramaturge prend souvent des notes directement sur son ordinateur portable, sur un logiciel nommé *Scrivener*. Lorsqu'il n'a pas d'ordinateur à disposition, il prend des notes à la main sur papier, mais les saisit vite informatiquement pour un traitement plus précis (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, répliques N10 et N12). Du point de vue graphique, j'ai pu analyser des notes de rencontres et réunions du projet *Agora-Territoire*, prises par le dramaturge à l'ordinateur. L'auteur utilise le gras pour souligner certaines phrases, par exemple celles qui indiquent des recherches ultérieures à réaliser ou des éléments importants qui doivent figurer dans les pièces selon l'équipe scientifique. Quelques énoncés phare sont également signalés visuellement par des flèches rentrées indiquant des mots-clés ou des concepts. Nicolas Yazgi semble insérer de nombreuses phrases entre guillemets, indiquant de brèves citations qui retranscrivent ce qu'il a entendu. Il note également les contacts et adresses email de certains acteurs sociaux ou des sites internet d'institutions. De plus, des croix indiquent un passage important et des mots sont encerclés ou corrigés ; des notations au stylo à la main viennent donc ultérieurement compléter les notes numériques.

III.I.II. Ecrire la dramaturgie

Si, comme nous l'avons vu, la prise de notes de Nicolas Yazgi autour du projet se fait de manière ouverte, libre et inclusive, son écriture dramaturgique a également tendance à ne pas sélectionner ou couper des éléments dès le départ : « moi j'ai toujours tendance à être plutôt inclusif au début, à écrire trop puis après à élaguer, à resserrer les boulons, c'est je crois toujours le cas » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N325). En effet, l'écriture matérialise un processus de liberté interne qu'il laisse découler sur le support et qu'il retravaillera par la suite :

Dans ma manière de travailler [...] pour moi il y a une grande part d'inexplicable. C'est-à-dire que je fais tourner des choses dans ma tête, dans tous les sens, dans tous les états, le jour, la nuit, puis tout à coup *paf* j'ai une idée, je la note, puis tout à coup j'ai des idées éparses, puis à un moment donné j'ai un principe d'organisation pour plein de ces idées éparses, puis ça devient une histoire et puis ça en donne un principe de filtrage pour écarter certaines idées qui sont peut-être excellentes, mais qui amèneraient les choses trop loin, mais tout ça j'ai aucune idée de comment ça se développe, comment ça se cristallise, et c'est même un peu différent à chaque fois en fait. La seule chose que j'ai, c'est une espèce de confiance dans le fait que au jour J quelque chose de décent sera prêt [...] je laisse les choses travailler en sous-terrain beaucoup (Entretien avec Nicolas Yazgi, 31 mai 2017, réplique N7).

Commence donc une sorte « d'écriture automatique » où « l'essentiel du déroulement dramaturgique, des scènes, des personnages » surgissent sur le support d'écriture dans un temps relativement restreint (Entretien avec Nicolas Yazgi, 31 mai 2017, réplique N69). A ce propos, Nicolas Yazgi souligne l'importance de l'acte moteur et matériel d'écrire pour l'élaboration conceptuelle : « dans l'acte d'écriture il y a un mouvement qui fait que les choses elles tournent aussi, je pense pas que je pourrais imaginer tout ça tel quel dans la tête, j'ai besoin de passer un peu par la page pour sentir » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N339). Le côté physique et matériel de l'écriture permet donc de matérialiser les idées du dramaturge. Dès que les éléments semblent être cohérents du point de vue théâtral et comique, « c'est un seul jet » ; l'auteur ne se censure pas au moment de l'écriture. Pour exprimer cette fluidité, cette continuité et cette rapidité dans l'écriture, Nicolas Yazgi nous fait part du fait que si tout à coup il a un blocage lorsqu'il écrit, il note des « xxx » puis continue d'écrire pour garder un « flux » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N341). Effectivement, l'auteur ne se pose pas encore, à ce moment de production intense, des questions relatives à « la caractérisation [des personnages], la dramaturgie, l'enchaînement narratif » ; tout cela sera retravaillé dans un deuxième temps, dans la phase « burin » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017 - écorégion, réplique N96). De même, le « casting » des comédien-ne-s n'est pas réalisé à ce moment-là, ce qui n'empêche pas au dramaturge d'être inspiré lors de l'écriture par

l'image d'un-e comédien-ne, qui pourrait interpréter finalement le personnage. L'auteur parle de « partition dans la tête » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017 - écorégion, réplique N98) qui irait nourrir l'élaboration « naturelle » et intuitive de la pièce qui se fait en écrivant (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N337).

Pour cela, le dramaturge nécessite d'éléments situationnels concrets qu'il puisse retranscrire fictionnellement :

Pour ce type de projet moi je voulais qu'on ait des ancrages dans des situations concrètes et réelles, pas qu'on soit en train de parler de généralité et d'abstraction [...] moi j'ai beaucoup de peine à voir des situations théâtrales à partir de / je dis pas que c'est pas possible d'en élaborer, mais moi j'ai toujours besoin de faire redescendre le général dans une situation concrète mais qui le traduit quand même et...ensuite, après la sélection concrète, on peut monter vers la généralité (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N78).

Nicolas Yazgi exprime ici son besoin dans l'écriture d'ancrer des généralités dans des situations concrètes, traduisibles théâtralement, mais qui expriment toutefois des concepts abstraits. On voit que le *faire* une pièce de théâtre demande pour le dramaturge un ancrage dans le situationnel et on comprend également tous les enjeux de ce rapport particulier entre recherche académique, écriture de théâtre et réalité sociale. L'auteur doit traduire théâtralement un discours général (et scientifique) sur une réalité sociale et pour cela il nécessite d'expériences concrètes, d'anecdotes sur lesquelles baser une dramaturgie qui réponde toutefois à une réflexion plus théorique.

Concernant la caractérisation des personnages de ses pièces, Nicolas Yazgi pense d'abord de manière « brute » à la fonction, l'agenda stratégique d'un personnage pour ensuite le caractériser, c'est-à-dire « le rendre singulier, individuel, humain » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N193). Pour ses personnages, l'auteur s'inspire des acteurs sociaux rencontrés ; ces observations sont pour lui « des outils, des instruments très concrets. C'est des manières de dire, des manières de s'habiller, des manières de se tenir, donc quand t' observes tout ça ça te donne des idées pour des personnages » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 31 mai 2017, réplique N103). Or, il est important de souligner que l'objectif de ce projet n'était de loin pas celui de caricaturer des acteurs socio-politiques locaux ; le dramaturge a donc plutôt mélangé les traits qu'il observait chez chacun en les redistribuant parmi ses personnages, pour éviter la reconnaissance d'une personne précise (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N197). De ce fait, les spectateurs et spectatrices ont pu reconnaître dans les personnages du spectacle des traits les faisant sourire, mais sans que ceux-là soient distinctifs d'une personnalité politique régionale par exemple (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017 - écorégion, réplique N120).

Pour ce qui est du travail de « burinage », de finalisation minutieuse et de retravail sur le texte, voici ce qu'en dit notre dramaturge :

Idéalement je le laisse un jour, je fais complètement autre chose puis après je reviens dessus et je le regarde comme un objet extérieur et puis je me focalise que sur la forme, la fluidité du texte etcetera et là généralement j'écrame beaucoup toujours [...] et puis je reformule, il y a des phrases que j'ai écrites mais j'ai pas fait attention à la manière dont elles sonnaient en bouche, je me refais toute la prononciation du texte en lisant à haute voix, en transformant les phrases pour la fluidité et en évitant les redondances, parce que pour moi ce qui marche mieux c'est de pas me poser ces questions-là quand j'écris, j'écris très librement, comme les choses me viennent etcetera, puis après je fais X passages jusqu'à ce que je trouve que la forme aie acquis la légèreté, l'impact, le zeste (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017 - écorégion, réplique N84).

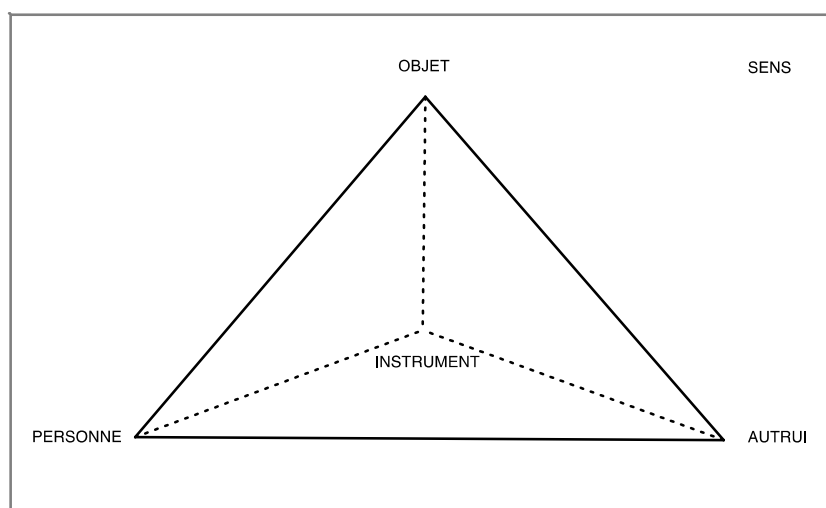
Nicolas Yazgi affirme avoir encore besoin de recul pour appréhender son texte comme « un objet extérieur » et pouvoir en analyser la fluidité dans la forme. Il y a donc une première étape de retravail « solitaire », c'est-à-dire fait par le dramaturge chez lui. Lorsque la rythmique du déroulement dramaturgique semble fluide et légère (après avoir « écrémé » la pièce), il fait une lecture à voix haute du texte pour en tester l'oralité. Voici un exemple de retravail du texte de la pièce sur le photovoltaïque : « là, dans ma tête c'est les deux [ingénieurs] qui parlaient ensemble, et puis je trouvais que c'était plus drôle de parler à tout le monde donc "vous avez" » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N362). Le dramaturge remplace donc (Annexe IX) le « Tu as entendu la nouvelle ? » en « Vous avez entendu la nouvelle ? ». Notons que dans cette version du texte le « as » du « Tu as » est resté (« Vous avez as »), signe clair d'un retravail.

Deuxièmement, vu que « ça bouge toujours les textes » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017 - écorégion, réplique N94), la pièce évolue en plateau, en présence de l'équipe théâtrale. En effet, quelques formulations peuvent parfois changer en répétition, selon ce que disent naturellement les comédien-ne-s à plusieurs reprises (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N349) ou s'ils/elles ont des lapsus. Nicolas Yazgi est très actif dans cette phase de travail en plateau car il peut s'interroger sur certaines formulations :

Parce que c'est la langue parlée, appropriée, incarnée plutôt qu'écrite, même si je la lis à haute voix chez moi. Et aussi parce que les acteurs [comédien-ne-s] font un travail d'appropriation des personnages, tout d'un coup avec leur riche expérience d'acteurs ils amènent un truc qui est super juste par rapport aux scènes et auquel j'ai pas pensé (Entretien avec Nicolas Yazgi, suite 31 mai 2017, réplique N20).

Ainsi, en plateau l'équipe procède à une réappropriation collective du texte de la pièce et co-construit une œuvre incarnée. Ce retravail sur le texte est très intéressant et nous permet de tenir compte de plusieurs éléments présentés dans la partie sur les fondements théoriques. Si on prend les aspects du prisme de Kloetzer et Clot (2016) couplés à ceux de celui de Zittoun (2008),

on aurait un modèle autour du sens de l'activité (Ill. 5). L'activité serait définie par la Personne, Autrui, l'Objet et l'Instrument mais le tout serait englobé par le Sens que prend cette activité pour la personne qui la réalise et en parle. Autrement dit, dans ce cas Nicolas Yazgi (Personne) qui interagit avec ses comédien-ne-s (Autrui) autour de la pièce de théâtre qu'il a écrite (Objet), modifie son texte selon les suggestions en plateau (Instrument) pour lui donner Sens. A présent, voyons plus précisément le travail d'écriture de Nicolas Yazgi pour chaque pièce courte.



Ill. 5 Prisme du sens de l'activité, d'après Zittoun (2008) et Kloetzer & Clot (2016).

III.1.III. *Ecrire la saynète universitaire*

L'équipe scientifique du projet *Agora-Territoire* a décidé d'intégrer à chaque pièce un sketch, cette fois une véritable saynète de quelques minutes, qui représentait les universitaires de manière humoristique. Cette démarche n'avait pas comme objectif de mettre l'université au centre des débats, mais plutôt de ne pas épargner les scientifiques du détournement par l'humour et du miroir déformant que fournissait chaque pièce sur une réalité sociale spécifique. Tout d'abord, le dramaturge a tenté de théâtraliser les réunions scientifiques du projet :

J'avais fait une première version très verbeuse, parce que c'était des universitaires à une table qui discutaient du projet, mais théâtralement c'était imbuvable et puis du coup j'ai élagué, élagué, élagué, pensé que ce n'était plus indispensable la table, mais qu'on allait jouer sur le fait d'accueillir (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N294).

Cette première version de la saynète universitaire est donc trop longue, « verbeuse » et pas adaptée à la scène. Nicolas Yazgi décide alors de jouer sur le temps et le stress qui caractérisent le projet et remplace la table de discussion par l'accueil des acteurs sociaux invités au forum :

Donc les acteurs [comédien-ne-s] apprennent la veille [...] qu'ils doivent recevoir les gens, etcetera. Puis donc ils sont à l'échauffement, ils échangent leurs impressions sur leur rapport au sujet, leur rapport au savoir, leur rapport à devoir incarner certains types de personnages et tout ça, alors j'ai beaucoup élagué par rapport à tout ce que j'avais fait, alors ça c'est beaucoup de chagrin parce qu'il y avait je pense dix fois le contenu pour finir par rapport à ce qu'on est arrivés. Puis après il y a un personnage [...] qui fait des commentaires un peu cyniques aux autres, qui balance deux trois trucs sur le processus et tout ça, les autres [...] se demandent comment ils vont faire ça et puis ils décident que la meilleure manière c'est de se moquer un peu aussi des universitaires [...]. Et puis donc ils singent un peu les [universitaires] (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N300).

La saynète présente donc désormais les comédien-ne-s qui se préparent à entrer sur scène et qui finissent par « singer » les universitaires ; ainsi le premier objectif de ne pas épargner l'université du regard théâtral est atteint. Or, cette saynète constitue également un moyen d'introduire le projet aux acteurs présents, de parler de savoir, des sujets abordés, etc. Il s'agit d'une manière ludique d'aborder les thématiques et d'entrer en matière. On assiste donc à un retravail presque total de la saynète de la part du dramaturge qui « élague, élague, élague » jusqu'à arriver à un dixième du contenu. L'auteur exprime son chagrin de devoir couper son texte de la sorte, mais préfère qu'il soit adapté à une forme théâtrale, donc verbale et non verbeuse. Après chaque présentation de la saynète universitaire débutaient donc les pièces courtes.

III.IV. Ecrire la pièce sur les enjeux du photovoltaïque

Le processus d'écriture de la première pièce courte autour des enjeux du photovoltaïque débute pour Nicolas Yazgi lors d'une rencontre avec une ingénieure spécialisée dans ces questions, en juillet 2016. Pour le dramaturge il s'agit d'une étape importante d'entrée dans la thématique (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N52). Cette pièce traite des projets d'insertion de panneaux photovoltaïques dans les villes et des effets de communication. De multiples acteurs, dont les politiciens, les architectes, les communes et les ingénieurs-mêmes, peuvent se réappropriier et modifier les projets sur le photovoltaïque selon leurs propres intérêts. Les panneaux solaires souffrent d'une mauvaise réputation : ils seraient difficiles à installer et il serait impossible de les intégrer harmonieusement au bâti. Dans la pièce on suit Jules Joule, un ingénieur qui souhaite porter un projet autour d'un

parcours dans la ville illustrant le potentiel et l'adaptabilité du photovoltaïque pour l'architecture et l'aménagement urbain. [...] Avant tout, [l'objectif] c'est de redéfinir l'image du photovoltaïque auprès de la population. De montrer qu'il ne s'agit pas juste de modules intrusifs qui servent à produire de l'énergie (Citation issue du texte de la pièce, Nicolas Yazgi, novembre 2016).

En août 2016 l'équipe scientifique réalise une première cartographie avec les acteurs sociaux concernés par le sujet (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N58).

Un ultérieur entretien avec l'ingénieure collaborant au projet, Ellen Hertz et Hugues Jeannerat en septembre 2016 ira nourrir une « proto-dramaturgie » que Nicolas Yazgi présentera en octobre, lors de quatre journées de rencontre avec les acteurs sociaux, les comédien-ne-s et l'équipe scientifique au complet, qui a eu lieu à l'Université de Neuchâtel du 18 au 21 octobre 2016 (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N184). En effet, un peu avant octobre, le dramaturge affirme commencer à voir l'ensemble des métiers et des enjeux liés au photovoltaïque comme une insertion esthétique et culturelle des panneaux aux villes et au bâti (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N90). Les sources textuelles sur lesquelles il s'est basé pour se familiariser au thème étaient des articles scientifiques, des revues de presse et de la littérature grise sur le photovoltaïque ; ces documents étaient transmis, sur demande du dramaturge, notamment par Hugues Jeannerat (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N108). Nicolas Yazgi réalise de nombreuses lectures supplémentaires et « j'allais regarder un peu des vidéos sur le net des différentes personnes dont on nous parlait. Ça m'aide de voir des gens, de voir comment ils parlent, de voir comment ils s'expriment » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N189). Certaines phrases sont reprises d'ailleurs verbatim dans la pièce, comme l'auteur les entendait : « “est-ce qu'on peut en parler au café ?”, ça c'était une phrase que j'ai repri telle quelle » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N339). A ce moment, le dramaturge se concentre principalement autour de la question de l'effet silo, qui - nous l'avons vu - était le point de départ du projet. Or, il se rend compte par la suite qu'il avait déjà écrit dans ses notes des « graines » d'idées pouvant potentiellement germer par la suite, même si le focus était à l'époque sur les silos (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N20).

Durant les « journées d'octobre » l'auteur présente donc à l'équipe scientifique une proto-dramaturgie basée sur le matériel lu et recueilli auparavant. Ainsi, « [l'idée] c'est qu'on partait d'un grand projet politique [...] et que, entre l'envie politique du départ et le truc d'arrivée il y a une espèce de grand écart qui est presque assez comique » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N136). Dans ce sens, il avait pensé à un projet d'illuminer la ville entière grâce au photovoltaïque, pour finir ensuite avec une simple loupiote. Nicolas Yazgi dit avoir testé cette proto-dramaturgie d'abord dans sa tête pendant la réunion, ensuite l'avoir nourrie durant la pause de midi, en avoir discuté avec Sophie Pasquet-Racine, la co-metteuse en scène et l'avoir travaillée avec les comédien-ne-s en improvisation dans l'après-midi (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N215). Effectivement, l'improvisation est pour Jacquot (1970) un « mode de prospection, mais elle suppose une mise en forme, l'ajustement des trouvailles individuelles aux recherches de l'ensemble. [...] Celle-ci peut jouer un rôle décisif

dans l'exploration des thèmes, la découverte d'effets expressifs » (Jacquot 1970, p. 16). L'improvisation devient donc un instrument d'exploration créative et collective, des choses se font et se défont dans la recherche de l'ensemble autour d'un objectif commun. Ainsi, l'équipe théâtrale travaille collectivement autour de la proto-dramaturgie et teste une improvisation sur le rapport entre un ingénieur et son chef très pressé, sujet inspiré par l'expérience de l'ingénieure qui a collaboré au projet (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N166). En même temps a lieu une sorte de casting : « ça m'avait convaincu dans le fait que ça irait très bien de faire jouer le chef par Viviane [Thiébaud] » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N170). En effet, concernant l'attribution des genres aux personnages, l'auteur considère bien entendu les comédien-ne-s à disposition, mais exprime surtout une volonté d'attribuer les rôles décisionnels et politiques à des femmes (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N162). Olivier Crevoisier, après avoir vu ce que l'équipe théâtrale a présenté après l'improvisation, donne l'idée d'introduire les médias et les effets de communication, que nous retrouverons dans la pièce (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N148).

Lors de ces « journées d'octobre », l'équipe scientifique traite également de la future deuxième pièce autour de l'hébergement thérapeutique et traite de l'importance de « couper des rubans » pour inaugurer des bâtiments ; cet aspect « refait surface » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N152) quand Nicolas Yazgi pense à la dramaturgie de la première pièce courte. Une ressource à la base destinée à un autre thème est donc mobilisée pour construire la première pièce. Mais encore, Olivier Crevoisier souligne lors de ces rencontres le rôle fétichisé de l'ingénieur en Suisse : ces réflexions font apparaître la première scène de la pièce au « CIH » (Centre International d'Héliocentrisme) (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N156). L'ingénieur protagoniste de cette pièce - présent dans chaque scène - incarne le projet d'intégrer harmonieusement au bâti plusieurs panneaux photovoltaïques dans la ville : « [l'ingénieur est] le fil rouge. Il n'y a pas toujours forcément besoin d'un fil rouge, mais là comme on suivait l'évolution d'un objet-projet, je trouvais bien de l'incarner » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N312). De plus, le dramaturge aime ajouter des chansons à ses pièces ; souvent il en écrit lui-même, mais pour cette pièce il a choisi avec Sophie Pasquet-Racine des chansons connues, des « hits » sur le soleil, que les comédien-ne-s chantaient dans les changements de scènes. Ces chansons aux titres évocateurs (« Je veux du soleil », « Let the sunshine », « Soleil Noir ») suivaient l'ambiance du récit et la progression du projet amené par l'ingénieur (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N280).

Le 1^{er} novembre 2016 une dramaturgie presque définitive, découpée en scènes, est validée par Ellen Hertz et l'ingénieure qui a collaboré au projet. Cette dernière est considérée par Nicolas Yazgi comme ce qu'en anthropologie on appelle un « informateur privilégié » ; sa vision, sa connaissance du sujet, sa perspective ont été très appréciées par l'auteur tout au long du processus (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 décembre 2016, réplique N70). Le 10 novembre 2016, le texte définitif de la pièce est validé - il a été donc écrit en une dizaine de jours - et le soir il est envoyé aux comédien-ne-s pour qu'ils/elles l'apprennent. Un jour plus tard est envoyée la saynète universitaire - qui avait été décidée aux « journées d'octobre ». Suit une semaine de travail avant la représentation, qui a eu lieu le 18 novembre 2016 : l'équipe théâtrale travaille autour du texte, de la mise en scène et teste la saynète universitaire en présence d'Ellen Hertz. A ce stade du projet, les créateurs et créatrices - engagés pour le spectacle final - ne sont pas intervenu-e-s ; les comédien-ne-s et les deux metteurs en scène réalisent donc une « proto-scénographie » et des « proto-costumes » en amenant leurs propres habits, selon la caractérisation des personnages. Nous détaillerons ce travail dans le sous-chapitre *III.II*.

III.I.V. Ecrire la pièce sur l'hébergement thérapeutique

Dans le processus d'écriture de la première pièce, Nicolas Yazgi a mobilisé de nombreuses sources textuelles pour se familiariser à la thématique économique-politique du photovoltaïque. La deuxième pièce courte traite d'un thème plus social : le « Housing First », l'importance d'un foyer pour les personnes fragiles. En effet, un hôpital psychiatrique de la région a mis en acte un programme d'hébergement thérapeutique pour les patients atteints de troubles psychiatriques. Le fait d'avoir son propre chez-soi leur permettrait d'acquérir une majeure indépendance et pourrait avoir de nombreuses retombées positives du point de vue thérapeutique. Or, ce projet fait face à de multiples difficultés, de la part des régies immobilières qui demeurent réticentes à louer des biens à des patients ou des voisins qui manifestent leurs peurs. Dans la pièce on suit Philippe, un patient à la recherche d'un appartement : « le but c'était évidemment pas que ce soit lourd, mais quand même c'était de mettre les destins humains au centre de la pièce » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017, réplique N6). Notre dramaturge, familier à cette thématique, est allé à la rencontre de multiples acteurs sociaux ; il a réalisé de nombreux entretiens seul ou avec des membres de l'équipe scientifique :

J'ai cherché un peu de littérature en plus et puis surtout j'ai cherché à rencontrer des gens, j'ai moi-même cherché des associations dont plusieurs ont été finalement invitées, donc j'ai fait le travail d'aller chercher les acteurs sociaux, j'ai fait tous les entretiens (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017, réplique N18).

Il est intéressant de constater que Nicolas Yazgi travaillait en même temps sur un autre projet théâtral autour de la vulnérabilité et pour lequel il a également réalisé des entretiens avec des personnes atteintes de troubles psychiatriques ou des proches de patients : « j'ai mélangé un peu des deux choses dans la prise d'informations » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017, réplique N40). L'auteur croise donc ses sources pour construire un objet fidèle à une réalité sociale complexe. Il entre en contact avec de nombreuses associations de voisins ou d'accueil et d'action psychiatrique afin de cerner le multiperspectivisme dans cette thématique délicate. Effectivement, Nicolas Yazgi réfléchit autour des stéréotypes dont sont victimes les personnes atteintes de troubles psychiatriques (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017, réplique N122). De plus, comme énoncé précédemment, les cas concrets et les anecdotes constituent des ressources utiles au dramaturge (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017, réplique N74). Nicolas Yazgi affirme avoir beaucoup apprécié d'aller à la rencontre de ces personnes, même si cela a constitué un travail remarquable et conséquent. Le dramaturge interroge également des éducateurs et le directeur du centre psychiatrique hospitalier à l'origine du projet de *Housing First*, afin qu'il lui fournisse des indications utiles à la caractérisation notamment de Philippe, le personnage transversal de la pièce (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017, réplique N38). Nicolas Yazgi visionne également des vidéos. Un soir, l'équipe présente le travail sur ce personnage au directeur de l'hôpital et celui-ci se dit très touché par la manière dont le patient est traité ; il valide et fait quelques petites remarques qui étoffent ultérieurement la caractérisation (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017, réplique N42). En effet, Nicolas Yazgi souhaite à tout prix éviter la caricature pour le personnage de Philippe : « c'était très important pour moi, même si j'aime beaucoup les caricatures en général, mais là ça me semblait vraiment tout ce qu'il ne fallait pas faire. Fallait être subtil, plus nuancé, plus touchant » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017, réplique N108). Une autre ressource dramaturgique a été une série d'observations :

Il y a eu plein de choses assez fascinantes à observer pour nous et très touchantes aussi parce qu'on allait faire les pauses dans les cafétérias [de l'hôpital], on a eu de belles rencontres, [...] on essayait évidemment de pas être voyeuristes, mais d'aller à la cafétéria ça a permis aussi aux acteurs [comédiens] d'un peu regarder la manière dont les gens se tiennent, dont les gens parlent, c'était non seulement humainement intéressant, riche, mais aussi ouais une autre manière de travailler théâtralement (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017, réplique N46).

Le travail d'observation est une caractéristique que j'ai remarqué parmi les membres de l'équipe théâtrale. Ils/elles arrivent à capter des manières de parler, de se mouvoir et ont une capacité d'observation très développée, qu'ils utilisent dans leur travail d'écriture ou d'interprétation qui rend les personnages encore plus « vivants ».

Lors des « journées d'octobre », les comédien-ne-s réalisent à nouveau des petites improvisations autour d'une scène d'appel à une régie immobilière (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017, réplique N22) : « ça [la scène de la régie] on avait décidé qu'Etienne [Fague] garderait une part d'impro », donc tous les contenus sont là mais il n'y a pas les phrases complètement rédigées (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017, réplique N24). En effet, dans l'extrait textuel du dialogue du gérant, incarné par Etienne Fague (Annexe X), on constate que sont indiqués uniquement des mots-clés ou des phrases courtes, afin de laisser une liberté d'improvisation au comédien. Cette scène, née en improvisation, reste donc dans la version définitive de la pièce et garde une partie où le comédien improvise.

III.I.VI. Ecrire la pièce sur l'écorégion

Le processus d'écriture de la troisième pièce courte a débuté pour Nicolas Yazgi au début du mois de février 2017, lorsqu'il a commencé à découvrir la littérature sur le sujet et à réaliser une série d'entretiens avec les acteurs sociaux (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017 - écorégion, réplique N2). Cette pièce traite des projets en politique environnementale et notamment d'un projet réel visant à constituer une région écologique ou « écorégion » dans le Canton de Neuchâtel. Pour cela, des politiciens locaux ont commencé à réfléchir au développement durable du Canton et à la réalisation du projet. Or, un programme d'une telle envergure nécessite le soutien des agriculteurs, des entrepreneurs, des membres d'institutions réglant les infrastructures locales, etc. Cette thématique suivait de très près l'actualité du Canton et l'objectif de ce forum était de constituer un lieu de rencontre et d'échange autour de ce concept d'écorégion, encore inconnu pour la plupart des acteurs sociaux.

Pour ce qui est de la phase de documentation, Nicolas Yazgi s'est confronté à une littérature très vaste ; les documents concernant le Canton ne mentionnaient pas le processus d'écorégion et les ouvrages sur l'écorégion semblaient différer du concept tel que développé ici. Le dramaturge a alors réalisé de nombreux entretiens avec des acteurs sociaux très divers :

On a fait des journées assez denses, avec pleins d'entretiens, certains d'une demie heure, certains de deux heures, plusieurs à la suite et puis il y avait des périodes où entre nous on discutait ensuite de ce qu'on avait vu, retenu, les trois ensembles avec Hugues [Jeannerat] et Ellen [Hertz]. Et puis la grande surprise c'est que la première journée d'entretiens qu'on a fait, personne n'avait entendu parler de cette idée d'écorégion. [...] Ensuite on a rencontré des gens qui étaient plus institutionnels et pour eux ça faisait complètement sens, alors du moment où ça faisait sens pour eux ça commence aussi à faire sens pour moi et le fait que ça fasse pas sens pour d'autres peut faire sens dans un rapport relationnel avec les autres (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017 - écorégion, réplique N2).

Cet extrait d'entretien très riche nous informe déjà sur le rythme de travail, la durée des entretiens, mais surtout sur le fait que le dramaturge échangeait souvent avec Hugues Jeannerat et Ellen Hertz au cours du processus. Même lors de l'écriture des deux autres pièces, Nicolas Yazgi effectuait des appels Skype ou des rencontres avec les membres de l'équipe scientifique travaillant sur le thème de la pièce. Il a donc collaboré strictement avec l'équipe d'universitaires dans la validation des dramaturgies et des directions employées, le développement des thématiques, etc. L'auteur constate vite que certains acteurs sociaux moins institutionnels ne sont pas au courant du néo-projet sur l'écorégion. Le sujet commence à faire sens pour lui du moment où il rencontre les acteurs porteurs du projet, ce qui lui permet de réfléchir autour des silos et de la communication. Le fait que très peu d'acteurs aient entendu parler de ce concept, pousse le dramaturge à vouloir raconter l'histoire du processus dans sa pièce, en s'appropriant théâtralement le projet et en soulignant les aspects centraux et les lignes fortes (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017 - écorégion, réplique N6).

Ici aussi, les entretiens se couplent à des fines observations, notamment des interactions lors d'un conseil communal et des rôles de chacun : « c'est vraiment parti d'une espèce d'observation ethnographique des interactions, des regards, de la manière d'écouter ou de ne pas écouter, de qui essaie de rassembler, de synthétiser, de faire un peu la paix » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017 - écorégion, réplique N110). Je tiens à préciser que toutes ces phases de documentation, de travail de terrain, d'écriture, etc. se sont déroulées, pour les trois pièces, dans des temps extrêmement courts et le fait que l'équipe théâtrale ait réussi à écrire et monter des pièces d'une telle qualité en quelques semaines souligne davantage le professionnalisme de chaque membre. Le dramaturge explore donc plusieurs pistes dramaturgiques, dont l'idée d'un jeu de balle entre les personnages (représentant chaque acteur social qui se renvoie la « balle » de la réalisation du projet), qui sera par la suite abandonnée. La pièce est à nouveau retravaillée collectivement dans la phase de répétitions avant le spectacle et l'auteur réalise quelques coupures dans le texte.

Nicolas Yazgi a décidé de se lancer un challenge : écrire toute la pièce en gardant une unité de lieu, c'est-à-dire une réunion dans un conseil communal. Les précédentes pièces se déroulaient dans des lieux institutionnels différents et il a donc voulu tester un seul endroit tout au long de la pièce (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017 - écorégion, réplique N134). Cela constitue un challenge car ça entraîne des réflexions différentes sur la spatialité de la scène :

On est tous dans ce conseil qui est assez statique et c'est assez parlé comme du théâtre assez à l'ancienne [...], parce que ma première vision c'était qu'on allait complètement déconstruire l'espace, ça allait commencer comme une table de réunion puis après qu'elle allait bouger, ça allait faire des tranchées, qu'ils allaient se battre, on n'a pas trouvé les bonnes tables. [...] Donc après du coup ça

a été de dire on va vraiment travailler avec la spatialité, les mouvements des acteurs, où on pouvait mettre quand même de l'espace, parce que le théâtre c'est un art scénique, c'est un art de l'espace, pas juste une lecture (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017 - écorégion, réplique N106).

Le dramaturge réfléchit à la spatialité de la scène, car le théâtre est « un art de l'espace » : la grande présence du texte et l'unité de lieu obligent à trouver des stratagèmes qui permettent de mettre en mouvement la pièce. Il pense donc au départ à la déconstruction spatiale d'une table de réunion se transformant en tranchées entre les personnages. Or, des complications logistiques ont écarté cette idée au profit d'un travail beaucoup plus subtil et minutieux des mouvements des comédien-ne-s. En effet, le rythme d'une pièce peut se construire dans les changements de lieux, des scènes, d'éclairage, de costumes ; ici le spectateur se trouve trente minutes dans une salle de conseil. Les comédien-ne-s et les deux metteurs en scène ont donc travaillé une « micro-chorégraphie de chaque réaction : quand est-ce qu'il bouge la main, quand est-ce qu'il fronce les sourcils » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017 - écorégion, réplique N108). Les artistes construisent donc toute une chorégraphie autour des mouvements des personnages afin de rendre la pièce rythmée et spatiale. Mais nous approfondirons le travail réalisé par l'équipe autour de la mise en scène dans le prochain sous-chapitre.

III.II. Faire : les trois pièces courtes

La présente section est dédiée au travail de mise en scène qui a eu lieu après l'écriture des trois pièces courtes. Nous sommes donc encore dans la deuxième phase du projet ; on étudie ici la réalisation de chaque pièce qui a été présentée à un public restreint d'acteurs sociaux. Comme énoncé *supra*, à ce stade les créateurs et créatrices (costumière, scénographe, créateur lumière, musicien) ne sont pas encore intervenu-e-s, ayant été engagé-e-s pour le spectacle final ouvert au public. Dans cette phase de mise en scène des pièces courtes, les « acteurs » principaux sont donc bien évidemment Nicolas Yazgi en tant que dramaturge et metteur en scène, Sophie Pasquet-Racine pour la co-mise en scène et l'interprétation de certains rôles et les quatre comédien-ne-s (Didier Chiffelle, Viviane Thiébaud, Johanne Faivre et Etienne Fague). Dans un premier temps, il s'agit d'observer le travail général autour de la mise en scène, ensuite comment les comédien-ne-s ont travaillé leur jeu dans cette phase intense de production théâtrale.

III.II.I. Faire la mise en scène

A présent, il s'agit de comprendre comment les deux metteurs en scène décrivent leur travail. Quel est le rôle du metteur en scène ? Comment il interagit avec l'équipe ? Voici ce qu'en

dit Nicolas Yazgi : « moi je vois vraiment le travail de mise en scène comme un travail d'orchestration. Tu es un peu le chef d'orchestre, parce qu'il faut bien quelqu'un qui décide, il faut être le garant d'une vision » (Entretien avec Nicolas Yazgi, suite 31 mai 2017, réplique N38). Ainsi pour le metteur en scène, son travail correspond à celui d'un directeur d'orchestre « garant d'une vision » et réunissant tous les corps de métier autour d'un seul objectif commun. Tout comme en musique, au théâtre le rythme compte énormément. Et c'est la metteuse en scène Sophie Pasquet-Racine qui nous parle de l'importance de l'enchaînement visuel et verbal dans un spectacle :

On n'a pas idée à quel point ça change un spectacle, une faute de rythme, ça bousille un spectacle ; un spectacle peut-être magnifique, très beau, etcetera, si le rythme n'est pas pensé - alors après c'est ma question le rythme - mais vraiment faut trouver le rythme juste, mais c'est en musique, en danse, en tout art vivant, c'est quand même assez premier (Entretien avec Sophie Pasquet-Racine, 3 novembre 2017, réplique S50).

Pour la metteuse en scène le rythme demeure fondamental dans tout art vivant et celui-ci est donné par l'enchevêtrement des scènes, la construction et déconstruction des tableaux scéniques, le développement visuel, etc. C'est le metteur en scène qui orchestre tous ces éléments de manière cohérente selon une « vision », pour reprendre les mots de Nicolas Yazgi. Notre metteuse en scène part souvent de ce qu'elle appelle des « idées-déclat », des « images scéniques » sur lesquelles est construite la mise en scène (Entretien avec Sophie Pasquet-Racine, 3 novembre 2017, réplique S34). En guise d'exemple, pour la première pièce autour du photovoltaïque l'idée-déclat concernait la réduction drastique d'un projet, pour la deuxième pièce autour de l'hébergement thérapeutique l'idée-déclat était le déplacement du regard vis-à-vis des personnes atteintes de troubles psychiatriques et enfin pour la troisième pièce autour de l'écorégion l'idée-déclat était une succession de cafés qui sont amenés aux politiciens et qui deviennent toujours plus grands (Entretien avec Sophie Pasquet-Racine, 3 novembre 2017, réplique S34). Ils deviennent tellement grands que l'idée de départ de la metteuse en scène était d'employer des bidons ayant servi à stocker l'eau lors de son mariage pour faire noyer les personnages de la pièce dans le café. Cet exemple illustre que Sophie Pasquet-Racine utilise des ressources provenant de son expérience personnelle pour nourrir ses idées théâtrales de mise en scène, qu'elle définit « des pivots qui permettent après de construire, de tirer des fils » (Entretien avec Sophie Pasquet-Racine, 3 novembre 2017, réplique S34). Il s'agit donc principalement d'images scéniques qui reflètent un concept que le metteur en scène veut exprimer à travers des tableaux. On peut les considérer comme des instruments que le/la créateur-trice mobilise dans l'activité. Ces idées-déclat fournissent également aux comédien-ne-

s « des balises, des repères », des contraintes qui permettent d'explorer et de créer librement à l'intérieur d'un cadre. En effet, vu que l'équipe disposait de quelques jours uniquement pour mettre en scène chaque pièce, Sophie Pasquet-Racine m'explique qu'il était indispensable d'avoir des idées guidant le travail. Comme elle le précise, la contrainte n'exclue pas la liberté créatrice, au contraire elle la stimule (Entretien avec Sophie Pasquet-Racine, 3 novembre 2017, réplique S38).

Au niveau du support matériel qui médiatise l'activité de la metteuse en scène, il y a des feuilles volantes, mais aussi son carnet de notes sur lequel elle écrit entre autres des mots-clés pour fixer des idées. Par exemple, dans un extrait de son carnet (Annexe XI) concernant la troisième pièce sur l'écorégion il est écrit : « grosse table de réunion, gros pots de crayons, crescendo des cafés ». Cela indique le côté clownesque qu'ils voulaient donner à la pièce, où tout est démesuré (Entretien avec Sophie Pasquet-Racine, 3 novembre 2017, réplique S84). Les notes de Sophie Pasquet-Racine sont donc prises à la main et agrémentées de dessins, « c'est juste pour éclairer ma pensée parce que des fois j'ai du mal à me faire comprendre » (Entretien avec Sophie Pasquet-Racine, 3 novembre 2017, réplique S104). La metteuse en scène utilise donc l'outil-dessin pour médiatiser ses échanges avec les autres membres de l'équipe ; il s'agit d'un moyen d'expression de sa pensée qu'elle matérialise à des fins explicatives. Notons que Nicolas Yazgi a dû contacter tous les membres de l'équipe théâtrale sans savoir ce sur quoi ils auraient travaillé. En effet, lorsque le dramaturge a monté l'équipe, environ une année et demie avant la fin du projet, aucun thème n'était défini et le processus venait d'être lancé (Entretien avec Nicolas Yazgi, 30 octobre 2017, réplique N31). Par conséquent, comment ont travaillé les comédien-ne-s engagé-e-s dans le projet pour préparer leurs rôles en si peu de temps ?

III.II.II. Faire le jeu

Il est temps de se plonger dans le travail des quatre comédien-ne-s pour les pièces. Déjà Viviane Thiébaud souligne la particularité de ce processus qui voit le dramaturge comme étant également co-metteur en scène ; pour elle ainsi le jeu peut vraiment exprimer la volonté derrière l'écriture de la pièce. La comédienne n'a pas l'habitude de travailler dans l'observation, elle est plutôt attentive à la « couleur, l'énergie » du personnage :

Moi je passe plus par le corps, qu'est-ce qu'il se passe physiquement dans l'espace, [...] comment on bouge, c'est quoi le rythme de cette personne par rapport à ce qu'elle raconte et tout ça. Mais je suis pas dans un travail de mimétisme, ça je travaille pas comme ça. C'est vraiment plus une sorte d'énergie et de couleur à laquelle je me dis « ben ça c'est à peu près la couleur », donc je vais là-dedans quoi (Entretien avec Viviane Thiébaud, 4 octobre 2017, réplique VT20).

La comédienne a une approche liée au corps se mouvant dans l'espace et au rythme qui caractérise un personnage auquel elle attribue une couleur qu'elle suit dans son interprétation. L'aspect spatial revient dans un entretien avec une autre comédienne du projet, Johanne Faivre, qui sent le besoin d'« aller dans l'espace » de la scène et de marquer physiquement pour apprendre le texte, grâce à des mouvements et des intentions précises de jeu (Entretien avec Johanne Faivre, 6 octobre 2017, réplique J54). Etienne Fague décrit son expérience de ce projet comme « particulière », car il a été difficile pour lui d'apprendre les textes en si peu de temps (Entretien avec Etienne Fague, 29 septembre 2017, réplique E16). Pour pallier à cette difficulté, il existe des stratagèmes au théâtre que Nicolas Yazgi a exploité : par exemple, dans la mise en scène du conseil communal dans la troisième pièce, il y avait une table de réunion et sur celle-ci quelques documents où les comédien-ne-s pouvaient noter quelques passages-clé en cas d'oublis (Entretien avec Nicolas Yazgi, 17 mars 2017 - écorégion, réplique N84). Selon Didier Chiffelle, le fait qu'ils aient eu un temps extrêmement restreint pour travailler chaque pièce a évité que les comédien-ne-s ne tombent dans des pièges, tels que le fait de trop se concentrer sur des détails de scénographie. Dans cette deuxième phase du projet, l'équipe théâtrale était en « mode survie », elle devait faire exister un objet théâtral à tout prix et donc privilégiait l'efficacité et la simplicité, avec le risque - souligne le comédien - de tomber dans les clichés (Entretien avec Didier Chiffelle, 4 octobre 2017, répliques D32).

Le travail de comédien passe par le corps dans l'espace de la scène mais aussi par le matériel, le support du texte qui est annoté et personnalisé. Didier Chiffelle par exemple - une fois que la mise en scène est fixée - écrit dans son texte de la pièce les notes d'intention des personnages, les déplacements généraux sur scène et les emplacements sur le plateau (Entretien avec Didier Chiffelle, 4 octobre 2017, réplique D2). En revanche, tant que l'équipe est en phase de recherche et d'expérimentation au plateau, il ne note rien et utilise sa mémoire comme outil de travail. Le comédien emploie également des parcours mnemotechniques pour se mettre « en état de jeu » avant d'entrer en scène : « par exemple j'imagine que je me promène sur un chemin, que j'ouvre une porte, que je vois une maison, je me fais le descriptif de tout ce que je vois dans ma tête, je vois des personnages qui dessinent la façade par exemple » (Entretien avec Didier Chiffelle, 4 octobre 2017, réplique D4). Dans la préparation de leurs interprétations, les comédien-ne-s puisent dans plusieurs ressources. Viviane Thiébaud m'explique ne pas vouloir s'effacer pour incarner un personnage, mais elle part toujours d'elle-même, pour « injecter » du sien dans son rôle : sa première source est donc sa propre personne (Entretien avec Viviane Thiébaud, 4 octobre 2017, réplique VT30). En revanche, certains rôles demandent justement

de laisser place au personnage, comme nous l'apprend Didier Chiffelle qui a interprété Philippe, le patient avec troubles psychiatriques de la deuxième pièce courte :

Si on peut disparaître derrière le personnage c'est... alors il y a plein de choses qui sont à nous, mais je pense que pour ce genre de personnages [comme Philippe] je pense qu'il faut disparaître derrière quelque chose. Puis après ben il y a d'abord une phase où c'est très construit, il y a la phase où les comédiens essaient de bien faire, c'est la pire, être un bon élève en tant que comédien c'est ce qu'il y a de pire. [...] Parce que jouer c'est pas une réflexion, c'est comme quand on fait de la musique, les gens qui jouent de la musique cérébralement, ils ne touchent pas. [...] On n'est pas dans une réflexion, une analyse. Si, avant, quand on répète, quand on essaie de poser le truc, mais ça se réfléchit au niveau de la scénographie, au niveau de la mise en scène, le comédien lui il est dans le faire, vraiment (Entretien avec Didier Chiffelle, 4 octobre 2017, répliques D18-D20).

Dans cet extrait, le comédien livre des précieuses informations concernant son travail. Premièrement, comme sa collègue Viviane Thiébaud, il admet qu'« il y a plein de choses qui sont à nous », qui appartiennent à la personne-comédien-ne et qui sont injectées dans le personnage. Toutefois, certains personnages nécessitent que l'on mette en avant leurs propres traits spécifiques, surtout lorsqu'il y a eu un travail conséquent dans la caractérisation. Le comédien peut donc disparaître derrière un personnage, tout en l'ayant nourri de soi-même. Cette citation permet de comprendre également comment Didier Chiffelle perçoit le travail du comédien ; ce dernier « est dans le *faire* », dans l'exécution, l'artiste de scène qui réfléchit ne transmet pas de l'émotion au public. Aux dires du comédien, le processus n'est donc pas « cérébral » mais dans l'action. Pour lui ce sont les scénographes et metteurs en scène qui ont un regard analytique : « jouer c'est pas réfléchir [...]. T'es dans la course tu vois, c'est comme un bobeur, tout est dans l'effort et dans la descente, par contre il connaît son parcours par coeur » (Entretien avec Didier Chiffelle, 4 octobre 2017, répliques D16). Didier Chiffelle utilise la métaphore du descendeur de bob, qui maîtrise parfaitement son parcours et qui « fonce ».

Si le jeu semble s'apparenter à un élan, une énergie dans l'action, la préparation des rôles paraît être un travail très réfléchi et précis. Etienne Fague et Didier Chiffelle ont beaucoup apprécié de pouvoir travailler leurs personnages de la deuxième pièce au sein du centre psychiatrique ; au-delà des rencontres humaines enrichissantes, le fait d'être immergés dans le milieu qu'ils représentaient sur scène a été pour eux une ressource et un support pour le jeu (Entretien avec Etienne Fague, 29 septembre 2017, réplique E90). Pour Johanne Faivre l'observation est également très importante afin de construire ses interprétations :

Pour la politicienne je me suis amusée un peu à observer quoi. Du coup que ce soit écouter deux-trois discours [...] c'était chouette ça de s'inspirer des mimiques physiques, les manières de parler [...] soit sur des vidéos ou je trouve aussi certaines photos dans le journal qui sont vraiment hyper parlantes (*rire*). [...] Je l'ai fait pas mal dans les trois jours [de mise en scène des pièces] et puis après une fois qu'on les avait quand même jouées, ouais, par curiosité d'aller voir, [...] ou tout d'un coup

tu regardes un documentaire et puis tu te dis « ah ouais », ça revient en tête quoi. [...] Je note pas beaucoup en fait, j'observe. Puis je me dis que ce qui ressort c'est ce qui a été intégré (Entretien avec Johanne Faivre, 6 octobre 2017, répliques J46-J48).

La comédienne joue une politicienne dans la première pièce autour du photovoltaïque et elle s'inspire de discours politiques réels qu'elle observe dans des vidéos ou des photos pour voir les postures, les mimiques, etc. Dans les quelques jours de répétition avant chaque représentation, Johanne Faivre prépare donc ses rôles en observant. Elle ne prend pas de notes lors de ses observations, mais intègre plutôt certains traits ; ce qu'elle reproduit sur scène correspond à ce qui lui est resté de ces observations. Parfois elle repense à ces ressources même après avoir interprété ses rôles, lorsqu'elle perçoit quelque chose qui lui rappelle un personnage. Dans ce sens, Didier Chiffelle dresse des parallèles entre les personnages qu'il joue au sein du projet et d'autres personnages interprétés auparavant et cela semble l'aider dans la caractérisation. En guise d'exemple, il lie son personnage de l'ambassadeur venant annoncer un communiqué au conseil communal dans la troisième pièce, au rôle de Helvetus IV, roi de Suisse, qu'il a revêtu pour Plonk et Replonk. Pour son rôle de professeur universitaire dans la troisième pièce, il observe « la rythmique, le parlé » de certains professeurs (Entretien avec Didier Chiffelle, 4 octobre 2017, répliques D8) ou regarde des vidéos, notamment de l'écrivain français Alain Finkelkraut. Or, il affirme ne pas copier, mais « digérer », s'approprier de ces caractéristiques pour nourrir les personnages qu'il interprète (Entretien avec Didier Chiffelle, 4 octobre 2017, répliques D6). Dans ce sens, si l'on reprend le prisme hybride façonné grâce à celui de Zittoun (2008, p. 168) autour du sens et celui de Kloetzer et Clot (2016) autour de l'activité (Ill. 5), le comédien (Personne) qui interagit avec les metteurs en scène (Autrui) construit le Sens de son travail, de son interprétation des personnages de la pièce écrite (Objet) grâce à différents Instruments de son métier, tels que le travail sur le corps, les mimiques, les gestes, les façons de parler, etc. Ces instruments font partie du réel de l'activité (Rabardel & Pastré 2005, p. 2), ils sont de l'ordre de l'expérimentation, mais s'inscrivent dans une tradition de travail liée à la pratique et au métier de comédien.

III.III. Défaire : jeu et enjeux

Lorsque les membres du projet *Agora-Territoire* décident de reprendre les trois pièces de la deuxième phase pour créer un spectacle théâtral ouvert au public, plusieurs questions se posent concernant les modalités de reprise. Comment enchâsser les trois pièces ? Faut-il construire un cadre dramaturgique les liant ? Nicolas Yazgi a donc réfléchi à la construction de *Territoire* ; des

éléments qui avaient caractérisé la deuxième phase du projet ont donc été retravaillés, d'autres ont été abandonnés au profit de nouvelles idées. Voici comment le dramaturge décrit cette phase de réflexion :

Ça semble évident maintenant, mais je me suis beaucoup posé de questions de l'ordre : « est-ce qu'on reprend les trois vraiment, est-ce qu'on en reprend que deux », alors trois c'est toujours un nombre un peu magique, si tu veux commencer à ouvrir des possibilités pour que les gens réfléchissent à d'autres domaines sociaux, je pense que trois c'est mieux que deux, après je me suis dit « dans quel ordre on les met ? », alors bien sûr là c'est dans le même ordre quand elles ont été faites mais c'est pas juste pour ça en fait. C'est que j'ai été tout à coup convaincu que la partie beaucoup plus humaine qui te touche vraiment au fin fond de l'émotion, elle était très bien au centre, parce que pour moi c'est un pivot du truc et le pivot c'est de dire que même dans la première, même dans la troisième toutes ces décisions, tous ces procédés, il y a toujours après des destins biographiques qui sont impactés par ça [...]. Et puis c'est très important comme en musique les questions rythmiques, et la première et la troisième elles ont quelque chose de l'ordre de cette belle tradition du burlesque politique quelque part, et l'autre – même s'il y a un petit peu de burlesque, mais je trouve c'est complètement autre chose – de l'avoir au milieu ça donnait je pense aussi une manière à ce que l'énergie de réception et de participation des spectateurs se renouvelle (Entretien avec Nicolas Yazgi, suite 30 octobre 2017, réplique N1).

Dans ce riche extrait d'entretien, Nicolas Yazgi exprime ses questionnements : faut-il reprendre les trois pièces ou en sélectionner deux ? Dans quel ordre les représenter ? L'auteur pense qu'un tryptique permet davantage d'« ouvrir des possibilités » de réflexion autour de réalités sociales diverses, car il fournit un éventail plus étoffé de regards et perspectives sur le monde. Le dramaturge souligne l'importance du rythme qui est donné aussi par la disposition de ces trois tableaux qui ont des énergies et des rythmiques différentes, données par leur caractère plus ou moins comique. Il parle d'« énergie de réception qui se renouvelle » par le rythme de l'enchaînement. Nicolas Yazgi considère que la deuxième pièce autour de l'hébergement thérapeutique constitue un « pivot », car son côté humain et très touchant exprime ce qui est peut-être moins explicitement au centre des deux autres pièces : les décisions politiques, les procédés économiques touchent avant tout des destins humains, des individus avec leurs histoires et expériences de vie.

Cette phase du projet allant de la fin de la présentation des pièces courtes (mars 2017) au début de la mise en scène du spectacle final (début de l'été 2017) est une étape hybride de réflexion, de documentation, d'écriture que Nicolas Yazgi décrit comme suit : « c'est un aller-retour, c'est pas juste une phase de lecture, tu te perds un peu, tu lis des choses, tu les oublies, etcetera » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 31 mai 2017, réplique N83). Ainsi des idées naissent et se défont. Plus tard, le créateur lumière Laurent Valdès soulignera dans un entretien « tout le travail qui a été fait en amont », auquel il n'a pas participé et il dit sentir « un background très très fort » (Entretien avec Laurent Valdès, 2017, réplique L6). Il constate que beaucoup a été construit auparavant, dans la deuxième phase du projet : serait-ce difficile de (s'en) défaire ?

Dans ce sous-chapitre, il s'agit d'étudier les éléments qui ont été déconstruits, les désapprentissage, les aspects scéniques qui ont été défaits pour être reconstruits collectivement par la suite pour créer le spectacle théâtral *Territoire*.

III.III.I. Défaire la mise en scène

Si la scénographie subit de grands changements des trois pièces courtes au spectacle *Territoire* - comme nous le verrons au sous-chapitre suivant -, en revanche la mise-en-scène, les intentions de jeu restent pratiquement les mêmes que celles de la deuxième phase :

V59 : Au niveau de la mise-en-scène, vous avez quand même tenté de rester assez fidèles à ce que vous aviez fait en adaptant...

S60: Au canevas ouais.

V61: Ce choix était pratique, était conceptuel, était...

S62: Je crois qu'il était réaliste dans le sens où se défaire totalement de quelque chose qu'on a construit c'est compliqué, c'est très compliqué. Avec les mêmes personnes. Il y aurait eu d'autres comédiens, ça aurait été une autre équipe au plateau, ça aurait été presque évident qu'il fallait changer. Mais là c'était les mêmes personnes...et en même temps on a réussi à se défaire de certaines choses, mais ça s'est pas fait volontairement de se défaire, ça s'est fait par la force des choses et puis par ce que la scéno nous a imposé, par ce que le rythme nous a imposé, c'est pas le même rythme d'avoir trois pièces esseulées que d'avoir un ensemble (Entretien avec Sophie Pasquet-Racine, 3 novembre 2017, répliques V59-S62).

Sophie Pasquet-Racine évoque ici la difficulté de *se défaire* de quelque chose de construit avec la même équipe. Un changement de comédien-ne-s par exemple aurait pu entraîner un remaniement plus profond, car les choses ne seraient pas ancrées dans la pratique. Le choix de garder donc une mise en scène proche de celle des pièces courtes demeure « réaliste » pour la créatrice et interprète. Cependant, la metteuse en scène évoque le fait que certaines choses se défont et refont naturellement, avec le changement de scénographie et de rythme qu'impose un spectacle composite comme *Territoire*. Il s'agit donc d'un processus de déconstruction pour reconstruire. Sophie Pasquet-Racine parle également d'éléments qui se seraient « affinés » d'une phase à l'autre, « parce qu'il y avait cet espèce d'urgence dans la construction des trois jours, puis ce one shot présenté aux gens » (Entretien avec Sophie Pasquet-Racine, 3 novembre 2017, réplique S92). Dans cette dernière phase l'équipe théâtrale a donc pu affiner les déplacements sur scène, les intentions de jeu, en enlevant le côté « brut » de la deuxième phase. Dans ce sens, la metteuse en scène opère un parallèle intéressant :

Le théâtre [...] est plus proche de la sculpture que de n'importe quel autre art pour moi. [...] Parce qu'on part d'un bloc, on propose plein de choses, et après on enlève et on voit apparaître la forme. [...] Il faut pas se censurer sur les idées, sur l'interprétation etcetera, pour affiner, pour enlever, pour

laisser apparaître des choses. [...] Si on part de quelque chose qui fourmille, on peut arriver à quelque chose d'extrêmement sobre et sensible et tenu, mais ça passe par une phase de réduction (Entretien avec Sophie Pasquet-Racine, 3 novembre 2017, réplique S92).

Sophie Pasquet-Racine illustre dans cet extrait d'entretien que le théâtre est un art qui, comme la sculpture, part d'un « bloc » d'idées, de propositions, d'inspirations qui doit être retravaillé en enlevant de la matière pour la façonner. Ainsi, le metteur en scène, tel un sculpteur, modèle le spectacle en défaisant l'abondance d'idées et d'expérimentations pour donner forme à la pièce. Or, la créatrice précise que sans « quelque chose qui fourmille », sans matériau de base, on ne peut pas sculpter une œuvre, qu'elle soit théâtrale ou plastique. Par conséquent, le processus de défaire, la « phase de réduction » est nécessaire afin de créer un spectacle pertinent et cohérent avec la « vision » dont parlait Nicolas Yazgi plus haut. Dans ce sens, Williams (1928) écrit : « the technique of the play is as different from that of the novel as sculpture is from painting » (Williams et al. 1928, p. 122). Ainsi, comme le disait notre dramaturge, le théâtre - art vivant - ne se résume pas au texte d'une pièce, tout comme la sculpture - art de l'espace - ne se résume pas à la bidimensionnalité d'une toile. Le théâtre et la sculpture envahissent l'espace et possèdent une corporalité faisant vivre l'œuvre.

Un exemple de ce fourmillement d'idées qui est ensuite canalisé et modelé par le metteur en scène-sculpteur figure dans la conception des trois tableaux théâtraux lors de la reprise des pièces. Effectivement, les deux metteurs en scène du projet voyaient un hommage aux différents styles du théâtre dans leur composition des trois pièces dans le spectacle final :

On partait sur quelque chose d'extrêmement monochrome et théâtre contemporain, épuré pour le photovoltaïque, on arrivait à du théâtre bourgeois genre mélodrame pour le logement psychiatrique, [...] et du clown, aller dans le clownesque pour l'écorégion. Et ce qu'il est resté de ça, il est resté des petites choses, il n'est pas resté des... il y avait une esthétique commune au final, mais ce qui est resté de ça c'est qu'effectivement dans le photovoltaïque les couleurs sont extrêmement tranchées, il y a du rouge, il y a du blanc, du noir, du gris et un peu de marron, mais il n'y a pas...il y a un choix assez graphique des couleurs [des costumes et des accessoires, entre autres] (Entretien avec Sophie Pasquet-Racine, 3 novembre 2017, réplique S62).

Ainsi les trois pièces réunies représentent trois univers théâtraux différents. Toutefois, ce qui est resté de ces idées de départ c'est « des petites choses » et notamment le traitement des couleurs et l'esthétique de chaque pièce. A partir de la vision initiale, des choix ont donc dû être faits par les metteurs en scène. De plus, Nicolas Yazgi et Sophie Pasquet-Racine ont réalisé un véritable travail collaboratif dans la mise en scène, se complétant dans la traduction dramaturgique et dans la direction des comédiens. A ce propos, la section suivante est dédiée au travail que ces derniers-ères ont réalisé autour du jeu dans le passage de trois pièces courtes à un spectacle théâtral.

III.III.II. Défaire le jeu

Les comédien-ne-s du projet *Agora-Territoire*, semblent avoir été marqués par la deuxième phase où ils ont dû répéter les pièces en quelques jours seulement. Lors des entretiens, ils m'expliquent comment ils ont appréhendé la période de travail entre la fin des trois pièces et le début du spectacle final. Déjà ils remarquent un changement dans la temporalité ; ils disposent désormais de plus de temps pour travailler leurs interprétations, mais ils demeurent conscients qu'ils ne partent pas de « rien ». Ils peuvent à présent :

Plus décortiquer les choses et puis s'appuyer plus sur le texte, prendre le temps. C'est mettre de la dentelle quoi, dans un truc qui avant était un bloc parce que t'es en mode survie et en même temps qui est hyper bien parce que tu te rends compte qu'en trois jours ça tient, c'est efficace et puis ça va droit au but, mais après dans l'étape maintenant de tout le temps qu'on a, tu te rends compte que ça prend du temps en fait de déconstruire ou réimaginer le truc autrement, et puis se dire ben c'est possible autrement tu vois. Tu ne pars pas d'un truc à zéro, tu dois reprendre [...] Parce que t'as déjà une mémoire de quelque chose, mais une mémoire hyper rapide parce que c'était que trois jours. Enfin voilà, non c'est un drôle de trajet c'est sûr (Entretien avec Viviane Thiébaud, 4 octobre 2017, réplique VT32).

La comédienne parle de « bloc » plutôt brut - ce qui n'est pas sans nous rappeler la sculpture - qu'ils avaient construit auparavant et maintenant il s'agit d'y mettre de la dentelle, d'« affiner » comme nous disait Sophie Pasquet-Racine dans la précédente section. A présent ils peuvent apporter des nuances à leurs interprétations en s'appuyant sur le texte. Viviane Thiébaud souligne également le « mode survie » dont parlait aussi Didier Chiffelle pour décrire la phase de travail pour les pièces courtes. Ce qui nous intéresse particulièrement est le fait que la comédienne parle de la difficulté de « déconstruire », car « tu ne pars pas d'un truc à zéro ». Elle parle de « mémoire » des mouvements, des intentions de jeu qu'il serait difficile de défaire complètement, mais qui nécessitent un retravail et un affinement. Cela rejoint les propos de Johanne Faivre qui considère que : « on a quand même physiquement fixé quelque chose et puis tout à coup il faut tout redéconstruire, [...] là on a vraiment un squelette, qui est quand même assez précis, puis qui a quand même marché, et puis faut déconstruire ce squelette et puis essayer de remettre quelque chose de nouveau là-dedans » (Entretien avec Johanne Faivre, 6 octobre 2017, réplique J40). La comédienne estime qu'ils/elles ont en peu de temps « fixé physiquement » un « squelette » précis, qu'il faut « redéconstruire » pour y insérer « du nouveau ». Nous sommes donc véritablement dans la phase du *défaire* : déconstruire une base, un bloc, un squelette qui a été érigé en très peu de temps, enlever le surplus, affiner, donner forme à une œuvre.

A nouveau, la corporalité et la spatialité reviennent dans le travail des comédien-ne-s : « tu te rends compte que tu as marqué certains trucs dans le corps ou dans les réflexes [...], du coup tu retombes dans tes vieilles marques » (Entretien avec Johanne Faivre, 6 octobre 2017, réplique J42). Malgré la volonté de (se) défaire, le corps a une mémoire motrice et spatiale qui montre qu'il est difficile d'enlever de la matière du bloc. Pourtant on garde le squelette pour y broder dessus la chair qui donnera vie à l'interprétation. Dans ce sens, Johanne Faivre parle de « donner vie », de quelque chose « d'organique » qui compléterait la structure préfixée (Entretien avec Johanne Faivre, 6 octobre 2017, réplique J86). Etienne Fague a le sentiment d'avoir été « poussé sur scène » dans la phase des pièces courtes, mais malgré cela des habitudes semblent s'être fixées :

Ça fait bizarre parce qu'on l'a déjà joué un peu, mais comme si on nous avait un peu poussés sur scène quoi, et puis là ben du coup on reprend mais il faut casser deux-trois petites habitudes qui ont été prises, il faut à la fois retrouver des choses, la fraîcheur, voilà il ne faut pas rentrer dans des rails, enfin c'est assez intéressant comme processus. [...] Faut oublier des choses (Entretien avec Etienne Fague, 29 septembre 2017, réplique E24).

Le comédien parle de « casser » des habitudes, « oublier des choses », afin de « retrouver la fraîcheur » dans le jeu ; déconstruire permettrait-il donc de mieux reconstruire ?

III.IV. Refaire : le spectacle final

Dans ce dernier sous-chapitre il s'agit d'analyser le (re)faire collectif dans la phase de production du spectacle final *Territoire*. Voici comment Nicolas Yazgi parle de cette phase de travail :

Tu vas lire le texte avec les différents intervenants, tu vas leur raconter tes intentions etcetera, c'est des pros, ils vont t'écouter, forcément c'est aussi des artistes, donc ils vont s'approprier les choses personnellement et heureusement parce que c'est pour leur patte qu'ils sont intéressants, et donc c'est trouver cet équilibre entre quelque chose qui est approprié et [...] puis ensuite ça revient vers le point de centralisation qui est la petite entité mise en scène. [...] Et ça sera des allers-retours entre ces appropriations – qui doivent être personnelles pour qu'elles soient fortes et singulières et qu'elles amènent l'intelligence créative de quelqu'un qui est spécialiste de la lumière et qui est un bon spécialiste de la lumière, quelqu'un qui est une bonne costumière, quelqu'un qui est un bon scénographe – et la garantie d'une cohérence avec la vision (Entretien avec Nicolas Yazgi, 31 mai 2017, réplique N38).

Le metteur en scène et dramaturge parle de cette étape comme d'un travail collectif et collaboratif. L'équipe théâtrale - comme le soulignait plus haut Viviane Thiébaud - a la chance de pouvoir travailler avec l'auteur de la pièce, car il est en mesure de leur faire part de ses

intentions derrière l'écriture, de comment il avait imaginé le spectacle. Les créateurs et créatrices vont donc tenir compte de ces remarques, mais également apporter leur « patte », leur savoir-faire, leur créativité pour ensuite se retrouver tous et toutes autour de la même vision scénique, comprenant la mise en scène, les lumières, la scénographie, les costumes, la musique, etc. Nicolas Yazgi parle d'« allers-retours » entre l'appropriation personnelle de la pièce par les artistes et une cohérence avec la vision et les objectifs communs. Nous comprenons qu'une dimension importante de ce travail demeure donc l'écoute et l'ouverture à l'autre dans un effort commun de création artistique. Dans un premier temps, nous verrons comment le dramaturge a (re)travaillé son texte afin de fournir un cadre et enchâsser les trois pièces en un seul spectacle théâtral. Ensuite, il s'agira d'étudier la nouvelle scénographie, grâce à la parole, entre autres, de Nicole Grédy, la scénographe du projet. La mise en scène refaite cette fois avec la contribution de l'équipe théâtrale au complet (costumière, créateur lumière, musicien) sera l'objet de la section suivante, pour conclure sur le retravail des comédien-ne-s autour du jeu.

III.IV.1. Faire le prologue, l'épilogue et les transitions

Lors d'une réunion avec l'équipe scientifique - qui a eu lieu le 31 mai 2017 - à laquelle j'ai pu prendre part, Nicolas Yazgi a partagé le fait que le public composé d'acteurs sociaux spécifiques, qui a caractérisé la deuxième phase du projet, diffère des spectateurs et spectatrices du spectacle final. Il a exprimé la volonté d'interpeller ce nouveau public, sans que la pièce présente pour autant une morale ou des leçons à en tirer ; il fallait souligner le côté « ludique et intelligent » plutôt que celui didactique. Au vu du fait que la saynète universitaire qui précédait chaque pièce était également une introduction aux fora avec les acteurs sociaux, le dramaturge a donc décidé de retravailler cette saynète. Il était important pour lui de garder ce regard sur l'université, « parce que c'était LE moment où on pouvait bien rire de l'université comme on rit des autres et c'était crucial de le faire, parce que sinon t'as un gros problème d'asymétrie. Et donc il fallait absolument qu'il y ait le même miroir déformant pour l'uni » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 30 octobre 2017, réplique N33).

L'auteur a donc développé la saynète jusqu'à ce qu'elle devienne le prologue du spectacle. Tout d'abord, dès que le public entrait dans la salle, un étrange personnage portant des lunettes avec un nez et une moustache se trouvait en bord de scène et observait en silence les spectateurs et spectatrices prenant leurs places. J'ai interrogé Nicolas Yazgi sur ce personnage mystérieux (interprété par Sophie Pasquet-Racine) : il était volontairement énigmatique et une sorte de « synthèse ludique » du projet. En effet, les lunettes pouvaient évoquer l'université et le gros nez et la moustache les accessoires et artifices du théâtre. Mais surtout, ce personnage qui captivait

vite l'attention du public, faisait référence à Groucho Marx et aux Marx Brothers qui, au début du XX^e siècle, étaient « des grands satiristes du politique et des comportements humains et de très fins observateurs [...] et ces personnages qui regardent le public rappelaient que le théâtre observe aussi » (Entretien avec Nicolas Yazgi, suite 30 octobre 2017, réplique N13). Les scientifiques ne sont pas les seuls à étudier la réalité les entourant, le théâtre aussi observe la société - et le travail des comédien-ne-s et du dramaturge nous l'a particulièrement illustré.

Ce mystérieux personnage aux lunettes revenait à la fin du spectacle : « depuis très longtemps j'étais au clair sur le fait qu'il fallait un petit quelque chose du début à la fin » (Entretien avec Nicolas Yazgi, suite 30 octobre 2017, réplique N17). Le metteur en scène considère que « les débuts et les fins » sont très importants et ça a été un véritable challenge pour lui de trouver notamment comment conclure le spectacle après trois pièces différentes (Entretien avec Nicolas Yazgi, suite 30 octobre 2017, réplique N13). De même, le dramaturge a écrit plusieurs prologues et testé plusieurs choses. Finalement, le prologue reprenait donc des universitaires observant des phénomènes sociaux et l'épilogue, qui a été beaucoup expérimenté et travaillé en plateau, voyait le décor se défaire et les comédien-ne-s réaliser une sorte de procession rituelle très rythmée. C'est la patte de l'anthropologue qui ressort de cet épilogue. Enfin, le personnage aux lunettes et moustache réapparaissait pour disparaître dans une boîte, tandis que le musicien Bill Holden grimpait sur l'imposante scénographie - objet de la section suivante - pour jouer du corne des Alpes.

La présence du musicien a été cruciale dans l'enchâssement des trois pièces. Effectivement, il était chargé de créer des morceaux musicaux qui reflétaient les ambiances de chaque fin de pièce. Sorte de personnage transversal, intendant du théâtre intervenant uniquement dans les transitions et clôturant le spectacle, il exprimait aussi la volonté de Nicolas Yazgi que la parole n'occupe pas aussi les inter-pièces (Entretien avec Nicolas Yazgi, suite 30 octobre 2017, réplique N31). Or, au départ, Nicolas Yazgi avait l'idée de mobiliser Bill Holden pour de la musique concrète et polyrythmique avec du matériel de bureau (Entretien avec Bill Holden, 21 octobre 2017, réplique B1). En effet, Bill Holden n'est pas uniquement un musicien de talent, mais aussi un créateur d'objets sonores. Je l'ai rencontré dans son atelier chaux-de-fonnier appelé La Sonorie, où il crée des instruments à partir de matériel de recyclage (Annexe XII). Le musicien et Nicolas Yazgi ont réfléchi à intégrer ces créations au spectacle, mais la plupart ne sont pas « transportables » et le metteur en scène souhaitait quelque chose de mobile pour les transitions (Entretien avec Bill Holden, 21 octobre 2017, réplique B31). Par conséquent, un jour Bill Holden a amené quasi tous ses instruments en répétition et ils ont choisi ce que Nicolas Yazgi appelle une « évolution de cuivres » : « c'est la première fois de ma vie que je joue cinq

instruments différents en une seule pièce, cinq embouchures différentes, donc le sousaphone, la bugle, le flugabone, la trompette et puis le corne des Alpes » (Entretien avec Bill Holden, 21 octobre 2017, réplique B25). Ainsi, cinq instruments sont sélectionnés pour évoluer en ordre de grandeur au fil du spectacle.

Le metteur en scène a demandé à Bill Holden de réfléchir à des airs pouvant interpréter musicalement les différentes ambiances. En guise d'exemple, la première pièce autour du photovoltaïque se termine par le discours d'inauguration de la politicienne (Johanne Faivre). Bill Holden arrivait donc à la fin de la scène en « one man fanfare ». Après avoir fait un tour de la scène, il s'installait au milieu du plateau et commençait à jouer une gamme mélodique mineure, suggérant un ton plus triste et annonçant l'entrée de la deuxième pièce autour de l'hébergement thérapeutique (Entretien avec Bill Holden, 21 octobre 2017, réplique B1). Nicolas Yazgi a beaucoup travaillé avec le musicien en lui fournissant des suggestions concernant par exemple les déplacements ou l'attitude à adopter sur scène. Bill Holden improvisait chaque soir ; à chaque représentation de *Territoire* il jouait des gammes d'une manière qu'il définit « très organique », en s'adaptant aux lumières, aux déplacements des comédien-ne-s, etc. (Entretien avec Bill Holden, 21 octobre 2017, réplique B11). Ainsi, tous les soirs l'interprète créait sur scène des compositions uniques, différentes à chaque représentation. Pour le musicien, la présence scénique, qu'il a acquise dans son expérience avec un orchestre, est très importante (Entretien avec Bill Holden, 21 octobre 2017, réplique B53). Bill Holden cite dans un entretien le compositeur argentin et allemand Maurizio Kagel comme source d'inspiration dans l'utilisation des sons et de la musique de manière ludique et comme dénonciation socio-politique (Entretien avec Bill Holden, 21 octobre 2017, réplique B17). Enfin, Nicolas Yazgi a beaucoup réfléchi à l'enchâssement, au cadre des trois pièces pour qu'elles constituent un spectacle fluide et cohérent. Le prologue, l'épilogue et les transitions ont largement contribué à l'unité de *Territoire*, tout comme la scénographie, qui est au centre de la section qui suit.

III.IV.II. (Re)faire la scénographie

D'emblée, je souhaiterais débiter cette partie avec un extrait significatif d'un entretien avec Nicolas Yazgi concernant la scénographie du spectacle final : « il y a deux choses qui sont importantes : c'est le modulaire, faire-défaire-refaire du territoire et puis le méta-théâtre, utiliser les outils du théâtre » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 septembre 2017, réplique N28). Pour le metteur en scène, la scénographie devait permettre de « faire-défaire-refaire du territoire » sur scène, être donc « modulaire » et mobiliser également les « outils du théâtre ». Le fil rouge du présent mémoire se retrouve ainsi dans les décors de *Territoire*. De plus, Nicolas Yazgi précise

que pour lui il est important que la scénographie présente une cohérence conceptuelle avant tout, pour ensuite « s’amuser esthétiquement avec ça » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 septembre 2017, réplique N28). Comment de tels souhaits se sont-ils matérialisés et réalisés dans les décors du spectacle ?

« La scénographie est constituée d’une centaine de caisses, dont le type est Rako qui viennent de chez Utz Gruppe en Suisse allemande, donc c’est du matériel 100% Suisse [...] et puis ces caisses ont aussi la particularité de pouvoir être recyclées » (Entretien avec Nicole Grédy, 4 octobre 2017, réplique NG24). Comme nous l’explique bien la scénographe du projet, Nicole Grédy, les décors de *Territoire* étaient principalement constitués de caisses, boîtes grises de différentes tailles (photos en Annexe XIII) qui étaient montées et démontées en des structures devenant une table de bistrot, la cuisine d’un appartement, la maquette d’une ville, etc. Le 8 septembre 2017 j’ai pu participer à une rencontre de l’équipe théâtrale où les deux metteurs en scène ont discuté notamment avec la scénographe autour des décors et de la nouvelle scénographie du spectacle. Dans mes notes d’observation j’avais déjà noté : « Fil conducteur boîtes RAKO pour idée construction-reconstruction / faire-défaire-refaire du territoire sur scène ». En effet, les caisses Rako sont extrêmement modulables et constituent un outil de travail dans de nombreux théâtres où elles sont utilisées pour stocker du matériel de scène par exemple. Elles répondaient donc pleinement aux souhaits de Nicolas Yazgi énoncés plus haut.

Je me suis rendue dans l’atelier de Nicole Grédy (Annexe XIV) pour qu’elle me parle de son travail pour ce spectacle. La scénographe travaille « à l’ancienne » ; elle n’utilise d’ordinateur que pour stocker des photos et réalise des maquettes des différentes scènes « au vingt-cinquième » (Entretien avec Nicole Grédy, 4 octobre 2017, réplique NG12). Nicole Grédy avait déjà réalisé une maquette du Temple Allemand il y a quelques années et cela a été un précieux outil de travail pour l’équipe afin de penser la scénographie (Annexe XV). Pour ce projet, n’ayant pas été engagée pour la deuxième phase, elle a souhaité visionner les vidéos des trois courtes pièces pour se faire une idée du travail scénographique qui avait été fait, même si elle avait assisté à la première et à une répétition de la troisième (Entretien avec Nicole Grédy, 4 octobre 2017, réplique NG40). Ensuite, Nicole Grédy a travaillé en stricte collaboration avec les deux metteurs en scène qui lui ont fourni des indications, dont par exemple « une manière ludique de gérer le Temple Allemand » ou « que la scénographie vienne souligner implicitement, visuellement le discours, ce qui se joue », me dit-elle en lisant son carnet de notes (Entretien avec Nicole Grédy, 4 octobre 2017, réplique NG44-48). Par la suite, ils ont détaillé chaque scène et les intentions sous-jacentes.

Nicole Grédy considère le décor comme un « support de jeu », il « soutient l'histoire » et ne doit pas être le centre de l'attention du public qui devrait être le jeu et ce qui est raconté. Toutefois, elle admet que le décor est à la base du travail sur les costumes, les lumières, la mise en scène et le jeu et demeure donc un élément fondamental sur lequel les créateurs et créatrices s'appuient (Entretien avec Nicole Grédy, 4 octobre 2017, réplique NG50). Dans ce sens, la scénographe souligne la dimension collective de la création scénographique, où chaque membre de l'équipe apporte des idées sur la scénographie. En effet, Nicole Grédy a vite acheté des caisses Rako pour que l'équipe théâtrale et notamment les comédien-ne-s et les metteurs en scène puissent expérimenter au plateau : « du coup il y a de l'interaction entre eux et puis il y a quelque chose vraiment de l'ordre de la communauté qui décide, puis ça jaillit, puis après ben c'est aussi plus simple de tester en vrai » (Entretien avec Nicole Grédy, 6 octobre 2017, réplique NG5). Il semblerait que cette technique soit une sorte d'instrument pour la scénographe. Si nous reprenons le prisme hybride sens-activité (Zittoun 2008 ; Kloetzer & Clot 2016), la Personne-scénographe interagit avec Autrui-créateurs-trices pour donner Sens à l'Objet-scénographie à travers l'Instrument de l'expérimentation collective.

Dans ce sens, la scénographe affirme : « moi j'amène les caisses et puis après c'est création collective, après ça devient difficile de dire qui fait quoi. [...] Nicolas il a eu plein d'idées, Sophie elle a eu plein d'idées, les comédiens ils ont eu plein d'idées, c'est devenu leur chose » (Entretien avec Nicole Grédy, 6 octobre 2017, réplique NG7). Nous retrouvons l'appropriation par les créateurs et créatrices dont parlait Nicolas Yazgi. Finalement, un spectacle théâtral semble être un objet composite que tout le monde s'approprie et ensuite projette au groupe, qui retravaille cette proposition et la fait sienne et ainsi de suite, tel un processus se renouvelant constamment. En termes plus psychologiques, des contenus sont internalisés par la costumière par exemple, qui va les élaborer et y injecter sa créativité, pour ensuite les externaliser et ceux-ci seront repris collectivement par les autres artistes qui les internaliseront à leur tour. De ce fait, comme le souligne Nicole Grédy, il est difficile de dire « qui a pensé quoi », car l'œuvre est co-construite par l'ensemble de l'équipe. Effectivement, Nicolas Yazgi a également souligné l'aspect collaboratif fait d'expérimentations, de recherches : « on a ce luxe d'avoir une semaine de plus, ça permet de faire une méthode beaucoup plus *recherche de plateau* pour finaliser les choses [...] on va jouer avec [les caisses] pour créer des images scéniques » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 septembre 2017, réplique N30/N36). Le comédien Etienne Fague considère que le travail autour de la scénographie a permis aux comédien-ne-s (qui ne se connaissaient pas tous avant le projet) de créer « des liens, des complicités » qui se retrouvent dans leurs performances sur scène (Entretien avec Etienne Fague, 29 septembre 2017, réplique E18).

En effet, il faut préciser que la logistique des déplacements des caisses Rako a été un immense travail de conception et de réalisation. C'est les comédien-ne-s-mêmes qui s'occupaient des changements de scènes en bougeant les boîtes et en construisant les différents décors :

S120 : La contrainte permet plein de choses au théâtre, le fait de pas avoir de régisseur a permis aussi de construire une esthétique de nous voir bouger aussi, qu'on soit acteurs du changement. [...] C'était physique par contre, c'était extrêmement physique. En répétition, pas en représentation.

V121 : Pourquoi ?

S122 : Ben en répétition c'est le faire, le défaire, le refaire. En représentation ça va tout seul, c'est extrêmement fluide. Mais c'est la mise en place de tout ça, la construction de tout ça qui physiquement était vraiment dure (Entretien avec Sophie Pasquet-Racine, 3 novembre 2017, répliques S120-S122).

La metteuse en scène parle aussi de « faire, défaire, refaire » en parlant de la scénographie qui se construisait et se déconstruisait sous les yeux des spectateurs-trices. Elle souligne la difficulté physique de porter ces caisses, parfois en chantant, comme dans les transitions entre les scènes de la pièce sur le photovoltaïque. Les caisses Rako étaient d'autant plus lourdes qu'elles avaient été renforcées avec du carton alvéolé pour que les comédien-ne-s puissent monter et marcher dessus.

Durant la phase d'expérimentation autour des différents tableaux faits de caisses Rako, l'équipe a utilisé la photographie comme support de travail. Nicole Grédy a réalisé un très grand travail d'archivage : chaque étape était photographiée. Ils/elles ont même trouvé une astuce pour se repérer parmi le grand nombre de photos : lorsqu'ils/elles décidaient collectivement que la mise en place qu'ils/elles allaient photographier était définitive, un-e comédien-ne posait le pouce levé pour indiquer que l'assemblage avait été validé (Entretien avec Nicole Grédy, 4 octobre 2017, réplique NG84). Enfin, comme souvent au théâtre les emplacements sont marqués sur le sol de la scène avec du scotch, une autre caractéristique importante de la scénographie, au-delà des constructions de caisses Rako, était un marquage au sol avec des bandes adhésives aux couleurs du Canton (blanc, rouge, vert) (Annexe XVI). Celles-ci signifiaient le « territoire neuchâtelois abstrait, le territoire du plateau, le territoire de jeu » que le public découvrait en arrivant (Entretien avec Nicolas Yazgi, 29 septembre 2017, réplique N5). De plus, chaque couleur correspondait au marquage d'une pièce : le rouge brûlant comme le feu du soleil pour le photovoltaïque, le blanc aseptisé de l'hôpital pour la deuxième pièce et le vert de la nature pour la troisième pièce. Comme le disait Nicole Grédy, voici posées les bases scénographiques sur lesquelles ont été (re)construits la mise en scène et le jeu, qui sont analysés dans les sections suivantes.

III.IV.III. Refaire la mise en scène

Dans le chapitre lié au *défaire*, nous avons évoqué le fait que la mise en scène ne semblait pas changer drastiquement de la phase des pièces courtes à celle du spectacle. Toutefois, l'équipe théâtrale expérimente au plateau le prologue qui ne figurait pas dans la deuxième phase. Sophie Pasquet-Racine propose - avant que la proposition des caisses Rako n'apparaisse - d'enfermer les universitaires dans des silos, des espèces de ballons d'hélium se dégonflant (Entretien avec Sophie Pasquet-Racine, 3 novembre 2017, réplique S70). L'idée du renfermement dans des boîtes est donc déjà présent et la metteuse en scène dessine un ballon sur son carnet de notes (Annexe XVII). Nicolas Yazgi expose également ses idées afin de recueillir l'avis de l'équipe : « je leur ai expliqué ce qu'on allait chercher, je leur ai exposé un certain nombre d'idées que j'avais, on a fait part les uns et les autres des sensations qu'on avait, j'aime bien écouter avant de décider » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 septembre 2017, réplique N48).

Concernant la remise en scène des pièces, le metteur en scène me fait part du fait que la temporalité de cette dernière phase leur permet de « réinventer des choses calmement », « mettre de la nuance » grâce notamment aux vidéos des pièces qui les aident à se souvenir de leurs intentions de départ (Entretien avec Nicolas Yazgi, 8 septembre 2017, réplique N54). La vidéo demeure un outil important dans le travail de mise en scène pour ce projet : Nicolas Yazgi filme parfois une scène où Sophie Pasquet-Racine joue, comme cela elle peut voir la mise en scène depuis l'extérieur et ils peuvent en discuter ensemble (Entretien avec Nicolas Yazgi, 29 septembre 2017, réplique N18). L'équipe filme aussi notamment les transitions, les entrées et les sorties pour être sûre de ne pas oublier les idées, les calages, car il s'agit de passages très rythmés et étudiés dans le détail. Ainsi, après avoir travaillé pendant plusieurs heures, une fois qu'ils/elles sont satisfait-e-s du résultat, ils/elles filment pour avoir une référence car, s'ils/elles travaillent pendant plusieurs jours uniquement la scénographie par exemple, des nuances risquent de se perdre.

Dans ce sens, Nicolas Yazgi affirme : « ça ne sert à rien de travailler du jeu en finesse tant que t'as pas le rythme des changements des caisses et des installations en place. Il y a un ordre de priorités, tu mets en place certaines choses pour pouvoir ensuite avancer vers les choses plus subtiles, plus fines » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 29 septembre 2017, réplique N2). Après avoir fixé l'organisation logistique et pratique des caisses Rako, les comédien-ne-s ont donc pu travailler le jeu en finesse : « après ce qui est chouette c'est que les acteurs, une fois qu'ils se sont appropriés les textes et les personnages, ils font pleins de propositions et on essaie » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 31 octobre 2017, réplique N24). Nous retrouvons l'appropriation de la pièce par les artistes et l'exploration, la recherche au plateau. Chacun peut également profiter du

savoir-faire de l'autre ; en guise d'exemple, Bill Holden a aidé les comédien-ne-s dans les harmonisations lorsqu'ils/elles chantaient lors des changements de scène de la partie sur le photovoltaïque, ce qui a permis qu'ils/elles soient plus à l'aise dans les nouveaux déplacements de scénographie (Entretien avec Sophie Pasquet-Racine, 3 novembre 2017, réplique S56).

L'exploration passe aussi forcément par des choix et de nombreux abandons. Par exemple, une première idée de scénographie était d'utiliser des tables qui seraient assemblées de manière modulaire afin de créer les décors. Sophie Pasquet-Racine me montre son carnet de notes où est dessiné un podium constitué d'une table renversée, qui devait faire office de pupitre pour le discours de la politicienne à la fin de la partie sur le photovoltaïque (Annexe XVII). L'équipe avait également pensé à des affiches publicitaires ou politiques qui se retrouveraient dans chaque partie, comme un fil rouge créant des liens entre les pièces : « par exemple qu'il y ait l'affiche du funérarium [où sont finalement installés les panneaux solaires dans la première pièce] dans la salle d'attente de l'hôpital [de la deuxième pièce] » (Entretien avec Sophie Pasquet-Racine, 3 novembre 2017, réplique S124). Cela aurait créé, selon la metteuse en scène, une sorte de canton imaginaire, une unité de lieu entre les pièces. Or, cela posait des questions pratiques (où placarder les affiches), des questions esthétiques au niveau des images scéniques, etc. et par conséquent cette idée ne se retrouve pas dans le spectacle final (Entretien avec Sophie Pasquet-Racine, 3 novembre 2017, réplique S142).

Ces images demeurent très importantes dans la mise en scène, notamment au niveau de la lumière : celle-ci - nous apprend Laurent Valdès, créateur lumière pour le projet - réagit sur plusieurs éléments de la scène, notamment les décors et la gestion de l'espace (Entretien avec Laurent Valdès, 13 octobre 2017, réplique L16). Le créateur lumière est très sensible à ces deux aspects qu'il analyse pour ensuite faire des propositions au reste de l'équipe. Il affine ces idées avec les metteurs en scène qui souhaitent que l'éclairage du spectacle ne soit pas trop « plastique » et qui permette « de toujours bien voir leurs yeux [des comédien-ne-s] et de pas les perdre en termes d'attention, vu que c'est beaucoup basé sur le texte » (Entretien avec Laurent Valdès, 13 octobre 2017, réplique L16). Laurent Valdès travaille avec des dessins, il dresse le plan de la salle de théâtre et dans ce cas il a également réalisé des plans du dispositif des caisses Rako (Entretien avec Laurent Valdès, 13 octobre 2017, réplique L20). Il mentionne des contraintes techniques dues au nombre de circuits et de projecteurs disponibles dans le « grill » du Temple Allemand :

« Tout l'enjeu ça a été de réfléchir à qu'est-ce qui fait global et qu'est-ce qui fait spécifique. D'où le besoin pour moi de découper vraiment par petits espaces et puis qu'est-ce que je peux réutiliser. Donc tout l'enjeu c'est par exemple dans la première pièce, ce qui est le restaurant ou ce qui est le bar quand elles sont les deux accoudées, ben c'est les mêmes éclairages que pour les deux régies

après. Alors ça tombe bien ils sont au même endroit, mais j'aurais poussé à ce qu'ils soient légèrement déplacés au même endroit exactement si ça avait été à un mètre de distance en fait (Entretien avec Laurent Valdès, 13 octobre 2017, réplique L24).

Laurent Valdès nous éclaire - si vous me passez le jeu de mots - sur le fait qu'il a réfléchi en termes de réutilisation des projecteurs à disposition (car une fois placés on ne peut pas les déplacer pendant le spectacle) et d'éclairage global ou spécifique. En effet, la lumière au théâtre peut souligner fortement les choix dramaturgiques, rendre certaines scènes plus réalistes et appuyer le texte : par exemple, la lumière théâtrale qui tend, selon Laurent Valdès, à être blanche-bleue peut être modifiée avec des gelatines, comme dans la partie sur l'écorégion où le créateur a rendu l'éclairage plus vert (Entretien avec Laurent Valdès, 13 octobre 2017, réplique L40).

La lumière reflète donc sur les décors, la gestion de l'espace mais également sur les costumes. Dans la deuxième phase du projet, nous l'avons vu, les costumes étaient les habits des comédien-ne-s, tandis que pour le spectacle final l'équipe a fait appel à Tania D'Ambrogio, une costumière professionnelle qui a travaillé autour de ce qui avait été fait auparavant :

Alors pour moi c'est un peu particulier, parce que vu qu'ils l'ont déjà joué, j'ai une position un peu si tu veux entre-deux dans le sens que je suis pas vraiment à la genèse, c'est pas moi qui ai amené des idées premières. La plupart des choses étaient si tu veux déjà en place, il y a des choses qui fonctionnaient déjà bien que j'ai pas touché. [...] Ce que j'ai fait c'est surtout peaufiner, essayer de voir qu'il y ait un ensemble qui fonctionne mieux, remplacer peut-être des éléments qui étaient là un peu par défaut, voilà ce qu'on a trouvé, c'est d'améliorer un petit peu ce qui était en place. [...] Alors évidemment là la scénographie est différente, c'est du gris par rapport à ce qu'il y a eu, donc oui on va pas mettre que du gris sinon les personnages s'effacent mais, donc voilà c'était plutôt une adaptation qu'une création (Entretien avec Tania D'Ambrogio, 16 octobre 2017, réplique T14).

La costumière dit ne pas avoir tout refait, mais avoir repris les bases des trois pièces : elle définit son travail comme une « adaptation », plutôt qu'une création, un travail d'amélioration ou de remplacement de ce qui était déjà en place depuis la deuxième phase du projet. Ce n'est donc pas un *faire*, mais un *refaire*. Elle doit en effet refaire certains costumes qui ne s'adaptent plus au gris de la nouvelle scénographie, ce qui montre aussi le travail de collaboration entre créatrices (en l'occurrence la scénographe et le créateur lumière). Pour Tania D'Ambrogio, comme pour la scénographe, « le costume moins on le voit, plus il est juste », il constitue donc un support et ne doit pas être au centre de l'attention du spectateur (Entretien avec Tania D'Ambrogio, 16 octobre 2017, réplique T10). La créatrice me parle des contraintes auxquelles elle a dû faire face dans ce projet, telles que les changements de costumes qui devaient être réalisés en très peu de temps en coulisses et qui souvent nécessitaient l'intervention d'une tierce personne pour aider les comédien-ne-s, ou les contraintes « de mouvement et de jeu », comme le fait de ne pas pouvoir mettre de jupe serrée à Viviane Thiébaud dans la troisième partie car

elle devait beaucoup bouger et grimper sur les caisses Rako (Entretien avec Tania D'Ambrogio, 16 octobre 2017, réplique T36). Mais encore, bien évidemment, elle devait être attentive à la lumière qui, reflétant sur les vêtements, peut changer leur couleur (Entretien avec Tania D'Ambrogio, 16 octobre 2017, réplique T54). En effet, tout comme la lumière exprime le contenu de la scène, les costumes contribuent à construire le sens du personnage. En guise d'exemple, toujours dans la pièce sur l'écorégion, la politicienne d'orientation écologiste était habillée toute en vert, la centriste en gris et le politicien de droite en bleu (Entretien avec Tania D'Ambrogio, 16 octobre 2017, réplique T50). La costumière a beaucoup utilisé des listes de vêtements et les mesures des comédien-ne-s comme outils de travail dans ce projet (Annexe XVIII) et ensuite elle achetait ou louait des habits adaptés - elle ne les créait pas elle-même (Entretien avec Tania D'Ambrogio, 16 octobre 2017, réplique T22).

Dans le présent sous-chapitre dédié au *refaire*, j'ai tenté d'explicitier l'immense travail qui a été réalisé par toute l'équipe théâtrale dans la conception, la réalisation, la collaboration. Sophie Pasquet-Racine souligne que le côté vivant et éphémère du théâtre entraîne une remarquable dépense d'énergie, comme pour la logistique des caisses Rako par exemple, qui après se clôture le temps de quelques représentations (Entretien avec Sophie Pasquet-Racine, 3 novembre 2017, réplique S166). A ce propos, la metteuse en scène parle de la « fraîcheur » - dont parlait Etienne Fague également plus haut - qui caractérise tout art vivant, du fait que le spectateur pardonne les petites erreurs, car il s'agit avant tout d'un art de l'humain (Entretien avec Sophie Pasquet-Racine, 3 novembre 2017, réplique S164). Dans ce sens, Williams (1928) écrit : « every performance of a play is a hazard from the first night to the last, because - unlike books, buildings, and moving-pictures plays, which are produced once for all - drama is reproduced every time it is performed » (Williams et al. 1928, p. 23). L'auteur souligne le renouvellement et l'unicité de chaque représentation théâtrale, qui ne ressemblera jamais à une autre de par son caractère vivant et incarné. A ce propos, il est temps de donner la parole aux interprètes, qui tous les soirs ont performé, pour comprendre leur retravail autour du jeu.

III.IV.IV. *Refaire le jeu*

Rappelons-nous qu'Etienne Fague avait eu l'impression d'avoir été « poussé sur scène » dans la deuxième phase du projet qui présentait très peu de temps de travail : « ben là on a vraiment l'impression d'avoir été poussés dans la piscine la première fois et puis maintenant on apprend à nager (*rire*) » (Entretien avec Etienne Fague, 29 septembre 2017, réplique E34). Le comédien, qui a dû désapprendre certaines habitudes fixées dans la deuxième phase, associe le *refaire* à un apprentissage. Surtout, ce que je retiens des entretiens avec les comédien-ne-s du

spectacle sur ce retravail, ce sont les déplacements des caisses Rako pour faire, défaire et refaire la scénographie, qui ont pris beaucoup de temps et d'énergie aux interprètes (pour un résultat tout de même impressionnant). Viviane Thiébaud souligne l'aspect collectif de cette logistique de caisses :

C'est assez chouette de pouvoir travailler sur ces caisses qui sont maintenant renforcées, qu'on vient de recevoir et qu'on peut jouer dessus, les pratiquer, voir qu'est-ce qu'on peut faire avec tout ce décor quoi. C'est plus collectif et un truc qui est installé et qu'on développe, c'est une autre énergie que les autres saynètes (Entretien avec Viviane Thiébaud, 4 octobre 2017, réplique VT34).

Le déplacement des caisses Rako demande aux comédien-ne-s une grande organisation, mais ils/elles apprécient l'énergie de ce travail et l'aspect co-construit de cette phase où ils/elles testent collectivement des choses. Pour la comédienne, malgré la spécificité de cette scénographie, le travail de répétition reste le même que pour un autre spectacle (Entretien avec Viviane Thiébaud, 4 octobre 2017, réplique VT38). La seule particularité, soulignée également par Johanne Faivre, est dans le déroulement du processus jugé « à l'envers » car ils ont travaillé d'abord sur la mise-en-scène et les transitions et ensuite sur le jeu (Entretien avec Viviane Thiébaud, 4 octobre 2017, réplique VT40).

Rappelons que *Territoire* a été présenté au public en cinq représentations au Temple Allemand à La Chaux-de-Fonds du 17 au 21 octobre 2017. Les représentations étaient encadrées par trois dispositifs : un programme de salle qui présentait le projet *Agora-Territoire* aux spectateurs et spectatrices, un speech d'introduction par Ellen Hertz et Yvan Cuche et un bord-de-scène avec les équipe scientifique et théâtrale à l'issue du spectacle. Afin de conclure cette section sur la création du spectacle *Territoire*, je souhaiterais laisser la parole au dramaturge et metteur en scène du projet sur ses impressions générales du processus. Dans l'entretien de clôture du projet du 30 octobre 2017, Nicolas Yazgi considère qu'il a pu toucher des publics différents avec sa pièce, ce qui constituait pour lui un des objectifs à atteindre. En effet, même quelques jeunes enfants étaient parmi le public et ils semblaient apprécier la pièce, « donc ça veut dire que de toute façon il y avait du rythme » - un élément qui, nous l'avons vu, demeure central dans les arts vivants. Ce spectacle a réflété « la vision que j'avais d'un théâtre qui soit à la fois exigeant et populaire », explique le dramaturge. A ce propos, il cite une grande source d'inspiration à ses yeux, *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weil, pour son côté déjanté mais extrêmement pertinent. Finalement, Nicolas Yazgi affirme : « je crois qu'on a réussi à aller là où on voulait aller » (Entretien avec Nicolas Yazgi, 30 octobre 2017, réplique N2). Ne reste qu'à défaire la scénographie et ranger les caisses Rako, mais qui sait si, dans l'avenir, *Territoire* ne

sera pas fait, défait et refait dans les souvenirs de ses créateurs et créatrices se remémorant de ce projet artistique et scientifique au cœur de la société.

IV. CONSIDERATIONS REFLEXIVES ET CRITIQUES

Dans le présent chapitre, je souhaite partager quelques considérations réflexives, ainsi que quelques réflexions critiques sur ce travail, en proposant des ouvertures de recherche. Lorsque j'ai présenté l'avancement de ce mémoire au sein du colloque hebdomadaire de l'Institut de psychologie et éducation, l'assistante-doctorante Elisa Cattaruzza m'a demandé si finalement je n'avais pas perçu mon propre travail de recherche comme un processus lié au faire, au défaire et au refaire. A l'époque encore trop concentrée sur mes données, je n'avais pas pris le temps d'opérer une distanciation réflexive sur ma démarche. Effectivement, si j'avais identifié une mise en abîme de mon axe d'analyse dans la logistique de la scénographie qui était montée, démontée et remontée sur scène, je ne m'étais pas rendue compte que lors de mon travail de recherche j'ai dû très souvent défaire pour reconstruire. Durant ces deux années de terrain, les cadres de recherche ont évolué avec les participant-e-s, les méthodes ont été réadaptées à chaque situation, de nombreuses idées ont été défaites pour être reconstruites collectivement, notamment avec la Professeure Laure Kloetzer ou avec Nicolas Yazgi. Hviid Jacobsen et al. (2014) - nous l'avons vu - ont rapproché la pratique scientifique à celle de l'artiste dans leur dimension de création, d'engendrement, mais aussi de doutes, d'expérimentations, d'abandons, de toutes les facettes de l'activité réelle et non uniquement réalisée (Bonfond 2016, p. 44). De ce fait, l'axe d'analyse de ce travail peut être appliqué également au processus de recherche. Les probables imprécisions méthodologiques que présente ce mémoire sont le fruit d'un processus qui a été souvent improvisé et adapté au terrain.

Dans la continuité de cette prise de conscience réflexive, si dans ce mémoire j'ai parlé de « participant-e-s », « créateurs-trices », il s'agit avant tout d'individus, avec leur histoire, leurs expériences et leur unicité de vie. Dans ce sens, lors de cette recherche j'ai réalisé de très belles rencontres. Je me suis rendue compte qu'à la dernière représentation de *Territoire*, lorsque je suis allée saluer, remercier et féliciter toute l'équipe théâtrale, j'étais émue à l'idée de quitter ce groupe que j'avais suivi, interrogé, observé et auquel je m'étais attachée grâce à son humour et sa gentillesse. En suivant pendant des mois le travail de Nicolas Yazgi, j'ai également construit une relation de confiance avec le dramaturge et des liens amicaux. Trêve de niaiseries : ce passage voulait uniquement souligner le côté lié aux interactions humaines et à la posture du chercheur, qu'il ne faudrait pas sous-évaluer dans une recherche scientifique.

Ce mémoire se veut un regard analytique sur le projet *Agora-Territoire*, grâce à une perspective en psychologie socioculturelle. Le présent travail est le fruit de nombreux choix ; les

données recueillies pourraient donc être appréhendées sous plusieurs angles différents. J'ai avant tout documenté le processus de création, du côté artistique. Ensuite j'ai appliqué la focale du travail, liée aux théories de l'activité et au sens de l'expérience. Or, je dispose de données d'observation (même si lacunaires) sur les échanges et rencontres de l'équipe scientifique qui demeurerait des sources intéressantes pour un travail sur le développement du projet du côté des universitaires. De même, un travail de suivi sur la réception des pièces par les acteurs sociaux ayant pris part au projet et sur les actions entreprises pour « briser les silos » dans chaque réalité sociale serait très intéressant.

Mais encore, d'autres perspectives en psychologie socioculturelle applicables au projet *Agora-Territoire* seraient celles de la créativité et de l'imagination. Pour Glăveanu (2011), « something is creative when it is, to our knowledge, new and culturally validated as creative, which, in the West at least, often means being appreciated as original and useful » (Glăveanu 2011, p. 113). Le chercheur souligne l'aspect « créé » de la création, phénomène complexe construit et défini par un environnement social et culturel. Zittoun et Gillespie (2016, p. 84) ont étudié, entre autres, l'imagination dans la création musicale par exemple, mais aussi dans la découverte de théories scientifiques. Inutile de dire que l'imagination se retrouve au quotidien et non seulement dans la création artistique ou scientifique ; elle façonne nos activités et ouvre des perspectives d'avenir. Dans le cadre de ce projet, il serait intéressant d'étudier par exemple comment les membres de l'équipe scientifique avaient imaginé le processus au départ et comment ils ont dû le réinventer au fur et à mesure grâce à l'imagination. Dans le cas de l'étude du travail de création du dramaturge, ça aurait été extrêmement complexe et compliqué d'étudier son activité sous le prisme de l'imagination, principalement car l'explicitation de moments d'imagination créatrice lui aurait demandé d'être trop réflexif sur sa pratique, ce qui aurait entâché le processus de création en cours. Nicolas Yazgi avait exprimé une demande claire qui était celle de ne pas trop conscientiser son processus, de ne pas trop réfléchir autour de ses idées, au risque que ça ne le freine, et de pouvoir s'exprimer avec liberté.

J'ai donc favorisé une approche par les ressources mobilisées dans la création : les articles, la littérature, mais aussi les sources d'inspiration comme les échanges avec les acteurs sociaux. Ainsi, une partie du réel de l'activité surgissait lorsqu'il me faisait part des idées abandonnées ou des ressources qu'il n'avait pas utilisées. Le fait que le dramaturge dresse un récit sur son activité est déjà une sélection, un discours, une perspective subjective autour d'un vécu auquel la personne donne sens. Grâce à cette approche, j'ai pu notamment prendre en compte toutes les interactions sociales qui contribuent à la création artistique et l'aspect co-construit de l'activité théâtrale.

CONCLUSION

En guise de conclusion, je souhaiterais revenir sur les questions de recherche au centre de ce mémoire, en présentant les principaux résultats résumés. La question principale de ce travail était : *Quel est le processus de création du spectacle théâtral Territoire, du point de vue du travail de ses créateurs et créatrices ?* Pour répondre à cette question, nous avons vu que le processus se divise déjà en deux macro-moments qui sont l'écriture et la mise en scène. A son tour, l'écriture dramaturgique de Nicolas Yazgi semble se diviser en plusieurs étapes de travail, dont une phase de documentation et de familiarisation au sujet ou de finalisation très précise du texte. La mise en scène se décline en plusieurs corps de métier qui participent tous à l'élaboration collective du spectacle théâtral. Nous avons appliqué une lecture transversale au processus de création qui est celle du faire, du défaire et du refaire. En effet, le projet *Agora-Territoire* a été caractérisé par une phase de création théâtrale - adressée à un public restreint d'acteurs sociaux et avec des objectifs précis d'action sur une réalité sociale - en trois moments et par une autre phase de présentation d'un spectacle ouvert à un public plus large. Les enjeux différaient donc et des éléments de la première phase ont dû être défaits afin d'être reconstruits dans la deuxième.

Et nous en venons à la sous-question suivante : *Comment trois courtes pièces deviennent un seul spectacle théâtral ?* Afin de construire une unité dramaturgique à partir de trois pièces courtes esseulées, Nicolas Yazgi a travaillé, entre autres, à un enchâssement théâtral composé d'un prologue, d'un épilogue et de transitions sonores. Une nouvelle scénographie a également permis de relier les trois pièces en un seul spectacle complexe et signifiant. Les comédien-ne-s ont donc retravaillé leurs rôles, les ont affinés, ils ont dû se défaire de certaines habitudes de jeu - qu'ils avaient « fixé » avec le corps dans l'espace de la scène - pour reconstruire des personnages subtils et pertinents. Mais comment l'ont-ils fait ?

Voici notre avant-dernière sous-question de recherche : *Quelles ressources sont mobilisées par les créateurs-trices dans leur travail de création ?* Les interprètes se sont basé-e-s sur des fines observations de gestuelles, de façons de parler, d'attitudes corporelles, d'énergies dont ils se sont approprié-e-s pour travailler leurs différents rôles. Parfois, à l'instar de Didier Chiffelle, ils se basaient sur des personnages déjà joués dans d'autres spectacles. Les ressources de Nicolas Yazgi pour l'écriture étaient multiples : des articles scientifiques à la littérature grise en passant par les revues de presse. Mais surtout, c'est dans les entretiens avec les acteurs sociaux et les observations que le dramaturge a puisé davantage pour caractériser ses personnages et donner une crédibilité au récit. Pour les créateurs et créatrices du spectacle *Territoire*, c'est souvent dans l'échange et

l'interaction que les idées et inspirations surgissaient - comme l'explique la scénographe Nicole Grédy. L'équipe théâtrale a réalisé de nombreux moments d'improvisation, d'expérimentation, de recherche au plateau pour construire collectivement l'objet théâtral. Cette co-construction est visible dans les costumes par exemple, synthèse des premiers habits de scène des pièces courtes et des réflexions de Tania D'Ambrogio pour le spectacle final. Elle est visible aussi dans le travail du créateur lumière, qui a beaucoup discuté avec les metteurs en scène afin de pouvoir répondre visuellement et conceptuellement aux propos de la pièce. Cette activité collaborative semble, pour beaucoup, donner sens à leur expérience du projet, qui n'aurait pas pu prendre vie si chacun avait travaillé de son côté.

Et on en vient à notre dernière sous-question : *Quel est le sens que les créateurs-trices attribuent à leur activité au sein du projet ?* Tous les membres de l'équipe théâtrale, sans exception, ont fait référence au plaisir qu'ils prenaient à travailler avec les autres créateurs-trices. L'aspect humain semble donc être au centre de leur expérience du projet, au-delà des difficultés logistico-physiques qu'engendrait la scénographie avec les caisses Rako. Les comédien-ne-s ont beaucoup apprécié les fora avec les acteurs sociaux, car ils souhaitaient participer à un projet engagé et visant un changement sur une réalité sociale. Les autres membres de l'équipe (costumière, musicien, etc.) percevaient également la portée sociale et territoriale du projet. Peut-être que le sens de leur activité au sein du projet *Agora-Territoire* se trouve justement dans la conscience du pouvoir du théâtre et de la science dans la compréhension de la complexité et de la richesse du monde nous entourant.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Alexandre Journeau, V. (dir.) (2011). *Le surgissement créateur. Jeu, hasard ou inconscient*. Paris : L'Harmattan.
- Amalberti, R., & Hoc, J. (1998). Analyse des activités cognitives en situation dynamique : pour quels buts ? comment ? *Le Travail Humain* 61(3), 209-234.
- Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception. A psychology of the creative eye*. Berkeley : University of California Press.
- Autant-Mathieu, M.-C. (1995). *Ecrire pour le théâtre : les enjeux de l'écriture dramatique*. Paris : CNRS.
- Becker, H. S., Mccall, M. M., Morris, L. V., Meshejian, P. (1989). Theatres and communities: three scenes. *Social Problems* 36(2), 93-116.
- Blanchet, A. (2015). *Dire et faire dire. L'entretien*. Paris : Armand Colin.
- Boal, J. (2015). Behaving like guerrillas, wary of the enemy. A historical perspective on the theatre of the oppressed. In Malzacher, F. (ed.) (2015). *Not just a mirror. Looking for the political theatre of today*. Berlin : Alexander Verlag.
- Bonnefond, J.-Y. (2016). *L'intervention dans l'organisation en clinique de l'activité : le dispositif « DQT » Renault à l'usine de Flins*. Thèse dirigée par Yves Clot. Paris : Conservatoire National des arts et métiers.
- Brinkmann, S. (2014). Getting in touch with the world: meaning and presence in social science. In M. Hviid Jacobsen, M. S. Drake, K. Keohane & A. Petersen (eds.), *Imaginative methodologies in the social sciences : creativity, poetics and rhetoric in social research* (pp. 133-154). Farnham : Ashgate.
- Bruner, J. (1996). *L'éducation, entrée dans la culture. Les problèmes de l'école à la lumière de la psychologie culturelle*. Paris : Retz.
- Bruner, J. (2000). *Culture et modes de pensée. L'esprit humain dans ses œuvres*. Paris : Retz.
- Bruner J. (2010). *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ? Le récit, au fondement de la culture et de l'identité*. Paris : Retz.
- Clot, Y. (1999). *La fonction psychologique du travail*. Paris : Presses universitaires de France.
- Clot, Y., Faïta, D., Fernandez, G. & Scheller, L. (2001). Les entretiens en autoconfrontation croisée : une méthode en clinique de l'activité. *Éducation permanente* 146, 17-27.
- Clot, Y. (2008). *Travail et pouvoir d'agir*. Paris : Presses universitaires de France.
- Cordrie, L. (2013). *10 théâtres-forums : éducation à la santé et au vivre ensemble*. Lyon : Chronique sociale.
- Falzon, P. (dir.) (2013). *Ergonomie constructive*. Paris : Presses universitaires de France.
- Freud, S. (1987). *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Paris : Gallimard.

Glăveanu, V. P. (2011). Creating creativity: reflections from fieldwork. *Integrative Psychological and Behavioral Science* 45(1), 100-115.

Hertz, E. & Jeannerat, H. (2016). *Dossier de présentation, Théâtre de la Connaissance IV, « Territoire »*. Neuchâtel : Maison d'analyse des processus sociaux, 1-8.

Hertz, E. & Jeannerat, H. (2016). *Présentation de la démarche, Théâtre de la Connaissance IV, « Territoire »*. Neuchâtel : Maison d'analyse des processus sociaux, 1-3.

Jacquot, J. (ed.) (1970). *Les voies de la création théâtrale*, volume 1. Paris : CNRS.

Kloetzer, L. & Henry, M. (2010). Quand les instruments de métier deviennent objets de discours. Une condition de l'analyse du travail en autoconfrontation croisée ? *Activités* 7(2), 44-62.

Kloetzer, L. (2016). Looking into activity in controversial discussion: cross self-confrontation as a dialogical framework for supporting activity transformation [Conference paper]. Symposium VET & Activity theory. Dublin : ECER.

Kridis, N. (2010). *Psychologie de l'artiste créateur*. Paris : L'Harmattan.

Lamarque, P. & Haugom Olsen, S. (2002). *Truth, fiction and literature*. Oxford : Clarendon press.

Malzacher, F. (ed.) (2015). *Not just a mirror. Looking for the political theatre of today*. Berlin : Alexander Verlag.

Martin, C. (2015). History and politics on stage. The theatre of the real. In Malzacher, F. (ed.), *Not just a mirror. Looking for the political theatre of today*. Berlin : Alexander Verlag.

Masson, C. & Schauder, S. (dir.) (2017). *Images de rêve et processus de création*. Paris : Editions In press.

Meyerson, I. (1987). *Ecrits. Pour une psychologie historique*. Paris : Presses universitaires de France.

Morin, M. (2017). *De la création en art et littérature*. Paris : L'Harmattan.

Olson, D. R. (2009). A theory of reading/writing: from literacy to literature. *Writing Systems Research* 1(1), 51-64.

Petersen, A., Hviid Jacobsen, M. & Antoft, R. (2014). Creativity in the classroom: the poetics of pedagogy and therapeutic shock in teaching sociology. In M. Hviid Jacobsen, M. S. Drake, K. Keohane & A. Petersen (eds.), *Imaginative methodologies in the social sciences : creativity, poetics and rhetoric in social research* (pp. 197-216). Farnham : Ashgate.

Popper, F. (1985). *Art, action et participation. L'artiste et la créativité*. Paris : Klincksieck.

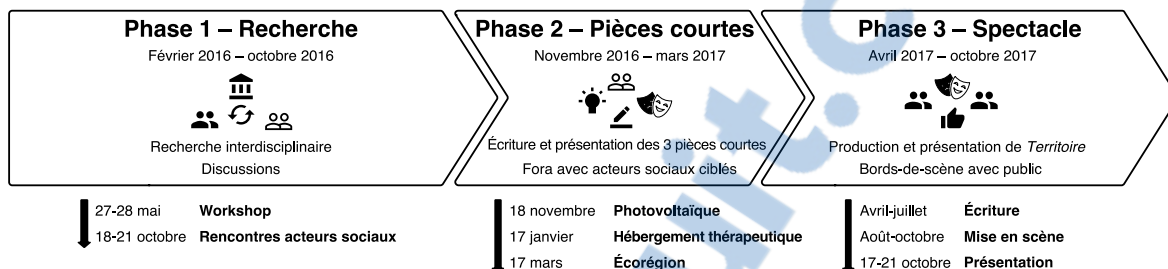
Rabardel, P. & Pastré, P. (dir.) (2005). *Modèles du sujet pour la conception. Dialectiques activités développement*. Toulouse : Octarès.

Richardson, L. (2014). Alice in Computerland. In M. Hviid Jacobsen, M. S. Drake, K. Keohane & A. Petersen (eds.), *Imaginative methodologies in the social sciences : creativity, poetics and rhetoric in social research* (pp. 121-129). Farnham : Ashgate.

- Rocha Lordelo da, L. (2017). The poetics within performance art: the developmental nature of artistic creative processes. In Lehmann, O.V. *et al.* (eds.), *Poetry and imagined worlds*. Cham : Palgrave Macmillan.
- Schaeffer, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil.
- Seymour, J. (2014). Inspiring “the methodological imagination”: using art and literature in social science methods teaching. In M. Hviid Jacobsen, M. S. Drake, K. Keohane & A. Petersen (eds.), *Imaginative methodologies in the social sciences : creativity, poetics and rhetoric in social research* (pp. 217-234). Farnham : Ashgate.
- Söderström, O., Kloetzer, L. & Jeannerat, H. (eds.) (2017). *Innovations sociales : comment les sciences sociales contribuent à transformer la société*. Neuchâtel : MAPS.
- Taylor, S. & Littleton, K. (2012). *Contemporary identities of creativity and creative work*. Farnham : Ashgate.
- Tixier, G. (2010). *Le théâtre-forum. Apprendre à réguler les conflits*. Lyon : Chronique sociale.
- Troadec, B. (2007). *Psychologie culturelle. Le développement est-il cognitif ?* Paris : Belin.
- Vygotsky, L. S. (1985). *Pensée et langage*. Paris : Editions sociales.
- Vygotsky, L. (2003). *Conscience, inconscient, émotions*. Paris : La Dispute.
- Vygotsky, L. S. (2004). Imagination and creativity in childhood. *Journal of Russian and East European Psychology* 42(1), 7-97.
- Vygotski, L. (2014). *Histoire du développement des fonctions psychiques supérieures*. Paris : La Dispute.
- Williams, J. L., Mitchell, L., Dunsany, L., Emery, G. & Crothers, R. (1928). *The Art of playwriting. Lectures delivered at the University of Pennsylvania on the Mask and Wig Foundation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Willig, C. (2008). *Introducing qualitative research in psychology*. Maidenhead : Open University Press.
- Yvon F. & Clot, Y. (2001). Le travail en moins. Une approche psychologique de l'activité. *Cités* 4(8), 63-73.
- Zittoun, T. (2008). Learning through transitions: the role of institutions. *European Journal of Psychology of Education* XXIII(2), 165-181.
- Zittoun, T., Valsiner, J., Vedeler, D., Salgado, J., Gonçalves, M. & Ferring, D. (2013). *Human development in the lifecourse. Melodies of living*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Zittoun, T. & Gillespie, A. (2016). *Imagination in human and cultural development*. London : Routledge.

ANNEXES

I. Frise chronologique du projet



Frise chronologique schématisée du projet *Agora-Territoire*.

II. Bord-de-scène



Photographie que j'ai prise d'un bord-de-scène qui a eu lieu à l'issue d'une représentation de *Territoire* au Temple Allemand à La Chaux-de-Fonds du 17 au 21 octobre 2017.

III. Grilles d'entretien créateurs-trices

Questions générales communes à tous les créateurs et toutes les créatrices :

- Comment as-tu intégré ce projet ? Qu'est-ce qui t'as donné envie d'y participer ? Connaissais-tu les autres membres de l'équipe ?
- Par rapport à d'autres projets auxquels tu as pris part, quelles sont les différences ou les similitudes avec *Territoire* ?
- Comment s'est déroulé le processus de création pour toi ? En quelles étapes précises s'est déroulé ton travail ?
- Comment décrirais-tu ton expérience de ce projet ?

Questions précises comédien-ne-s (Didier Chiffelle, Johanne Faivre, Viviane Thiébaud, Etienne Fague) :

- Comment as-tu préparé l'interprétation de tes rôles ? As-tu pu observer des personnes, parler avec des gens (pour la gestuelle, les expressions, etc.) ?
- Il y a eu une première phase où vous avez dû travailler avec des délais très courts, puis maintenant tu dois retravailler tes rôles : comment tu vis ce travail en tant que comédien-ne ? (réapprentissage ?)
- Comment vis-tu en tant que comédien-ne le fait de jouer la même pièce face à deux audiences très différentes ?
- Quelles sont tes impressions sur les fora avec les acteurs sociaux qui ont eu lieu après chaque saynète [pièce courte] ?

Questions précises travail scénographe (Nicole Grédy) :

- As-tu vu des vidéos de la scénographie des pièces dans la phase précédente ?
- As-tu discuté avec Nicolas et Sophie ? Quelles indications ils t'ont donné ?
- Est-ce que vous avez parlé de reprendre la scénographie des pièces déjà jouées ?
- Qu'est-ce que tu as travaillé ici dans ton atelier ?
- Pourrais-tu m'expliquer le choix du fond noir, neutre ?
- Comment l'idée des caisses RAKO est venue ?

Questions précises travail costumière (Tania D'Ambrogio) :

- As-tu fait de dessins, pris des notes, les mesures des comédien-ne-s ?
- As-tu lu le texte de la pièce ou vu les vidéos des captations ? Quels éléments t'ont inspirée ?
- Est-ce que Nicolas ou Sophie t'ont donné des indications précises ?

- J'ai vu que les comédien-ne-s t'expliquaient [lors de la rencontre du 8 septembre 2017] les costumes qu'ils portaient la première fois lors de la présentation des saynètes [pièces courtes], tu t'en es inspirée ?

- Tu achètes les costumes, tu les loue ou tu les confectionnes ?

- As-tu un espace de travail, un atelier ?

Questions précises travail musicien (Bill Holden) :

- As-tu écrit des morceaux précis que tu rejoues à chaque fois ?

- As-tu vu ou lu les petites pièces de la phase précédente pour préparer ton travail de création ?

- Comment s'est fait le choix de ces cinq instruments ?

- Avez-vous réfléchi si intégrer tes créations sonores au spectacle ?

Questions précises travail créateur lumière (Laurent Valdès) :

- As-tu lu le texte de la pièce, quels éléments t'ont inspiré du texte ?

- Est-ce que Nicolas ou Sophie t'ont donné des indications précises ?

- As-tu travaillé directement au Temple Allemand ou as-tu un espace de travail privé ?

- Y-a-t-il des contraintes techniques au Temple Allemand ?

Questions précises co-metteuse en scène et interprète (Sophie Pasquet-Racine) :

- Dans la première phase de travail vous avez dû travailler avec des délais très courts, comment s'est déroulé ton travail de mise en scène ? (lecture des pièces, discussions avec Nicolas Yazgi).

- Quelles idées t'étaient apparues en ayant lu les saynètes [pièces courtes] ?

- Quels sont tes supports de travail, tu prends des notes, des photos ?

- Vous êtes-vous partagés des tâches de mise en scène avec Nicolas ou vous interveniez les deux sur tout ?

- Souhaites-tu partager certains de tes choix de mise en scène ?

- En tant qu'interprète, comment as-tu préparé l'interprétation de tes rôles ? As-tu pu observer des personnes, parler avec des gens (pour la gestuelle, les expressions, etc.) ?

- Tu as dû mobiliser plusieurs compétences : en plus de jongler entre interprétation et mise en scène tu as aussi chanté dans ce spectacle : parle-moi de ce travail musical...

- Dans la deuxième phase de travail la scénographie change complètement, mais au niveau de la mise-en-scène vous avez décidé de rester assez fidèles aux premières saynètes [pièces courtes]...

- Quelles sont tes impressions sur les fora avec les acteurs sociaux qui ont eu lieu après chaque saynète [pièce courte] ?

- Et pour le spectacle final, as-tu eu des retours des spectateurs-trices ? Es-tu satisfaite de la pièce et des représentations ?

IV. Grilles d'entretien équipe scientifique

Grille d'entretien coordinateur scientifique (Hugues Jeannerat) :

- La dernière rencontre avec l'équipe scientifique et Nicolas a eu lieu le 15 juin dernier : qu'est-ce qui était ressortit de cette réunion du point de vue de l'équipe scientifique ? Quels constats vous aviez fait quant aux connaissances produites par l'université ?
- La mise en scène de la pièce commencera la semaine prochaine, et du côté de l'organisation pratique du projet, de quoi t'occupes-tu actuellement ?
- Quelles sont tes impressions sur les fora qui ont eu lieu après les piécettes avec les acteurs sociaux ? Se sont-ils déroulés comme prévu ?
- Des retours et des entretiens avec les acteurs sociaux de la deuxième phase du projet sont prévus il me semble : avec ceux des trois piécettes ou que quelques-uns, comment ça va se passer cette dernière phase ?
- J'avais cru comprendre que l'équipe scientifique travaillait sur un article commun, est-ce qu'il s'agira d'un article sur une des thématiques, sur l'ensemble du projet... ?
- Il y aura également une conférence au Club 44 le 28 septembre prochain, mais uniquement sur le photovoltaïque c'est juste ? Quels sont les objectifs de cette conférence ?
- Quelles sont tes impressions sur le processus en général, depuis son début il y a maintenant plus d'une année ?
- Que penses-tu de ce moyen de transmission de connaissance ? Y-a-t-il des désavantages à transmettre des connaissances scientifiques à travers le théâtre ? Au final, le public de théâtre n'est-ce pas aussi un public restreint, comme celui qui lit les articles scientifiques ?
- Quel bilan fais-tu actuellement de ce projet Agora ?

Grille d'entretien directrice scientifique (Ellen Hertz) :

- Ellen Hertz, vous êtes la directrice scientifique du projet *Agora-Territoire*. On va procéder dans l'ordre chronologique : concernant la phase 2 du projet, quelles sont vos impressions sur les fora qui ont eu lieu après les piécettes avec les acteurs sociaux ? Se sont-ils déroulés comme prévu ?
- Ensuite, la dernière rencontre avec l'équipe scientifique et Nicolas a eu lieu le 15 juin dernier, mais les choses ont passablement changé depuis, je fais référence au choix final de retravailler les trois piécettes. Que pensez-vous de cette solution ? Qu'est-ce qu'est ressortit de votre dernier entretien avec Nicolas (et quand celui-ci a eu lieu) ? Quels constats aviez-vous fait quant aux connaissances produites par l'université ?

- Sur quoi travaillez-vous actuellement dans le cadre de ce projet ? Je sais qu'il y aura une table-ronde autour du photovoltaïque au Club 44 le 28 septembre prochain et une conférence de presse le 11 octobre...
- Les acteurs sociaux de la phase 2 sont invités à la pièce en octobre : est-ce qu'une autre forme de retour, peut-être sous forme d'entretiens est prévue avec ces acteurs sociaux ?
- De plus, vous avez le projet de travailler avec l'équipe scientifique sur un article méthodologique commun autour de la transmission de savoir...
- Quelles sont vos impressions sur le processus en général, depuis son début il y a maintenant plus d'une année ?
- Que pensez-vous du théâtre comme moyen de transmission de connaissance ? Y-a-t-il des désavantages à transmettre des connaissances scientifiques à travers le théâtre ? Au final, le public de théâtre n'est-ce pas aussi un public restreint, comme celui qui lit les articles scientifiques ?
- Quel bilan faites-vous actuellement de ce projet *Agora-Territoire* ?

Grille d'entretien médiateur culturel (Nicolas Joray) :

- Nicolas Joray, tu t'occupes de la médiation culturelle du projet *Agora-Territoire*. Quelles sont tes tâches précises ? Tu passes dans des classes ? De quels âges ?
- Comment tu présentes le projet aux jeunes élèves (supports, arguments) ? Quel est l'objectif de ces rencontres ? (demande des écoles, volonté de les approcher au théâtre, de leur faire connaître les activités de l'université...)
- Le but de la médiation culturelle est d'amener les gens à la culture et aux arts : est-ce qu'il y a une subtilité entre amener des jeunes à un théâtre engagé dans des enjeux actuels et leur présenter du Molière ?
- Tu as fait un mémoire de licence sur une thématique en lien avec le théâtre, tu veux m'en parler un peu plus ? Y-a-t-il des liens avec ce projet ?
- Quelles sont tes impressions sur le processus en général, depuis son début il y a maintenant plus d'une année ?
- Quel est ton avis sur le fait de présenter un projet comme celui-ci à des jeunes ; n'est-ce pas trop intellectualisant, donc contre-productif ?
- Quel bilan tu fais actuellement de ton activité au sein de ce projet *Agora-Territoire* ?

V. Rencontre équipe théâtrale



Photographie prise par la scénographe Nicole Grédy lors de la rencontre de l'équipe théâtrale qui a eu lieu le 8 septembre 2017 dans la salle chaudfontaine de l'Inter du Mitan.

VI. Répétitions Temple Allemand



Photographie que j'ai prise d'un moment de répétition au Temple Allemand à La Chaux-de-Fonds début octobre 2017. On voit les deux metteurs en scène qui observent Didier Chiffelle et Johanne Faivre qui répètent la partie sur l'hébergement thérapeutique.



Autre photographie que j'ai prise d'un moment de répétition au Temple Allemand à La Chaux-de-Fonds début octobre 2017. Bill Holden est en train de chauffer le corne des Alpes tandis que les autres membres de l'équipe discutent.

VII. Exemple commentaires entretiens

lui qui a concrétisé les trames à chaque fois, par l'écriture. Après non c'était assez / c'était les deux assez global, bizarrement moi peut-être un peu plus sur le jeu quand on est finalement en plateau. Euh... et des choses très visuelles parce que c'est mon dada, je suis une nazi du rythme et de quelque chose d'extrêmement visuel et rythmique.

V33: Et du point de vue visuel, dans cette première phase il y avait pas de scénographe, donc vous avez aussi dû penser scénographie...

S34: Oui alors moi par exemple pour l'écorégion / euh j'ai souvent eu une idée de base, une idée-déclat : pour le photovoltaïque c'était cette réduction de panneau, pour le logement c'était ce déplacement du fou, c'est-à-dire on est le fou d'un autre, et puis pour l'écorégion, c'est bête mais je suis partie des cafés moi, je me souviens très bien que ça a été / dès le départ je voulais même qu'ils finissent tous noyés dans des bidons de café à la fin. J'avais pensé à

→ Pour SPR le rythme et les images comptent énormément au théâtre.

Idées-déclat concept : 1. Réduction de panneau, 2. Déplacement de la folie, 3. Crescendo de cafés.

VIII. Extrait pièce courte écorégion

Silence.

L'ordre du jour est par conséquent...

Un objet tombe du ciel.

Il le va le ramasser.

Ah.... c'est une directive venue d'en haut.

CONNÉ. – D'en haut ? Du ciel ?

ILIEUX. – Pas loin : du castelet, en fait. *Il prend connaissance de la directive.* Ah, c'est du sérieux : « Merci d'oublier votre ordre du jour et de faire bon accueil à notre ambassadeur, qui a une annonce importante à vous faire. »

L'ambassadeur du castelet arrive, pompeux et suant l'officialité.

Il lit son communiqué de manière très hiératique (Pas besoin de l'apprendre par coeur, mais plutôt à le lire avec autorité »)

Dans cet extrait tiré du texte de la pièce autour des enjeux de l'écorégion, nous pouvons voir les différentes polices et didascalies.

IX. Exemple retravail sur le texte

INGÉNIEURE VOLTAÏQUE 1. – Vous avez as entendu la nouvelle ?

INGÉNIEURE VOLTAÏQUE 2. – Oui, oulalaaa : elle va pas être contente.

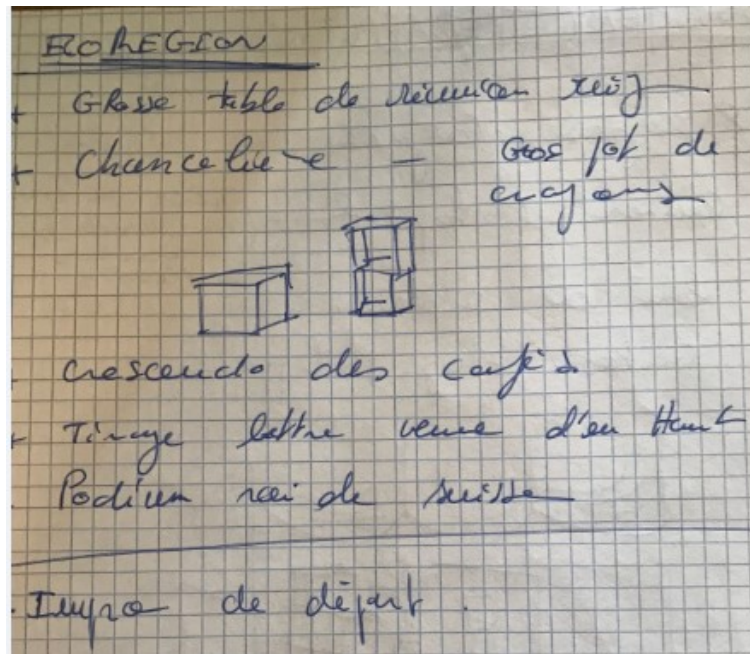
INGÉNIEURE VOLTAÏQUE 1. – Bon, en même temps fallait bien que ça arrive : ça commençait à faire longtemps, là. Pis c'est peut-être pas plus mal, c'est aussi comme ça qu'on avance.

X. Extrait dialogue gérant

- Pas facilité la tâche travaux beau-frère peinture neveu ça se ressent quand on entre
- Je voulais juste faire un petit point Nous en sommes donc à la 4 annonce dernière il y a dix jours
- la sortir également dans les journaux ça ne ce fait plus à l'heure actuelle tente tout pour le tout
- Oui, effectivement supprimé la photo laisser plus de place à l'imagination
- proche de la sortie d'autoroute on ne ment pas routier p...

Dans cet extrait tiré du texte du dialogue du gérant de la deuxième pièce autour de l'hébergement thérapeutique, il n'y a que des formules-clés ; le reste du dialogue était improvisé par le comédien Etienne Fague.

XI. Extrait carnet de notes Sophie Pasquet-Racine



Dans cette photographie du carnet de notes de la co-metteuse en scène, sont notées quelques idées-phares accompagnées de dessins explicatifs.

XII. Exemple de création sonore de Bill Holden



Photographie que j'ai prise dans l'atelier La Sonorie d'un objet sonore créé par Bill Holden. Nous pouvons identifier différent matériel de récupération.

XIII. La scénographie de *Territoire*



Photographie prise par la scénographe Nicole Grédy du décor fait en caisses Rako représentant la gérance communale dans la partie autour de l'hébergement thérapeutique.



Photographie prise par la scénographe Nicole Grédy des deux appartements voisins. Nous voyons la cuisine de Philippe sur la droite et le salon des voisins (écoutant au mur) à gauche.



Photographie prise par la scénographe Nicole Grédy de l'imposant décor composé de caisses Rako qui caractérisait la dernière pièce autour de l'écorégion. Nous voyons que les caisses étaient renforcées pour que les comédien-ne-s puissent monter dessus.

XIV. L'atelier de la scénographe



Photographie que j'ai prise de la scénographe dans son atelier de travail.

BONUS - Et le chat de la scénographe



Photographie que j'ai prise du chat de la scénographe qui, lorsque j'interrogeais sa maîtresse au Temple Allemand, s'est posé sur mes notes en ronronnant dans le dictaphone.

XV. Maquette Temple Allemand



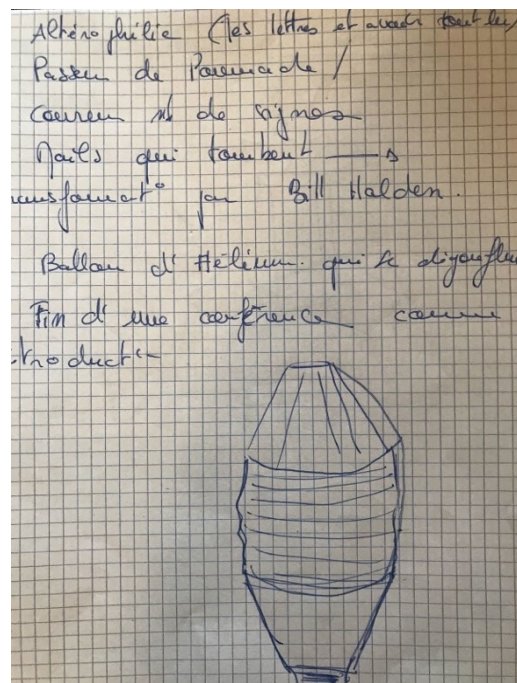
Photographie prise par la scénographe Nicole Grédy de la maquette qu'elle a réalisé du Temple Allemand, un outil de travail précieux.

XVI. Territoire de jeu



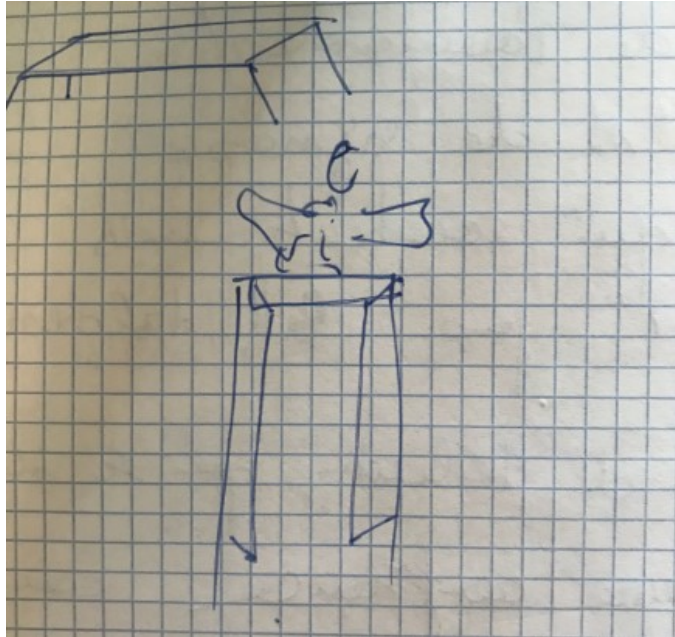
Photographie prise par la scénographe Nicole Grédy de la maquette de la ville dans la première partie sur les enjeux du photovoltaïque. Nous pouvons voir clairement le marquage des trois couleurs sur le sol de la scène.

XVII. Extraits carnet de notes Sophie Pasquet-Racine



Dans cette photographie du carnet de notes de la cometteuse en scène nous voyons à nouveau le texte accompagné de dessins ; ici une idée - abandonnée par la suite - d'un ballon d'hélium se dégonflant et qui devait contenir les universitaires lors du prologue.





Ce dessin de la créatrice illustre le pupitre de la politicienne de la pièce sur le photovoltaïque constitué d'une table renversée. Des tables qui seraient recomposées constituaient une première idée de scénographie, avant celle des caisses Rako.

XVIII. Le travail de costumière



Photographie que j'ai prise lors des répétitions de l'équipe au Temple Allemand. Nous y voyons la costumière Tania D'Ambrogio en train de régler le costume d'un personnage de la première pièce joué par Viviane Thiébaud.

