

REJOINDRE LA MEUTE

ETHNOGRAPHIE D'UN PROCESSUS DE CREATION



SEMINAIRE
D'INITIATION
A LA RECHERCHE
MASTER
CULTURE &
COMMUNICATION
UNIVERSITE
DE LILLE
2022

REJOINDRE LA MEUTE

ETHNOGRAPHIE D'UN PROCESSUS DE CREATION

FURIEUX

Avec / Un groupe de participant.e.s, Bastien Poncelet, Sylvain Rabourdin, Sarah Théry

Conception, dramaturgie et mise en scène / Claire Pasquier

Composition / Sylvain Rabourdin, Eve Risser Et Jeanne Susin

Mise en musique et violon / Sylvain Rabourdin

Chant lyrique et dramaturgie musicale / Sarah Théry

Performance, scénographie et costumes / Bastien Poncelet

Mise en son et régie générale / Stéphane Leclerc assisté de Grégoire

Plancher

Lumière / Adrien Hosdez et Stéphane Leclercq

Administration / Flora Laborde

Filage Production et diffusion / Emmanuelle Wattier

Un spectacle du COLLECTIF MEUTE

Création à la Salle Allende ! de Mons-En-Barœul

Avec le soutien de / La Région Hauts-De-France, La Drac Hauts-De-France,

La Métropole Européenne de Lille, L'Opéra de Lille, La ville de Mons-En-Barœul, la ville d'Hellemmes, la Ville De Lille, et le Réseau Europeen Enoa .

En résidence avec / Opéra de Lille, Théâtres de la ville de Luxembourg,

Maison de la Création de Bruxelles, Maison Folie Wazemmes, Gare Saint

Sauveur, Salle Allende !, Le Kursaal, La Condition Publique, La Makina, la

Galerie Frontières.

Nous tenons à remercier

Claire Pasquier et le

Collectif Meute de l'accueil

qui nous a été fait pour,

et pendant, la résidence

de création.

Photographies :

couverture et intérieur,

(c) Frédéric Lovino

Impression : Imprimerie

Université de Lille

Septembre 2022

Le 21 octobre 2021, le Collectif Meute et une quarantaine de participant.e.s amateur.ices proposaient au public de la salle Allende à Mons-en-Baroeul leur création : Furieux, un "*opéra électro participatif*" ou un "*rituel lyrique participatif*"...

Pour Claire Pasquier, la metteuse en scène, le projet "*nourrit de mythes, nous plonge dans notre propre histoire et questionne ce qui construit et définit un être. Furieux est à la fois, moi, l'autre, nous. Il est le présent et la nuit des temps.*"

En amont de cette création, il y eut divers stages et ateliers, mais c'est surtout lors d'une résidence de 15 jours, précédant le lever de rideau, que le collectif Meute et les participant.e.s ont conjugué leurs forces pour créer, tableaux après tableaux, cet opéra très librement inspiré de *Onyos le furieux* de Laurent Gaudé.

Le 9 octobre 2021, les étudiant.e.s de première année du Master Culture de l'université de Lille entamaient leur parcours d'initiation à la recherche. Angèle, Emma, Garance, Julie, Margot, Marie, Pauline, Solène et Solenn, vont être alors invitées à rejoindre la Meute... apprenties chercheuses qui vont suivre tout le processus de création de l'opéra Furieux. Dans les temps de répétition comme dans les échauffements préparatoires, sur le plateau comme dans la salle, dans les coulisses de la fabrique du spectacle comme dans sa restitution finale, elles mèneront un travail ethnographique. Que faire de/sur/avec un tel terrain ? C'est une occasion féconde pour développer un processus de sensibilisation à la recherche.

Les questions de recherche se révéleront multiples. Comment les participant.e.s (et plus largement les publics) prennent-ils part et place au sein du dispositif ? Comment sont-ils affectés par le dispositif ? Quelles expériences de la musique propose le dispositif aux participant.e.s et plus largement aux publics ? Comment le groupe fait-il corps ? Comment les professionnel.le.s ajustent-iels leurs pratiques et leur présence au plateau pour dialoguer avec les amateur.ices ?

Cette publication rassemble les travaux conduits sur l'année 2021/22 par les 9 étudiantes du séminaire d'initiation à la recherche du Master Culture & Communication de l'Université de Lille animé par Élodie Sevin et David Vandiedonck.

Sommaire

5. Quelle place le compositeur et la musicienne laissent-ielles aux participant.es amateur.ices dans le processus de création ?
Garance Convert

25. Le rôle des professionnel.les sur la cohésion de groupe au sein d'un projet artistique participatif amateur.
Emma Fertard

39. L'échauffement comme moment du processus de création.
Julie Holin

55. Mise en récits de l'expérience.
Margot Jégat

71. Penthée-Isoloir donner corps à la parole citoyenne.
Marie Papion

85. La figure et la forme du cercle comme processus d'inclusion des participant.e.s.
Solemn Lenoble

101. À vous de jouer !
Une approche pragmatique du jeu au sein d'un spectacle participatif et amateur : le paradoxe de son utilisation dans un contexte de représentation publique.
Angèle Correia

117. La Fabrique de l'émotion.
Pauline Lecocq

133. L'individu au sein du "corps citoyen".
Solène Boyrie



**Quelle place
le compositeur
et la musicienne
laissent-ielles
aux participant.es
amateur.ices
dans le processus
de création ?**

Garance Convert

« C'était pas prévu au départ que je sois sur scène. J'étais là en tant que compositeur, contrairement à Bastien et Sarah, pour leader le groupe dans l'apprentissage et le jeu de scène. Et c'est après par la pratique qu'on s'est dit que ce serait intéressant que le violon apparaisse sur scène et donc être finalement dans le groupe. Parce que entrer et ressortir juste pour jouer du violon ça n'avait pas de sens. Ça change complètement le message de Dionysos sinon, qui apparaît par le groupe et non par l'individu.¹ » (Sylvain Rabourdin, violoniste-compositeur)

1. Entretien avec Sylvain Rabourdin, réalisé à Paris en novembre 2021.

Sylvain Rabourdin, le violoniste et compositeur d'une partie de la musique du projet artistique participatif *Furieux*, nous livre ici une vision intéressante de la double fonction qu'il occupe en tant que compositeur et en tant que musicien sur le plateau, sur un projet où se mêlent artistes professionnel.les et amateur.trice.s. Ce « rituel lyrique pour chœur citoyen » s'est créé lors d'une résidence de deux semaines où le Collectif Meute a emmené avec lui quarante amateur.trices sur le plateau, pour un spectacle participatif mélangeant diverses pratiques artistiques. Le collectif Meute, composé d'une metteuse en scène, d'une chanteuse lyrique, d'un performeur et d'un compositeur-violoniste, a créé un spectacle qui découle de l'opéra et de l'art lyrique et qui se veut participatif. En effet, c'est autour de la voix (voix chantée, voix parlée, voix créée..) que se construit le spectacle, inspiré par la figure du dieu grec antique Dionysos. Les rôles du compositeur Sylvain Rabourdin et de la chanteuse lyrique Sarah Théry occupent une place centrale dans le spectacle. Il est important de se pencher sur la manière dont ils.elles ont pensé l'écriture musicale du spectacle pour qu'elle soit accessible à des non-professionnel.le.s. Par ailleurs, il est intéressant pour nous de bien identifier les outils utilisés et ceux en expérimentation comme le concept de la partition augmentée.²

2. La partition augmentée est un outil numérique en construction qui a vocation à être un recueil de tous les stimuli qui viennent des participant.es et qui serait à la fin un outil de création, un guide qui contient la méthodologie de création du collectif Meute.

À partir des entretiens réalisés avec la chanteuse et le compositeur du projet *Furieux*, de même qu'en nous appuyant sur des observations effectuées lors de la résidence d'octobre 2021 et celle de juin 2022, nous nous demanderons quelle place le compositeur et la musicienne laissent aux participant.e.s amateur.trice.s dans le processus de création.

La partition, la musique et la voix dans *Furieux*

Dans le dossier de présentation du projet d'octobre 2021, la terminologie utilisée par le collectif Meute pour décrire *Furieux* découle directement du champ de l'Opéra : *Opéra électro participatif*, *rituel lyrique*, *chœur citoyen*, un style musical spécifique, avec des règles et des codes qui lui sont propres.³ Les références à la Grèce antique sont également nombreuses et une attention particulière est portée sur le chœur, dont une des définitions est la suivante :

3. Voir le Dossier présentation du projet – spectacle – diffusé à la mailing liste du collectif daté d'octobre 2021

4. Définition issue
du dictionnaire
Larousse : [https://
www.larousse.fr/
dictionnaires/
francais/ch
%C5%93ur/15571](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ch%C5%93ur/15571)

« Ensemble de paroles, de cris qu'un groupe de personnes fait entendre collectivement : Un chœur de lamentations. Fragment lyrique ou poétique, chanté, psalmodié ou déclamé, qui s'intercale dans les tragédies.4» Pour que ce chœur citoyen dont parle le Collectif Meute puisse exister, un travail sur la voix comme moyen d'expression est entamé dès le début de la résidence.

La musique au sein de *Furieux* passe donc par les voix des participant.es au plateau, ainsi que par la partition musicale écrite au préalable, composée d'une ouverture, autour de la scène du jeu de la chaise parlant de l'exclusion, puis des différents tableaux et scènes racontant l'histoire du dieu grec Dionysos, ainsi que d'une fin, ici la *Symphonie des grilles-pains*. Nous analyserons ces deux aspects, sous le prisme de la question initiale pour voir à quels endroits intervient la participation des amateur.trice.s dans la création musicale.

Tout le long de la résidence et au moment de la représentation, la musique et la voix ont une place omniprésente, elles se manifestent à plusieurs endroits et de différentes manières. Au bout d'une semaine de résidence, le groupe d'octobre a une idée plus précise du déroulé musical, ainsi que des moments où les participant.es vont utiliser leur voix ou leur instrument. Au début du spectacle, il n'y a que de la musique enregistrée, les corps sont muets, c'est la naissance de Dionysos. Vient ensuite la scène de l'égorgement du dieu grec, qui va devoir reconstruire sa voix, reprendre la parole tout au long des scènes qui suivent. Avant de pouvoir utiliser la voix parlée, l'on n'entend que des gémissements, des murmures. La musique live arrive avec le violon, joué lors de la scène du radeau, où il accompagne les corps qui se relèvent petit à petit, après une course folle au rythme d'une tarentelle (musique très énergique qui se danse en cercle, guérisseuse des maux humains par son rythme de transe). Le premier chant, nommé le chant de la guerre, qui est sans paroles, apparaît alors. Sarah, la chanteuse lyrique insiste sur le fait que quand la chorale chante, il ne faut pas essayer de faire un « beau » chant, que ce n'est pas ce qui compte le plus. Le plus important est de se laisser emporter par le rythme et le souffle, d'être ensemble et de sentir le groupe. Pour autant, le chant lyrique est un chant exigeant et la durée d'un opéra classique est relativement longue, ce qui pose question quant à l'apprentissage sans partition du groupe de participant.es non-profession-nel.le.s et comment ils.elles peuvent créer dans ce cadre-là.

Apprendre sans partition : quels outils utilisés pendant la résidence ?

Dès le premier jour de la résidence d'octobre, les artistes encadrant ont proposé des exercices vocaux et musicaux. Sarah Théry la chanteuse lyrique a appris une mélodie à plusieurs voix, qui est un des morceaux du spectacle final, en faisant répéter aux participant.e.s les mélodies, sans paroles, de manière orale.

Plus tard dans la semaine, ces mélodies sont à nouveau chantées à plusieurs reprises pour que le groupe puisse les mémoriser et les intégrer, dans la mesure où celles-ci n'ont pas fait l'objet d'une écriture. Ainsi, pour le compositeur Sylvain Rabourdin, on peut :

« Arriver à transmettre des choses à des gens qui n'ont pas forcément un grand bagage technique musical, par apprentissage oral de la mélodie, du rythme. Il n'y a pas besoin d'écrire, on peut transmettre directement par l'oralité. Les enregistrements, le système d'imitation aussi, où on chante quelque chose, on le reprend, et on le répète. » (Sylvain Rabourdin, violoniste-compositeur)

Comme il n'y a pas de partition, le groupe trouve d'autres moyens pour mémoriser les mélodies, qui sont assez simples mais qu'il faut tout de même apprendre par cœur.

« En donnant des noms aux mélodies, on parle de la chorale, du chant de la guerre, des sons de paysages sonores, des voix graves, médium, aiguës, pour savoir où se situer, on peut simplifier les choses pour que ce soit plus efficace. » (Sylvain Rabourdin, violoniste-compositeur)

Le dimanche 17 octobre, à un peu plus de la moitié du temps de résidence, le groupe est divisé en 3, avec les musicien.es, le chœur et les comédien.ne.s. Le petit orchestre monté par Sylvain le compositeur met en avant les participant.e.s ayant des connaissances musicales et pratiquant un instrument. Ils.elles ont travaillé sur le chant d'amour, le dernier avant le final, en partant d'une suite harmonique autour de deux notes de musique : Ré et Sol, qui forment, avec le Si bémol, un accord. Chaque instrumentiste jouait alors une des trois notes. Ici, il utilise le vocabulaire du solfège, ce qui a plus ou moins parlé aux participant.e.s qui ne sont pas au même stade d'avancement. Cela ressemblait à un cours de musique classique, avec un professeur et des élèves. Solène, une des participantes, musicienne, a pu improviser sur ce que jouait l'orchestre, avec Sylvain Rabourdin qui était au violon. Le petit orchestre a été monté assez tardivement pendant la résidence et l'on comprend que c'est Sylvain Rabourdin qui propose et qui mène le tout.

Dans l'idée de donner plus de place aux participant.es, Sylvain Rabourdin, le compositeur, transmet au début de la résidence la technique du *soundpainting*, très utilisée dans les musiques improvisées, où quelques gestes simples avec les mains permettent de diriger un groupe, de changer le volume, le rythme etc. Une technique qui est utilisée ensuite sur le plateau lors de la scène du chœur parlé où un.e des participant.e.s a la possibilité de se mettre en avant et de guider le groupe, grâce à cet outil.

C'est une technique simple à transmettre pour donner des rôles spécifiques, pour que certain.e.s membres du groupe s'essayent à prendre les rennes. Comme le précise Sarah Théry la chanteuse lyrique du collectif Meute :

« C'était vraiment très important de leur donner des zones où ils peuvent être en solistes, pour que ça ne soit pas toujours les mêmes qui se retrouvent isolés et qu'on ait comme ça des fils rouges, qu'ils puissent se retrouver tout au long de cette création.⁵ » (Sarah Théry, chanteuse lyrique)

Toutefois, la partition musicale étant écrite au préalable, la création musicale n'est pas forcément évidente pour les participant.e.s, et du moins pas sur cette temporalité. Sarah Théry souhaite proposer : « *des outils pour pouvoir composer, faire créer, faire prendre conscience de leur voix les participants* ». La composition est peut-être l'endroit le plus complexe à rendre accessible dans un art comme l'Opéra, et ici ce n'est pas du ressort de la chanteuse lyrique mais du compositeur lui-même.

La création de la partition musicale de Furieux et le rôle ambigu du compositeur

La composition musicale de *Furieux* a été réalisée par plusieurs personnes. Sarah explique qu'après le départ de Jane Dickson, la première compositrice, il a été compliqué de retrouver un.e compositeur.trice capable de composer un Opéra accessible à personnes non-professionnel.le.s. Cela implique pour lui.elle d'adapter sa pratique et ses outils. Pour Sarah Théry :

« L'idée ce n'était pas qu'il fasse la composition d'une œuvre mais qu'il crée de concert avec les participants. C'est ça la grande difficulté de *Furieux* parce qu'il faut arriver à mettre le matériel à peu près écrit pour pouvoir sublimer les propositions des participants. On veut que ce soient les idées des participants qui se retrouvent. On ne veut pas qu'ils soient interprètes, depuis le début on veut qu'ils soient créateurs de ce spectacle. Ça, ça demande une posture qui est très particulière chez le compositeur et qui est très inhabituelle. » (Sarah Théry, chanteuse lyrique)

Sylvain Rabourdin, le compositeur actuel, qui a composé une partie de l'Opéra, va dans le même sens lorsqu'il explique les difficultés qu'il a pu rencontrer :

« La difficulté c'était d'arriver à trouver des outils qui soient assez simples même pour une musique compliquée, par exemple créer une musique en sept temps, c'est intéressant de voir comment amener ça, et au lieu de les faire compter 'un deux', 'un deux', 'un deux trois', je fais deux temps courts et un temps long, voilà. Et en essayant de leur faire sentir d'abord juste comme ça en les faisant frapper tous ensemble. Dans un deuxième temps, je les fais analyser un peu parce que certains ça va plus leur parler. » (Sylvain Rabourdin, violoniste-compositeur)

Comme cité plus haut dans l'introduction, Sylvain Rabourdin expliquait qu'il était au départ simplement compositeur et que finalement, par la pratique, il avait été décidé qu'il pourrait jouer sur scène avec les autres et être partie prenante du groupe. Cette position le rapproche peut-être plus de la réalité, de ce qui se passe sur le plateau scénique. Apprendre à connaître le groupe serait une manière de comprendre les spécificités de chacun.e et de ne pas se déconnecter de cette énergie collective. Le compositeur violoniste a donc un double rôle, qui diffère de celui de la metteuse en scène qui n'est pas sur le plateau, et des artistes présent.e.s sur scène qui ne s'occupent pas de la composition.

Il semble toutefois assez paradoxal pour un compositeur d'avoir pour commande la création d'un opéra, musique savante dont l'apprentissage est subtil, mais qui en même temps doit être simplifié pour devenir accessible. Est-ce que simplifier signifie perdre en qualité d'écriture ? Les participant.es ont-ils.elles vraiment le choix et la liberté de créer réellement de la musique et de sortir de la posture de l'élève qui apprend des mélodies déjà conçues ?

Une participation à la création musicale complexe et limitée : les non-professionnel.le.s ne sont pas des virtuoses et n'ont pas forcément vocation à le devenir

Cette distinction des rôles entre professionnel.le.s et amateur.trices est un problème complexe, analysé par Olivier Leclerc dans : *Savants, artistes, citoyens : tous créateurs ?* (2017) Il nous rappelle les cadres classiques dans lesquels se mettent en place des projets avec des participant.e.s amateur.trices :

« *L'association de personnes non-professionnelles à la création artistique ou à l'activité scientifique repose le plus souvent sur une asymétrie : c'est le partenaire professionnel qui se rend disponible pour l'interaction et qui intègre les non-professionnels dans un dispositif d'échange qu'il a conçu. Autrement dit, une telle situation n'existe que si elle est suscitée et elle n'aura lieu que dans la mesure de ce que le partenaire professionnel (ici en position de force) souhaite. C'est donc celui-ci qui pose les conditions de l'interaction et qui fixe les bornes de ce qu'il consent à laisser aux amateurs et amatrices.* » (Olivier Leclerc, 2017).

Il montre l'importance du cadre éthique que les artistiques professionnel.le.s encadrant.e.s posent dès le départ dans un projet qui mélange professionnel.le.s et amateur.trices. Dans *Furieux*, le cadre posé par les professionnel.le.s encadrant joue en effet un grand rôle. Même s'il peut être flexible, il sert de base pour la mise en place du projet. De tous les temps observés lors de la résidence, l'aspect musical est celui qui laisse le moins de place aux participant.es pour créer et imaginer des choses qui peuvent fonctionner immédiatement.

Sur le théâtre, la danse, les mouvements des corps qui bougent en groupe, sur le choix des décors, des costumes, il y avait beaucoup plus de place pour improviser, pour choisir collectivement. La musique, elle, est déjà écrite et enregistrée au préalable. De plus, des bandes sonores ont été enregistrées pour soutenir le chant du chœur, notamment lorsqu'il est en mouvement. Ces bandes sonores permettent une homogénéité de la musique, une fluidité entre les morceaux instrumentaux et les moments où le chœur chante, sur le volume, sur le rythme et sur la justesse.

Certain.e.s participant.e.s exprimaient ne pas se sentir à l'aise avec leur voix, avoir peur de chanter faux, notamment au moment où un petit groupe répétait la scène du *Banc de poisson* avec Sarah, la chanteuse lyrique. Les bandes sonores sont alors aussi un moyen de rassurer les participant.es quant à la qualité du spectacle final, mais ce pourrait être aussi une manière de couvrir les imperfections dues au fait que ce ne sont pas des professionnel.le.s. A ce propos Sylvain Rabourdin précise :

« Même si on sait que toutes les voix ne sont pas parfaites, on va les diriger pour leur dire : chantez vraiment quand vous êtes en confiance et la plupart des gens chantent si ils.elles sont dedans, et puis on leur propose d'autres choses, des notes avec des bourdons qui sont toujours la même note pour avoir quelque chose à quoi se raccrocher. Et puis il y a des voix enregistrées en plus pour se libérer un peu. C'était un choix de mélanger les deux. » (Sylvain Rabourdin, violoniste-compositeur)

Comment, dès lors, chacun.e peut-il.elle trouver sa place dans la création musicale ? Si certain.es ne sont pas à l'aise, d'autres en revanche arrivent à prendre des initiatives, comme Natacha, participante de la résidence d'octobre, qui a pris la direction du chœur parlé où elle guide le groupe, au moment où Dionysos retrouve la parole et arrive progressivement à formuler des mots, puis des phrases entières. Elle amène alors sa manière de faire, ses propres techniques et fait évoluer la partition à cet endroit. Si une autre personne était venue, cela aurait été encore différent. Il se trouve que Natacha est cheffe de chœur. Elle possède à ce titre une expertise, ce qui a de suite convaincu tout le groupe qu'elle puisse garder ce rôle durant la représentation. La reconnaissance de cette place de cheffe de chœur va dans le sens du collectif Meute qui considère que durant tout le travail commun, la partition musicale ne doit pas être figée. Elle doit rester modulable, c'est le postulat de départ sur lequel créer.

Toutefois, sur un temps aussi court, à part une ou deux personnes tel.les que Natacha, il n'y a pas eu de réelle liberté prise sur la création musicale.

La voix lyrique de Sarah est également très présente, elle guide tout le long du spectacle et se veut être un point de repère pour les participant.e.s au plateau. C'est aussi quelque chose de nouveau pour les artistes professionnel.les de partager le plateau avec des non-professionnel.le.s. Un contexte qui diffère d'un plateau où il n'y a que des professionnel.les et dont les enjeux ne sont pas les mêmes. Dans le milieu artistique et plus particulièrement à l'Opéra, il y a une grande attente sur la performance, la virtuosité de cet art, et il n'est pas évident de sortir de cette vision, de faire autrement. La maîtrise, la fragilité, les exigences techniques de l'Opéra sont historiquement très marquées. Mais l'engagement et les finalités de professionnel.les et d'amateur.trices n'étant pas les mêmes, les enjeux en termes de performance ne sont pas les mêmes non-plus. Cela permet de questionner l'art lyrique et l'Opéra, de les voir sous un autre regard, celui de non-professionnel.le.s.

La performance dans le chant lyrique

Comme le dit Antoine Hennion : « *La performance musicale [...], est un domaine privilégié d'expression de la virtuosité.* » (Hennion, 2011). Dans *Furieux*, il y a plusieurs musiques faisant référence à la musique classique et au style de l'Opéra. Par exemple, Sylvain Rabourdin explique que le dernier morceau chanté se termine par une tierce majeure, clin d'œil au compositeur Jean-Sébastien Bach. Durant notre entretien, Sarah Théry a évoqué la puissance de cet art :

« *Le chant lyrique ça te donne une connexion avec toute une histoire, avec des choses que moi-même je ne maîtrise pas du tout. Cet instrument la c'est très puissant, très cathartique.*⁶»

La puissance cathartique est en effet quelque chose qui peut toucher un grand nombre de personnes. À titre individuel, le.la chanteur.se amateur.trice n'a pas la même éducation mais pour autant peut apprécier la voix lyrique et y être sensible. Il y a une différence certaine entre ceux qui sont dans le rôle du professeur, et ceux dans le rôle de l'élève. Des rôles qui viennent aussi de la hiérarchie à l'Opéra où comme l'explique Sarah Théry : « *la chanteuse arrive en bas de l'échelle, en bas de la pyramide, et elle doit faire ce que d'autres ont décidé pour elle* ». Le compositeur et l'interprète n'ont pas la même place et tout est très cadré. Que ce soit Sylvain Rabourdin ou Sarah Théry, tous deux issus du conservatoire classique, l'enjeu dans *Furieux* est de garder le style de l'Opéra et de la voix lyrique, tout en changeant le cadre de travail, où le plateau et la création sont partagés avec des participant.e.s amateur.trice.s. La chanteuse aura alors la possibilité de créer elle aussi et de mettre moins d'enjeux sur la performance de son chant.

6. Définition de la catharsis selon Aristote : « Catharsis signifie (selon Aristote), la purification de l'âme délivrée de ses passions chez le spectateur d'une pièce de théâtre dramatique ». L'internaute : <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/>

Pour Sarah Théry en effet :

« Ça c'est le gros projet du collectif Meute, sortir aussi de la représentation comme performance. La représentation c'est un moment de partage sur le plateau et avec le public. Ça suppose qu'on ne soit pas des solistes que les participants mettent en valeur mais que nous mettions en valeur les participants. » (Sarah Théry, chanteuse lyrique)

En ce sens, nous pouvons tenter de sortir de la vision d'Olivier Leclerc qui rappelle que les professionnel.les prennent toujours le dessus sur les amateur.trices. Ainsi, la création de *Furieux* se veut bien plus large. Ce n'est donc pas la performance qui intéresse les artistes professionnel.les mais plutôt la capacité du groupe à créer ensemble. Et en particulier permettre à des participant.e.s amateur.trice.s de se défaire de certaines inhibitions liées au conditionnement des amateur.trices comme étant moins bons que les professionnel.les. C'est aller au-delà des distinctions habituelles entre professionnel.les et amateur.trices et permettre de travailler ensemble, d'accompagner les amateur.trices et de lever ces conditionnements liés à la culture, à une tradition scolaire où ils.elles sont moins bien considéré.es. On n'est pas sur la performance, le résultat, mais sur entreprendre une démarche artistique, assumer une présence physique, corporelle, sur scène ou au plateau.

Lorsque Claire Pasquier la metteuse en scène nous avait présenté le projet début octobre, elle avait insisté sur le fait que sortir des cadres de l'Opéra classique n'était pas simple et défendre le projet auprès des financeurs et des salles de concert était périlleux. Sa vision de l'Opéra comme un outil pour faire société n'est pas partagée par tout le monde. Il y a en effet des enjeux sur la programmation : pourquoi les salles programmeraient-elles un spectacle joué par des amateur.trices ?

Le spectacle doit tout de même ressembler à quelque chose qui se rapproche de l'Opéra *in fine*. Il y a des attentes vis-à-vis du chant lyrique également, et réaliser le spectacle sans la voix de Sarah Théry n'aurait pas été de même facture, puisque c'est elle qui fait le lien entre le chant lyrique, le milieu de l'Opéra et les participant.es non-professionnel.les. A ce propos, la chanteuse lyrique précise :

« Parce qu'il y a des choses pour lesquelles on doit faire avec les forces, l'idée n'est pas que j'arrête de chanter. Je crois que la voix est vraiment importante dans ce rôle de leader, la voix lyrique c'est quelque chose de très impressionnant. Pour les participants aussi ça crée une connexion entre tout le monde et une musique qui est bien plus grande que nous. » (Sarah Théry, chanteuse lyrique)

Pour cette raison, la présence de Sarah Théry et de Sylvain Rabourdin sur le plateau est essentielle. Ils.elles constituent des repères pour le groupe à titre collectif et pour chaque participant.e à titre individuel.

Ceci nous amène à la problématique suivante : dans quelle mesure les professionnel.les peuvent-ils.elles participer à la représentation, occuper une place déterminante tout en laissant un espace pour les idées et les propositions concrètes des participant.es ? Le cadre proposé par les professionnel.le.s aux participant.es non-professionnel.les est-il suffisamment approfondi dans sa dimension scénique et musicale pour accorder une place réelle aux amateur.trices dans le processus de création ?

La place des participant.es : peut-on aller au delà du chœur ?

Dans le déroulé du spectacle *Furieux*, les moments durant lesquels les amateur.trice.s ont la possibilité de jouer sans être trop accompagné.e.s ou dirigé.e.s par les professionnel.le.s sont relativement restreints. La représentation d'octobre a permis à des musicien.ne.s amateur.trice.s de jouer sur scène. Ainsi, nous pouvons citer l'exemple du moment de l'arrivée du petit orchestre, le seul moment dans le déroulé où d'autres personnes que Sylvain Rabourdin jouent d'un instrument sur scène. Sarah Théry a pu dire lors de notre entretien :

“On a pensé à créer ce petit orchestre parce que c'est important aussi pour Sylvain de se retrouver dans une masse d'instruments à un moment donné pour ne pas être tout le temps celui qui joue” (Sarah Théry, chanteuse lyrique)

Hormis ce moment-là, les participant.es se retrouvent principalement dans le chœur, au centre du spectacle et du projet. C'est un chœur parlé, chanté, dont la fonction va au-delà du chant et des mélodies proposées.

C'est en étant capable de créer un groupe fort, qui se fait confiance, que le chœur trouve sa place. Dans le dossier de présentation du spectacle de juin, une des phrases qui ressort est la suivante : « *Nous ouvrons un espace d'expression intime et choral où la virtuosité naît de l'agir collectif* ». La dimension collective est alors primordiale et c'est probablement à cet endroit là que les participant.e.s se retrouvent plus acteur.trice.s, puisque chaque personne, chaque corps a une fonction dans le groupe.

Le chœur fait référence encore une fois à la Grèce antique, aux concepts de démocratie, de participation des citoyen.ne.s à la vie de la cité. Dans les pièces de théâtre ou les pièces musicales, le chœur a toujours une place d'observateur, qui commente les actions des personnages, les approuve ou les désapprouve. Il émet ainsi diverses réactions.

Robert Karoly Sarlos, professeur d'art dramatique à l'Université de Californie, écrit dans son ouvrage *Jig Cook and the Provincetown Players: Theatre in Ferment*, que toute création artistique résulte d'une expérience collective :

« Le théâtre ne peut être créé par un seul. Le vrai drame ne peut naître que d'un sentiment commun animant tous les membres d'un clan - un esprit partagé par tous et exprimé par quelques-uns pour tout le monde. Si rien ne vient se substituer à la fonction religieuse et à la passion des groupes primitifs, qui ont vu naître la danse dionysienne, aucun peuple ne verra surgir de drame nouveau et vital ». (Robert Karoly Sarlos, 1982)

Le collectif Meute s'est appuyé sur cette figure de Dionysos pour bien mettre en œuvre ce travail de groupe et a pris en compte cet engagement et cette nécessité de faire groupe pour la création scénique. Que la dimension collective et groupale soit là pour ensuite pouvoir créer. Dans un second temps, la dimension musicale pourra arriver, parce qu'une confiance aura été installée ainsi qu'un lien entre professionnel.les et non-professionnel.les. Elle deviendra un fil conducteur, qui sera porté par la voix lyrique de Sarah Théry, le violon de Sylvain Rabourdin ainsi que le chœur. La présence des corps composant le chœur porte la chanteuse et le musicien. Il y a des effets de résonance dans les deux sens. Les amateur.trices et professionnel.les se portent les un.es les autres, une portance au sens où l'entend Emmanuel de Saint Aubert dans son article « *Introduction à la portance* » (2016). Cette portance est vécue sur scène et la dimension musicale est mise à l'épreuve de la scène.

La musique enregistrée a un effet sur les participant.e.s, elle donne confiance, elle les porte d'une autre manière, offre une sécurité, un filet. Elle donne des clés pour créer, elle suggère des ambiances, des émotions qui ont une incidence sur les corps et les mouvements. Le travail en présence sur scène, d'une courte durée, soutenu par les enregistrements, permettent d'avancer d'une manière remarquable pour être représentée en public. L'improvisation, au sein de ces enregistrements et de la musique écrite, peut être prise en compte dans le processus de création. Le premier week-end, le dimanche après-midi en fin de journée, lorsque le groupe travaillait l'exercice de la mêlée des corps, au moment où chacun était immobile, un.e participant.e a entamé un des chants appris la veille, et tout le monde a suivi. Les professionnel.les étaient surpris.es. Il.elles ont eu la présence d'esprit de laisser place à cette improvisation. Cet événement a permis aux participantes de s'approprier une partie de la partition musicale.

Ce moment de la création répond en partie à la problématique que nous avons soulevée. Quand le.la professionnel.le est suffisamment attentif.ve aux propositions des personnes amateur.trices sur scène, quelque chose de l'ordre du sensible peut trouver sa place sur scène, qui permet à une personne non-professionnel.le de produire un acte de création. C'est à cet endroit qu'il y a une forme d'expressivité musicale qui appartient en propre aux participant.es, collectivement et individuellement.

Ce qui touche au spontané est une forme de créativité possible du côté des amateur.trice.s. Il faut qu'ils.elles s'autorisent à ne pas répéter des choses très conventionnelles. Des instants fugaces dans le processus de création ainsi que des événements non prévus peuvent surgir, et le.la professionnel.le va pouvoir les conforter et permettre d'avoir cette confiance. Sylvain Rabourdin, lors de notre entretien, a pu dire qu'après ce moment :

« Et là, forcément toutes les personnes sur scène, ça fait se poser des questions sur son rapport au corps, sur son rapport au groupe, sur sa place dans un groupe d'humains, dans une société. Et après il y a aussi tous les à côtés, toutes les discussions, c'est touchant, ça fait réfléchir à pleins de choses et oui, à la fin les gens ne voulaient plus se quitter. » (Sylvain Rabourdin, violoniste-compositeur)

Les participant.e.s, bien que n'ayant pas forcément une expertise de la scène, en ont quand même le vécu à partir du chœur. Ce chœur collectif permet aux participant.es, à divers moment de s'exprimer individuellement, accompagné.es par le groupe, par le corps et le psychique des autres. Le chœur est un vecteur, une opportunité pour que les individualités puissent exprimer quelque chose par la voix chantée. Il y a à la fois la dimension créative, d'exprimer leur personnalité, leur fibre créative, mais aussi une dimension sociale de qu'est-ce que cela apporte sur leur vie. Le fait de vivre des émotions fortes crée nécessairement des liens entre les personnes ; cela peut s'inscrire dans l'existence privée individuelle de chacun.e après, comme une écriture, quelque chose qui s'est inscrit, a été vécu, qui est réel, écrit dans leur être même.

Ce sont ces liens créés entre les participant.e.s, professionnel.le.s et non-professionnel.le.s qui sont intéressants dans la création artistique. C'est tout l'intérêt pour des professionnel.le.s de travailler avec des amateur.trice.s : développer d'autres savoir-faire qui ne sont pas de dimension scénique mais qui sont tout aussi pertinents pour créer. Sarah Théry explique à ce propos :

« Quand on est avec des participants non-professionnels on a tous des expertises mais qui ne sont pas forcément des expertises de scène. Ce qu'on amène sur le plateau, c'est nos expertises de personnes. Donc ça peut être pleins de choses, voilà on se rencontre, on va tabler aussi sur des savoir-faire d'inclusion, de faire-ensemble, d'écoute, de pouvoir faire des prises de parole à des moments, le savoir-faire des groupes, on est vraiment sur des choses qui peuvent se retrouver chez n'importe qui. » (Sarah Théry, chanteuse lyrique)

Ce que nous a permis de comprendre cette expérience au sein du collectif Meute, et au long de la création, c'est le fait que travailler pour des professionnel.les avec des non-professionnel.les permet de concevoir autrement la vision de l'Opéra, découvrir autrement en tant que participant.e et spectateur.trice.

7. Voir Émile Durkheim dans : «Représentations individuelles et représentations collectives», 1898

8. La culture légitime désigne le type de connaissances et de savoirs qui apparaît légitime aux yeux de tous les individus d'une même société. Ce concept est notamment développé par le sociologue Pierre Bourdieu.

Sur un plan social et culturel, cela permet aussi de décroquer les représentations sociales individuelles et collectives⁷ (Émile Durkheim, 1898) de l'Opéra, qui sont souvent renvoyées à une culture élitiste et savante⁸. Cette idée est confirmée par Sarah Théry qui s'exprime sur les publics actuels de l'Opéra :

«Aujourd'hui on se retrouve dans un monde artistique complètement sclérosé avec globalement une classe moyenne blanche au plateau, des artistes, c'est globalement ça. L'idée est de renouveler les chanteurs sur les scènes de théâtre et de l'Opéra, du monde lyrique.» (Sarah Théry, chanteuse lyrique)

Le renouvellement possible des publics de l'Opéra, ainsi que les habitudes d'écoute passent aussi par le fait de renouveler la manière de créer un opéra. C'est ce que propose le collectif Meute, dans sa démarche artistique qui ajoute une dimension sociale, éthique et citoyenne au projet. Il permet à des personnes de s'inscrire dans une démarche artistique, collective et en même temps d'explorer une dimension neuve : participer à une création artistique. Les résidences artistiques conduites par le collectif ne fonctionnent pas à partir de répétitions mais se revendiquent d'un principe de co-création. Cela signifie qu'il n'y a pas d'un côté les actions culturelles disjointes de la création artistique. Le Collectif Meute vise l'articulation de la création et de l'action culturelle.

Nous constatons, à partir de la création musicale, que l'ouverture de cette démarche d'inclusion de participant.e.s non-professionnel.le.s est complexe. Cela implique pour les professionnel.les de créer des outils accessibles, susceptibles d'être appropriés dans un temps relativement court. D'autre part, il s'agit d'abord de créer un collectif qui fasse groupe. Nous rappelons qu'il ne s'agit pas de produire de nouveaux.elles virtuoses de la musique mais de permettre une expressivité musicale nouvelle produite à partir d'un travail collectif.

La résidence d'octobre ainsi que celle de juin ont montré toute la potentialité d'une telle démarche qui associe professionnel.les et amateur.trices volontaires. Chacun.e apprend de l'autre, c'est une forme d'échange. L'exemple de Mariam, participante présente sur les deux résidences démontre bien cela. Celle-ci a pu, sur la résidence de juin chanter une chanson à l'endroit où il y avait eu le petit orchestre en octobre (qui n'a pas été remis en place).

On observe alors une évolution frappante entre les deux résidences. Après le spectacle, celle-ci me raconte avoir chantonné cette chanson durant toute la résidence de juin. Lorsque l'équipe lui a proposé de la chanter sur scène, c'était la possibilité pour elle d'exprimer quelque chose dans son histoire individuelle, d'être mise en avant et d'être portée par le groupe.

C'est cette écoute mutuelle entre professionnel.le.s et participant.e.s qui peut permettre de faire évoluer la partition musicale de *Furieux*, voire de transformer les conditions d'émergence de la création musicale plus largement.

Le partage des savoir-faire et la création d'une « partition augmentée »

Si les professionnel.le.s de la scène sont présent.e.s pour assurer leur savoir-faire de la scène et se placer comme points de repère sur le plateau, qui est leur espace de travail privilégié, les participant.e.s amateur.trice.s ont eux.elles aussi un rôle important à jouer. Comme chacun.e est différent.e et ne vient pas nécessairement du même milieu social ou culturel, il y a forcément des effets de surprise qui émergent lors de chaque résidence à travers les différentes propositions.

La rencontre entre toutes ces personnes qui ne se connaissent pas toujours à l'avance et qui vont partager deux semaines intenses à créer ensemble, à partager des repas, des visites, etc, crée de nouvelles expériences, très riches pour la création artistique, la vie personnelle et le vivre-ensemble.

Antoine Hennion insiste sur le fait qu'il n'y a pas que le résultat final qui importe mais le processus de création du projet, son déroulement. Il écrit :

« Travail artistique, danse, chant, entraînement du sportif : dans leur exercice, chacun avec leurs mots, cette idée revient toujours qu'il faut laisser arriver les choses, le corps, les sons, les gestes ; que viser le résultat l'empêche. [...] Toutes ces pratiques travaillent le « moment », ce sont des expériences sur l'expérience. Entre-deux, cours des choses, cela ne veut pas dire flou artistique, zone imprécise où tout convient, bien au contraire. » (Hennion, 2018)

Nous entendons par là que outre le résultat final, il est essentiel de considérer la dimension processuelle du projet artistique : ce qui se joue du premier jour de rencontre jusqu'à la représentation finale. Ce sont pendant les deux semaines que le groupe se rencontre, se forme et prend progressivement confiance. Quand chacun.e trouve de la confiance en l'autre, il est possible de reconnaître la dimension d'altérité des autres participant.es, d'accepter ses propres insuffisances et de se laisser porter par le groupe.

Les interactions entre les personnes et la qualité des liens qui ont pu être tissés font émerger la création même. Dans cette perspective, les professionnel.le.s n'auraient pas pour but d'apprendre réellement la musique à des non-professionnel.le.s mais plutôt de réfléchir et construire un cadre permettant à des non-professionnel.le.s d'entrer et de s'inscrire dans une démarche artistique et musicale.

Ainsi, il ne s'agit pas de mettre en valeur deux musicien.ne.s professionnel.le.s qui joueraient les solistes sur un plateau en présence d'amateur.trice.s comme faire-valoir. Il s'agirait au contraire, comme le dit Antoine Hennion, que l'œuvre finale soit : « *programmée pour inclure par avance ses possibles.* » (Hennion, 2018)

Dans *Furieux*, cet écart entre professionnel.le.s et non-professionnel.le.s est encore très visible et le spectateur ne peut pas s'empêcher de faire la différence. Nous comprenons très vite sur scène qui sont les artistes professionnel.les, qui jouent avec le chœur, au sein du chœur d'amateur.trices.

Les membres du collectif ont tout à fait conscience de cet écart, peut-être qu'il est inévitable dans une certaine mesure. Il y avait également une différence entre la résidence d'octobre et celle de juin. Le nombre de participant.e.s en juin était bien inférieur à celui d'octobre et l'effet de masse des corps était moins frappant. La place occupée par la chanteuse et le compositeur prenait plus d'ampleur également. Cela nous amène à nous demander s'il est réellement possible de sortir de ce rôle là sur scène.

La finalité des pratiques de musicien.ne.s amateur.trice.s diffère de celles des professionnel.le.s, au niveau des esthétiques et de l'exigence. Comme nous l'avons évoqué plus haut, les notions de virtuosité et de performance ne sont pas nécessairement prioritaires au sein du travail mis en avant par *Furieux*, parce que les enjeux ne sont pas exactement les mêmes.

Dans leur ouvrage *Tous artistes ! Les pratiques (ré)créatives du Web*, les autrices Anaïs Guilet, Annick Girard et Sophie Limare (2017) démontrent dans le chapitre « *Les pratiques sonores amateurs* » que les pratiques amateur.trice.s sont parfois instrumentalisées ou mal considérées :

« *Pierre François montre la difficulté de cerner la figure de l'amateur en dressant l'historique de la division du travail musical entre le virtuose, le professeur et le musicien amateur. S'il s'intéresse à la pratique musicale pour laquelle l'amateur détient un savoir-faire technique exigeant, il met en lumière un aspect important pour nos travaux : ces pratiques sont généralement étudiées par des professionnels préoccupés par la performance interprétative ou technique, ce qui pose un problème d'appréciation.* » (Guilet, Girard et Limare, 2017)

Cette remarque nous permet de voir combien il est difficile de modifier nos regards tant la notion de virtuosité reste omniprésente dans l'esprit des publics de l'Opéra. Pour ne pas se placer dans une posture de supériorité vis-à-vis des participant.es, il s'agirait d'avoir un autre regard sur leurs pratiques.

Toujours dans le même ouvrage, au chapitre 6 nommé « Une esthétique du rituel », sont étudiées les pratiques musicales sonores sur le web. Pour l'auteur du chapitre, Annick Girard, ces pratiques mettent en avant la culture participative décrite par Jenkins :

« Ce mouvement relègue au second plan la performance au sens professionnel pour valoriser la mise en commun. En matière de pratiques sonores, surtout musicales, la tendance au cultisme s'impose d'autant que la musique, depuis toujours, réunit les communautés sur un mode participatif et enrichit/soutient la pratique de rituels. » (Girard, 2017)

En effet, l'auteur évoque ici la place occupée par l'outil informatique et internet, conçus comme moyens de partage de l'expérience musicale, aussi bien en tant qu'auditeur.trice qu'en tant que praticien.ne, en vue de se faire plaisir et de mutualiser.

Le numérique est un outil qui touche tous les acteurs et notamment le secteur artistique. En musique, les amateur.trice.s s'aident beaucoup de tutoriels et d'outils en ligne qui ne requièrent pas de connaissances particulières. Dans cette optique, le collectif Meute expérimente depuis quelques mois un outil qu'ils.elles appellent la « partition augmentée ».

Cet outil permettrait de créer un opéra avec des participant.e.s non-professionnel.le.s sur une courte temporalité. Il s'agirait, dans la démarche du collectif de leur accorder une réelle place, afin qu'ils.elles puissent s'approprier l'outil et dans un second temps, s'émanciper de certaines peurs, gênes, inconforts ou inhibitions.

Cette démarche ne vise pas la performance mais l'inclusion d'une personne non-professionnel.le dans un dispositif artistique. Elle leur propose d'accomplir un dépassement de soi, de ses limites et de défaire les clichés sur l'Opéra comme art inaccessible. À ce propos, Sarah Théry explique précisément le fonctionnement futur de cet outil technologique :

« La partition augmentée ça va être un outil numérique qui va nous permettre de formaliser tout ça, donc faire en sorte que les participants, au fur et à mesure de la composition, de la création puissent retrouver sur un espace numérique tout ce qu'on a créé : les créations sonores, les créations visuelles, qu'ils puissent rentrer dans l'univers collectif que le groupe a mis en place. Par exemple le radeau de la méduse : qu'ils puissent regarder et s'imprégner de l'iconographie qu'on a autour de ce radeau pour comprendre 'ah oui d'accord c'est par là qu'on va, je vais m'insérer la dedans, qu'est-ce que je peux proposer la dessus'. Ce sera une partition sonore et visuelle et on est en train de la construire. Ça se présentera sous la forme un peu comme un 'Où est Charlie', sauf que les personnages sont les actions qui se trouvent pendant le spectacle... »

Quand on clique sur les actions, on rentre dans les différents chants, on peut entendre ces chants, comprendre d'où ça vient, et on peut nous même en tant que participant rajouter des choses, des iconographies, des pensées, des sons, tout ce qu'on a envie de rajouter. » (Sarah Théry, chanteuse)

Ce dispositif préconisé par le Collectif Meute est en cours d'élaboration. Certaines expérimentations ont pu être conduites. Ce dispositif a un coût élevé financièrement et dans la temporalité. Actuellement, l'équipe utilise un matériel constitué d'enregistrements, de photos et de vidéos accessible aux participant.e.s, disponibles sur un drive commun qu'ils.elles peuvent utiliser. Le collectif essaye de modéliser un prototype, pour ensuite l'initier lors des résidences. Pour commencer ce travail et faire connaître l'univers de l'Opéra aux participant.es, le collectif Meute a proposé des visites et un spectacle à l'Opéra de Lille, pour pouvoir questionner cet univers, s'en rapprocher ou au contraire s'en défaire.

Conclusion

Le Collectif Meute ouvre dans son projet *Furieux* une place de créateur.trice à qui veut le devenir et l'expérimenter. En se penchant sur l'aspect musical plutôt que sur les autres dimensions artistiques du spectacle, nous avons pu démontrer que la création musicale est difficile d'accès pour des non-professionnel.les de la musique et de l'Opéra. En effet, c'est un milieu qui ne laisse pas beaucoup de place à ce qui s'éloignerait d'une forme virtuose de la musique, à une autre forme de création musicale et artistique. Les observations des résidences du spectacle *Furieux* permettent de se rendre compte qu'il est possible de changer le cadre et la finalité d'un opéra. Créer un groupe, composé de professionnel.le.s et d'amateur.trice.s, permet d'ouvrir de nouvelles voix pour la création. Ensemble, ils.elles expérimentent les capacités créatrices de chacun.e, à travers le collectif et l'individu. L'originalité de ce dispositif et les dimensions éthiques et sociales qu'il soulève sont, d'un regard extérieur, vecteurs de nouvelles expériences, qui peuvent renouveler la création artistique.

Bibliographie

- GUILLET [dir] Anaïs, *Tous artistes ! Les pratiques (ré)créatives du Web*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2017, p. 67-121.
- HENNION Antoine, « Aussi vite que possible... », *Ateliers d'anthropologie*, 2011. En ligne : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/ateliers/8764>
- HENNION Antoine, « L'objet, la croyance et le sociologue », *Transposition*, 2018, Hors-série 1. En ligne : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/transposition/1673>
- SAINT AUBERT (de) Emmanuel, *Introduction à la notion de portance*. Archives de Philosophie, 2016, p. 317-343. En ligne : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.3917/aphi.792.0317>
- DURKHEIM Émile, « Représentations individuelles et représentations collectives », *Revue de Métaphysique et de Morale*, tome VI, numéro de mai 1898.
- LECLERC Olivier [dir], *Savants, artistes, citoyens : tous créateurs?*, Éditions Science et bien commun, Février 2017, p.241-247
- KAÁROLY SARLÓS Robert, *Jig Cook and the Provincetown Players : theatre in ferment*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1982.

Furieux en quelques mots

Furieux est un opéra électro participatif en 8 chants pour chœur citoyen inspiré du mythe de Dionysos. Dionysos, à peine mis au monde, est égorgé, démembré, cuisiné, mangé, puis recréé à partir du cœur que ses agresseurs ont oublié au sol. Éternel étranger, il cherchera une terre. Né deux fois, mi-dieu, mi-homme, il cherchera une communauté où être reconnu.

L'égorgement est une entrave à la possibilité de faire usage de ses cordes vocales pour communiquer, pour se raconter. Le parcours des interprètes au plateau est une réappropriation de cet organe vocal et pouvoir, gargarisme après feulement, utiliser le mot, puis le chant comme possibilité d'expression.

En parallèle, a lieu une reconstruction de la confiance en l'autre, de la capacité à le côtoyer et à le regrouper. Cette tension interpersonnelle, physique et communicationnelle, agit durant toute l'œuvre en explorant différents systèmes d'organisation du groupe, du vivre-ensemble, du faire communauté. La recherche d'une identité individuelle et collective, et l'articulation entre ces deux identités est au cœur de cette expérience humaine et artistique.

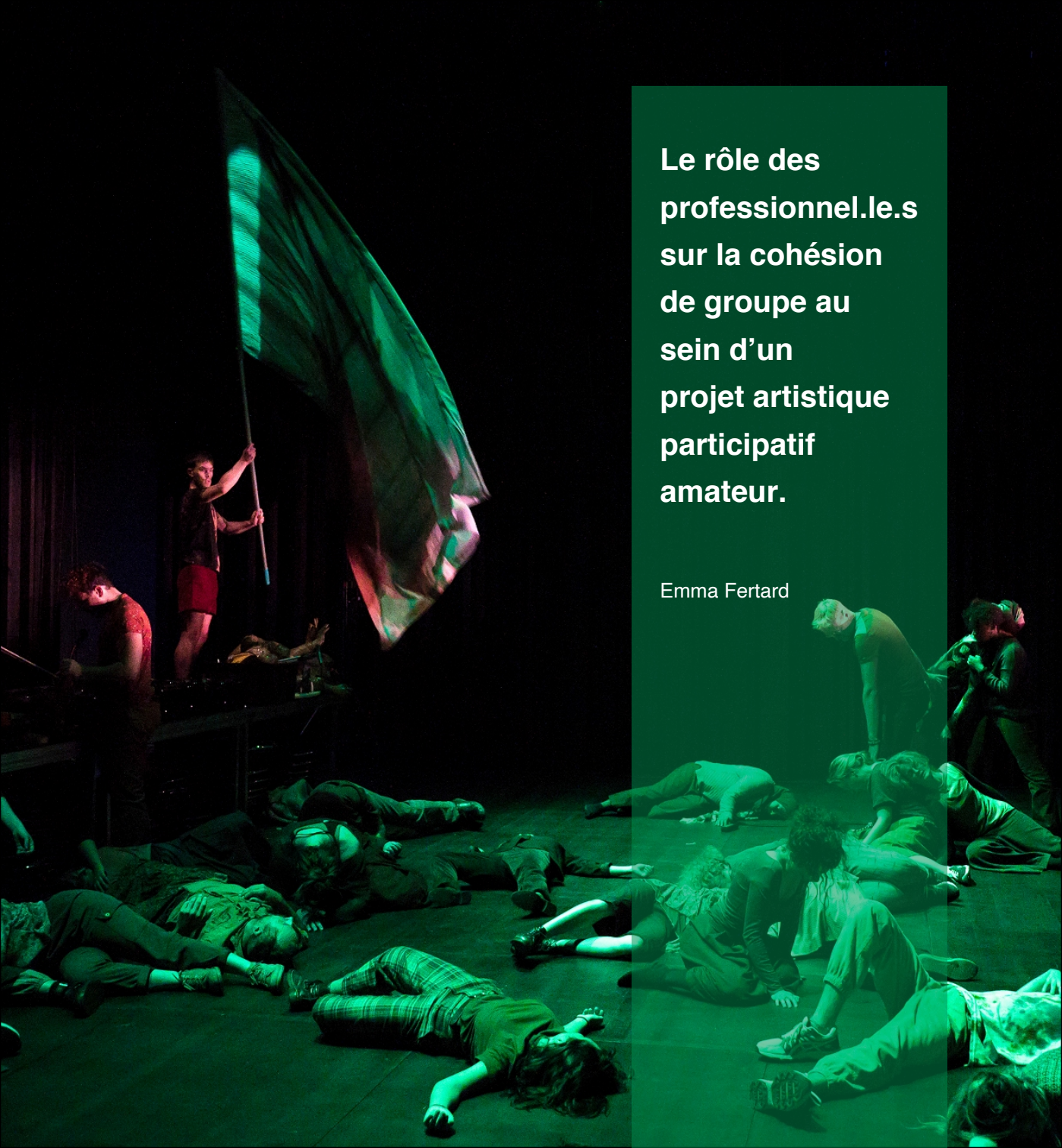
Furieux est un rituel païen. Durant deux semaines de résidence de création les participants font l'expérience de la jouissance et de la démesure du groupe à travers le corps et la voix.

Cette épopée chorale est pétrie de souffles, de mots, de chants, de musique live et électro, de voix lyrique et d'éléments de décors amplifiés, plongeant ainsi le groupe dans un panorama sonore aux esthétiques musicales hybrides.

Les performeurs donnent corps à une création pluridisciplinaire où danse, chant, théâtre, arts plastiques sont convoqués sur scène. Écriture dramaturgique, processus compositionnel et écriture au plateau sont partagés avec un groupe formé d'artistes professionnels et de participants amateurs, réunis en un chœur citoyen durant deux semaines de co-création.

La mania, cet état magnétique dans lequel Dionysos nous plonge pour unir les corps et les emmener dans un flux d'énergie partagée, pousse l'individu à ouvrir un espace. Un espace commun en puissance, à habiter temporairement. Un milieu, dans lequel s'ancrer et à partir duquel écrire un chemin. Un espace d'expression, où exister et construire un récit intime et universel.

□ Extrait du dossier de diffusion / site du collectif Meute.



**Le rôle des
professionnel.le.s
sur la cohésion
de groupe au
sein d'un
projet artistique
participatif
amateur.**

Emma Fertard

George Gram Cook dramaturge américain : « *Le théâtre ne peut être créé par un seul. Le vrai drame ne peut pas naître d'un sentiment commun animant tous les membres d'un clan* » (Hamidi-Kim, Ruset, 2018). Cette citation rappelant directement le culte dionysiaque est le point de départ de la thématique que j'aborderai dans cet écrit. En effet, j'ai voulu m'intéresser aux processus organisationnels qu'ont établis les professionnels au sein du groupe Furieux afin de constituer un groupe uni autour d'un projet commun. Cette organisation du groupe gravite autour d'une panoplie d'exercices et d'outils qui facilite la création du lien entre les individus. Cette problématique sera abordée en deux parties. Tout d'abord, par le biais des relations qui composent le groupe à la fois entre les encadrant.e.s, les participant.e.s et le projet du Furieux. Ensuite, par la forme que prend le projet et qui permet d'assurer cette cohésion de groupe.

Le terme professionnel est ici désigné par un collectif « Meute » composé de quatre personnes : Claire metteuse en scène et porteuse originale du projet, Bastien chorégraphe et metteur en scène, Sarah chanteuse lyrique et Sylvain musicien. Ils ont pris en charge l'organisation des séances de travail durant deux semaines afin de s'assurer du bon déroulement et de l'avancement de la création du spectacle pour la représentation. Cette mise en place inclut aussi la gestion du groupe et de ses relations entre participant.e.s et entre professionnel.le.s en s'axant sur le bien-être des personnes et le lien qui pouvait se créer grâce à l'expérience commune du Furieux. Le groupe de participant.e.s se compose d'une quarantaine de personnes amateur.e.s qui ont des appétences et ou qui ont déjà une expérience dans ce domaine mais qui ne sont pas professionnel.le.s. Ce terme amateur a donc une importance dans la manière dont le groupe de professionnel.le.s a pu travailler sur la cohésion en s'adaptant et en s'appuyant sur les personnes qui ont composé le groupe. Mon étude porte sur un travail d'observation durant les répétitions de la pièce qui ont duré treize jours. J'ai assisté au travail du groupe à la fois en tant que participante durant les échauffements qui avaient lieu en dehors de la scène et en tant qu'observatrice durant les moments plateaux. Les répétitions ont eu lieu entre le 12 et le 22 octobre 2021, pour une représentation unique devant le public le 22 octobre. J'ai également effectué un entretien en avril 2022, avec Claire et Sarah. Je me suis également appuyée sur les notes d'observations de mes camarades de séminaire afin de préciser mon travail personnel.

Un groupe : des relations

La thèse de Gaëlle Redon sur l'organisation sociologique des troupes et compagnies de théâtre met en perspective l'organisation des entreprises au fonctionnement des groupes artistiques.

Avec trois caractéristiques communes nécessaires pour qu'une création théâtrale se passe bien grâce au groupe : la présence d'un.e metteur.euse en scène *"afin que chacun ait une place artistique particulière au sein du groupe"* (Redon, 2006), la présence d'un groupe artistique de soutien faisant partie intégrante du processus de création et l'ouverture du groupe vers l'extérieur avec l'accueil de nouveaux membres.

Cette analyse s'applique sur une étude de terrain effectuée par l'autrice auprès de treize troupes et compagnies de théâtre à la fois amatrices et professionnelles. Ces groupes s'organisent tous de manières différentes dans la façon de diriger un groupe. Cette mise en perspective a amené l'autrice à établir un organigramme favorable à la cohésion de groupe qui peut être similaire sur certains points à celui du Furieux avec une figure forte en termes de direction : Claire qui est soutenue par le reste de l'équipe de professionnel.le.s.

Le collectif fait aussi preuve d'ouverture en organisant de façon régulière de nouveaux ateliers afin d'intégrer de nouveaux participant.e.s dans l'aventure. On observe ici une composition du groupe ordonnée travaillant autour d'un projet commun qui est un facteur important d'une cohésion de groupe, ce commun peut *"créer des appartenances volontaires dans lesquelles des individus s'engagent avec d'autres selon des principes rassembleurs ou à partir d'une orientation commune d'action à objet limité"* (Laville, Sainsaulieu, 1997).

En effet, les différents membres du groupe partagent des objectifs communs malgré des personnalités et des intérêts différents mais l'attachement au projet et aux quatre membres du Collectif Meute (Claire, Sarah, Bastien et Sylvain) entraîne une adaptation des comportements de chacun.e afin d'établir une coordination de groupe cohérente au bon déroulement de la création artistique, *"Les individus abordent une situation donnée en recherchant la stratégie la plus conforme à leur statut, tout en intégrant les réactions des autres individus et en devant adapter leur conduite selon les situations. Les acteurs, interdépendants, doivent donc choisir leur stratégie et s'accorder sur la définition de mécanismes d'ajustement, c'est-à-dire de conventions ou règles acceptées de part et d'autre"* (Redon, 2006).

On observe ainsi un mécanisme d'engagement entraîné par les professionnel.le.s à travers l'élaboration d'un cadre et de règles imposées dès le début du processus au profit d'une intégration individuelle de chaque participant.e au groupe. Ce principe d'engagement théorisé par Howard S. Becker invite à penser que l'individu.e dans un groupe agit selon des motivations différentes à la raison première selon laquelle iel s'étaient engagé.e *"les individus poursuivent souvent une ligne d'action pour des raisons tout à fait étrangères à l'action elle-même"*, (Becker, 1960).

L'action primaire dans le cas du Furieux est de créer un spectacle en deux semaines avec pour finalité une représentation devant un public, mais le travail des professionnel.les au sein du groupe entraîne les individu.es dans un engagement émotionnel auprès des participant.es et du groupe encadrant afin d'établir une cohésion groupe uni par un objectif commun.

Le cadre posé, il s'agit maintenant de démontrer par quels procédés précis le Collectif Meute a établi cette organisation favorable à la création d'un groupe. J'ai pu observer durant les répétitions trois types de relations enclin à cette cohésion : La relation entre les professionnel.les et les participant.e.s, les relations internes au collectif, et la relation entre les professionnel.le.s et le projet Furieux.

Les professionnel.le.s et les individus au sein du groupe

Sarah explique que l'on peut faire une typologie du groupe très rapidement en observant les personnes plus ou moins à l'aise. Cette analyse va amener chez les encadrant.e.s des actions inconscientes pour valoriser les personnes déjà en confiance afin de créer une dynamique d'échange et de partage qui enrôle le reste du groupe à suivre et à s'investir. Elles mettent en avant le fait qu'elles ne s'appuient pas sur les participant.es mais qu'elles les valorisent singulièrement de manière différente pour que tout le monde se sente inclus.es.

« Lui on va pouvoir s'appuyer dessus pour (...) c'est plutôt lui semble très à l'aise, il semble avoir envie de pouvoir chanter, de pouvoir parler s'exprimer, et bien donnons-lui la parole, la possibilité de le faire pour que ça soit une porte ouverte vers plus d'échanges, de partage et de transversalité » (...)

« C'est plutôt s'appuyer sur leurs singularités au service de la création et par effet boule de neige les gens voient que leurs singularités sont des atouts et se détendent ». (Sarah)

Cette attention à mettre tout le monde en valeur se traduit par des moments choisis et personnalisés d'expression de chaque participant.es, en fonction des plaisirs et des aptitudes de chacun.e. Il y a une mécanique réfléchie pour que tout le monde puisse prendre part un moment ou un autre de façon individuelle au spectacle. Les exercices choisis par l'équipe sont tout aussi importants, tant ils sont aussi naturels dans leur réalisation. Durant les premiers jours de l'expérience le groupe est très rapidement amené à se rapprocher physiquement par les différents exercices proposés par l'équipe, l'exemple de l'exercice des prénoms, un travail où les personnes présentes doivent former un cercle pour tour à tour s'avancer et dire son prénom avec l'intonation, le volume et les gestes qu'ils souhaitent, est un premier pas afin que tout le monde puisse se présenter individuellement.

L'exercice de la mêlée effectué lui aussi le premier jour de la rencontre amène directement le groupe à se rapprocher physiquement de façon très intime, Claire compare cette pratique à la formation d'une meute. Cette qualification est un rappel direct à une imagerie soudée d'un groupe. Elle se dit fascinée par cet exercice en expliquant qu'à chaque fois qu'elle le met en place, les personnes qui ne se connaissent pas ou à peine ont une capacité à facilement se mélanger et à former un groupe physiquement très intime. Ces exercices font pleinement partie d'une volonté de rapprochement du groupe au service de la création. Claire introduit les exercices sous forme de rituels quotidiens avec des échauffements qui ont lieu avant chaque séance de travail, avec certains exercices qui peuvent revenir en fonction des scènes que le groupe doit travailler par la suite. Cette méthode est une manière d'entraîner le groupe dans des habitudes communes tout aussi favorable à la cohésion.

“Les rites sont très présents parce qu'ils sont une façon de conforter les individus sur la permanence du groupe, de resserrer les liens de solidarité. Ils sont ainsi le témoignage de la vitalité et de la force du groupe” (Redon, 2006).

Le fait de bien identifier le rôle de chaque encadrant.e permet une fluidité dans les demandes que peuvent émettre les participant.e.s en fonction des champs de compétences mobilisés par celle-ci. Cette répartition des tâches amène l'équipe à établir un certain équilibre dans la charge de travail liée à la gestion du groupe. L'observation est primordiale pour gérer le groupe et le soutien individuel des participant.e.s se fait de façon choisie.

Le tutoiement est quasi immédiat entre les professionnel.les et les participant.es. Claire est dès le début physiquement très proche des individu.es, elle s'assoit près d'eux sur le plateau, discute souvent avec eux par petit groupe ou de manière individuelle. Cette façon de s'adresser au groupe facilite à la fois les relations avec les encadrant.es et les relations entre les participant.es. Les professionnel.les se montrent aussi très encourageants dans leur parole. A la fin de chaque scène ou chaque exercice Claire émet toujours un mot encourageant « C'est super », « Ça rend vraiment bien ». Cette positivité encourage le groupe dans sa globalité et transmet un sentiment de sécurité aux participant.es et à leurs actions.

Les relations entre les membres du collectif

Les répétitions ont lieu tous les soirs à 17h avec un jour de repos le lundi. En revanche la journée de Claire, Sarah, Bastien et Sylvain commencent dès 9h du matin par des temps collectifs de réflexion et de remise en question sur l'avancement des répétitions et du groupe.

Ces réunions permettent aussi à l'équipe de pouvoir partager les difficultés personnelles qu'ils peuvent avoir durant l'expérience. En effet, Sarah explique que la problématique centrale de l'équipe est la gestion de la fatigue interne pour qu'elle ne se répercute pas sur les participant.e.s. L'entente de l'équipe est la priorité pour qu'ensuite le groupe fonctionne bien. Les encadrant.e.s sont dans une remise en question permanente pour que le projet puisse avancer, et que le groupe se sente soutenu et entendu.

« De gérer notre propre fatigue parce que c'est des énormes journées de travail, la création de Furieux, c'est probablement l'une des plus fatigantes que j'ai jamais vécue, et que je continuerai à vivre. C'est très très lourd de porter les participants sur scène et de devoir systématiquement se remettre en question parce que on passe notre temps à se remettre en question pour avancer, parce que les participants partent (...), vers un autre endroit, il faut qu'on se renouvelle qu'on se réinvente. » (Sarah)

En ce qui concerne le travail sur le plateau, j'ai pu observer que chaque encadrant.e avait un rôle défini durant les séances de travail avec le groupe. Claire, dès le début, était physiquement et verbalement proche des participant.e.s, pour par la suite s'éloigner de la scène afin d'acquérir une vue d'ensemble sur la création. Contrairement aux trois autres membres du collectif qui se sont intégrés au groupe tout en gardant leurs positions de professionnel.le.s avec des rôles définis en fonction de leurs champs de compétences.

« De faire vraiment attention à ce que ces choses-là [la séparation des rôles entre les professionnel.le.s dans l'encadrement du projet] soient vraiment très divisées, en début de parcours. Pour que justement les référents soient conscientisés au sein de l'équipe artistique et des participants. (...) pour que ça permette à Claire de pouvoir sortir un moment donné du plateau pour être dans la vision. Les participants ne soient pas perdus et puissent adresser leur question à la bonne personne de l'équipe et ça je crois qu'au départ c'était une petite vigilance pendant nos préparations d'ateliers pendant la journée, histoire qu'on soit bien conscient de l'image qu'on transmet et donc de l'image de compétences vis-à-vis du groupe. » (Sarah)

Au fil du processus de création jusqu'au moment de la première, l'inclusion de Sarah, Sylvain et Bastien dans le groupe était de plus en plus frappante. Iels prennent part aux spectacles pour soutenir les participant.es tout en faisant attention de se confondre dans le groupe pour mettre en valeur le collectif.

Vignette du 22 Octobre

Durant la répétition générale en après-midi, c'est la dernière avant la représentation, Claire est en haut avec un micro pour diriger le groupe, la scène du banc de poisson commence. Pour la première fois je ne remarque pas tout de suite Sarah dans le groupe, je la trouve quasiment invisible.

C'est quand le groupe se rapproche vers le devant de la scène que j'arrive enfin à la discerner des autres membres. Pour la scène du banc de poissons, la voix de Sarah surplombe celle des autres, son corps est noyé dans le groupe et sert de guide pour les participant.es. Le groupe bouge en ne formant qu'un autour d'une voix qui est aussi la leur. En ce qui concerne le corps, les participant.e.s étant extrêmement serré.e.s iels se laissent guider par la force commune du groupe sans forcément voir la personne le diriger. Ce qui nécessite une cohésion de groupe intense afin de ressentir le mouvement général du banc de poissons. Même si Sarah, Sylvain et Bastien prennent part au groupe sur les moments plateaux, iels servent aussi d'appui à Claire qui est à l'extérieur en coordonnant le groupe de l'intérieur, pour qu'elle puisse coordonner le spectacle de façon générale.

« Claire revient de manière extrêmement proactive parce que les trois quatre derniers jours ce n'est quasiment plus qu'elle qui est moteur des ateliers parce que c'est elle qui fait vraiment le liant avec tout ce qui a pu être construit pendant les deux semaines les dix jours d'ateliers avant le dernier moment de la création. » (Sarah)

Le Furieux et les professionnel.le.s

“Le Furieux” est une création dont il existe plusieurs versions jusqu'à présent. Le projet est en questionnement perpétuel depuis trois ans, il s'est construit sur une fidélisation et une construction du groupe sur du long terme via l'organisation d'ateliers et de workshops tout au long de l'année. Le Furieux tel qu'il a existé en octobre 2021 a été le fruit d'un travail de fond et de sollicitation auprès des personnes que rencontraient Claire, Bastien, Sylvain et Sarah dans le cadre de leur activité artistique. La présence des participant.e.s a été un travail long et régulier pour que le projet puisse vivre et grandir. Claire la metteuse en scène a elle-même collaboré à d'autres spectacles comme participante à des projets collaboratifs. Ces différentes expériences ont été une sorte de grande répétition générale à la direction de son propre projet dans la gestion d'un groupe. Elles ont aussi été un terrain d'observation méthodologique pour ensuite l'adapter à sa propre création et à la manière dont elle voulait diriger le groupe. Sarah quant à elle, a participé à des workshops destinés aux professionnel.le.s du monde du spectacle sur les méthodologies des pratiques participatives. L'expérience que Sarah et Claire ont pu avoir en participant en interne et en externe à différents projets leur ont permis d'acquérir une meilleure compréhension des mécanismes de la formation d'un groupe. Le projet Furieux a eu le temps d'être testé sous différentes formes et auprès de différents publics, il faut donc savoir que la communauté Furieux existe avant le début de l'expérience d'octobre. Le fait que le groupe soit amateur et non professionnel ajoute un engagement dans le groupe plus important en effet contrairement au monde du travail les liens sociaux sont voulus et ne se construisent pas de

manière forcée. Gaëlle Redon évoque ainsi le théâtre amateur comme *“une pratique de sociabilité qui crée et maintient des liens, souvent forts. La satisfaction que procure le jeu théâtral mais surtout l'intensité des relations humaines que génère cette pratique unissent donc toutes les personnes investies dans ces groupes”* (Redon, 2006). Depuis le début du projet, les différents workshops mis en place ont fait surgir certaines problématiques telles que la participation constante des individu.e.s aux séances de travail. En effet, la présence des personnes se base sur un principe de volontariat et les groupes pouvaient grandement évoluer si les participant.e.s n'étaient pas sensibilisé.e.s aux pratiques participatives artistiques. Cette irrégularité du groupe pouvait mettre en difficulté le collectif car l'assiduité aux séances était primordial pour l'avancement des projets. C'est pourquoi Claire s'est ensuite concentré sur des personnes avec une appétence pour ce genre de pratique, ce choix lui permettait d'acquiescer une certaine sécurité sur le déroulement de sa création. Ces expériences passées sont une véritable force quant à la facilité de créer une cohésion de groupe. En effet, Claire a peu à peu constitué un groupe qui pratiquait déjà les projets participatifs ou qui possédait un lien d'amitié avec l'un.e des membres ou qui était attaché au projet par la connaissance d'un.e des quatre professionnel.le.s. Cette sélection a permis au collectif de ne pas s'inquiéter sur la bonne entente entre les individu.e.s. Tant par l'expérience qu'elles avaient déjà toutes les quatre sur la gestion du groupe, et la confiance qu'ils avaient sur le projet artistique. En revanche, l'attention particulière que l'équipe a mis dans le choix des exercices et dans l'organisation de moments de convivialité en début d'expérience montre une gestion de l'entente du groupe qui n'est peut-être pas conscientisée par l'équipe.

« J'étais aussi extrêmement confiante que dans le fait que de toute façon ça allait bien se passer. La cohésion de groupe, si l'équipe artistique est à l'écoute de ce qui est en train de se passer, peut changer de cap dès qu'on voit qu'il y a de la fatigue. Je pense plutôt à des exercices ou ça traîne en longueur et que les participants commencent à un peu fatigué, d'avoir la présence d'esprit de pouvoir changer rapidement. Si cette notion de rythme d'atelier est assez bien comprise et fluide, finalement je savais que ça allait très très bien se passer. » (Sarah)

Assurer la cohésion

La cohésion de groupe se forme par la manière dont les relations ont été établies entre les individu.e.s du groupe Furieux et par la forme qu'a pris le projet du début jusqu'à aujourd'hui. Ainsi j'évoquerai trois facteurs formels qui selon mes observations ont pu assurer cette cohésion : la temporalité et l'espace dédié au projet, la volonté de commun et d'avancer ensemble dans la création et l'existence du groupe en dehors des moments de création.

Une temporalité, plusieurs espaces

Le projet Furieux, c'est deux semaines de travail intensif pour les encadrant.es et les participant.e.s. Durant ce laps de temps le groupe est plongé en immersion dans l'univers de la création avec au bout comme objectif une représentation devant un public du travail effectué durant deux semaines.

Pour Claire, les relations qu'ont développées les participant.e.s entre elles.eux durant le projet sont très spécifiques aux projets participatifs. Elle considère que le format de se voir une fois par semaine dans un laps de temps plus large fait perdre en intensité l'expérience émotionnelle qu'elle peut procurer. Ayant déjà fait l'expérience de telle création, elle a aussi vu le risque de perte de participant.e lié à cette temporalité. Alors que s'engager sur deux semaines intensément entraîne certes une grande fatigue, mais cette immersion complète provoque chez les participant.e.s un sentiment d'engagement plus fort selon Claire, que sur un travail régulier sur une année. Ce temps très court provoque aussi une sensation d'insatisfaction de la part des participant.es, que les encadrant.es n'arrivent pas encore à régler. En effet, Claire appelle ça l'effet colonie de vacances. C'est une expérience que l'on ne vivra avec personne d'autre qu'avec ce groupe dans un lieu et un temps donné. Durant ces moments, la vie se centralise principalement sur le collectif, avec une fin d'expérience très rapide. C'est un moment intense, fatigant et marquant. Selon Claire, le moment où la cohésion de groupe se conscientise le plus c'est à la fin de la représentation quand tout s'arrête de façon assez douloureuse. En effet, c'est une fin qui est attendue mais brutale, du jour au lendemain les répétitions n'ont plus lieu, les membres participant.e.s et encadrant.e.s ne sont plus présent.e.s physiquement dans le quotidien.

Cette fin d'expérience a entraîné de la part de certain.e.s participant.es une demande d'organisation de temps conviviaux avec les membres du Furieux. Ce désir est le résultat d'un attachement au groupe qui dépasse les limites du projet. Cela témoigne aussi d'un engagement très fort de la part de certain.es participant.es à faire vivre le Furieux sous d'autres formes.

Gaëlle Redon évoque aussi la nécessité d'un lieu de retrouvaille à l'image du groupe *"qu'il est nécessaire à un groupe théâtral d'être inséré dans une partie de l'espace afin qu'il puisse la transformer à son image (et s'y adapter aussi). Car l'espace est l'un des facteurs de l'organisation de la production et du travail, des conditions de travail et de la vie sociale dans l'entreprise ou en l'occurrence, dans l'association"* (Redon, 2006). Ce qui peut expliquer la frustration du groupe de ne pas avoir pu se retrouver sur une temporalité assez longue dans un espace commun dédié à la création de leur projet.

En effet, pour des raisons techniques les répétitions ont dû se faire dans deux lieux différents, l'adaptation a donc dû être rapide et les participant.e.s ont pu se retrouver pendant seulement deux semaines contrairement aux troupes et compagnies de théâtres "classiques" qui peuvent se réunir dans un même lieu toutes les semaines. Ces deux notions liées à l'espace et à la temporalité permettent de justifier la cohésion en privilégiant des moments de réunions sur une courte période de façon intensive qu'à une régularité de répétitions plus étalées sur le temps. C'est cette intensité qui peut éventuellement pallier ce manque de lieu dédié aux répétitions.

Un projet commun

" On remarque que depuis quelques décennies l'hégémonie du metteur en scène est rejetée au profit d'une figure d'assembleur-coordonnateur. Figure qui va dans le sens et la dynamique des collectifs de plus en plus présents en France face à une refondation de l'économie du spectacle vivant en France qui poussent les acteurs de la discipline « à faire autrement »" (Hamidi-Kim, Ruset, 2018).

La comédienne française Hélène Schawller explique que la présence d'une troupe dans un processus de création apporte une implication plus grande dans le projet. « J'ai trouvé que c'était une expérience extraordinaire pour nous acteurs d'être de bout porteurs du projet ». On est confronté à une plus grande responsabilité. L'investissement est d'une autre nature. C'est une autre manière de faire du théâtre ensemble comme le dit Franck Vercuysse fondateurs du TG STAN (compagnie de théâtre belge fondée à Anvers en 1989), il y a dans l'organigramme de la compagnie, de la troupe : « *une volonté de relation horizontale et de compagnonnage et d'un rêve commun fondé sur des échanges réciproques*» (Hamidi-Kim, Ruset, 2018). Ces écrits résonnent particulièrement avec la manière dont le projet Furieux a été construit par le Collectif Meute en voulant impliquer au maximum les participant.es dans le montage du spectacle. En effet, Claire introduit doucement la manière dont elle voulait que le spectacle soit construit en commençant par expliquer les scènes durant les échauffements, puisque chaque exercice étaient liés à un moment de l'œuvre du Furieux.

Tout en gardant une grande vigilance à écouter toutes les remarques et les idées qui pouvaient nourrir le projet. Chaque individu.e était écouté.e et mis en avant selon ses envies et ses compétences. Les musicien.nes ont pu chacun.e jouer de leur instrument, ainsi Sylvain s'est adapté aux instruments de musiques joué.es par les participant.es pour les greffer au spectacle, le chœur a été dirigé par Natasha alors qu'il devait l'être par Sylvain au début.

L'équipe transmet ainsi ces compétences directives aux personnes qui le souhaitent, c'est dans cette passation de responsabilité que l'horizontalité du projet a pu transparaître. L'attention qu'ont les professionnel.les à mettre en avant chaque personnalité est un travail d'observation de leur part qui amène à une appropriation du projet de chacun.e en les incluant dans la dynamique de création. Faire de ce projet un commun à toutes entraîne une implication forte et un point de rassemblement nécessaire à la création du lien entre les participant.es et à la cohésion de groupe.

Autonomie et autogestion du groupe

Le désir de vouloir se voir en dehors démontre que le groupe a gagné en autonomie à travers le travail des professionnel.les et que la cohésion de groupe qui a été mise en place s'est auto-gestionnée par la suite. Mais la présence de Claire, Sarah, Sylvain et Bastien est énormément demandée pour l'organisation de ces temps de retrouvailles. Claire et Sarah sont ouvertes à cette idée, elles pensent que cela permet au Furieux de continuer à exister pour garder une dynamique de groupe et être possiblement présent sur de prochains projets. Cependant ce travail implique des moyens humains et techniques plus importants que le collectif n'a pas encore.

« Et du coup on s'est questionné aussi sur comment on peut continuer à faire vivre cette communauté sachant que (...) on n'a pas les forces vives pour le faire. On doit continuer à mener d'autres choses et c'est compliqué. Et d'autre part je me suis rendue compte que j'étais dans un tel état d'épuisement émotionnelle et physique qu'en fait j'avais besoin de couper aussi. Et comment tu opères cette césure-là, c'est une question non résolue qui est au cœur des projets participatifs. » (Claire)

Elles ont évoqué la possibilité de temps organisé par une tiers personne pour ne pas ajouter une charge de travail en plus en termes de gestion de groupe, cette question reste en suspend pour l'instant.

« Une personne qui est référente sur la convivialité en dehors des temps d'ateliers, cette personne qui fait partie du collectif pourra tout à fait prendre le relais sur l'après en organisant quelque chose qui ne soit pas pris en charge par l'équipe artistique. On parle beaucoup dans le monde lyrique de Community manager. C'est quelque chose qui (...) est important, d'avoir quelqu'un qui gère les publics. » (Sarah)

La cohésion de groupe s'est constituée par le format intense du projet, les participant.e.s ont durant deux semaines consacré la grande majorité de leur temps libre pour le Furieux.

Cette cohésion s'est prolongée au-delà de l'expérience, et l'équipe se retrouve aujourd'hui face à de nouvelles problématiques sur les rôles qu'ils peuvent avoir ou non dans la gestion du groupe durant les moments informels. En effet, Claire rappelle que le Furieux est une collaboration artistique extrêmement dense et profonde mais qu'elle n'a pas vocation à perdurer et qu'il faut composer avec l'envie de certain.e.s de se revoir ensuite.

Le rôle des professionnel.le.s dans la gestion et la cohésion du groupe s'est épanoui de manière implicite dans leur travail. En effet, durant l'entretien Claire et Sarah ont expliqué que la bonne entente du groupe n'était pas une inquiétude pour elles et que les choses allaient se faire dans une dynamique naturelle et spontanée. Or la position d'observatrice que j'ai eu durant cette expérience traduit tout de même une énergie importante de la part de l'équipe à mettre en place une cohésion. D'abord à travers une analyse et une gestion du groupe organisée en fonction du rôle de chaque professionne.lles. Ensuite, par une mise en place de situations multiples qui facilitent le rapprochement entre individu.es, et par la forme du projet qui tient sur un travail de temporalité précise afin d'engendrer une implication et une intégration forte du groupe au projet du Furieux. Le mélange entre un cadre professionnel qui dirige le projet avec des participant.es volontaires amateur.ices provoque aussi un changement des rapports que peuvent avoir les individu.es sur le groupe. En effet, le projet représente les caractéristiques d'un travail professionnel avec des enjeux financiers et politiques mais qui repose également sur un principe d'investissement personnel. Ce qui facilite la cohésion groupe car les individu.es s'engagent par choix et par sensibilité intime pour le projet sur la base du volontariat *"Ainsi, on ne peut analyser d'une manière totalement similaire une compagnie théâtrale professionnelle comme n'importe quel autre groupe professionnel. Car pour son bon fonctionnement, celle-ci doit, à l'inverse, faire aussi apparaître des signes d'appartenance au monde domestique : le lien d'amitié engendre une bonne connaissance du fonctionnement d'autrui et facilite les coopérations dans le travail. D'autre part, parce que ce lien permet véritablement le maintien et l'équilibre du groupe"* (Redon, 2006). Ainsi l'autrice met en avant la nécessité d'un lien sentimental entre les membres d'un collectif pour que la cohésion se produise *"ces compagnies s'inscrivent toutes, avec plus ou moins de dynamisme, dans la sphère publique en même temps que dans la sphère privée"* (Redon, 2006) avec d'un côté "les forces de cohésion" (Redon, 2006) qui poussent les membres à rester dans le groupe comme l'attachement aux professionnel.les et aux participant.es. Ce qui n'est pas forcément toujours présent dans un cadre professionnel de manière général et d'un autre côté "les forces de progression" (Redon,2006) qui sont les objectifs à réaliser ensemble. Ces deux concepts se retrouvent dans le Furieux de part l'objectif commun de réussir ensemble la représentation et par un attachement fort au groupe qui a été mise en place sur les temps de travail par le collectif Meute.

Bibliographie

HAMIDI-KIM Bérénice et RUSSET Séverine, *Troupes, compagnies, collectifs dans les arts vivants : organisation du travail processus de création et conjonctures*, Paris, L'entretemps, 2018.

HOWARD S Becker, "Notes sur le concept d'engagement", *Tracés*. Revue de Sciences humaines [En ligne], 2006, mis en ligne le 28 septembre 2008, consulté le 16 Août 2022. URL: <http://traces.revues.org/257>

LAVILLE Jean-Louis et SAINSAULIEU Renaud (sous la direction de), *Sociologie de l'association. Des organisations à l'épreuve du changement social*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997.

REDON Gaëlle, *Sociologie des organisations théâtrales*, Paris, L'Harmattan, 2006

VADORI-GAUTHIER Nadia, « Le corps collectif, processus de recherche », *Corps*, numéro 13, 2015.



**L'échauffement
comme moment
du processus
de création.**

Julie Holin

En quoi l'échauffement dans le projet Furieux est un lieu d'expérimentation et de création ?

Cet article traite de la deuxième diffusion de Furieux qui a eu lieu entre le 9 et le 22 octobre 2021. L'élaboration de cette pièce s'est faite à échelle très locale en collaboration avec des lieux comme l'Opéra de Lille et des salles de résidence et de représentation comme le Kursaal à Hellemmes et la salle Allende à Mons-en-Baroeul. Cette version a repris le fil directeur de la première expérimentation de Furieux.

Le collectif Meute naît de la nécessité de trouver des fonds pour mettre en œuvre le projet Furieux. Plus qu'une simple envie de monter un spectacle, Claire Pasquier, à l'origine du projet, souhaitait monter un processus de création mêlant recherche et art. C'est aussi la volonté de créer de l'altérité entre un groupe de personnes réunies autour d'un projet commun désigné dans les outils de communication comme "*un rituel lyrique citoyen*". Le temps de l'échauffement fait partie du processus de recherche entamé par le collectif. L'objectif est de créer une partition à utiliser pour d'autres groupes d'amateurs. Cette ligne directrice reste souple et peut être modifiée par les professionnels s'adaptant aux besoins du groupe.

En revenant sur ce temps particulier m'ayant interpellé lors de cette enquête, plusieurs questions me sont apparues : Comment l'échauffement parvient-il à faire groupe ? Quelle est l'importance de cette mise à disposition du corps et de la voix ? Quelle frontière existe-t-il entre l'échauffement, les répétitions et la représentation ? En quoi est-ce un passage nécessaire dans le processus de création ? Il nous faut alors d'abord revenir sur ce qu'est un échauffement. L'échauffement est en premier lieu une mise à disposition du corps et de la voix. Le terme d'échauffement est initialement destiné à des pratiques sportives. L'échauffement constitue un rituel de préparation à l'effort² en stimulant les muscles du corps sollicités lors d'une performance. Cette préparation sert donc en premier lieu à ne pas se blesser. L'objectif de l'échauffement est de préparer le corps, mentalement et physiquement, à réaliser une tâche spécifique. Ce dernier permet d'augmenter la température corporelle, d'optimiser la performance et de diminuer les risques de blessures. En danse, l'échauffement fait partie d'un processus consistant à "*dire le corps*"³, c'est-à-dire travailler des mouvements, des zones du corps spécifiques. L'échauffement se retrouve au début de chaque séance de travail et sera plus léger lors du jour de la représentation. Ce temps d'échauffement doit également activer l'esprit et donner envie aux danseurs de se mettre au travail dans de bonnes conditions. Il est à préciser que des week-end d'ateliers ont eu lieu au début du processus.

1. Dossier de communication
Furieux

2. Science & Sports, Volume 33, Issue 3, June 2018, Pages 137-144

3. https://www.persee.fr/doc/insep_1241-0691_2008_num_39_1_2006 : Transformer pour former le corps des danseurs : entraîner en danse Nadège Tardieu Wilfride Piollet Cahiers de l'INSEP Année 2008 39 pp. 257-272

Ces ateliers regroupent une grande partie des exercices utilisés lors des échauffements. Les ateliers sont des formes de travail plus intenses mais aussi ludiques permettant une rapide cohésion de groupe. L'atelier intervient dans un contexte et une temporalité différente; l'échauffement s'effectue sur un temps court (environ 1h) préparant aux répétitions et à la représentation.

L'échauffement vocal est pratiqué pour tout type de chant. Les exercices liés à cette pratique consistent, comme pour l'échauffement du corps, à protéger la voix et à la préparer à un effort. Des étirements de la bouche et de la langue existent afin d'étirer ces parties du corps nécessaires au chant ou à la diction. La pratique de l'échauffement est fréquemment utilisée dans le spectacle vivant (théâtre, danse...) et n'est pas à négliger. Les exercices préparent le corps et la voix, mais c'est aussi un moyen de faire groupe en développant l'écoute et en acquérant de la confiance en soi.

Il sera donc question d'entrevoir l'échauffement comme moment particulier du processus de création. Au sens temporel, dans le projet Furieux, l'échauffement prend une certaine place et une certaine forme. Le rapport au corps et aux sens, notamment à l'écoute, sont travaillés lors de cette étape. Ce temps d'échauffement prépare aux répétitions qui donneront lieu au spectacle. La particularité des échauffements dans le processus de création et de recherche Furieux, est que ces trois temps habituellement séparés semblent ici être très liés.

L'échauffement sera traité ici comme un acte de performance au sens second de ce que Schecher définit comme *"s'investir dans un spectacle, un jeu ou un rituel"*.⁴ L'angle du jeu et du rituel seront analysés dans le fil de l'argumentation. Performer est en cela le résultat de certaines actions; être (se comporter, exister), faire (l'activité de ce qui existe), montrer le faire (performer, se donner en spectacle) et expliquer le "faire" (performance studies). L'acte de création sera ici pensé comme une chose advenant dans le "faire", donc dans la performance même.

Ici, il s'agira de questionner la méthode des professionnel.le.s dans le cadre d'un spectacle joué par des amateur.ice.s. Le temps de l'échauffement est ritualisé afin de faire la transition entre l'arrivée des participant.e.s et les répétitions tout en créant une atmosphère rassurante et conviviale. Par ailleurs, l'échauffement organisé par le collectif est aussi un moment de création.

Ces deux semaines intensives de travail (soit environ 53 heures) et de moments d'échanges entre participant.e.s ont été suivies par notre groupe de séminaire. Les notes des unes et des autres ont été collectées afin que chacune puisse rendre un compte rendu réel de l'expérience Furieux.

4. Performance Studies : An Introduction, Londres-New York, Routledge, 2002, p. 25

L'échauffement étant au cœur de la réflexion qui suit, le terrain d'observation va des week-end entiers de travail à la cave des Célestins (analysés comme des ateliers posant les bases de ce qui sera l'échauffement), au Kursaal à Hellemmes ainsi qu'à l'Allende qui est la dernière étape du projet.

La première phase de méthodologie consistait donc à observer activement les étapes de travail ainsi que les interactions entre les membres du groupe. Au préalable, des recherches sur la Meute et un entretien collectif avec Claire Pasquier, metteuse en scène du projet, ont été réalisés. Ces moments d'observations ont été rendus possible en échange d'une participation aux échauffements⁵. Lors de ces moments d'immersion, des discussions informelles avec les amateur.rice.s et les professionnel.le.s pendant les moments de pause ont également alimenté notre recherche. Outre les observations, c'est aussi une mémoire du corps et de l'émotion ressentie pendant les exercices d'échauffement qui alimente la recherche, étant donné que nous nous sommes immiscées dans ces moments de groupe précédant le travail au plateau. En ce sens, les témoignages de Solène Boyrie et Pauline Lecoq, étudiantes en master à nos côtés, ayant participé au projet, seront un appui pour expliciter les temps d'échauffement.

La seconde phase est un entretien avec Claire Pasquier. Dès lors, et contrairement à la première étape de recherche, le questionnement était défini. Les questions étaient donc ciblées sur ce moment particulier de l'échauffement qui m'avait particulièrement interpellée.

L'échauffement comme rituel et comme expérience

Vivre une expérience publique, en opposition à la sphère privée, consiste à se rassembler autour d'un objectif commun (ici la réalisation d'un spectacle). L'échauffement est une entrée en matière, un espace de transition entre la vie ordinaire, la sphère privée de chacun.e et une expérience commune. Selon Dewey (2010)⁶, l'expérience est la dynamique du vivant ; la vie est relationnelle, dynamique, et le processus du vivant est fait d'expériences. Toute expérience relative à l'art ou à la culture serait avant tout organique et liée à l'environnement. En cela, le processus d'échauffement met en scène un groupe de personnes réunies pour un même objectif et qui sont guidées par un autre groupe de personnes les invitant à être dans l'action et la création.

Il est à rappeler qu'il s'agit d'un groupe de volontaires amateurs qui, pour certains, n'ont pas ou peu d'expérience relative au spectacle vivant. Cela dit, des participant.e.s sont des amateurs avertis ayant déjà une expérience de pratique artistique (en danse, chant, théâtre...).

5. La participation active de tou.te.s aux échauffements était la seule condition posée par Claire Pasquier

6. L'art comme expérience, John Dewey, chapitre 1 "être vivant" et 4 "vivre l'expérience", 2010

7. Entretien avec
Claire Pasquier

L'esthétique musicale lyrique du projet contrebalancé par une acoustique électronique à portée plus "accessible" résulte d'une volonté de démocratiser l'expérience d'un spectacle que ce soit pour les participant.e.s que pour les spectateur.ice.s⁷. Les ateliers animés hors les murs participent également à cette ouverture prônant une plus large accessibilité aux expériences extra-ordinaires. Cet espace de transition entre vie ordinaire et étape de création est organisé et codifié. L'échauffement est en cela comme ritualisé.

8. Betty Mercier-Lefèvre, « La danse contemporaine et ses rituels », Corps et culture [En ligne], Numéro 4 | 1999, mis en ligne le 24 septembre 2007, consulté le 28 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/corpssetculture/607> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/corpssetculture.607>

*"Si on peut dire, dans la continuité des travaux de Marcel Mauss, Henri Hubert et Emile Durkheim que le rite est un dispositif très général de régulation des rapports sociaux impliquant cohésion et intégration, lien et communauté".*⁸

L'ensemble du processus de création m'a semblé ritualisé ("rituel lyrique..."). L'échauffement est un rituel d'environ une heure permettant aux participant.e.s d'entrer dans le projet. C'est un moment différent de la répétition qui est plus symbolique. Il pourrait s'agir d'un rituel de "passage" faisant le lien entre la vie quotidienne et un imaginaire commun avec les autres membres du groupe. Ce temps d'échauffement questionne son propre rapport au corps et son rapport à l'autre en déconstruisant les codes sociaux de la vie ordinaire. En partageant des références et une expérience commune, les participant.e.s vont former un groupe⁹.

9. Au sens de Durkheim, «Les Formes élémentaires de la vie religieuse », 1912.

Ainsi, en exécutant les mêmes gestes (ou la même attention), en créant une partition commune (chant à l'unisson), une homogénéisation du groupe se produit et des moments privilégiés entre ces personnes émergent grâce au partage de cette expérience commune.

10. L'aspect ludique et l'utilisation de jeux dans le cadre de l'échauffement sera analysé par la suite.

Le rite suppose des codes; le processus de création Furieux est en effet très codifié. Chaque personne a une place bien précise dans les "règles du jeu"¹⁰: la metteuse en scène, les intervenants ont tous une spécialité et les participants ont également un rôle défini. Tous les échauffements commencent par une formation de cercle et des étirements. Puis s'ensuit une série d'exercices ciblés. Certains exercices étaient souvent répétés, d'autres étaient complètement ritualisés comme le jeu des prénoms. Chaque échauffement se termine par cet exercice. Celui-ci clôt chaque échauffement en rassemblant le groupe en cercle. Il se présente sous forme de jeu où l'on accompagne son prénom d'un geste et d'une intention. Cela permet de faire des projections sur la personnalité des uns et des autres (certains très démonstratifs d'autres plus timides...). C'est un moyen de se présenter à l'autre et inversement. Il s'agit également d'une façon de mémoriser les prénoms et donc de créer une forme de proximité. Claire était toujours présente lors de ce moment particulier.

Nous observons une réelle volonté de faire ensemble ; il y a une envie de déconstruire les codes d'un processus "classique" de création. La musique enivrante, les chants et les danses donnent cette impression de rituel.

Cet effet de collectif déteint sur les membres du groupe et se perpétue même en dehors du temps de travail. Il y a d'ailleurs une limite à cette impression de groupe ; deux étudiantes participantes au projet, nous ont dit qu'après la représentation, elles s'étaient senties très seules car le rituel Furieux les avait habituées à interagir en groupe.

En contextualisant, nous pouvons d'ailleurs remarquer que la création Furieux a commencé après des mois d'isolement liés à la Covid et que l'altérité et l'interaction avec l'autre n'avaient pas été possible depuis longtemps. Dans ce contexte artistique où il faut se désinhiber en chantant ou en articulant son corps, les émotions se sont certainement décuplées.

Par ailleurs, les professionnel.les ont également un rôle d'impulseur du groupe. Ce sont elles et eux qui donnent la première note dans les exercices de chants et qui accompagnent le groupe afin de les guider. Cette présence rassurante persiste au moment du spectacle où ces derniers ont une présence très visible. La notion de rituel est en cela très marquée dans la communication liée au projet, qu'il s'agisse des différents outils (réseaux sociaux, plaquettes...) ou dans le discours de Claire.

"C'était important de pouvoir être inspirée et de pouvoir aussi inspirer des choses avec des échanges sur des choses que moi j'aimais. Je trouvais cela pertinent au regard du travail, notamment sur la notion de rituels. Le rituel a quelque chose d'à la fois ancestral mais aussi de très répétitif, avec une rythmique un peu entêtante, comme ce qu'on retrouve dans les musiques électroniques et donc aller creuser un peu ce côté enivrant de la musique en allant chercher à la fois une chose d'extrêmement universel qui est la voix et à la fois quelque chose de rythmique qui pourrait durer des heures et des heures sans jamais s'arrêter".
(Claire Pasquier, metteuse en scène)

Cette notion de rituel est très soulignée dans le projet mené par Claire Pasquier. Une volonté de travailler sur ce concept est visible de l'échauffement aux représentations. À l'intérieur du cadre instauré par les professionnel.le.s, des espaces d'expression sont laissés volontairement libres lors des ateliers, des échauffements et des répétitions. L'idée est d'intégrer un parcours permettant aux personnes constituant le groupe de s'emparer de ces espaces libres.

Afin d'obtenir cet opéra hybride, il fallait préparer les corps et les voix à performer ce "rituel lyrique".

Le corps et la voix, des instruments qu'il faut préparer

Concrètement, ce passage s'illustre par des exercices stimulant le corps et la voix. Cette mise en route du corps se fait de façon ludique grâce à des outils mémoriels et rythmiques. Les professionnel.le.s captent l'attention du groupe avec des exercices à la fois techniques et accessibles favorisant l'écoute du groupe. Ce temps d'échauffement permet à la fois de maîtriser son corps, son souffle, sa voix, et de faire groupe (pour préparer par exemple à la scène des grilles-pains demandant de l'écoute et de la coordination).

Les exercices précédant le travail au plateau commençaient par un échauffement du corps et/ou de la voix selon ce qui allait être travaillé en répétition. Il fallait alors se mettre en cercle et reproduire les échauffements vocaux ou corporels (cela commençait par des étirements et quelques vocalises). Ensuite, les exercices commençaient ; l'intensité et l'exigence des professionnel.le.s augmentent au fur et à mesure du processus de création. Nous pouvions remarquer les améliorations des un.e.s et des autres tant d'un point de vue technique que sur la confiance en soi. Bastien Poncelet s'est occupé d'encadrer les échauffements du corps visant à préparer aux tableaux "physiques" de la pièce. Des courtes séances de yoga étaient mises en place à la fin de ces échauffements intenses afin de détendre les corps et les esprits de chacun.e.s avant d'entamer le travail au plateau.

Comme l'affirme Claire, la voix est un *"outil universel"* ; même si la technique est différente, tout le monde peut utiliser sa voix et créer ainsi un chœur. Le travail sur les rythmes va de pair avec celui de la voix. Il n'y a pas de partitions écrites (Sound painting) ; les mélodies sont répétées quasiment à chaque échauffement pour que tous les participant.e.s les mémorisent. Sarah et Sylvain ont animé beaucoup d'exercices sur la voix, le souffle et le rythme, le tout en travaillant sur la coordination de groupe. Sarah et Sylvain ont un langage très simple (comme Claire) lorsqu'ils s'adressent au groupe. Patience et pédagogie sont les maîtres mots dans ces temps d'encadrement. Mais l'exigence du projet envers le groupe inclut parfois certains termes techniques ou certaines notions de chant ou de musique qui sont abordés pendant l'échauffement (*"le dernier morceau chanté se termine par une tierce majeure, un clin d'œil à Bach"* dit Sylvain¹¹). L'apprentissage des premières mélodies a été pour les participant.e.s vécu comme un moment très fort¹². En entendant toutes ces voix à l'unisson, la vibration du groupe était presque tangible.

Il n'y a pas de réelle séparation entre les exercices préparant le corps et ceux échauffant la voix (même si des exercices spécifiques aux deux disciplines sont effectués en amont). Assez vite, les deux aspects se sont retrouvés très liés.

11. Entretien avec Sylvain réalisé par Garance Convert.

12. D'après des discussions que nous avons eues avec des participant.e.s sur les temps de pause

Ainsi, le travail de la voix était perturbé par des déplacements afin de créer des mises en situation se retrouvant sur scène. Les échauffements sont animés en binôme afin qu'il y ait toujours un référent corps (Bastien) et un référent voix (Sarah, Sylvain). La préparation des exercices demande donc une entente entre les encadrant.e.s; selon l'expertise des professionnel.le.s, les exercices seront orientés de telle ou telle façon. Des difficultés sont alors imposées au groupe dès l'échauffement. Une certaine exigence de la part des professionnel.le.s pousse le groupe à se surpasser. La notion de bien-être et de plaisir n'est pourtant pas à négliger dans ce cadre.

Un processus engageant : entre surpassement de soi et moment de plaisir

L'échauffement est un processus engageant entre surpassement de soi et moment de plaisir. Le collectif participe à une homogénéisation du groupe (effacement des rôles sociaux, du genre...). Tout le monde participe pour des raisons différentes mais la finalité est la même.

Tout comme les répétitions et la représentation, l'échauffement est un lieu et un moment de performance. La performance peut s'opérer tant lors de la vie quotidienne que lors d'activités sportives, religieuses, culturelles ou ludiques¹³. Des règles sont instaurées ainsi que des consignes à suivre. Pour autant, certains exercices permettent une marge de liberté et de créativité. Les consignes données sont alors plus larges et offrent la possibilité aux comédiens et comédiennes de développer une intention, un chant, une chorégraphie. Ces performances sont parfois l'occasion de développer un jeu seul, ou, au contraire de faire groupe et d'interagir en fonction des improvisations des uns et des autres.

L'investissement à profit de ce rituel d'échauffement est le résultat de certaines actions (Schechner, 2002) :

- . *être*, c'est-à-dire la manière dont les participants se comportent (...)
- . *faire*, le fait d'être en action, donc d'exécuter les consignes et de performer
- . *montrer le faire*, qui signifie performer: aire devant un public, un groupe en se donnant en spectacle et en soumettant une proposition
- . *expliquer cette "exposition du faire"*, qui consiste à interpréter la performativité; c'est le travail du chercheur.

Les exercices avaient souvent pour but de travailler la symbiose et la synchronisation du groupe. Cela a été particulièrement travaillé dans la scène du banc de poissons où les corps et les sons devaient se suivre telle une vague. Toute action ordinaire peut donner lieu à une performance. C'est d'ailleurs tout l'objet du jeu de la chaise représentant le métro selon Claire.

13. "De la performance à la performativité"
Josette Féral Dans
Communications
2013/1 (n° 92),
pages
205 à 218:

Il s'agit d'un jeu consistant à toujours prendre la place d'un autre ; il s'agit d'un des premiers tableaux du spectacle. Lorsque Claire a mis en place cet exercice, elle a demandé aux participant.e.s ce que ce jeu leur inspire. Les réponses étaient en adéquation avec la volonté de la metteuse en scène souhaitant mettre en avant l'expulsion, la quête de son territoire et la violence renvoyant à la volonté d'empêcher quelqu'un de trouver sa place. Cet exercice met aussi en avant le courage que demande l'impulsion de se lever de sa chaise avec le risque de la perdre. Certain.es préfèrent ne pas se lever pour garder leur place mais ne "vivent" pas l'expérience que l'exercice veut transmettre. Claire a fait le lien entre cet échauffement et la vie quotidienne puisqu'en observant les participant.e.s, elle pense directement au métro. Ce jeu est une des premières scènes de la pièce Furieux. Il est intéressant de voir que ces moments de travail censés préparer au jeu, font en réalité parfois partie intégrante de la mise en scène de la pièce. La frontière et la temporalité des échauffements est de fait plus floue qu'il n'y paraît. La forme de jeu n'est pas ici à vocation purement ludique ou bon enfant. Il y a eu par exemple cette volonté de représenter et de faire ressentir aux participants le sentiment d'exclusion lors du jeu de la chaise (en lien avec Dionysos).

Lorsque les sujets ne sont pas engagés à rester dans le groupe, il y a une relation monotone entre l'attraction pour le groupe et la conformité aux normes de ce groupe ; moins le sujet est attiré, moins il se conformera¹⁴.

14. Kiesler, Corbin, 1965 ; Kiesler, Zanna, De Salvo, 1966 et Kiesler, De Salvo, 1967.

Cet engagement résulte d'un ensemble de règles et d'un cadre fixé par les professionnel.le.s. Un imaginaire commun est alors déployé grâce à un faire ensemble notamment lors des échauffements. Pour autant, les indications données ne sont pas toujours précises et appellent parfois à la création et à l'imagination de chacun.e comme lors de l'exercice du banc de poisson. Cet exercice est un outil utilisé par le collectif depuis le début du projet et qui est directement en lien avec la scène du chant d'amour dans le spectacle. L'objectif de cet échauffement est de développer l'écoute et de se rapprocher des membres du groupe. Cela crée la libération de la voix et la synchronisation entre les participant.e.s qui doivent alors se répondre en écho. Cet exercice a été mené par Claire lors des ateliers, et repris par Sarah et Sylvain lors d'une séance d'échauffement à laquelle j'ai pu assister. Un lexique spécifique crée un imaginaire commun poussant les participant.e.s à des états frôlant parfois la transe. En effet, l'échauffement faisant la transition avec la vie quotidienne, il arrivait que la communion de groupe était telle, que les participant.e.s frôlaient un état second, et semblaient presque transportés hors du monde réel. Les participant.e.s se rassemblent en un groupe très serré, et sont guidé.e.s par une personne. Il fallait alors suivre ses mouvements simultanément, sans forcément voir le guide, mais en suivant le mouvement du groupe tout en ressentant physiquement l'énergie du groupe.

Quel que soit le type de performance, l'ingrédient commun est le jeu (ce qui rejoint la notion de rituel).

L'utilisation du jeu

Le jeu réunit les personnes dans l'énergie d'un groupe. L'aspect ludique des exercices d'échauffement participe à l'abandon de soi et à la mise en confiance des participant.e.s envers les professionnel.les et envers leurs camarades de jeu.

Les exercices sont souvent présentés comme un jeu dans lequel les corps sont amenés à être en contact. Chaque scène est un jeu différent, nous sommes toujours dans le mouvement ; le corps et la voix sont les tremplins pour passer de l'un à l'autre. Il s'agit d'exercices assez communs utilisés notamment au théâtre comme des jeux de déplacements à plusieurs vitesses ou le jeu du miroir. L'objectif est toujours de créer du lien et de l'écoute. Selon Sylvain, le sens du collectif signifie aussi que l'on n'est pas bon partout. L'idée est de jouer avec ses défauts, de se reposer sur le groupe, de s'abandonner au collectif.

Pour Victor Turner (anthropologue ayant travaillé sur les rites de passages et de la dramaturgie), le jeu pose des principes de liberté et de divertissement¹⁵. La définition de Turner se révèle très appropriée aux pratiques théâtrales de la scène contemporaine et rend compte de l'aspect simplement ludique de la plupart des scènes performatives d'aujourd'hui. Les jeux d'échauffements préparent les participant.e.s à être dans le simulacre lors des répétitions et du spectacle (certains jouent un rôle précis, en globalité tout le monde joue un chœur). L'échauffement est donc le lieu où le "moi" reproduit le code mais en préservant la particularité et la personnalité de chacun.e. Il s'agit en cela d'une performance "sur le mode de l'autoréflexivité"¹⁶. Le "faire" est destiné à autrui (aux participant.e.s et aux professionnel.le.s) ; la performance artistique se trans-forme assez vite en jeu social avec un fort rapport à l'altérité. Pour autant, le cadre bienveillant mis en place par les encadrant.e.s empêche les regards malveillants et tolère au contraire l'entraide et la solidarité. Le jeu est en cela à la fois un oubli de soi et une expérimentation de soi-même.

Les échauffements servent à travailler le groupe comme un ensemble organique. Outre l'entente purement liée à servir le spectacle, les échauffements sont aussi un moment de jeu et de relâchement créant de véritables liens entre les participant.e.s. Cette phase de jeu s'est un peu estompée à l'approche de la représentation où les échauffements s'écourtaient de plus en plus. S'il est important dans le processus de création, la réalité des choses et le planning serré font que ce temps a été diminué voire sacrifié dans les dernières répétitions.

15. Dans "De la performance à la performativité" Josette Féral Dans Communications 2013/1 (n° 92), pages 205 à 216.

16. Marvin Carlson, Performance : A Critical Introduction, New York-Londres, Routledge, 1996, p. 189 (« framed in the mode of self-reflexivity »)

Grâce en partie à la dimension ludique, l'échauffement permet de s'exprimer et de se mouvoir dans un cadre de confiance et propice au lâcher prise.

L'échauffement est aussi un moment de lâcher prise et de mise à disposition des corps (du sien et de celui des autres). Les exercices sont physiques et les journées de travail lors des ateliers étaient éprouvantes pour les participant.e.s.

Le fait d'amener cette dimension ludique tout en instaurant un cadre bienveillant et une ambiance bonne-enfant permet de créer du plaisir et donc une envie pour le ou la participant.e de continuer le processus et de s'améliorer. Par ailleurs, chacun.e a une façon de faire différente selon ses antécédents artistiques et sa personnalité. Les professionnel.le.s ont donc dû s'adapter à ces parcours différents et adapter leur répertoire technique et leur "valise à exercice". Les exercices créés ou sélectionnés faisaient parfois écho à une scène du spectacle ou inversement (jeu de la chaise).

L'incorporation de l'échauffement dans le processus de création

L'échauffement en spectacle vivant est un espace codifié ayant pour objectif de préparer mentalement et physiquement les participant.e.s aux répétitions et à la représentation. Pour autant, la frontière entre échauffement et répétition m'a plusieurs fois semblée assez floue. En effet, les échauffements étaient directement en lien avec le travail au plateau. Ces derniers ne sont entre autres qu'un préambule à la représentation finale.

La particularité des séances d'échauffement Furieux résulte en cette incorporation d'un temps ordinaire de mise à disposition des corps comme un moment de création.

"Pour le participant, c'est primordial qu'il n'y ait pas de distinction entre la mise en scène et l'exercice préparatoire" (Claire Pasquier, metteuse en scène)

Ce spectacle participatif a un cadre et une trame fidèles au projet sur lequel Claire travaille depuis des années. Cela dit, rien n'est vraiment "ficelé". Tout l'enjeu du participatif repose sur les propositions faites par les amateur.ice.s. Les exercices réalisés pendant l'échauffement laissent une marge de liberté au groupe qui peut s'exprimer et donner à voir des propositions potentiellement utilisées par la suite. Des glissements faisaient en sorte que l'on passait de l'échauffement à la création (écriture au plateau) sans forcément le dire. Les participant.e.s, en pensant jouer pendant l'échauffement, étaient en réalité en train de préparer et de faire le jeu scénique.

Lorsque Claire a mis en place ce projet, un des objectifs était de réussir à créer un écrin pour que les propositions des participants soient mises en valeur et s'accordent avec les autres. Un cadre est tout de même instauré, mais le *“protocole de création”* tente de faire en sorte que les choses ne se figent jamais.

Les performances des acteur.ice.s sur certains exercices ont amené l'équipe artistique à transposer ces tableaux dans la pièce. Nous avons cité précédemment le jeu de la chaise mais ce fut aussi le cas pour d'autres exercices. La souffrance et l'essoufflement des participant.e.s pendant les exercices physiques dirigés par Bastien lui ont donné l'idée de reproduire ces derniers dans la scène du surhomme (course en cercle).

“Il n'y avait pas de distinction claire entre un exercice d'échauffement et la mise en scène au plateau.” (Claire Pasquier, metteuse en scène)

Il y a donc une mise en tension des trois temporalités du spectacle censées être bien séparées : l'échauffement, les répétitions et la représentation devant un public. Le processus de création d'un spectacle participatif fait intervenir cette notion de création de la part des participant.e.s. L'échauffement est à la fois un préalable au processus de création tel qu'il est prévu, et un endroit de création pure pouvant interférer ensuite dans les répétitions et le spectacle. Il est alors difficile de déterminer à partir de quel moment la création intervient concrètement.

Le groupe fait ensemble un spectacle qui a bien sûr une mise en scène définie, mais qui reste souple tant sur les propositions que sur la répartition de l'acte de création. Une ouverture est alors possible dès l'échauffement afin de performer une proposition artistique pouvant interpeller en particulier Claire. Nous passons d'un groupe de personnes ne se connaissant pas à un collectif uni dans la performance et la création du Furieux.

Si l'on observe l'angle de la direction d'acteurs, il n'y a pas de distinction entre un exercice d'échauffement et le travail sur le plateau. Nous assistons à des *“glissements”*; des séances d'écriture au plateau sans le dire afin de rester dans le spontané. Ces séances d'écritures découlent parfois d'une performance ou d'un exercice réalisé lors des échauffements.

Les exercices sont sélectionnés car ils font écho à une scène ou inversement. C'est parfois le jeu qui inspire la mise en scène. Il y a ainsi un glissement du jeu (l'aspect ludique des échauffements) au jeu sur scène. Le jeu (aux deux sens évoqués précédemment) permet de donner du *“je”*; c'est un don de soi nécessitant un contexte de confiance¹⁷.

17. *L'expérience de récits de vie en théâtre de terrain* de Catherine Bouve, le sujet dans la cité, 2020, pages 121 à 136

L'idée, encore une fois, est de déconstruire le processus de création et donc la réception finale de la pièce vis à vis du public. Claire avait pour volonté de créer des ponts entre différentes pratiques (théâtre, danse, chant...) et, grâce à cette hybridité et à la dimension participative, de désacraliser la pratique artistique "classique". D'ailleurs, la pratique de transmission s'est faite de la façon la plus horizontale possible; une volonté de ne pas créer de hiérarchie au sein des professionnel.le.s s'intègre à cette volonté de déconstruire les manières de faire.

Conclusion

Dans le projet participatif Furieux, l'objectif final est certes, d'aboutir à une représentation sur scène, mais la volonté de Claire Pasquier ne s'arrête pas à cette finalité (qui en soit n'en est pas une car le projet se perpétue sous des formes *in situ*). Le projet Furieux comptabilise à la fois les moments d'échauffement, de répétitions et de spectacle ainsi que les moments de visites et de convivialité, la représentation et l'extension du projet comme l'installation de l'isoloir. Tout l'enjeu était de soulever la problématique du groupe et d'utiliser une diversité de jeux pour tisser une histoire. En cela, la représentation finale n'est pas ce qui importe le plus dans le processus de création.

L'échauffement permet de faire entrer les participant.e.s dans le projet et de les préparer au travail sur le plateau. La particularité des échauffements mis en place par le Collectif Meute est le fait que ce temps habituellement consacré à la préparation physique et mentale des artistes fait partie intégrante du processus de création. Ainsi, le jeu inspire la mise en scène et inversement. Les frontières sont très poreuses entre les trois temps de la création (échauffement, répétition, représentation) de sorte que le groupe d'amateur.ices ne remarque pas ces trois temps habituellement bien séparés. Chaque séance d'échauffement est l'occasion pour les participant.e.s de performer et de faire ensemble une création commune.

Les exercices d'échauffement se sont avérés capitaux dans la réalisation du projet Furieux notamment au début de la formation du groupe avec les journées d'ateliers et les premières séances de travail. Par manque de temps, ces derniers ont été sacrifiés sur la fin. Pour autant, avant la représentation, une forme légère d'échauffement a été mise en place à la fois pour échauffer les participant.e.s et pour canaliser le stress du premier spectacle.

Bibliographie

- BOUDENOT Arnaud, "Stratégies de l'échauffement sportif à l'entraînement et en compétition", *Science & Sports*, Volume 33, juin 2018, pp. 137-144.
- BOUVE Catherine, "L'expérience de récits de vie en théâtre de terrain: du jeu au je, un théâtre relationnel pour déjouer le réel", *le sujet dans la cité*, 2020, pp. 121-136.
- CARLSON Marvin, *Performance : A Critical Introduction*, New York-Londres, Routledge, 1996.
- DEWEY John, "L'art comme expérience", Paris, Gallimard, Folio-Essais, 2010.
- DURKHEIM Émile, «Les Formes élémentaires de la vie religieuse », Paris, PUF, 1912.
- FÉRA Josette, "De la performance à la performativité", *Communications*, 2013/1 (n° 92), pp. 205-218: <https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-205.htm>
- MERCIER-LEFÈVRE Betty , « La danse contemporaine et ses rituels », *Corps et culture* [En ligne], Numéro 4 | 1999, mis en ligne le 24 septembre 2007, consulté le 28 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/corpsetculture/607> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/corpsetculture.607>
- SCHECHNER Richard, *Performance Studies : An Introduction*, Londres-New York, Routledge, 2002.
- TARDIEU Nadège, PIOLLET Wilfride, "Transformer pour former le corps des danseurs : entraîner en danse", *Cahiers de l'INSEP* , 2008, N°39, pp. 257-272 [En ligne] https://www.persee.fr/doc/insep_1241-0691_2008_num_39_1_2006

Note d'intention

Furieux est une allégorie de l'humanité. Inspiré de la figure de Dionysos, nourrit de mythes, iel nous plonge dans notre propre histoire et questionne ce qui construit et définit un être. Furieux est à la fois, moi, l'étranger, nous. A la fois divin.e et humain.e, ni homme ni femme, c'est l'autre par définition. Iel est le présent et la nuit des temps. Dieu de l'errance, iel n'est nulle part, pourtant quand iel arrive, iel se répand, iel est épidémique.

Furieux est un punk. Sans demeure, sans retenue, sans compromis, iel est partout indésirable, toujours rejeté.e. Iel incarne le désordre, c'est un.e iconoclaste. C'est l'irrévérencieux qui fait face à la morale et bouleverse les hiérarchies. C'est la pensée divergente, qui oppose au juste milieu la mania. Iel nous fait danser dans ce monde des apparences multiples et nous emmène dans un état un peu exalté. Où le réel est prêt à basculer vers l'illusoire. Où quelque chose par derrière, ou à côté, fait qu'on voit autrement.

Furieux est un aimant. La nature fluide et ambivalente de Dionysos interroge la notion même d'identité et la figure de l'étranger. Les forces du regroupement et de l'exclusion, la puissance du nombre et l'envie d'appartenir à un groupe sont les moteurs de nos improvisations. Comment l'identité de l'individu se forge-t-elle entre ces deux pôles ? Comment évolue-t-elle au fil d'une vie ? Et finalement, qui est cet.te autre que l'on nous oppose ?

Furieux est un compte à rebours. Les rythmes sont au cœur de la description des espaces et des actions. La pièce est centrée sur la voix : gargarismes, cris, chants, souffles et paroles, comme un murmure incessant, un acouphène léger mais entêtant, comme le bruit de fond du magnétisme de Dionysos. La scénographie amplifiée incarne l'orchestre et dessine un paysage sonore qui se déploie au fil du parcours du groupe.

Furieux est un plateau de jeu. Un espace vacant, neutre, en puissance. Une table pleine d'accessoires qui laisse entrevoir des façons de l'habiter, de le faire résonner. Pour le final de la performance, un orchestre de grille-pains, où prennent place les performeur.euse.s pour un ultime ballet machinal. La scénographie de Furieux est pensée comme une grande partition déployée au sol, une carte géante, un plateau de jeu qui guide l'errance et provoque les rencontres. Actions, décor et univers sonore y sont élaborés, développés et transformés par le groupe en direct.

□ Extrait du dossier de diffusion / site du collectif Meute.



**Mise en
récits de
l'expérience.**

Margot Jégat

« Quiconque a déjà fait une performance sur un plateau de théâtre dans un lieu d'art, ou sur une place publique parmi les passants pourra confirmer que la pratique ne devrait jamais être réduite à une simple mise en œuvre de concept : elle a une dynamique et une réalité qui lui sont propres' ».

1. Eliane Beaufills
[dir.], Alix de
Morant [dir.],
Scènes en
partage. L'être
ensemble dans les
arts performatifs,
Montpellier,
Éditions Deuxième
Époque, p. 36.

Lors de la résidence du projet de création Furieux ayant eu lieu en octobre 2021 à Lille, quarante participant.e.s, de tout genre et de tout âge, se sont réuni.e.s durant deux semaines avec des professionnel.le.s du Collectif Meute, à l'initiative du projet. Iels ont partagé de nombreux moments ensemble, aboutissant à la représentation publique d'un spectacle d'une heure, restituant le travail de ces deux semaines. Ces individus ont participé à ce dispositif de création, en assistant ou non à l'intégralité du programme proposé. Ce programme était composé essentiellement de temps de créations artistiques en vue de la représentation du spectacle et des temps de convivialité, des visites de lieux culturels et des opportunités pour aller voir des spectacles étaient également proposés.

2. Marie-Christine
Bordeaux, « Art,
culture et
participation :
entre utopie et
illusion », Les
Cahiers de la
SFSIC, septembre
2015, 11, p.
179-183. En ligne :
[https://
hal.archives-
ouvertes.fr/
hal-02021682](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02021682).

Rares sont les écrits scientifiques relatant et analysant la mise en récit d'expériences de personnes ayant pris part à une résidence d'art participatif. Cependant, l'art participatif est en plein essor depuis les années 90 et depuis lors, de nombreux projets voient le jour, invitant des personnes volontaires à y prendre part². Au cours des observations effectuées lors de la résidence Furieux, des interrogations ont émergé quant aux participant.e.s : qui sont ces individus et pourquoi prennent-ils part à un dispositif d'art participatif ?

Après avoir échangé avec certain.e.s participant.e.s et les avoir observé.e.s durant ces deux semaines de résidence, il a semblé intéressant de questionner leur vécu de Furieux.

Cette recherche interrogera donc comment les participant.e.s s'approprient leur expérience dans un projet de création. À travers quatre entretiens effectués avec deux participantes, nous tenterons de cerner les enjeux qui structurent leurs propos. Il ne s'agira pas ici de poser une galerie de portraits ni de définir une typologie de participant.e.s mais bien de rendre compte de l'expérience de ces deux participantes avec Furieux, de manière globale et non focalisée sur un moment particulier. Chacune de ces deux participantes a été interrogée deux fois : une première fois juste après le temps de résidence de création et une seconde fois quatre mois plus tard. L'intérêt de cette temporalité est de pouvoir observer le processus de mise à distance de l'enquêtée dans sa mise en récit, à travers l'incorporation du temps vécu de son expérience personnelle et intime.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la notion d'expérience afin de comprendre plus précisément les démarches de participation et comment les enquêtées relatent leur expérience. Puis, nous essaierons de comprendre la relation de chacune au groupe de participant.e.s et comment chacune a pu l'appréhender. Enfin, nous tenterons de discerner les enjeux de l'engagement des participant.e.s dans ce temps de résidence ainsi que leur mise à distance avec l'expérience.

Avec mes camarades du séminaire nous avons réalisé une enquête portant sur un projet artistique participatif nommé Furieux. Des observations non-participantes (et participantes) au sein du processus de création Furieux ont été réalisées afin d'en appréhender le dispositif. Furieux est présenté comme un projet artistique participatif ouvert à tous.tes. Plusieurs étapes rythment ce processus de création et les groupes d'individus participants changent en fonction des différents moments du projet, qui s'inscrivent dans différents cadres.

Le projet débute en 2020 par une présentation du projet à TalentLab. En 2021, le Collectif Meute propose un stage de cinq jours en juillet autour de projets de recherche artistique à la Gare Saint Sauveur à Lille. Puis s'ensuit une résidence de deux semaines en octobre dans plusieurs lieux de la Métropole Européenne Lilloise (MEL) : la Cave des Célestines dans le Vieux-Lille, le Kursaal à Hellemmes, la Salle Allende à Mons-en-Barœul. Deux jours d'ateliers sont ensuite proposés en novembre, centrés sur la symphonie des grille-pains. Le projet continue en 2022 en résidence à l'Opéra de Lille jusqu'en juin avec deux projets de recherche artistique en mars et une résidence de création début juin. Notre terrain d'enquête constitue la résidence d'octobre où quarante participant.e.s se sont réuni.e.s durant une période de deux semaines, de trois à dix heures par jour. Ce temps de résidence s'est conclu par une représentation publique de l'aboutissement de leur travail sous forme de spectacle d'une heure. Les observations de ces temps de création artistique ont fait émerger différentes questions et interrogations de la part des enquêtrices. Ces observations ont permis de mieux comprendre les objectifs du collectif et d'assister à la création d'un groupe de personnes qui ne se connaissaient pas ou peu.

Ainsi, il serait pertinent de comprendre les trajectoires individuelles des participant.e.s en s'intéressant à leur vécu de Furieux sur trois temps donnés : leur démarche pour participer à ce projet, l'expérience du « présent » lors de la résidence, et enfin quelques mois plus tard - à moyen terme - pour comprendre le sens que les participant.e.s donnent à leur expérience. Il aurait été pertinent d'ancrer ce processus d'étude sur un temps plus long, de réinterroger les individus un an après, par exemple, pour approfondir l'évolution du sens de l'expérience dans la vie de l'individu.

Cependant, la contrainte de temps universitaire ne permet pas sa réalisation. De fait, il est important de recueillir les paroles des participant.e.s afin de comprendre leur rapport à ce projet. Dans cette démarche, trois participant.e.s ont été contacté.e.s pendant le temps de résidence. Il leur a été demandé de pouvoir accorder deux temps d'entretien afin de comprendre au mieux leur participation : quelques jours après la résidence d'octobre puis quatre mois plus tard. Ces trois personnes ont été choisies car des discussions informelles avaient déjà eu lieu auparavant mais également car les professeur.e.s encadrant cette enquête ont attiré l'attention sur certaines personnes, après échange sur la démarche d'enquête de cet article. Finalement, deux participantes sur les trois ont été interrogées et leur identité anonymisée. Nous parlerons alors ici de Jeanne et d'Ambre. Chacune a donc pris part à deux entretiens individuels semi-directifs, portant sur leur rapport à Furieux et leur motivation, leur rapport aux autres participant.e.s et leur investissement dans ce processus. Pour faciliter la lecture de cet article, il est possible de se référer aux annexes reprenant les quatre entretiens et des extraits d'observations.

Deux expériences singulières

Comme précisé dans la méthodologie, les deux enquêtées, Jeanne et Ambre, ont participé à deux phases d'entretiens individuels. La première, juste après la résidence, a permis à chacune de s'exprimer sur leur vécu des deux semaines de résidence Furieux. La seconde, quatre mois plus tard, leur a permis de réfléchir sur leur vécu avec plus de distance notamment en revenant sur certains propos du premier entretien. Au cours des deux phases, Jeanne et Ambre se sont appropriées leur expérience et ont eu un regard réflexif sur la résidence Furieux.

Cette mise en récit de leurs propos met en lumière des rapports différents et propres à chacune de leur vécu de la résidence. Nous reviendrons dans un premier temps sur les motivations de chacune à participer à Furieux. Puis nous nous intéresserons à la notion d'expérience, qui caractérise le vécu de Furieux selon les enquêtées. Enfin, nous nous intéresserons à l'apprentissage de pratiques durant la résidence.

Furieux était présenté comme « *un opéra électro participatif en 8 chants pour cœur citoyen inspiré du mythe de Dionysos*³ ». Cette résidence d'octobre représente 53 heures de travail de plateau et de temps d'échanges, de visite de lieux culturels entre participant.e.s et avec le Collectif Meute. Les deux enquêtées, Jeanne et Ambre, ont toutes les deux une entrée différente dans le dispositif participatif Furieux.

Jeanne est une femme de 40 ans sans emploi. Elle a été pendant de nombreuses années artiste photographe plasticienne.

3. Collectif Meute, Dossier de diffusion - Furieux, octobre 2021.

La rencontre entre Jeanne et Furieux ne date pas de la résidence d'octobre car elle avait déjà participé à une session de workshop à la Gare Saint Sauveur l'été précédent, en juillet 2021. C'est sur le site web de "Lille Vacances" que Jeanne prend pour la première fois connaissance de l'existence du projet participatif.

« Alors en fait ça s'est fait par hasard, on était en juillet et je me suis dit que j'allais faire quelque chose avec des gens, parce que je suis assez solitaire. Et je me suis aussi dit en juillet qu'il fallait que je parte en vacances. Et donc à défaut de partir en vacances, eh bien j'ai vu le site web Lille Vacances. Et donc j'ai regardé c'qu'il y avait et je suis tombée sur l'opéra Furieux. J'ai lu le descriptif qui était assez court et j'ai dit « Ok, super, je m'inscris ! » parce que ça tombait pile poil avec mes interrogations et ce que je voulais expérimenter, c'est-à-dire le groupe. Et puis voilà quand ils disent « Vous êtes furieux, rejoignez-nous » je fais « bon ok je viens ! » [Sourire] » (Jeanne, 40 ans, entretien du 29/10/2021)

Jeanne exprime clairement sa volonté d'expérimenter un projet en groupe, qui semble être sa motivation principale à la participation de ce premier temps. Ce workshop se tenait sur quelques jours et ne présentait que certaines scènes de Furieux, pendant les répétitions et lors de la restitution. Jeanne explique que sa motivation à participer de nouveau à Furieux en octobre découle du fait que Furieux s'inscrive pour elle dans un processus thérapeutique⁴ et qu'elle avait besoin d'expérimenter Furieux dans son intégralité.

4. cf. fin de partie
L'appréhension du
groupe

Ambre est une femme de 20 ans, étudiante en première année de Master Arts et Responsabilité Sociale à l'Université de Lille. Claire Pasquier du Collectif Meute, la metteuse en scène de Furieux, est dans la même promotion universitaire qu'Ambre. C'est par le biais des cours que Claire a eu l'occasion de parler de son projet à ses camarades et leur a proposé de participer à la résidence d'octobre. Ambre explique que Claire a parlé assez tôt de son projet, lors de temps de « *partages d'expériences* ».

Ambre et Claire se rencontrent plus particulièrement dans un cours où elles sont amenées à travailler ensemble avec une autre camarade, Camille.

« Du coup on s'est rencontrées dans ce truc-là et du coup, euh, progressivement elle a commencé à... son truc à commencer à se concrétiser et... Ouais j'sais pas, un jour je voyais elle en parlait avec Émeline ou je sais plus qui et la veille j'avais reçu dans ma boîte mail le truc du Furieux là. [...] puis après avec Camille on s'en était parlé « putain ça peut être intéressant et tout ». On était là « écoute on va voir et tout ». [Claire] me fait « beh oui si vous voulez faites et tout ». [...] Et j'sais pas avec Camille du coup on était là « bon on s'inscrit, on s'inscrit pas ? » puis j'sais pas deux jours après on s'est envoyé un petit message « on le fait vas-y et tout on y va ». Et du coup voilà on s'est inscrites au truc ». (Ambre, 20 ans, entretien du 26/10/2021)

Ambre s'est donc inscrite avec Camille, une autre camarade de promotion à la résidence d'octobre 2021 Furieux. Ambre a également aidé Claire en amont de la résidence, qui demandait des conseils notamment pour que la communication du dossier de diffusion de Furieux soit rédigée en écriture inclusive. Elle précise « *parce que votre prof a mis de l'inclusif dans le mail* ».

Jeanne et Ambre ont été considérées comme participantes de ce dispositif de création c'est-à-dire qu'elles étaient contributrices de Furieux en tant qu'amatrices. Dans l'ouvrage *Art participatif et médiation culturelle - Typologie et enjeux des pratiques*⁵, les autrices expliquent que les personnes participantes dans une création d'art participatif sont considérées comme amatrices et non professionnelles. Selon elles, « *l'artiste amateur se positionne dans une démarche d'expérimentation et de création artistique* ».

Si l'on se réfère au Schéma typologie et enjeux de la participation du public⁶ présenté dans ce chapitre, les participant.e.s de Furieux pourraient être considéré.e.s comme « *collaborateur[ice.s] dans la création* » et pouvant apporter une « *discussion sur le dispositif ; [une] contribution au contenu orientée par l'artiste* », en l'occurrence ici les artistes du Collectif Meute. De fait, de par leur statut de participant.e.s amateur.ice.s, iels poursuivent « *des motivations diverses parmi les-elles la détente, l'apprentissage de nouvelles compétences et la socialisation* ». Ce sont des motivations qui reviennent régulièrement dans les récits des deux enquêtées, à travers leur vécu de l'expérience. Mais qu'entend-on ici par expérience ?

D'après le travail de recherche universitaire d'Elisa Rufflé sur les arts participatifs⁷, puisqu'il implique d'être vécu « *l'art participatif relève de l'expérience* ». Jeanne dans son premier entretien dit avoir du mal à trouver ses mots pour mettre en récit cette expérience, et elle ajoute qu'il « *faut le vivre* » pour comprendre pleinement les enjeux de Furieux. La notion d'expérience est centrale dans les travaux de John Dewey, psychologue et philosophe majeur du XIX^{ème} siècle. Selon lui, « *il y a constamment expérience, car l'interaction de l'être vivant et de son environnement fait partie du processus même de l'existence*⁸ ». Avant même de participer, Ambre disait de Furieux que « *ce serait quand même une expérience* » de participer à la résidence. Puis, dans la suite de son récit, elle emploie souvent cette notion pour faire référence à Furieux.

« *L'expérience est définie par ces situations et ces épisodes que nous qualifions spontanément d'« expérience réelle » ; ces choses dont nous disons en nous les remémorant, « Ça c'était une expérience ». On peut faire référence à quelque chose d'extrêmement important [...] ou bien à quelque chose qui était en comparaison insignifiante et dont l'insignifiance même illustre d'autant mieux ce que c'est que de vivre une expérience*⁹ ». (Dewey, 2010)

5. Nathalie Casemajor, Ève Lamoureux, Daniele Racine, « Art participatif et médiation culturelle. Typologie et enjeux des pratiques » dans Cécile Camart [dir.], François Mairesse [dir.], Cécile Prévost-Thomas [dir.] et Pauline Vessely [dir.] *Les mondes de la médiation culturelle. Volume 1 : approches de la médiation*, Paris, L'Harmattan, p. 171-184.

6. Ibid.

7. Elisa Rufflé, *Nouvelles formes de l'engagement... Créations participatives au XXI^{ème} siècle*, Université de Pau et des Pays de l'Adour, travail d'étude et de recherche (arts), 2014.

8. John Dewey, « Chapitre III - Vivre une expérience », *L'art comme expérience*, Paris, Folio essais, 2010, p. 21-39.

9. Ibid.

En effet, Jeanne se considère « être très chanceuse d'avoir participé à une expérience comme celle-ci » et exprime le fait que la résidence Furieux lui a « énormément apporté en fait, plus que même le spectacle en soi, c'est l'expérience en tant que telle [...] a été... ouais très enrichissante, très salvatrice... ».

Bien que Jeanne soit sans emploi – du moins elle dit être sans « travail traditionnel » – elle joue régulièrement le personnage de Clémence dans une pièce de théâtre pour enfants intitulée "Les empreintes de Clémence". Elle explique qu'elle a pu participer de nouveau à Furieux pendant la résidence d'octobre car elle n'avait pas de représentations prévues durant ces deux semaines.

« En fait [...] le Collectif Meute, m'a beaucoup aidé à apprendre à avoir moins peur sur scène, parce que j'sais pas, [...] ils étaient calmes intérieurement. [...] Quand je jouais Clémence, par exemple, enfin l'autre spectacle, j'étais très stressée, je suis toute seule sur scène, et... c'est pas mon métier. [Rire nerveux] Donc du coup pour moi c'était quand même très compliqué. Je dois gérer plein de paramètres et du coup j'étais pas sereine quand je jouais, ils m'ont appris ça. Maintenant je suis beaucoup plus détendue, même sur le spectacle sur lequel je joue. C'est beaucoup plus facile pour moi et c'est grâce à eux en fait. Parce que ouais ils savent dégager cette énergie calme, une forme de sérénité que j'avais pas moi, et qu'ils m'ont appris en fait ». (Jeanne, 40 ans, entretien du 29/10/2021)

Jeanne constate une évolution dans sa manière de jouer le personnage de Clémence depuis sa participation à Furieux lors du workshop de juillet. Furieux a donc constitué pour Jeanne une expérience qui lui a permis de gagner confiance en elle et qui l'aide au quotidien dans son jeu théâtral.

Il est important de préciser comment se sont déroulés les temps de création lors de la résidence d'octobre pour comprendre les propos d'Ambre concernant son retour sur les apports pratiques qu'elle dit avoir acquis. Les quatre artistes du Collectif Meute¹⁰ ont mené chacun.e.s des ateliers avec le groupe de participant.e.s sur la voix, le rythme et la respiration mais également sur la posture et le mouvement au sein d'un groupe. Ces ateliers étaient présentés sous forme de jeux afin de préparer chacun.e à l'enchaînement des scènes de la restitution finale.

« J'suis contente d'avoir été dans ce master pour aussi faire un truc comme ça et au final aussi même moi par rapport à ce que je veux faire plus tard c'est très intéressant car [Claire] travaille avec tout plein de gens différents, même les techniques, cohésions de machin c'est des choses que je vais réutiliser. Et même des exercices et tout machin je l'ai vécu de l'intérieur et j'ai vu comment ça se mettait en place de l'extérieur. C'est super intéressant pour mon travail quoi ». (Ambre, 20 ans, entretien du 26/10/2021)

10. Claire Pasquet : conception, dramaturgie et mise en scène ; Sylvain Rabourdin : composition, mise en musique et violon ; Sarah Théry : chant lyrique et dramaturgie musicale ; Bastien Poncelet : performance, scénographie et costumes.

Ambre explique que ces jeux ont fait écho à ses cours de master où elle a eu l'occasion d'expérimenter avant et pendant la résidence des ateliers similaires, notamment avec Claire qui, rappelons-le, suit la même formation. De fait, elle a vécu ces ateliers de résidence Furieux en réfléchissant aux pratiques pouvant lui être utiles au cours de son futur professionnel.

L'appréhension du groupe

La résidence Furieux d'octobre 2021 s'est tenue durant deux semaines, du samedi 9 au vendredi 22. Les quarante participant.e.s étaient présent.e.s lorsqu'ils se rendaient disponibles, même s'ils étaient incité.e.s par le Collectif Meute à participer au maximum des temps proposés pour éviter de manquer trop d'informations. Dans cette partie, nous reviendrons tout d'abord sur l'arrivée d'Ambre dans la résidence et de ses ressentis vis à vis du groupe constitué de participant.e.s et des professionnel.le.s du Collectif Meute. Puis, nous verrons comment les quarante individus ont formé un groupe sur lequel on « *peut se reposer* » comme l'indique Jeanne. Nous reviendrons par la suite sur la démarche particulière de Jeanne face au groupe.

Ambre a rencontré les participant.e.s dès le premier jour du projet, qui débutait le matin par une visite de l'Opéra de Lille puis des ateliers l'après-midi à la Cave des Célestines. Pour Ambre, l'arrivée dans le projet Furieux était tout d'abord pleine d'a priori, qui se sont avérés ne pas être ce qu'elle avait imaginé. En effet, elle confie dans son premier entretien que ce premier jour a été difficile pour elle, car elle a eu du mal à se sentir à l'aise dans un si grand groupe. Cela faisait longtemps qu'elle ne s'était pas « *retrouvée dans un truc où y'a pleins de gens partout* » et elle ressentait le fait d'avoir « *[s]oi-même cet impératif, entre guillemets, à faire groupe* ». Elle explique que le premier jour elle n'était pas à l'aise avec certains exercices de contact physique.

« [...] je sentais que je me sentirai bien dans ce truc-là à partir du moment où j'arriverais à sentir le groupe. Et le premier jour j'étais un peu en... Genre ça faisait quand même longtemps que je m'étais pas retrouvée dans un contexte de grand groupe. Et surtout je pensais pas que y'aurait autant de personnes déter¹¹ de ouf. Je sais pas comment le dire mais en mode je m'étais dit « c'est des amateurs et des amatrices, je suis amatrice : bon va y'avoir 50% de gens timides et 50% de gens déter ». Ah non non non, y'avait genre 90% de gens déter. Et moi je me sens plus facilement genre m'affirmer dans un groupe où y'a plus de personnes timides que de gens déter parce que du coup je suis moins timide que les timides, du coup j'arrive à m'affirmer plus, dans le respect des autres. Par contre quand y'a trop de gens déter autour et bah ça me... J'ai tendance à ouais à être plus en insécurité parce que j'me compare trop où je sais pas ». (Ambre, 20 ans, entretien du 26/10/2021)

11. « déter » est une expression familière signifiant déterminé(e)(s)

Au début de l'expérience, Ambre connaissait donc Claire et Camille de son master et Lola de sa licence. Elle explique avoir également été perturbée dans son rapport à Claire ce jour-là car elle passait du statut de « pote » à « metteuse en scène » et qu'elle avait peur que cela change le regard qu'elle portait sur Claire.

« Le premier jour j'étais clairement pas en phase. Mais parce que je me posais trop de questions j'étais là en mode « mais comment je vais faire pour parler de ça et machin, pour que telle personne se sente bien et merde est-ce que Claire ça va changer l'image que j'ai d'elle ? »... Je me posais quarante mille questions en fait genre ça tournait, ça tournait et du coup bah je lâchais pas prise du tout. Alors que le but dans un truc comme ça c'est de pas être en train de réfléchir quoi. Tu te focus sur ce que tu es en train de faire quoi... [Inspire] du coup ça a été un peu compliqué pour moi ce premier jour. Mais le deuxième, beaucoup mieux ! » (Ambre, 20 ans, entretien du 26/10/2021)

En effet, au fur et à mesure des heures et des jours, le groupe a pris forme. Il a permis la mise en place d'une confiance et d'une complicité entre les participant.e.s. En effet, le « jeu de la chaise¹² » est un exemple pour parler de la bienveillance suscitée par le groupe.

Cet exercice est l'un des premiers réalisés par le groupe le premier jour et constitue la scène d'introduction de la restitution finale. Pendant son entretien, Jeanne est amenée à parler de ce « jeu de la chaise » et explique que le groupe s'est beaucoup amusé pendant la résidence mais que lors de la restitution c'était différent :

« C'était quand même assez violent à faire. C'est intéressant si on prend du recul dessus mais c'est quand même violent à faire. Parce que rester debout face à quelqu'un pour l'empêcher de s'asseoir c'est euh... heureusement qu'on était sur une scène de théâtre donc ça passe parce qu'on sait qu'on est en train de jouer et c'est intéressant à expérimenter mais c'est quand même violent. De part et d'autre. Euh, mais on pouvait l'expérimenter en sécurité quand même on sait qu'on jouait donc ça va. Mais les émotions elles arrivent quand même car on prend la posture du coup c'est impressionnant. Et ouais faut le vivre en fait pour comprendre toute cette intensité, tous ces moments magiques qui peuvent se passer au sein d'un groupe. Que chacun fasse tomber le masque en fait et c'est très beau ». (Jeanne, 40 ans, entretien du 29/10/2021)

Jeanne explique également qu'elle a pu se reposer sur le groupe, et faire confiance aux autres participant.e.s et au Collectif Meute pendant la résidence :

« sur pleins d'axes différents, sur la sécurité, sur le projet en lui-même j'ai pu lever le pied en disant « ok, quoi qu'il arrive ça va en fait. T'inquiète pas, t'es là et tu suis les autres, ça va marcher » ».

12. Le « jeu de la chaise » est une sorte de jeu de la chaise musicale géante. Dans cette version du jeu, il y a une chaise pour chaque participant.e qui doivent tous.tes trouver une place. Cependant, le but du jeu est de bloquer l'accès à la dernière personne qui entre en jeu. S'ensuivent alors de nombreux déplacements de chacun.e pour essayer d'empêcher la personne restée au centre de s'asseoir, laquelle peut changer au cours du jeu.

13. Noël Carroll,
Carole Talon-
Hugon, « Arts,
émotion et
Évolution »,
Nouvelle revue
d'esthétique, 2013,
vol.1, n° 11, p.
109-129.

La notion d'imitation peut être mobilisée pour parler des mécanismes de groupe dans les arts participatifs : « dans les arts de participation, nous nous stimulons les uns les autres plutôt que nous ne nous modelons sur l'objet sur lequel notre attention est concentrée, sur un groupe d'acteurs par exemple. Mais nous sommes si profondément et si complètement immergés dans l'imitation que la transmission de l'affect n'est pas moins effective que dans le cas des arts d'observation¹³ ». Être « à l'écoute du groupe » c'est ce que Jeanne dit avoir réussi à apprendre, pour « faire ce qu'il faut faire au bon moment ». Elle est donc entrée dans un processus d'imitation, en se laissant « porter par le groupe ».

Pour Jeanne, cette démarche de confiance envers le groupe n'a pas été simple. En effet, Jeanne est diagnostiquée depuis deux ans comme étant sur le spectre autistique et cela fait cinq ans qu'elle dit être « isolée socialement ». Elle indique également au début de son premier entretien que sa découverte de Furieux « tombait pile poil avec [ses] interrogations et ce [qu'elle] [voulait] expérimenter, c'est-à-dire le groupe ». Avant de tenter l'expérience avec Furieux lors du workshop de juillet 2021, être acceptée au sein d'un groupe lui semblait impossible.

Pour Jeanne « l'art en soi est thérapeutique, mais l'art-thérapeutique ça ne marche pas ». Jeanne résume alors son expérience de Furieux.

« [...] c'était essayer de voir si par rapport à un groupe je pouvais m'intégrer ou pas. En plus de gérer, de m'exposer, 'fin parce que j'ai des traumatismes donc je voulais m'exposer pour voir, du coup c'est une sorte d'exposition mais sur une scène de théâtre. Je voulais voir si ça pouvait fonctionner, si je pouvais y arriver. [...] Participer au projet c'est une tentative de réintégration dans le groupe sociétal... qui a fonctionné. [Sourire et soupir de soulagement] Et du coup y'avait beaucoup d'enjeux et sur différentes sphères pour moi. Et oui en fait, oui pour moi c'est être réintégrée à la société après en avoir été rejetée. Oui, c'est ça pour moi le Furieux ». (Jeanne, 40 ans, entretien du 29/10/2021)

L'engagement « corps et âme »

Consacrer du temps à Furieux, c'est le choix que Jeanne et Ambre ont fait en s'inscrivant comme participantes à la résidence d'octobre 2021. Disons-le autrement, elles se sont engagées comme participantes pour ces deux semaines de création. Il conviendra de définir cette notion d'engagement dans un premier temps, afin de comprendre les enjeux que soulève ce terme. Puis nous reviendrons sur le temps de la résidence, qui semble constituer une rupture avec le quotidien respectif des deux enquêtées. Enfin, nous nous pencherons sur les émotions qui traversent les récits des enquêtées afin d'en comprendre leur évolution au fil des entretiens.

14. Erik Neveu,
Sociologie des
mouvements
sociaux, La
Découverte, 2019.

Lorsqu'on emploie le terme d'engagement, surtout dans le contexte des arts participatifs, on pense souvent à l'engagement citoyen qui va de paire avec la démarche de démocratie culturelle. Dans les sciences sociales, l'engagement peut également faire référence à un calcul entre coûts et avantages. C'est le cas notamment d'Érik Neveu¹⁴ qui explique que « *les individus qui participent à des mouvements sociaux demeurent attentifs à une logique du calcul coûts/avantages qui conditionne leur engagement* ». Nous nous intéresserons ici à l'une des définitions de l'engagement proposée par la sociologue Sophie Le Coq dans son article "S'investir dans les trajectoires artistiques : l'expression d'engagements différenciés"¹⁵.

15. Sophie Le
Coq, « S'investir
dans les
trajectoires
artistiques :
l'expression
d'engagements
différenciés »,
Irresponsabilité de
l'art, 2009, n° 09,
p. 126-140.

« *Pour quitter cette perspective théorique de l'intérêt rationnel, issue de la perspective économique, [Édouard Gardella et Éric Monnet¹⁶] font appel au double sens que recèle le terme engagement dans la langue anglaise. « Involvement » peut être compris soit comme « commitment », c'est-à-dire la parole que l'on donne comme engagement, gage de soi ; soit comme « attachment » cette fois rapporté à des actions, des pratiques qui s'exercent « corps et âmes », dont les raisons ne sont pas rationnelles mais appartiennent à un ordre pré-réflexif* ». (Le Coq, 2009)

16. Edouard
Gardella et Éric
Monnet,
« Éditorial »,
Tracés, 2006, n°
11, p. 9-15.

Ce double sens s'inscrit dans la démarche d'Ambre et Jeanne envers Furieux. En effet, dans leur démarche d'inscription, elles ont donné leur parole quant à leur participation à la résidence et elles se sont données « *corps et âme* » dans cette résidence, focalisant sur celle-ci leur énergie mentale et corporelle pour le projet durant deux semaines.

En effet, rappelons que la résidence Furieux est définie dans le temps par une période de deux semaines, du samedi 9 octobre et le vendredi 22 octobre 2021. En tant qu'expérience que l'on pourrait qualifier de « *complète* » selon John Dewey, « *il y a forme parce qu'il y a organisation dynamique. [John Dewey] qualifie l'organisation de dynamique parce qu'il faut du temps pour la mener à bien, car elle est croissante, c'est-à-dire, commencement, développement et accomplissement¹⁷* ».

17. John Dewey,
« Chapitre III -
Vivre une
expérience », *L'art
comme
expérience*, Paris,
Folio essais, 2010,
p. 21-39.

Ambre parle de son expérience comme un moment hors du temps, hors de son quotidien. Elle participait à Furieux en parallèle de ses cours, dans « *une période de [sa] vie qui était assez intense* ». En effet, dans son second entretien, elle explique que lors de son premier entretien elle n'était « *pas encore sortie de cette période de « c'est le bordel de tous les côtés, faut gérer c'est le rush* » ». Ambre explique que Furieux lui a permis de mettre ses problèmes de côté :

« *à la fois un moment qui était très cool et la fois un espèce de tournant qui me faisait peur parce que du coup je ne savais pas du tout où ça allait m'em mener* ». Pendant ces deux semaines de résidence, elle a eu besoin de s'accorder du temps, par exemple pour « *aller boire un verre [...] faire un peu une coupure et reprendre la vie de façon normale quoi* ».

Ambre explique également que pendant la durée de la résidence, elle s'est concentrée uniquement sur le projet participatif et sur ses cours, car elle avait besoin de ne faire que des choses en lien avec ce qu'elle vivait. Dans le premier entretien, elle explique ne pas encore être sortie de cette « période » de sa vie.

« Bah en fait déjà j'ai eu un peu ce truc de « Ok faut reconnecter au monde ». Parce que du coup bah comme je t'ai dit, que voilà de base j'aime bien sortir voir telle personne, telle personne, telle personne. Là j'ai réduit le cercle au maximum pour que ce soit pas trop le bordel, que j'ai pas à parler d'un autre truc. 'Fin voilà pour rester à peu près dans les mêmes choses. Mais du coup je me suis quand même un peu coupée de tout et aussi de certains trucs qui pouvaient me prendre la tête, et tout machin. Et donc au bout d'un moment, faut redescendre. Donc j'ai progressivement repris contact avec ma famille... [Éclats de rires] progressivement repris contact aussi avec d'autres amis que j'avais pas eu trop le temps de voir et tout machin. Du coup bah ça te sort de ta sphère, même si c'est une sphère intime que je connais très bien, ça reste quand même très différent de ce que j'ai vécu pendant deux semaines ». (Ambre, 20 ans, entretien du 11/02/2022)

L'engagement d'Ambre et Jeanne dans la résidence a donc commencé à prendre fin après la restitution finale du vendredi 22. En effet, l'une comme l'autre expriment dans le premier entretien le fait que leurs émotions soient encore bien présentes, émotions qui se traduisent continuellement dans leur mise en récit de l'expérience par le regard réflexif qu'elles portent sur ce qu'elles ont vécu. John Dewey rattache la notion d'émotion à celle de l'expérience dans la mise en récit de celle-ci et non comme caractère propre à l'expérience.

« Cette expérience a une unité qui la désigne en propre : ce repas-là, cette tempête-là, cette rupture-là d'une amitié. [...] Cette unité n'est ni émotionnelle, ni pratique, ni intellectuelle, car ces termes désignent des distinctions que la réflexion peut faire à l'intérieur de cette unité. Dans le discours à propos d'une expérience, nous devons utiliser ces adjectifs qui sont propres à l'interprétation. En repensant à une expérience après qu'elle s'est produite, il se peut que nous jugions qu'une propriété plutôt qu'une autre était suffisamment dominante pour caractériser l'expérience dans son ensemble». (John Dewey, 2010)

On peut en effet relever un champ lexical des émotions très diversifié dans l'ensemble des deux différents discours des enquêtées. Mais nous reviendrons ici sur les émotions qui constituent la fin de l'expérience. C'est notamment le cas de Ambre qui, dans son premier entretien, revient sur le moment suivant la restitution du dernier jour. Elle explique ses ressentis en repartant de la salle : *« J'étais en train de me dire « ah c'est fini là ». Ouais c'était triste... Mais ça a quand même créé des liens très forts ! »*

Par la suite, Ambre indique que la fin de l'expérience était inévitable et nécessaire pour sortir du rythme imposé par la résidence, qui constituait une rupture avec son quotidien.

« C'est pour ça que c'est bien aussi que ça termine parce que ça crée des relations, des ambiances, des trucs qu'étaient très forts et très exclusifs dans ce truc-là tu vois. Et là ça va faire du bien de repartir sur un rythme de vie normal où on se voit de façon normale et tout même des gens que, fin genre là y'avait des gens que tu voyais tous les soirs, tous les soirs, tous les soirs... Alors que de base tu les vois quand c'est tes potes j'sais pas une fois par semaine, deux fois ou tu les croises ou... voilà fin genre c'est très particulier comme truc ». (Ambre, 20 ans, entretien du 11/02/2022)

Il est également à noter les différences de propos entre les deux entretiens car, comme l'explique John Dewey (2010) *« les émotions [...] sont les attributs d'une expérience complexe qui progresse et évolue »*. C'est le cas notamment de Jeanne qui à la fin de son second entretien revient sur ses dires pour clarifier certains propos du premier entretien qui pour elle ne reflétait plus l'état de sa pensée.

« Je sais que sur le premier entretien j'étais très embêtée parce que à la fois je voulais envoyer une bonne image de l'expérience et en même temps pour moi ça a été quand même très trash à faire donc c'était compliqué [...] sur les traumatismes et tout qui pour moi c'est pas fun du tout, c'est tout sauf fun [...] Donc du coup c'est difficile de dire « Ah, c'était super, j'ai kiffé » ». (Jeanne, 40 ans, 09/02/2022)

En effet, dans son premier entretien, Jeanne disait que le mot qui lui était venu le lendemain de la résidence était le mot « joie » et parlait de Furieux avec beaucoup de positif, comme d'une chance. Mais, après quelques mois de réflexion, elle a pris conscience des aspects plus négatifs et difficiles que l'expérience a pu avoir sur elle. En effet, Jeanne explique avoir eu *« la prise de conscience que c'était difficile de faire [cette expérience] »* et que cela lui avait effectivement apporté de la « joie » mais qu'actuellement elle prend en considération d'autres émotions.

« [...] je me dis « ouais c'était quand même très dur aussi pour toi en fait là il faut quand même [Rires nerveux] que tu vois aussi ça, et tu prends en considération ça ». C'est que c'était quand même aussi très difficile à faire pour moi, sans aucun regret du tout, parce que c'était super de le faire. Mais c'était quand même très difficile pour moi de le faire, en fait. Et j'ai dû puiser dans mes ressources très très fort. [...] Donc, il y avait de la, il y a de la joie, mais il y avait aussi ouais ce côté très éprouvant psychologiquement, physiquement ». (Jeanne, 40 ans, entretien du 09/02/2022)

Furieux constitue donc un engagement émotionnel, physique et temporel pour les enquêtées dont la mise en récit a évolué dans le temps par leur travail réflexif et de mise en récit rendu possible par les entretiens individuels.

Conclusion

Durant la résidence de création Furieux, quarante participant.e.s ont contribué à deux semaines de création avec le Collectif Meute. Après des observations du dispositif pendant la résidence, des questions ont émergé concernant les participant.e.s et leur rapport à Furieux. De fait, cette enquête s'intéresse à l'étude du vécu de deux participantes par la mise en récit de leur expérience, sans essayer de réaliser une typologie de participant.e.s. L'article met en lumière le caractère singulier du discours d'Ambre et Jeanne qui ont été interrogées individuellement juste après la résidence puis quelques mois après, afin de permettre la mise à distance et la réflexivité quant au vécu de l'expérience. Les participantes font des liens entre leur expérience de Furieux et d'autres éléments de leur vie. Aussi, beaucoup d'émotions traversent leurs discours, émotions évoluant parfois entre les deux entretiens de part un regard plus réflexif sur leur vécu.

Nous pouvons dire que l'appropriation de l'expérience par chacune a débuté dans la démarche de participation à Furieux. Jeanne désirait « expérimenter le groupe » dans une démarche de « réintégration dans un groupe sociétal ». Ambre a participé au projet car elle connaît Claire, la metteuse en scène, et qu'elle avait envie de voir le projet de l'intérieur. Toutes deux expriment avoir acquis des compétences et pratiques par leur expérience de Furieux comme Jeanne qui arrive désormais à jouer avec plus de confiance en elle sur une scène de théâtre, et Ambre qui pense à faire usage de techniques utilisées lors des ateliers de la résidence par le Collectif Meute dans son futur professionnel. La création progressive d'un groupe de participant.e.s a permis la mise en place d'une confiance et d'une complicité entre elleux. L'engagement de soi dans Furieux représente une période particulière dans la vie des enquêtées, qui ont accordé du temps et de l'énergie à ce projet. Elles décrivent une période intense et éprouvante mais pleine de « joie » pour Jeanne et représentant un « moment très cool » pour Ambre. Furieux représente donc une expérience complète, dont les effets affectent et influencent la vie des individus à différentes échelles.

Bibliographie

BEAUFILS Éliane [dir.], Alix de Morant [dir.], *Scènes en partage. L'être ensemble dans les arts performatifs*, Montpellier, Éditions Deuxième Époque.

BORDEAUX Marie-Christine, « Art, culture et participation : entre utopie et illusion », *Les Cahiers de la SFSIC*, septembre 2015, 11, p. 179-183.

CAROLL Noël, TALON-HUGON Carole, « Arts, émotion et Évolution », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2013, vol.1, n° 11, p. 109-129.


CASEMAJOR Nathalie, LAMOUREUX Ève, RACINE Daniele, « Art participatif et médiation culturelle. Typologie et enjeux des pratiques » dans Cécile Camart [dir.], François Mairesse [dir.], Cécile Prévost-Thomas [dir.] et Pauline Vessely [dir.] *Les mondes de la médiation culturelle. Volume 1 : approches de la médiation*, Paris, L'Harmattan, pp.171-184.

DEWEY John, *L'art comme expérience*, Paris, Folio essais, 2010.

LE COCQ Sophie, « S'investir dans les trajectoires artistiques : l'expression d'engagements différenciés », *Irresponsabilité de l'art*, 2009, n° 09, p. 126-140.

NEVEU Érik, *Sociologie des mouvements sociaux*, La Découverte, 2019.

RUFFLÉ Éliisa, *Nouvelles formes de l'engagement... Créations participatives au XXIème siècle*, Université de Pau et des Pays de l'Adour, travail d'étude et de recherche (arts), 2014.

A photograph of a stage performance. A large red curtain hangs in the foreground, partially obscuring the view. In the background, several people are visible, some looking towards the camera. The floor is a light-colored, reflective surface. A semi-transparent olive-green rectangular overlay is positioned on the right side of the image, containing text.

Penthée-Isoloir
donner
corps à la
parole
citoyenne.

Marie Papion

1. Comme le souligne Camille Prost, « L'opéra participatif : un décryptage grâce à la philosophie pragmatiste », 14 décembre 2020.

Lors de la première rencontre avec Claire Pasquier, Metteuse en scène du projet *Furieux*, celle-ci nous a expliqué : « *le projet Furieux propose une réflexion sur le territoire avec le fait que Dionysos soit avant tout un étranger* ». Cela m'a tout de suite interpellée car elle a convoqué ici des esquisses de réflexions qui ont ensuite guidé ma recherche : le territoire, l'espace public, l'identité, la pensée collective et l'art comme objet politique. En partant du constat premier que l'opéra raconte quelque chose propre au monde contemporain, qu'il est inévitablement politique à mesure qu'il traverse les questions touchant au peuple, ses troubles et ses questionnements, ses peurs et ses avancées¹, il reflète les grilles de compréhension présentes au cœur de certaines réalités sociétales. La forme choisie de l'opéra participatif n'est donc pas anodine, tant elle permet, par la partition et la mise en scène, une lecture de mythes classiques anciens, le plus souvent dans un but réflexif. L'objet de recherche est alors ici construit à partir d'une enquête de terrain centrée sur l'observation d'un processus de création durant deux semaines de résidences qui a convoqué dans un fonctionnement de co-création, des participant.e.s amateur.e.s et un collectif professionnel : le Collectif Meute. Le *Furieux* est une création, un opéra lyrique mais aussi un rituel citoyen. Cette enquête de terrain se veut ancrée autour des choix de création qui engagent des processus collectifs et participatifs. L'appréhension de cette observation juxtaposée à une analyse des discours et une analyse conceptuelle des enjeux gravitant autour de la création, permettent de souligner un travail qui sera dirigé autour de la liaison entre l'art et la politique et plus précisément entre le spectacle vivant et les enjeux politiques contemporains. Ainsi, l'axe de la recherche sera principalement tourné autour du dispositif de Penthée-Isoloir et sa capacité à apporter une perspective politique et un projet de changement lié à un contexte particulier au sein du projet. Il s'agira de saisir la dimension politique du *Furieux* et son incarnation concrète par la mise en place d'une figure emblématique et spectaculaire en live durant la représentation.

Penthée-Isoloir est présenté dès les premières explications du projet comme une figure extraordinaire, la figure de Penthée, qui se veut être une allégorie, un symbole et une installation qui permet à la fois la mise en place d'un lieu de confession et de témoignage au sein de l'espace scénique mais également la possibilité de garder une trace, de « marquer » quelque chose au-delà du projet en lui-même. Cet enjeu politique tend à engager la question suivante : De quelle manière se déploie le dispositif Penthée-isoloir comme dispositif de l'engagement citoyen *in situ* et « hors jeu » et comment se traduit-il comme une intention politique donnée au projet ? Dans un premier temps, il s'agira de décrire et de définir la forme prise par le dispositif et ses effets. Dans un second temps, il s'agira de pouvoir souligner les liens existants entre politique et spectacle vivant, dans la création d'un espace d'expression et de partage, et de rendre compte de sa concrète réalisation.

Enfin, la troisième partie de cette recherche permettra, à partir du déploiement des deux premières, de visualiser plus amplement l'émergence de l'utilisation de dispositifs interactifs dans le spectacle vivant et l'impact politique donnée à la participation des individus dans les processus de création. Ainsi, l'ensemble de cet article aura pour objectif de mettre en perspective les différents questionnements politiques à l'œuvre au cœur du projet, de manière concrète autour du dispositif Penthée-Isoloir, puis au delà dans une lignée plus globale voulue et alimentée par le Collectif Meute.

Penthée-Isoloir est présenté sur le plateau tel un moment fort et distinct du reste du spectacle, un dispositif « in situ » et visant à explorer des univers sonores et visuels, à partir des propositions du groupe formé par les participant.e.s amateur.e.s.

L'entrée du dispositif se fait vers la seconde moitié du spectacle. Le groupe est rassemblé dans le coin gauche de la scène et petit à petit apparaît la forme de l'Isoloir, telle qu'il est possible de se la représenter aujourd'hui sous sa forme conventionnelle ; une cabine où l'électeur-riche peut préparer son bulletin de vote. L'Isoloir est porté par une personne, un corps humain à priori plutôt masculin mais qui tend à confondre les codes de genre.

L'Isoloir traverse la scène du coin avant gauche au milieu droit de la scène. Le corps humain porte des talons hauts. Une fois installé face au groupe, au milieu de la scène, on peut entendre arriver progressivement, de manière saccadée d'abord puis très enchaînée par la suite, les témoignages préalablement enregistrés par les participant.e.s. La liberté est totale à mesure que les participant.e.s sont amenés à se « lâcher » à dire ce qu'ils veulent, à témoigner de ce que représente pour chacun les dionysies, « elles se grimpent dessus », « il n'y a plus de contrôle », « il n'y a plus de filtres ».

Une personne entre dans l'Isoloir, puis une voix raconte ce qu'elle y délivre, et petit à petit c'est tout le groupe qui cherche à entrer dans cet espace clos pour témoigner de ce que les dionysies représentent pour elleux. Finalement, à la fin, le groupe entier cherche à entrer dans l'Isoloir, en se battant presque, ce qui crée une foule déchainée et une émulsion de paroles et de gestes. L'Isoloir semble déborder et petit à petit se retire de l'espace scénique.

Une seule personne reste sur scène alors que l'écho des mouvements et des gestes se fond petit à petit.

La forme de Penthée-Isoloir : détournement et représentation

Fondamentalement, la forme conventionnelle de l'isoloir est spécifique à une fonction précise qui lui est accordée. L'isoloir ou parfois appelé le confessionnal, correspond à un dispositif physique, qui prend la forme d'une cabine, fermée par un rideau et placée dans un bureau de vote. Il permet aux électeurs.rices de dissimuler leur choix de vote aux yeux de tous. C'est un espace fermé et individuel qui garantit le caractère strictement individuel du vote. C'est également un passage obligatoire lors du passage au vote. Comme sa définition et son étymologie même le précise, il permet à chacun de s'isoler pour effectuer ce qui est compris comme l'exercice du pouvoir citoyen.

Dans le projet Furieux, l'isoloir a été pensé comme une « figure extraordinaire » c'est-à-dire un outil de narration qui permet de se raccrocher au texte original de manière allégorique. C'est à la fois une possibilité pour communiquer sur des informations narratives mais également un parti pris artistique et poétique. L'apparition de différentes figures allégoriques durant le spectacle, que ce soit la naissance de Dionysos ou Penthée-Isoloir, témoignent d'une certaine symbolique dans le récit. Non seulement ils rapportent le/la spectateur.rice à des représentations comprises et collectives mais développe avant tout une construction symbolique du récit. Dès lors, la forme choisie pour représenter Penthée, permet la formation d'un imaginaire collectif sur scène, à partir d'interprétations faites du mythe et identifiable pour le/la spectateur.rice.

De plus, l'apparition de cette figure extraordinaire est marquée par une confusion des codes de genre explicitement mise en avant par le choix du personnage à priori masculin de porter des talons. Cela se comprend davantage à travers la description que Claire Pasquier a elle-même fait du personnage de Dionysos comme étant « à la fois divin.e et humain.e, ni homme ni femme, iel n'appartient à aucune terre, pourtant quand iel arrive, iel est épidémique ». Ici, la figure extraordinaire qui a été mise en place détient pour objectif d'illustrer une certaine compréhension du monologue initial et légitime donc le choix de cette mise en scène qui trouble les codes de genre et désoriente les représentations liées aux identités. Ce choix artistique s'insère dans une apparition de plus en plus marquée de la mise en exergue de thématiques et réflexions autour de la création artistique.

Cette particularité engagée dans la mise en scène est d'autant plus visible que le dispositif défie les codes attachés à son usage premier, c'est à dire un espace qui ne se partage pas, qui est de l'ordre de l'exclusif, du personnel, du privé, « *ce que cette seconde justification de l'isoloir sous-tend directement, c'est l'anonymat : mais pas tant celui du bulletin sans nom que celui, totalement idéal, des rapports entre*

personnes, l'isolement impliquant que nul ne devine les opinions politiques de ses concitoyens, de ses voisins – autrement dit, cette pratique sous-entend que personne ne se connaît » (Manesse, 2007) . Ici le dispositif Penthée-Isoloir se rend public dans l'espace scénique et pour l'ensemble des spectateur.rice.s présent.e.s. Non seulement, les participant.e.s sur scène entrent et s'entassent à l'intérieur de l'isoloir et leurs paroles sont diffusées dans l'ensemble de la salle de spectacle. La parole se répand ici dans un cadre qui n'est plus de l'ordre du privé et de l'anonymat, mais au cœur d'un espace qui est alors compris comme étant une représentation de l'espace public contemporain.

C'est ainsi que la forme choisie de l'Isoloir au cœur du projet se corrèle à un intérêt politique évident avec une mise en perspective de thématiques défendues et en créant symboliquement un espace privilégié d'expression, souhaité et cultivé tout au long du processus de création.

Le mythe de Dionysos comme porte d'entrée à l'expression citoyenne

Au cœur du projet participatif Furieux, l'art à visée participative tend à former des espaces pour « créer-ensemble » et porter des « réflexions sur le citoyens à venir, le vivre-ensemble » (Beaufils, 2019). En octobre dernier, lors de la présentation du projet dans sa globalité, Claire Pasquier nous mentionna non seulement le rôle de Dionysos, mais également son impact sur la volonté du projet dans son ensemble :

« Dans son parcours, il possède cette capacité à fédérer la foule. Pour nous chaque champ va essayer d'explorer ce mouvement du groupe, les notions de masses, de foule, de meute et sur la plateau la création de cette forme de « micro-société ».

Au cœur de cet objectif de créer une « micro-société », l'ensemble du projet Furieux se base sur une production collective à la fois liée à l'intime et au singulier mais également en rapport direct au collectif, au groupe, à la multiplicité et au partage. En quittant sa place de spectateur.rice pour rejoindre le projet, le/la participant.e affirme déjà un acte politique en somme, à mesure que cette action témoigne d'un premier engagement, celui de permettre aux choses de se réaliser concrètement (Beaufils, 2017). Cet engagement permet par la participation des amateur.rice.s est renforcé par une ambition propre au collectif de défendre une ligne artistique qui tend à développer un creuset de recueils et pensées autour de questions touchant au territoire, à l'espace public, à l'identité et au corps social. La réunion des participant.e.s autour du projet permet d'impulser ces différentes réflexions autour d'enjeux territoriaux contemporains, là où ils sont souvent perçus comme empêchés ou restreints dans le débat public.

C'est dans cette démarche, que la création artistique cherche à proposer des interprétations et des visions du monde qui répondent à des bouleversements souvent controversés et pourtant identifiés comme des enjeux sociétaux primordiaux. La création dans ce sens, répondrait à un absence de communication et de débat dans l'espace public ainsi qu'à la grande nécessité de créer des espaces de dialogue hors de la sphère académique ou technique (Callon et *al.*, 2021). Cette réflexion est décrite avant tout dans la communication même du projet Furieux là où il s'inspire largement des volontés inscrites dans le champ du politique, en employant des termes tels que « *collectif* », « *espace d'expression* », « *agir collectif* », « *vivre-ensemble* », « *identité individuelle et collective* » ou encore la comparaison du projet comme la création d'un « *espace commun en puissance à habiter temporairement* » au centre des choix de communication du projet².

2. Différentes expressions tirées des documents de communication fournis par le Collectif La Meute et leur site internet officiel .

Cette volonté se comprend d'autant plus que le mythe de Dionysos est pris comme une source d'inspiration dans l'écriture du projet. Il permet d'établir une grille de compréhension quant aux enjeux mis en exergue tout au long du Furieux dans la mesure où il confronte plusieurs thèmes tels que l'identité, le conflit, l'exclusion, la furie et le débordement et tend à mettre en avant des frictions intérieures à tous.tes.

Ce monologue est présenté par Dionysos, personnage mi-homme, mi-dieu qui fait le récit de sa vie, à travers un monologue qui confrontent deux temporalités et civilisations différentes. Le choix du mythe se considère alors comme une porte d'entrée dans le champ du politique et permet de donner à la narration une dimension plus représentative de certaines questions urbaines et sociétales contemporaines. Ainsi, « *en alternant des séquences poétiques et métaphoriques, avec d'autres plus documentaires et techniques, la pièce met le spectateur face à différents points de vue pour l'amener à s'interroger et à comprendre par lui-même la complexité du sujet* » (Vivant, 2021). Claire Pasquier le décrit ainsi « *faire appel à un mythe permet de mobiliser à la fois un bagage culturel commun et de grands thèmes universels qui traversent personnellement le parcours de chacun* ». Enfin, la large place consacrée à l'intime au cœur du récit, par les questions identitaires, les blessures de vies, la description de sa fureur, de ses amitiés et de ses amours accordent une réelle liberté théâtrale à mesure que le personnage peut s'appropriier et s'incarner le récit dans l'excès.

Cet excès représenté tout au long de la pièce par des moments de transe au sein du groupe, installe une forme de libération des corps et des énergies. Ainsi, Penthée-Isoloir comme décrit précédemment à priori fortement lié à nos représentations de la politique par sa forme particulière et sa fonction dédiée, coïncide également à former un véritable espace de recueil et d'expression de sujets divers.

Les paroles enregistrées par les participant.e.s et diffusées sur scène font alors écho à l'expression d'une opinion personnelle ou partagée et participent au bouillonnement d'idées et à l'évolution des perceptions tout au long de la scène.

Ce moment du spectacle semble alors se détacher du travail de mise en scène pour proposer ou faire vivre d'une manière différente l'expérience de l'isoloir, telle qu'elle est connue dans un cadre quotidien de vote. Il est alors intéressant de voir le rôle de l'art au sein des sociétés démocratiques, comme une expérience accessible à tous et hors des limites de l'art lui-même (Dewey, 2010).

Ainsi, l'art dépasse ce qu'il est foncièrement à mesure que le réel se confond à la création artistique et brouille les frontières imposées par la jeu. Or, ces dernières années, le champ artistique est marqué par une présence croissante des éléments du réel, avec un rapport entre réalité et fiction imminent et visible et l'utilisation des documents au cœur de la création artistique. Il s'explique avant tout par l'émergence d'une corrélation de plus en plus grandissante entre l'urgence politique et les approches artistiques qui fait intervenir au cœur du processus de création, dans le champ artistique, une certaine autonomie de l'œuvre, un rapport entre art et réel et une plus forte réflexivité des pratiques (Caillet, Pouillaude, 2017) Dans un sens, la conciliation de l'art et de la recherche, notamment dans le champ des sciences sociales, permet de porter un regard critique sur la société contemporaine, souvent décrite comme traversant une crise des relations humaines à l'heure d'un état social et politique défaillant (Bourriaud, 2019). Le constat ressenti dans ce qu'il convient de décrire comme une crise de la démocratie ou crise de la représentation comprend des enjeux qui ont traversé différents champs de pensées, ces dernières années. La recherche connue en science sociale, centrée sur le récit, a fait son entrée notamment dans le champ artistique et les arts de la scène (Poirson, 2020).

Finalement, ce moment-clé du projet Furieux, où la parole se libère et s'intensifie progressivement pour créer une véritable pagaille de mots et de gestes, tend à impulser un mouvement que chacun, des participant.e.s et des spectateur.rices peut comprendre et s'approprier et tend ainsi à s'accorder avec les objectifs mêmes des projets participatifs.

La mise en place de dispositifs interactifs comme outils de participation et d'engagement

Au cœur du projet, et à mesure que la mise en scène évolue, Penthée-Isoloir, comme dispositif *in situ* se dégageant du jeu, reflète davantage la volonté politique initialement développée et permet de concevoir les enjeux politiques gravitant autour de la création artistique contemporaine.

Les enjeux politiques attachés au spectacle vivant n'ont cessé d'émerger à mesure que les thématiques de la participation et de l'engagement se sont inscrites au cœur des processus de création. La participation est un terme qui désigne l'action de participer ou de prendre part à quelque chose. Elle donne du sens à l'idée de « faire entendre sa voix » et rend possible une fabrication nouvelle du monde, de la culture des valeurs et de la requalification des structures évaluatives. Cette notion se revendique aussi comme la possibilité pour chacun de participer de manière égale au processus de valorisation des rôles et des positions sociales. Cette volonté de participer est viscéralement ancrée dans les sociétés contemporaines et les luttes qui y sont attachées, là où le spectacle vivant et l'art en général se font porte parole de cette émergence de pensée et des nouvelles relations qui en émanent.

Dès la seconde moitié du 20^{ème} siècle, l'art participatif a émergé, créant ainsi une union possible entre art et participation et transformant largement le rôle du/de la spectateur.rice. L'art néo concret né au Brésil, se fonde sur ce postulat, en établissant l'importance de la relation au spectateur.rice ainsi que de l'œuvre à son contexte. La participation du/de la spectateur.rice y est alors décrite comme indispensable au processus à l'œuvre tant elle s'inscrit dans une « recherche pour un changement social effectif » (Ramirez Blanco, 2017). Progressivement, la notion de participation se fonde à celle d'interaction avec la mise en place de la notion de dispositifs au sein du processus de création artistique (Bianchini, 2016). Les dispositifs permettent une mise en relation de plus en plus effective avec le spectateur. L'art interactif intervient alors par la suite dans les années 90, et permet une nouvelle approche de la participation dans l'art qui se corréle très vite à une forme de renouvellement de pensée au sein de la société avec l'émergence des nouveaux mouvements sociaux et par l'impulsion de l'ère numérique qui très vite entraîne une déconstruction des codes classiques de l'art (Ramirez Blanco, 2017).

La volonté des citoyens d'explorer des nouveaux champs d'actions démocratiques s'associent très vite à la mise en place de projets participatifs qui plaident une démarche de changement, d'action, de concret, où les individus s'autorisent à « rêver ensemble », à se confronter et s'approprier individuellement un espace de parole et d'idées (Guérin, 2012). En cela le déploiement de dispositifs interactifs et d'installations diverses au cœur de la création artistique, tel que nous l'observons ici, permettent de mettre en place des outils pleinement consacrés à l'émancipation des participant.e.s sur scène.

Ces dispositifs interactifs reflètent alors les caractéristiques mêmes de l'espace public, lui-même dépositaire de certaines fractures et antagonismes sociaux et c'est dans ce contexte que les projets participatifs ne cessent de grandir à mesure

3. La notion de « l'agir » a notamment été décrite par Hannah Arendt comme une nécessité de la libération et de l'égalité de la parole dans l'espace public

qu'ils répondent à un besoin spécifique. D'une part, ces projets participatifs, se nourrissent du travail collectif comme possibilité d'établir des « actions en commun » (Guérin, 2021) et dans le cas du Furieux, représentent une manière singulière de créer un espace de « vivre-ensemble ». D'autre part, l'engagement de la pratique amateur concilié à l'émergence d'une offre de spectacles participatifs dans le champ des arts vivants permettent véritablement pour chacun, de renouer avec « l'agir en commun³ » ou plus directement d'appréhender les relations à l'espace et aux autres et de se confronter à l'exigence de la scène, notamment de la prise de parole et celle du geste. Les choses peuvent se réaliser car le/la spectateur.rice quitte sa position primaire pour se soumettre à une composition artistique, et accepte ainsi, de tenir une position de « spect-acteur » comme décrit, plus anciennement par Augusto Boal. L'art tient un rôle alors profondément émancipateur car il permet de « *développer des faire à partir des capacités des gens, de s'en ressaisir donc, sans les renvoyer à leur solitude mais en les rassemblant au sein d'un cadre ou d'un faire communs* » (Beaufils, 2019). Les participant.e.s observés, conscient.e.s et acteurs.rices de la place qu'ils possèdent sur scène, jouent un rôle de collaborateurs.rices dans la proposition artistique, préalablement détenue par le Collectif mais qui peu à peu s'étend et s'enrichit de l'espace collectif en formation. Cela permet notamment à l'art participatif, de prendre sens car la confrontation immédiate entre les parties prenantes du projet s'effectue et tend à provoquer des formes de participation, voire d'activisme.

La fabrication même d'une symbolique contemporaine nourrie par le réel et le concret révèle la signification de l'œuvre dès lors qu'elle appartient à son propre contexte. La visée finale n'est plus dans l'achèvement de l'œuvre finie mais dans la réalisation d'un processus général, de l'objet de l'art au sujet de l'art, de la présentation à la réception. Dès lors que nous nous concentrons sur « L'œuvré » et non l'œuvre dans sa finalité, nous faisons face à ce que l'œuvre dans son ensemble rend possible ; provoquer des émotions, faire naître des prises de consciences, éveiller un désir d'émancipation et bientôt de participation (Ardenne, 2010). Cette notion d'art contextuel, tel que conceptualisé par Paul Ardenne, est profondément traversée par les notions d'engagement et de participation. Cette notion est aussi une conception et approche artistique qui cherche à dénaturer le concept de représentation, largement connu des codes de l'art traditionnel et du postmodernisme, pour la substituer à une « *esthétique de l'action immédiate* » (Ardenne, 2009).

Finalement, l'émancipation permise par le processus de co-création choisit, permet à la subjectivité de chacun de pouvoir s'exprimer, et alimente l'émergence d'un espace d'expression libre et protégé, au sein de l'espace public.

Dans ce sens, les dispositifs interactifs permettent à l'oeuvre dans son ensemble de devenir bien plus impactante vis à vis des enjeux politiques défendues et de respecter ainsi le modèle participatif qui cadre les grandes lignes du projet.

Conclusion

L'apparition d'un dispositif, tel que celui pensé autour de Penthée-Isoloir, au cœur du projet participatif Furieux n'est pas hasardeux et nourrit une réflexion tant individuelle que collective à mesure que le champ artistique développé par la mise en scène s'ouvre à des domaines plus politiques et sociaux. D'une part, la forme choisie du dispositif est intéressante car elle rencontre et construit une symbolique ancrée dans le réel. Ainsi, au delà du fait que ce moment clé du spectacle semble se dissocier de la mise en scène et créer un espace à part entière et in situ, il ne peut se comprendre à premier lieu que par ses caractéristiques déjà prépondérantes. Or, ce moment est d'autant plus marquant au sein du projet tant il incarne une manière de s'immerger dans le mythe de Dionysos et d'ainsi se confronter aux thèmes largement abordés. Le parallèle fait entre les réflexions proposées par le mythe et la forme choisie de l'Isoloir, propice à recueillir les opinions citoyennes, fondent un espace à part entière d'expression au cœur du projet. Les participant.e.s se détachent de la mise en scène et participent à une expérience de l'oeuvre à part entière dans son processus global, dans lequel ils sont davantage engagés. Dans ce sens, Penthée-Isoloir représente bien l'implication politique mise au sein du projet et permet d'illustrer de manière symbolique l'émulsion de la parole citoyenne. Enfin, cette participation plus « active » des participant.e.s permet de rendre l'expérience participative plus effective à mesure qu'ils s'approprient le mythe par le prisme de leur propre subjectivité. Penthée-Isoloir est dans cette réflexion un point culminant du spectacle, dans lequel se construit une réelle interaction entre l'oeuvre d'art et les participant.e.s. L'oeuvre d'art ne se comprend plus dans une séparation de sa production à sa consommation mais elle prend tout son sens et sa portée dans sa capacité même à abolir cette distinction. Ainsi elle ne s'évalue plus selon le paradigme de son esthétique mais dans la fonction sociale qu'elle incarne. À travers sa théorie de l'esthétique relationnelle, Nicolas Bourriaud a réalisé une observation empirique d'un groupe de jeunes artistes de la sphère urbaine dans leurs pratiques artistiques. En outre, l'auteur a dégagé une certaine forme d'hétérogénéité de ces groupes d'artistes, empêchant d'établir une critique de leur art sur leur techniques ou méthodes. Néanmoins, ces artistes partageaient quelque chose en commun ; leurs capacités à construire des espaces de collaboration, des outils de convivialité réinvestissant au sein de l'espace public, la possibilité d'un dialogue social afin de modéliser de nouvelles relations sociales, des interactions et ouvertures à l'autre, dans une construction symbolique de l'espace.

La mise en place de ce dialogue social est marquant au cœur du projet, de par la manière dont le spectacle est co-construit avec les participant.e.s mais aussi dans les thèmes abordées et la liberté émancipatrice impulsée tout au long du spectacle. En somme, le dispositif Penthée-isoloir se déploie comme un dispositif de l'engagement citoyen.ne in situ et « hors jeu » en engageant sur scène une interaction directe et libératrice et en se représentant concrètement dans nos imaginaires collectifs. Finalement, la recherche d'une identité individuelle et collective et leur articulation dans l'expérience humaine et artistique recherchée, tend à créer un espace symboliquement libre et protégé d'expression citoyenne et se déploie à travers un récit intime et universel. Par ailleurs, cette intention politique amené tout au long du processus de création est une démarche impulsée par le Collectif La Meute notamment à travers leur installation interactive Isoloir. Finalement, ce dispositif, pensé à partir d'un récit particulier, celui du mythe de Dionysos, se destine depuis quelques mois à devenir un outil interactif de réappropriation de l'espace public où chaque visiteur détient le droit d'exercer son droit de panorama et d'imaginer ce qu'il aimerait voir évoluer dans son environnement, dont l'objectif étant de « créer un calque par dessus un tissu urbain existant ». Finalement, la captation de témoignages et d'enregistrement autour de la notion d'identité mise en place pour le dispositif Penthée-Isoloir permet déjà de créer une cartographie utopique et subjective du territoire et de ses enjeux et de créer collectivement une nouvelle manière de vivre ensemble et d'appréhender l'espace public.


Bibliographie

- ARDENNE Paul, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2009.
- ARDENNE Paul, « L'implication de l'artiste dans l'espace public », *L'Observatoire*, 2010/1 (N° 36), p.3-10.
- BEAUFILS Eliane, « L'art participatif peut-il enfanter le citoyen à venir ? », *NECTART*, 2019, vol.9, n°2, pp.136-145.
- BOURRIAUD Nicolas, 2001. « L'art des années 90 participation et transitivité (extrait de « esthétique relationnelle ») », *Sociétés*, [online] 72(2), 2020, p.99.
- CAILLET Aline, POUILLAUDE Frédéric (dirs), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. *Æsthetica*, 2017.
- CALLON Michel, LASCOUMES Pierre, BARTHE Yannick, « Agir dans un monde incertain. Essai sur la démocratie technique », 2001, Paris, Seuil.
- DEMANZE Laurent, *Le nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, 2019, Grenoble, Éditions Corti.
- DEWEY John, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010.
- GUÉRIN Aline, « Projet participatif : un projet éducatif comme les autres », *Spécificités*, 2012, vol.5, n°1, p.95-99.
- LÉNEL Pierre, « Théâtre de l'opprimé et intervention sociale. Aux sources de l'éducation populaire ? », *Agora débats/jeunesses*, 2011/2 (N° 58), p. 89-104.
- MANESSE Mourad, « Isoloir », *Chimères*, 2007/3 (n° 65), p. 166-172.
- NEVEUX Olivier, « 5. Le retour à la politique », *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, sous la direction d'Olivier Neveux, La Découverte, 2013, pp. 107-133.
- POIRSON Martial, « Le théâtre est-il soluble dans le récit du réel ? », *in La France en récits*, Yves Charles Zarka, Paris, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2020, p.208-220.
- PRÉVOST-THOMAS Cécile, « Le concert participatif. Une forme efficiente pour partager la médiation de la musique classique », *Revue Musicale OICRM*, 2020, vol.7, n°2, p.36-52.

RAMIREZ-BLANCO Julia, « Art, participation (et) politique », *Critique d'art* [En ligne], 48 | Printemps/été 2017, mis en ligne le 15 mai 2018.

VIVANT Elsa, « Mettre en scène les territoires et leurs jeux d'acteurs par la création théâtrale », *Annales de géographie*, 2021/3-4 (N° 739-740), p. 101-121.

ZHONG Estelle, « Des formes cachées dans la matière. La bricologie de l'art participatif à la lumière de la pensée de Gilbert Simondon », *Techniques & Culture*, vol.64, 2015.



**La figure et
la forme du
cercle comme
processus
d'inclusion des
participant.e.s.**

Solenn Lenoble

Pour les pages
87-99 :
Photographies
personnelles
de l'auteurice.



C'est un groupe sur scène qui est positionné en demi-cercle, face aux spectateurs. Les tons de l'image sont automnales. La plupart des amateurs sont assis en arc de cercle formant deux rangs distincts. Le reste des participants est debout dans le fond de la scène et forme le troisième rang. On perçoit des regards pointants différentes directions. Tous sont reliés par une scénographie précise : des chaises, des trépieds supportants des grilles pains.

Du 9 au 22 Octobre 2021 s'est formé dans différents lieux de la métropole lilloise, un projet participatif appelé Furieux initié par Claire Pasquier, la metteuse en scène et son équipe artistique : le danseur-costumier Bastien Poncelet, la chanteuse Sarah Thiery et le musicien Sylvain Rabourdin.

Nous avons pu prendre part au travail de recherche-crédation, du processus de création jusqu'à la représentation finale. Être sur le terrain, nous a permis d'observer le groupe d'amateurs pendant deux semaines d'immersion collective. À partir d'un même groupe de participants, plusieurs phases de recherche ont été travaillées lors des répétitions qui se sont déroulées dans différents lieux à Lille : la salle de répétition de l'Opéra de Lille, la cave des Célestines, le Kursaal et la salle Allende. Bien qu'il y ait eu un même groupe d'amateurs tout au long de la création, il est nécessaire d'évoquer l'absentéisme de quelques personnes. Le collectif a dû s'adapter rapidement au changement d'espace, au nouveau nombre de personnes afin de ne pas consacrer trop de temps à la découverte des lieux et à l'adaptation du groupe de travail. Mais comment ?

Le début des échauffements a été marqué par un espace structuré : la forme du cercle. Autrement dit, cette “courbe plane fermée” est tout de suite entrée dans la pratique du groupe lors du premier rendez-vous à l’Opéra de Lille. Cela pour permettre l’équidistance des participants avec le centre afin que l’équipe artistique ait une meilleure visibilité, une meilleure écoute du groupe d’amateurs. Effectivement, cette manière de placer les participants de manière équitable au début des échauffements a permis aux artistes tout au long du projet de mieux transmettre les informations, les matières artistiques, etc.. afin que chaque participant reçoive singulièrement les différentes matières proposées en même temps et de la même manière.

À chaque début de séance, nous avons retrouvé la forme du cercle qui servait d’appui pour l’échauffement. La forme est aussi devenue “figure” pour utiliser l’espace. Par exemple, un jeu a été mis en place : Comment jouer dans un espace en prenant conscience du groupe dans lequel je fais partie ? Ici, on peut aussi parler de la figure du cercle qui a permis aux participants de prendre appui sur le collectif (s’ils oubliaient des gestes, s’il y avait des retards, des absences, etc..) et a permis de mieux se repérer dans l’espace scénique (dans quel espace je me déplace ? avec qui ?) : tout cela à l’instant T.

Le cercle est devenu le point de départ des échauffements. Il a permis au groupe d’amateurs, dans n’importe quelles conditions, quels lieux, d’avoir un point d’ancrage collectif dans l’espace et de constituer assidûment un groupe. Le cercle, étant un point d’appui, a permis aux participants de se libérer dans la gestuelle. Par exemple, les participants ont pu s’approprier les consignes données en fonction : du nombre de personnes présentes aux répétitions, de l’utilité du cercle, etc..

Il nous est alors nécessaire de comprendre comment le cercle a développé chez les participants des relations interpersonnelles et intra personnelles ?

Avant de parvenir à une analyse plus poussée, il nous est nécessaire de définir le terme “cercle”. En géométrie euclidienne, *“un cercle est une courbe plane fermée constituée de points situés à égale distance d’un point nommé “centre”. La valeur de cette distance est appelée rayon du cercle”*¹. Etant un symbole universel, il faut savoir que le cercle est *“l’une des premières formes tracées par les humains. Il n’a ni commencement ni fin, ce qui en fait un symbole d’éternité, de perfection (de par sa symétrie), de divinité et d’infini”*². En signe d’unité, d’union, on se réfère au cercle pour son égalité à tous.tes, en référence ici à la Table ronde du roi Arthur. Avec son mouvement continu et infini on lui donne la notion de cycle, de recommencement et de continuité.

1. Dictionnaires et Encyclopédies sur 'Academic', Cercle, <https://fr-academic.com/dic.nsf/frwiki/310649>

2. La symbolique du cercle : Introduction, 3 Octobre 2015, <https://www.structurenomade.com/symbolique-cercle>

Sa circularité nous évoque des notions d'échange et de circulation d'énergie entre individus, où chacun peut trouver facilement sa place. Encore faut-il la trouver..

C'est ce qu'a permis l'équipe artistique du Furieux avec la mise en corps, la mise en scène du cercle : permettre aux participants de faire partie d'une entité avec la prise en compte de leurs différences. Bien qu'il y ait la présence du cercle pour favoriser cela, il faut aussi que les participants aient conscience de leur engagement envers le groupe. On parle alors d'inclusion, l'*"action d'inclure quelque chose dans un tout, un ensemble"*³. Les participants formant alors une entité ont dû, *"à travers la transformation des milieux"*⁴ (des lieux où ils répétés) éliminer les obstacles, autrement dit les choses qui peuvent empêcher la cohésion de groupe, et créer un "climat sécuritaire et positif" au sein du collectif d'amateurs. Chaque personne dans le groupe est ainsi mise en avant grâce à son potentiel et son authenticité. A travers le projet Furieux, les individus contribuant à cette inclusion ont dû accepter de *"modifier l'environnement d'apprentissage, de recherche ou de travail pour que chacun puisse exprimer son plein potentiel"*. Les personnes se sont alors respectées de manière équitable et ont eu *"accès aux mêmes possibilités"*. Nous porterons alors notre attention sur les termes suivants : l'inclusion est dite comme *"responsabilité collective alors que l'intégration fait reposer la responsabilité sur les individus"*.

Après avoir fait une observation succincte de ce qui nous questionne, il est nécessaire maintenant de répondre à la problématique suivante :

Comment, dans le projet collaboratif "Furieux", la forme et la figure du cercle favorisent-elle l'inclusion des participants ?

Dans cette perspective, nous approfondirons notre sujet de recherche en deux temps pour permettre de montrer à travers le cercle, les enjeux d'une inclusion participative. Dans un premier temps, nous verrons comment la forme du cercle initie la relation à l'autre, au groupe. On parlera alors de relations inter-personnelles. Dans un second temps, nous déterminerons la figure du cercle comme élément révélateur chez les participants : les relations intra personnelles. En d'autres termes, nous observerons la réactivité des participants à travers le groupe et l'espace mais également un terrain de jeu. Enfin, nous nous questionnerons sur la place des spectateurs au sein du dispositif scénique : le cercle.

Les résultats de ce travail de recherche proviennent d'une analyse de terrain réalisée auprès du Collectif Meute et de son groupe de participants amateurs engagés dans le projet Furieux.

3. L'inclusion :
approche socio-
sémiotique,
Brigitte Bouquet,
Dans Vie sociale
2015/3 (n° 11)

4. UQAM, Équité,
Diversité, Inclusion
[https://
edi.uqam.ca/
lexique/inclusion](https://edi.uqam.ca/lexique/inclusion)

L'objectif était de combiner des données d'observation et réflexives autour d'une question de recherche définie clairement ou non en amont du projet. Pour que notre analyse devienne pertinente, lors des observations, nous avons cherché à saisir un ensemble d'éléments saillants, portant aussi bien sur des aspects visuels que sensibles (intellectuels, cognitifs, etc..) du groupe d'amateurs.

Au regard de mon objet de recherche, j'ai immédiatement été interpellé par la corporéité de chaque participant mais aussi celle du groupe. Ayant une sensibilité artistique plutôt corporelle (dansée), j'ai fait le choix de porter mon regard sur l'ensemble du groupe d'amateurs puis de me laisser porter par des éléments singuliers qui argumenteraient mon propos. Pour appuyer ma démarche analytique, je me suis appuyée sur des photos que j'ai moi-même prises sur le terrain, sur mes notes (comprenant quelques schémas) lorsque j'étais en observation pendant les répétitions. Cela m'a permis de capturer des instants précis pour m'en servir de référence avec ma question de recherche : sur la forme et la figure du cercle.

La forme du cercle comme initiation à la relation à l'autre



Dès la première rencontre, le samedi 9 octobre 2021 au matin, entre l'équipe artistique du Furieux et les participants, la co-présence et l'interaction entre les participants furent organisés dans une répartition en cercle. Un premier contact visuel et auditif s'est effectué dans ce dispositif pour permettre de se voir, de se découvrir tous.tes et d'avoir un rapport égal au groupe.

La relation à l'autre venait de commencer grâce à cette forme du cercle *“résultant de son organisation interne, de sa structure, concrétisée par les lignes et les surfaces qui le délimitent, susceptible d'être appréhendée par la vue et le toucher”*⁵. A ce moment, la parole était plutôt destinée à l'équipe artistique pour présenter le projet participatif et répondre aux questions des participants. Mais, même si un nombre conséquent de personnes n'osaient prendre la parole, nous avons pu observer les différentes postures, les premières réactions de chacun dans le cercle.

Nous ferons le lien ici avec le travail d'Erving Goffman, en particulier avec son ouvrage *La Mise en scène de la vie quotidienne*. Selon l'auteur, l'unanimité est l'une des exigences de la représentation d'équipe. La bonne transmission de l'information, la solidarité permettent de maintenir une bonne définition de la situation : *“il est évident que, si des acteurs se préoccupent de maintenir une ligne de conduite, ils choisiront comme équipiers des gens à qui ils peuvent se fier pour jouer correctement un rôle”*⁶.

Pour Goffman, l'appellation “équipe” se réfère à l'acteur (ici les participants) qui est pris à son propre jeu, devenant “son propre public”. Puisque cet acteur fait partie d'un groupe qui doit faire corps ensemble, il est spectateur de son propre travail puisqu'il voit à travers autrui le résultat de ses propres expériences.

Pour approfondir ce premier rapport à l'autre (de découverte), lors du premier atelier du projet collaboratif Furieux le samedi 9 Octobre 2021 après midi, une première rencontre corporelle et vocale entre le groupe et l'équipe artistique était nécessaire pour que chacun se présente.

Le groupe s'est alors positionné en cercle suite aux directives de la metteuse en scène, Claire Pasquier. A tour de rôle, chaque participant a énoncé dans un premier temps, son prénom à voix haute. Dans un second tour, il fallait dire son prénom avec sa propre intonation de voix (forte ou faible intensité, grave ou aiguë, etc..). Puis, dans un troisième tour, ajouter un geste à son prénom. Pour finir, chaque participant devait répéter le prénom, l'intonation, le mouvement de chaque participant en même temps qu'il le faisait.

Nous pouvons faire référence aux fondamentaux de la danse de style hip-hop où les danseurs se donnent à voir et se défient.

5. La langue française, Accueil, Dictionnaire, Définition du mot “forme” <https://>

6. Accueil, Numéros 47, Lecture critique.La théorie d'Erving Goffman sur l'interaction face-à-face pour comprendre le téléphone mobile et les SMS Yves Laberge, p. 205-211

7. Universalis,
HIP-HOP Danse,
Au milieu du cercle
le danseur [https://
www.universalis.fr/
encyclopedie](https://www.universalis.fr/encyclopedie)

Cette “tradition” peut être vue comme une découverte artistique, corporelle de l’autre servant ainsi à créer du lien. Il faut savoir que le hip-hop est une danse en cercle dite d’entre-soi, se dansant dans la rue pas initialement en représentation pour une scène, pour du spectacle⁷.

Le cercle a permis ici de créer une première relation : de percevoir un peu la personnalité de chacun que ce soit dans l’intonation de la voix, sa durée, son intensité, ou dans la manière d’effectuer le mouvement. Différentes personnalités se sont dégagées telle que de la timidité ou au contraire de l’initiative comme par exemple nous avons observé une personne très à l’aise dans l’exercice qui a emmené sa voix dans un élan grandiose. Nous pouvons dire que cet échauffement est une entrée en matière de pratique au sein du projet et en matière sociale.



8. <https://revue-europeenne-coaching.com/numeros/n2-avril-2017/interaction-individu-entre-role-social-identite/> 1 | 2007 Année 2006-2007, CONTRIBUTIONS DES ETUDIANTS, Goffman et l'ordre de l'interaction : un exemple de sociologie compréhensive, Céline BONICCO p. 31-48

Comme le montre la photo, nous voyons bien que les participants sont en cercle avec chacun les deux pieds au sol pour effectuer l’échauffement demandé par l’équipe artistique. Il nous est important de faire référence à Goffman qui défend l’idée que l’identité se forme dans la relation à l’autre appelée l’interaction. Ce qui est fondamental pour lui c’est que *“l’identité émerge lors de l’interaction. Elle émerge lorsque, dans le face-à-face, l’individu se définit et est défini, par les autres, à travers ce rôle”*⁸.

Après cette présentation interactive, les participants on dû utiliser l'espace de la salle et jouer avec celui-ci : se déplacer à trois vitesses différentes, de manière différente (marcher sur un chewing-gum, sur un sol très chaud, etc...), avec des directions différentes (rejoignent ensemble un endroit de la pièce, suivrent quelqu'un avec un tee-shirt blanc, etc...). Cet exercice a permis aux participants d'adapter leur geste, leur mouvement, leur appui sans réfléchir, à l'instant T. Des actions spontanées que nous avons observées et qui vont être très clairement réutilisées et mises en jeu dans d'autres pratiques d'échauffements ou autre. À cet instant, nous nous focaliserons sur un échauffement vocal réalisé par Sarah Thierry, faisant répéter au groupe d'amateurs, une mélodie entraînante.

Un participant se détache du cercle..

Un participant s'engage dans cet air musical, vocalement mais aussi corporellement. Alors, il commence à proposer des mouvements du haut de son corps pour ensuite changer ses appuis selon le rythme de la musique qu'il entend mais aussi qu'il fredonne. A un instant, sans s'en rendre compte, il n'est plus correctement dans le cercle mais ses voisins de droite et de gauche le remarquent et donc proposent discrètement d'ouvrir le cercle, corporellement, pour ne pas casser la courbe autrement dit l'énergie du groupe. Tout cela sans que les autres membres du cercle ne le remarquent.

Ainsi, nous pouvons en déduire que c'est dans ces instants courts, intenses qu'en découle le processus d'inclusion : les participants prennent en compte le groupe avec les faiblesses de chacun en les transformant en points forts. L'utilité de la forme du cercle va devenir essentielle. Effectivement, comme nous l'avons vu, la réactivité d'adaptation de l'espace va devenir de plus en plus naturelle dans le groupe tout au long du projet. A partir de ce moment, les participants vont spontanément contribuer à l'inclusion des participants dans le groupe. Et cela, à travers leurs ouvertures sur le groupe qui va les amener à la prise de conscience de l'espace autour d'eux.

Bien qu'au début des séances, les participants s'observent, s'écoutent et exécutent les consignes qui leurs sont données, on remarque que plus le cercle est utilisé pour différentes raisons (chanter, s'organiser dans l'espace, etc..) et plus les participants prêtent attention à la forme de leur groupe, son intériorité, ses sensations et ses émotions - à partir bien sûr de leur observations, leurs écoutes plus attentives au fur et à mesure du projet - . On peut alors dire qu'une habitude commence à naître et que désormais si une faille s'introduit dans l'interaction intellectuelle ou encore corporelle, les *"participants se sentent déréglés, irréels, anormaux"*⁹.

9. [RI, p. 119].
(Nizet et Rigaux
2005, chap. VII,
§24, ils citent les
Rites de
l'interaction de
Goffman), Citation

En observant sur le terrain, nous avons pu voir de l'extérieur que l'écoute était présente dans le groupe du fait d'une concentration particulière pour être ensemble, etc. Parallèlement, ayant vécu quelque temps d'échauffement avec les amateurs, nous avons pu ressentir cet état d'âme dans notre corps.

Le groupe permettait de prendre appui sur autrui, se soutenir. Plus le cercle était rempli et plus le contact avec l'autre était proche et permettait de faire naître une autre relation au sein du groupe. Cette masse compacte résonnait comme un cadre de confiance ou le groupe s'est élevé ensemble.

Au fur et à mesure des répétitions, nous pouvons voir que le groupe de participants prend plus de distance avec les consignes données par l'équipe artistique en prenant plus de liberté vocalement et corporellement. Les photos ci-dessous traduisent bien cette idée, notamment la masse de corps au sol, qui fait référence à un moment que nous avons pu suivre dans l'échauffement : chaque amateur devait mettre en pratique une consigne pour finir au sol. Le groupe s'est ainsi retrouvé au sol et une personne à démarrer un fredonnement d'un air musical qui avait été appris auparavant dans un échauffement. Tous les autres ont suivi cette personne et ont entamé cet air musical jusqu'à la fin. Un moment inattendu et pertinent. Certaines personnes de l'équipe artistique étaient plongées dans cette masse comme Sarah Thierry. La fin du fredonnement musical marqua l'arrêt de ce temps d'échauffement, qui fut perçu comme un moment remarquable dans la cohésion d'un groupe.



Ici, on peut voir que le cercle est également présent mais cette fois la forme est remplie de l'intérieur à l'aide de la disposition des corps des participants. Ceux-là forment un corps (le cercle) en prenant en compte chaque personnalité de chacun : tout le monde à la même intention mais pas forcément la même posture physique et la même sensation.

La figure du cercle comme élément révélateur

Dans une seconde partie, il est important pour nous d'étudier plus en profondeur ce que les participants ont formé au préalable : la figure du cercle. Qu'est ce que la figure du cercle engage dans le processus de création et quels sont ses enjeux ?

Selon l'ouvrage collectif *Histoire de la danse*¹⁰ de Marie Glon et d'Isabelle Launay, le cercle fait son apparition à la Renaissance dans les danses traditionnelles avec la pratique des branles (pas dansés sur un rythme binaire ou ternaire). Dans le milieu paysan, le cercle apporte *“dans toutes circonstances une capacité immédiate de rassembler, mettre en ordre et unir”*. Dans le projet “Furieux”, cet ensemble est présent mais il est important de préciser que le cercle n'est pas utilisé à première vue de manière esthétique même si nous pouvons voir qu'à l'époque de la Renaissance, les danses traditionnelles (comme la danse baroque) utilisent essentiellement les cercles pour créer des traces, des formes dans l'espace afin d'avoir des danses parfaitement symétriques. Aujourd'hui, ce qui prime sur cette figure du cercle c'est sa capacité à faire ressentir les émotions aux personnes formant ce cercle. Effectivement, puisque le groupe ne forme qu'un dans son espace mais aussi dans ses sens de direction de mouvements, de gestes, les participants sont davantage plus à l'aise dans ce qu'ils réalisent et se laissent aller. *“La ronde est donc la forme de danse la plus unifiante, la plus monolithique, c'est la danse d'une communauté à la fois protectrice et contraignante”*¹¹. Pour éclaircir notre propos, nous avons observé lors d'une répétition d'un phrasé chorégraphique, un groupe en mouvement, organique niant toutes différences.

Le groupe marche dans un espace étroit tout en fredonnant un air musical. Un participant appelé X, est cette fois-ci devant le groupe. Il est à l'aise puisqu'il court et arrive à lever son pied sur le troisième temps, chose qu'il n'arrivait pas à faire avant. Alors, il s'autorise plus de libertés corporelles en accompagnant sa marche rythmée avec un déhanché de bassin et différentes positions de bras qui peuvent suivre ou non ses jambes quand il marche. Tout cela en rapport avec le rythme des voix et de la musique qui apparaît. Le groupe évolue de plus en plus vite dans la marche et dans l'espace : un cercle commence à se former avec les participants qui trottinent dans le même sens. X, recevant beaucoup d'informations à la fois, n'est pas perturbé par ces changements.

10. "Histoire de la danse", "Tourner dans les danses collectives : la ronde une puissance d'intégration sociale", Marie Glon et Isabelle Launay, Acte Sud, 2012

11. "Ces gestes qui nous font : May B de Maguy Marin", Un article de la revue L'Annuaire théâtral, Numéro 63-64, Printemps-Automne 2018, p. 77-88, "Gestes ordinaires dans les

Par moment, il lève sa tête pour regarder l'horizon et ce qu'il se passe en dehors de l'espace scénique. [A quoi il pense ?] Dans son monde, un cercle se forme distinctement par le groupe avec un même sens de marche, mais X n'est pas spécialement à l'intérieur, il ne s'en rends pas compte. Le groupe n'est pas spécialement perturbé non plus. X se retrouve à l'extérieur du cercle tout en déambulant selon ce qu'il ressent sur l'instant présent. Ses mouvements deviennent de plus en plus profonds. C'est à un moment, qu'il décide de se remettre à compter les temps pour être dans ceux des mouvements du collectif. Il se perd et de ce fait marche seul en trouvant lui-même des solutions. Il observe le groupe et l'intègre.

Dans le projet, il est question pour Claire Pasquier que le collectif soit une meute, comme celle des loups où les personnes qui possèdent plus de difficultés sont positionnés à l'avant de celle-ci, d'où le nom du collectif d'artistes "Meute". Nous prendrons exemple ici de l'oeuvre "Cribles", d'Emmanuelle Huynh, datant de 2009 et 2011 (reprise), où nous pouvons voir que la danse en cercle est une "forme simple de rituel". Puis, nous ferons référence à l'oeuvre chorégraphique du "Sacre du Printemps" du chorégraphe Nijinski où l'on parle de communauté primitive. La danse se forme grâce à l'origine de son histoire, de sa création. Effectivement, nous pouvons voir lors de la représentation finale que la figure du cercle est reprise sur scène pour accentuer la forme, le discours, l'espace du contexte du contexte historique du projet. Le cercle, avec son demi-cercle, est travaillé durant toute la pièce : d'un jeu entre les artistes amateurs allant à cacher l'un deux.

Nous pouvons alors parler d'habitude qui va être utilisée pour se perfectionner. A travers cette vignette, on peut voir que c'est à force de répéter qu'un participant va devenir autonome artistiquement et physiquement. Il va avoir son propre avis, son propre ressenti sur des points précis, et il va se libérer physiquement : s'approprier les consignes. Cela va permettre de révéler au groupe d'amateurs que chacun a sa place dans le collectif au même titre que l'équipe artistique.

Selon Goffman, "*toute interaction humaine repose sur des arrangements de visibilité, des accommodements spatiaux et territoriaux qui s'organisent dans le respect d'un principe fondamental : celui de "sauver la face des uns et des autres"*"¹². Effectivement, nous pouvons confirmer cette idée dans le projet Furieux car dès la première rencontre entre l'équipe artistique et les participants qui a eu lieu à l'Opéra de Lille, les participants ne se parlaient pas le voir ici avec le groupe de participants. Dans le Furieux, nous pouvons penser que le principe fondamental est le "faire corps ensemble" et donc ne faire qu'un sur scène en étant tous différents.

12. Lecture de Goffman, L'homme comme objet rituel, Anne Marcellini et Mahmoud Miliiani, Numéro 4 | 1999 : Corps, Sport et Rites, Un auteur : Erving Goffman

C'est ce qu'on a pu voir précédemment en se référant à une photographie.

Etre dans la figure du cercle a permis également une certaine réactivité chez les participants. Même si la répétition de ces deux moments précis était là, des participants se sont laissés aller et on pu entretenir cette réactivité. A la scène des grilles pains, nous pouvons faire référence à un participant qui a été en trans lors de cette scène. Il s'est laissé porter par son mouvement, la scénographie et la musique. Pour le jeu de la chaise, la réactivité est pensée comme un instant présent, on ne sait pas ce qu'il va se passer chez le groupe dans la seconde à venir.



Avec la forme et la figure du cercle initiées au groupe d'amateurs, il est intéressant maintenant de comprendre comment se joue l'inclusion des spectateurs dans ce type de processus scénique. A partir de quand parle-t-on des spectateurs ? où les mettre ? Incluons-les dans ce cercle ?

Dans l'ouvrage de Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, le succès est dit comme donneur de spectacle illustrant les stéréotypes. Pour avoir du succès, il faut se donner en spectacle, aux yeux des spectateurs. L'idéalisation serait une caractéristique essentielle à l'ascension sociale.

Cette idéalisation peut se trouver dans un autre caractère : celui de donner au public une impression idéalisée de la relation avec l'autre. Souvent les premières personnes à être sur scène ont l'impression que leur rôle actuel qu'il joue est leur seul rôle, ou du moins le plus important. L'interprète ici doit persuader son public de rester pour sa "meilleure danseuse « et à l'illusion qu'elle entretient, le public s'y opposerait dans bien des cas.

On pourrait penser qu'une représentation n'est que le prolongement de l'expression d'une personne étant sur scène en train de jouer un rôle. Bien souvent, cela sert plutôt à exprimer les caractéristiques de la tâche effectuée par celui-ci. Ainsi, reprenons le mot équipe : il désigne alors ici un ensemble de personnes coopérant à la mise en scène d'une routine particulière.

À travers cette disposition scénique (le cercle) qui a été utilisée dans les échauffements jusqu'à la représentation finale, les participants amateurs sont devenus interprètes suite au processus de création initié par la chorégraphe Claire Pasquier.

Le cercle a permis aux amateurs d'ouvrir leur regard autour d'eux : d'apercevoir, de sentir le groupe mais aussi l'espace qui les entoure. Cela s'est marqué par une évolution où la prise de confiance en soi a été de plus en plus présente comme par exemple avec la singularité d'expression de chaque amateur : corporel, vocal entre le début et la fin du projet. Nous avons alors démontré que des relations interpersonnelles ainsi que intra personnelles se sont créées.

Nous avons pu observer aussi différentes approches que Claire Pasquier a proposé au groupe d'amateurs. Premièrement, une approche intellectuelle où la metteuse en scène et son équipe artistique ont démontré leur objectif du travail de recherche par la communication afin de persuader leur public. Ensuite, d'un point de vue culturel, l'équipe artistique a transmis au groupe des codes, des anecdotes selon l'histoire du projet Furieux ainsi selon l'auteur Pierre Bourdieu *"les valeurs culturelles définissent dans les moindres détails ce que les participants doivent penser sur un grand nombre de sujets et instaurent par-là même un système d'apparences qu'ils doivent maintenir, qu'ils aient un sentiment réel en deçà de ces apparences"*¹³.

Bibliographie

AUGÉ Catherine, PAIRE Yvonne *L'engagement corporel dans les danses traditionnelles de France métropolitaine : Une approche par l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé*, DMDTS, AGECIF, 2006.

BOUQUET Brigitte, "L'inclusion : approche socio-sémantique", *Vie sociale*, 2015/3 (n° 11).

GLON Marie, LAUNAY Isabelle, *Histoire de la danse*, Acte Sud, 2012.

MARCELLI Anne, MILIANI Mahmoud, "Lecture de Goffman, L'homme comme objet rituel", *Corps et Culture*, n°4, 1999.

SCHWERING Karl-Leo, "L'idéal en quête d'identité", *Cahiers de psychologie clinique*, n°36, 2011/1, pp. 35-59.

Un triptyque participatif

Un processus de création avec les participant.e.s

Furieux se positionne au croisement de la recherche, de la création et de l'accompagnement de la pratique amateur. Furieux se réinvente à chaque fois durant deux semaines de résidence menée par le COLLECTIF MEUTE pour la re-création de la performance avec les habitant.e.s locaux. Des visites, des représentations et des rencontres avec des artistes sont organisées avec le groupe pour (re)découvrir les lieux culturels locaux, faire écho aux problématiques abordées dans Furieux et ainsi nourrir la création. Cette recherche-crédation s'appuie sur une partition augmentée, interface ergonomique accessible à tou.te.s et support de co-création en terme de composition, de mise en scène et de dramaturgie.

Une performance lyrique électro-acoustique

Furieux est un cri libérateur pour chœur citoyen inspiré de l'histoire et du personnage de Dionysos. Les participant.e.s sont invité.e.s à interpréter sur scène un rituel lyrique fait de corps, de voix, de décors amplifiés et de musique électronique en direct. Quelque part entre un flash-mob, une marche synchronisée et un étrange ballet, nous formons une masse, une meute, une foule, un clan. Nous construisons un récit, collectif et personnel. Nous vivons une expérience, où la virtuosité naît de l'alchimie de l'agir collectif. Nous habitons un lieu physique, mémoriel et utopique. Nous poussons un cri libérateur, unissant en un souffle voix lyrique et voix plurielles. L'opéra est interprété par les participant.e.s, Sarah Théry - chanteuse lyrique, Bastien Poncelet - performeur et Sylvain Rabourdin- violoniste.

Une installation interactive : l'Isoloir

Proposé seul, en articulation avec le lieu de la performance et/ou en écho à la représentation de Furieux, l'Isoloir naît de l'une des figures extraordinaires qui traversent Furieux : Penthée-Isoloir. Cette figure hybride, mi-humaine mi-objet, fait irruption dans l'espace scénique comme un espace de libre expression et de contestation. Penthée refuse à Dionysos une reconnaissance à Thèbes, ville qui l'a vu naître et l'accuse de ne pas être le fils de Zeus. Ce sont les questions du territoire, des racines et de l'identité qui se jouent.

□ Extrait du dossier de diffusion / site du collectif Meute.



À vous de jouer !

Une approche pragmatique du jeu au sein d'un spectacle participatif et amateur : le paradoxe de son utilisation dans un contexte de représentation publique

Angèle Correia

« *Le jeu : activité d'ordre physique ou mental, non imposée, ne visant à aucune fin utilitaire, et à laquelle on s'adonne pour se divertir, en tirer un plaisir* ».

1. Définition du Larousse.

En voici une définition on ne peut plus manifeste ! Une définition simple, certes, mais qui par conséquent ne rend pas compte de bon nombre d'aspects et questionnements que le jeu engage. Une fois intégré à une pratique artistique, le jeu prend une tout autre dimension, faisant écho à une définition plus large et complexe du jeu. Le jeu comme objet universel, en lien direct avec l'enfance, récupéré par le domaine scientifique aussi bien qu'artistique, le jeu comme objet et outil de recherche pour différentes disciplines des sciences humaines et sociales, le jeu comme objet d'expérimentation et de création²... Ici, notre sujet de recherche, centré sur la création *Le Furieux* de Claire Pasquier, l'équipe artistique de la compagnie La Meute et les participant.e.s, commence à se dessiner.

2. Schmitt Florent,
« L'art comme jeu : pratiques et utopies », *Art et histoire de l'art*.
Université de Strasbourg, 2015.

Si le jeu peut être perçu et considéré, à première vue comme relevant de l'enfance, comme permettant un relâchement de l'esprit et un vecteur de plaisir, ce n'est pourtant pas aussi évident. Les échecs en sont le parfait exemple : un jeu complexe, qui demande une gymnastique de l'esprit particulièrement difficile et une concentration optimale. Les jeux peuvent être à tels point complexes et réflexifs que la dimension ludique semble être secondaire, au profit du travail intellectuel qu'ils peuvent procurer. En ce qui nous concerne, il est important de questionner la corrélation entre le jeu et la création artistique, qui ne sont pas, dans le cadre du *Furieux*, deux éléments distincts. Au contraire, ils forment un tout, se répondent, se croisent et sont parfois capables de ne faire qu'un. Cette fissure entre jeu et art disparaît à partir du moment où les deux disciplines sont liées par l'enjeu de la représentation et de la construction du spectacle, et que par conséquent les jeux sont considérés comme des créations de contextes, de cadres, délimités dans le temps et dans l'espace, dans lesquels peut s'exercer une action libre³.

3. Huizinga
Johan, *Homo Ludens, essai sur la fonction social du jeu*, traduit par Cécile Seresia,
Paris, Gallimard,
1951

L'art tout autant que le jeu est un outil d'émancipation pour les personnes pratiquantes. Émancipation de l'esprit et du corps, émancipation face aux stéréotypes, aux préjugés, au politique, aux croyances, dans une recherche de liberté. Car lorsque nous jouons, le plaisir prend le pas sur les dictâtes sociaux, nous sommes toutes égales. aux face aux jeux et à leurs règles, et nous sommes toutes en capacité de se créer nos propres stratégies. Jouer libère et soulage. De même, que l'on soit spectateurice ou acteurice du domaine culturel et artistique, l'effet cathartique peut s'appliquer, peu importe le bagage culturel de chacun.e. Le jeu serait un espace de représentation, de conception et d'ouverture, là où les mots, les choses et les actions peuvent prendre un sens différent et être réorganisé, et pourrait en cela être un outil de création artistique⁴.

4. Schmitt Florent,
Idem

5. Schmitt Florent,
Idem

6. Yves Michaud,
L'artiste et les commissaires, quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent, Paris, Hachette

L'histoire de l'art en est témoin, avec l'apparition dans les années 60 de l'art brut, ou loisir et art se croisent au profit de la satisfaction personnelle, du plaisir provoqué par la pratique, ou de recherche de liberté et d'évasion de l'esprit pour les personnes qui en sont privées, ou encore dans une démarche liée au domaine de la psychiatrie. Par conséquent, sans désir de réussite et d'ascension social par l'art⁵. « *Peut-être les soirées passées à jouer du piano dans les bars de Chicago et d'ailleurs, des années durant, m'ont-elles conduit à penser que ceux qui faisaient ce travail sans prestige avaient autant d'importance pour une juste compréhension de l'art que les créateurs des grands standards du jazz⁶* » : en suivant la logique du développement et de l'épanouissement personnel, la création artistique semblerait être tout autant possible et efficace que par la formation universitaire et les objectifs professionnels.

L'enquête de terrain qu'a été le Furieux est particulièrement propice à la réflexion et la recherche autour de la question du jeu comme outil et moteur de création artistique. Le jeu fait partie intégrante du vocabulaire de la metteuse en scène. Il fait plus largement parti de ses méthodes de mise en scène et de ses pratiques théâtrales, ce qui nous permet de nous interroger d'abord sur la place qui lui est accordé dans le processus de création et les conséquences que cet outil engendre sur le vécu des participant.e.s. Rappelons que nous sommes, avec Le Furieux dans un spectacle participatif amateur, mais avec l'enjeu d'une représentation publique : comment la metteuse en scène parvient-elle à utiliser ces jeux pour la pratique et la création artistique, à leur donner matière et enjeux, sans que le spectacle, dans son entièreté, soit considéré par les participant.e.s comme un épisode ludique et perde de sa crédibilité et de son sérieux ? Le jeu permet-il de cristalliser cet objectif de création ? En somme, quand et comment le jeu est-il utilisé dans la création et quelles conséquences cet outil engendret-il ?

Cette question induit la problématique des règles du jeu : imposent-elles une certaine forme d'autorité ou au contraire laissent-elles la possibilité aux participant.e.s de s'en emparer, et ainsi de s'émanciper ? Tout dépend peut-être de la manière dont les règles sont formalisées, à quel moment le jeu est-il utilisé ou non, s'il est gardé dans son entièreté ou s'il permet de faire ressortir certains éléments qui seront conservés au plateau. Autrement dit, sont donnés un contexte et un environnement à l'utilisation du jeu, qui évolue au fur et à mesure de la partie, de la création du spectacle. Nous allons tenter de comprendre comment un jeu peut-il être moteur de création artistique, et les conséquences que cette pratique induit sur les participant.e.s pour ensuite traiter la question des règles du jeu et celle de la manière dont il est utilisé au fur et à mesure que le spectacle évolue.

Le processus créatif du spectacle *Le Furieux* a été suivie de près durant les deux semaines consécutives de résidence. Cette résidence s'est construite en plusieurs étapes : d'abord avec un week-end de rencontre et de découverte, grâce à des sorties culturelles et de moments de convivialité partagés, puis par une première semaine de résidence à la Kursaal (Hellemmes) et enfin une deuxième semaine à la salle Allende (Mons), salle dans laquelle s'est déroulée la représentation publique. Durant ces deux semaines d'observation, une enquête collective a été menée par l'ensemble des élèves participantes à la réflexion autour de ce spectacle. Cette enquête et ces deux semaines d'observation ont été pour moi l'occasion de traiter tout particulièrement la question du jeu, en particulier de son utilisation dans le processus créatif. Il était donc nécessaire de cibler mon observation sur les séquences qui utilisaient le jeu, la manière dont les participant.e.s s'en emparaient, mais aussi le comportement de Claire, la metteuse en scène, le vocabulaire employé, son positionnement lorsqu'un jeu se mettait en place, sa manière d'énoncer les règles du jeu et de guider ou non les participant.e.s, la temporalité de l'utilisation du jeu au sein de cette co-création. Ces moments d'observation ont notamment permis de constater, et ainsi de mettre en exergue, l'évolution de l'utilisation du jeu, et ainsi de créer une réelle rhétorique du jeu qui s'est déployée et qui s'est transformée au fur et à mesure de la création, sur le long cours. L'observation permettait donc de mettre à jour au fur et à mesure, en fonction de l'évolution de son utilisation, les enjeux de ce recours au jeu. Il m'était également nécessaire de recueillir le récit de certain.e.s participant.e.s, pour inscrire cette réflexion dans une logique réellement pragmatique de la conception du jeu, grâce à deux entretiens : d'abord celui de Pauline, qui a à la fois participé à la création du *Furieux*, mais aussi à l'enquête collective et qui, en plus d'avoir pratiqué et donc éprouvé le processus créatif, a également développé un regard critique prononcé et une observation minutieuse durant la résidence. Le second entretien a été effectué avec Lila, participante du *Furieux*. Il était intéressant de prendre en compte l'expérience des participantes et la manière dont l'utilisation du jeu leur été perçue, et par conséquent d'ajuster les matériaux qui ont été recueillis tout au long de cette enquête (par l'observation de la résidence et par les entretiens) à ma question de recherche.

L'art de jouer. Quand le jeu croise la création artistique : un outil moteur de création et en perpétuelle adaptation au processus créatif

S'amuser était l'objectif tout particulièrement du premier week-end, qui avait d'ailleurs été présenté comme tel par Claire. Se découvrir, apprendre à se connaître, et créer un groupe solidaire et fusionnel. Par le jeu. Pourtant, ce premier week-end de légèreté et de bon temps était du travail, le spectacle était déjà en création :

7. Extrait
d'entretien du 12
décembre avec
Pauline,
participante du
Furieux.

« sans le premier week-end, on n'aurait pas appris à se connaître. Il fallait s'amuser, c'était deux jours de détente. Mais l'équipe avait déjà tout en tête, les exercices et la création des premiers tableaux du spectacle nous étaient fait passer pour du jeu. On ne se rendait pas compte qu'on travaillait ⁷ ».

La frontière entre ce qui est jeu et ce qui ne l'est pas, ou plus, est, on peut le constater à travers les propos de Pauline, assez floue. En effet, le jeu n'est pas toujours formalisé comme tel. Parfois l'équipe professionnelle propose un jeu, mais au fur et à mesure que celui-ci se joue, nous ne sommes plus dans le jeu mais dans la création, si ce n'est finalisation et affinement de la scène. A contrario, parfois le jeu vient de lui-même, les participant.e.s s'inventent leur propre jeu, en laissant libre court à leur imagination, en acceptant de s'amuser, de s'écarter légèrement des directives. Dans le cadre de la création du Furieux, nous sommes tout à fait dans cette logique de loisir et de plaisir : le spectacle est participatif, constitué d'amateurices qui cherchent, sur leur temps libre, à se forger une expérience, à s'intégrer à un groupe, à développer une activité artistique et culturelle pour s'occuper ou pour le simple plaisir, sans enjeu professionnel et de carrière. L'utilisation, dans cette logique de divertissement, du jeu n'y est pas pour rien. *« C'est quand l'enfant joue et peut-être seulement quand il joue que l'enfant est libre de se montrer créatif ⁸ ».* De fait, le jeu et la création se confondent et ne forment qu'un tout. Le jeu des prénoms a été mis en place lors du premier week-end, dans le but que chacun.e découvre l'autre. Il est ensuite réutilisé dans la création d'une scène. Alors est-ce toujours un jeu ? Les participant.e.s peuvent le vivre comme tel. Mais le jeu ici a été prétexte à la création. Et une fois intégré au tableau imaginé en amont, l'équipe artistique ne le conçoit plus comme un jeu, bien que la dimension ludique persiste, surtout au sein du ressenti des participant.e.s.

8. Chapelier, Jean-
Bernard, et Jean-
Jacques Poncelet.
*Excitation, jeu et
groupe.* Érès,
2005

Le premier week-end de résidence a été ponctué par différents jeux. Des jeux qui ensuite, seront réutilisés, parfois transformés en tableau, en scène théâtral. Un des jeux qui a marqué la création du Furieux se nomme le *« jeu des prénoms »*. Il a été effectué dès le premier jour : chacun.e dit son prénom au reste du groupe en l'accompagnant d'un geste, d'une intention. C'est un moyen efficace d'apprendre à se connaître, de retenir les prénoms, de commencer à cerner les différentes personnalités. Le geste qui a été utilisé lors du premier week-end suivra les participant.e.s jusqu'à la fin de la création artistique. Lors de la première semaine de résidence, le jeu des prénoms a été à nouveau effectué. Mais bien sûr, l'enjeu est différent, il n'est plus un prétexte pour faire connaissance mais bien un outil dans le processus créatif. L'ensemble du groupe est réuni et forme un chœur. Chacun.e reproduit tour à tour le geste (choisi lors de la première expérimentation de ce jeu) devant l'ensemble du groupe. Le reste du groupe s'amuse à reproduire, en synchronisation la plus totale possible, le geste de la personne face au reste du groupe.

9. "La chorale" un des tableaux du *Furieux* qui se caractérise par le groupe qui reproduit les mouvements et les sons de la cheffe d'orchestre pour en tirer une phrase chorégraphique.

10. Vignette ethnographique : le jeu des prénoms et la création du tableau « chef d'orchestre ».

C'est ainsi que la scène du chef d'orchestre se met en place petit à petit. Lorsque Denis a dirigé le chœur, il s'est réellement prêté au jeu, la chorale⁹ s'exclamait de rire tout en continuant à l'imiter. À la fin, tout le monde l'a applaudi, et Claire a commenté : « *bravo pour cette expérimentation fulgurante !* ». Expérimentation est un mot qui correspond tout à fait à cet exercice. Chaque participant.e s'y tente, sans avoir de consigne particulière : Claire, en retrait, n'interrompt jamais les scènes, elle explique une fois l'essai terminé ce qui n'allait pas et comment il serait possible de l'améliorer¹⁰.

Pour l'équipe professionnelle, l'utilisation des jeux était une vraie gymnastique. Ils ont permis une entrée en matière légère et en douceur, sûrement dans le but de ne brusquer personne, de ne pas rendre la création du spectacle intimidante tout en commençant à travailler et à créer. C'est pourquoi le jeu n'est pas constamment utilisé pour la création du spectacle. Ni formalisé comme étant un jeu de manière constante. Les jeux s'inscrivent dans une temporalité longue, un cheminement vers la création. D'abord utilisé comme base immersive, ils se transforment ensuite en scène théâtrale. De manière implicite. Parfois, le jeu est gardé dans sa totalité : c'est le cas du jeu de la chaise. Ce dernier est resté dans son entièreté dans le spectacle final et en est devenu la scène d'ouverture. Bien sûr, les stratégies de jeu ont évolué, se sont aiguisées, afin que les participant.e.s soient des actrices et plus uniquement des joueur.se.s. Au fur et à mesure, la scène se crée : le jour de la représentation, il était impossible de deviner que la scène d'ouverture est en fait un jeu. Mais une fois sur scène, une fois le tableau créé, les participant.e.s sont-ils toujours en train de jouer ? Jouent-ils au jeu, ou jouent-ils leur personnage ? Ce vécu est propre à chacun.e, mais de manière générale, les stratégies développées au fur et à mesure des parties tendent à devenir des consignes de jeu d'actrices et de mises en scène. Alors qu'imposer des règles strictes à des simples jeux est parfois délicat de par leur aspect autoritaire, imposer des directives de scénographie, donner des conseils concernant le jeu d'actrice, faire évoluer les scènes, etc, serait naturellement beaucoup mieux accepté par les participant.e.s, toutes amatrices, faisant confiance en l'équipe des professionnel.le.s sur ces aspects.

Si le jeu de la chaise a été gardé dans sa globalité et est devenu un tableau à part entière, ce n'est pas le cas pour l'ensemble des jeux. Certains ont totalement disparu du spectacle : ils ont uniquement servi de base de travail, d'immersion. Pour d'autres, des éléments bien spécifiques ont été gardés et intégrés à des scènes plus globales. C'est le cas du jeu des prénoms, qui s'est transformé en phrase chorégraphique, devenue elle-même la scène du chef d'orchestre.

Cette gymnastique entre jeu et fabrication des tableaux était tout aussi difficile à saisir pour les participant.e.s que pour l'équipe artistique.

La linéarité et la temporalité des jeux étant n'étant pas toujours clairement distinguée, il était d'autant plus compliqué pour les participant.e.s de savoir si iels étaient encore dans le jeu ou non. Tous les éléments étaient donc appris et exercés de manière indépendante les uns des autres. L'utilisation du jeu se fait alors différemment selon la temporalité dans laquelle nous nous trouvons.

L'impact sur la manière dont le jeu est vécu sur les participant.e.s n'est pas négligeable. : au fur et à mesure de la création et à l'approche de la représentation publique, les participant.e.s avaient bien conscience qu'il ne fallait plus simplement considérer les consignes comme les règles d'un jeu, mais véritablement l'incarner et mettre à profit les règles du jeu en faveur des règles de l'art du théâtre et de la mise en scène. Plus l'enjeu se faisait important, moins le jeu avait sa place. L'identification du jeu est donc nécessaire en ce qu'il influence la manière de se comporter sur scène, puisque mettre fin à un jeu pour en faire une scène instaure un enjeu supplémentaire : « lorsqu'une personne s'exclame : "Ceci n'est pas un jeu !", elle veut signifier qu'il s'agit là d'actes qui ont des conséquences pour celui qui les accomplirait qu'ils n'auraient pas s'ils relevaient d'un jeu¹¹ ». Pourtant, ayant la volonté de ne pas imposer des règles de jeux de manière trop abrupte, les consignes étaient parfois très floues. Si nous en comprenons l'enjeu, cela rendait pour autant l'identification des jeux d'autant plus complexe et subtile. Par conséquent, les jeux se noyaient de plus en plus dans la construction du spectacle, étaient directement liées à la création artistique.

11. Esquerre, Arnaud. « Le jeu et le hors-jeu », *Les Temps Modernes*, vol. 696, no. 5, 2017, pp. 101-130.

Même si elles sont parfois vagues et peu directives, un jeu est systématiquement (en)cadré et accompagné de ses règles : le cadre est nécessaire à la construction du spectacle, puisqu'il y avait tout de même l'enjeu de la représentation publique. Les jeux sont donc emplis d'une double fonction : celle de contribuer à une ambiance collective agréable et sereine, mais aussi celle de créer et cadrer les différents tableaux. Or, nous l'avons vu, l'équipe artistique fait le choix conscient de ne pas toujours énoncé les règles en amont, ou alors de manière implicite. Quelques consignes sont vaguement expliquées, mais rien n'est très précis.

Claire expose pour la première fois le jeu de la chaise. Elle explique vaguement les règles : « *vous ne devez pas laisser l'autre s'asseoir. Mais il ne suffit pas de simplement courir, il faut développer des stratégies* ». Elle n'en dira pas plus. Les participant.e.s se tentent à l'expérience une première fois. Des sourires s'esquissent sur leurs visages, Claire les reprend de sitôt : « *vous ne devez surtout pas sourire sur scène* ». À la suite de cette première tentative, Claire propose d'échanger sur ce qui vient de se passer et sur la compréhension de ce jeu. Didier se lance : « *ce qui est terrible, c'est qu'il y a assez de chaises pour tout le monde mais tout est fait pour que la personne ne puisse pas s'asseoir* ». Mirna poursuit : « *c'est l'allégorie de l'exclusion sociale* ».

Claire termine cette conversation en expliquant que ce jeu est le reflet de la société : « *on peut voir le comportement des gens. Les observateurs, ceux qui vont courir à l'autre bout de la pièce pour s'asseoir, ceux qui vont s'investir, ceux qui vont tricher et ceux qui ne bougeront pas de leur chaise* ». À la suite de cette conversation, le jeu a pris une autre dimension, la manière de jouer a évolué, les attitudes également. Une fois l'enjeu compris, les participant.e.s l'ont appréhendé totalement différemment, alors qu'aucune règle n'a été ajoutée à la première consigne, très minimaliste¹².

12. Vignette
ethnographique :
première
expérimentation
du jeu de la chaise

Cette manière de travailler, qui privilégie le sensible, l'expérience et le ressenti permet de se détacher de l'importance des règles dans un jeu, au profit de la compréhension d'un deuxième degré de lecture des propositions. Elle permet donc d'éviter cette impression de distinction entre le.a maître du jeu et l'exécutant.e. Par la fabrication de la pensée collective, l'aspect participatif peut continuer à être présent, malgré la nécessité de respecter un délai court et l'enjeu de la représentation publique. Et en cela, les participant.e.s peuvent se sentir libres, et non pas brimer et limiter par des règles trop strictes, laissant toutes les possibilités à la personne maître du jeu, possédant les manettes. C'est d'ailleurs ce que semble éviter la compagnie, au profit d'une horizontalité certaine.

Pourtant, Claire est souvent « en retrait » du jeu et de ce qui se passe sur scène. Elle ne peut imposer des règles, mettre en place le jeu tout en y participant, ce serait injuste pour les autres participant.e.s car sa position de supériorité, de savante, de maître, ne pourrait être mise de côté : « *Pour que le jeu existe en tant que tel, il est nécessaire qu'existe conjointement un hors-jeu, c'est-à-dire un espace d'où le jeu est absent, où personne ne joue ni ne peut y jouer. En revanche, on peut y concevoir les règles d'un jeu, contrôler leur respect, ou simplement regarder un jeu se dérouler et le désigner comme tel. C'est dans le hors-jeu, encore, que peut se développer la critique du jeu, ou qu'un joueur peut justifier son engagement dans un jeu qu'il a joué ou qu'il a l'intention de jouer*¹² ». Or, le reste de l'équipe se joint aux amateures au plateau et dans les jeux. « *Lorsqu'une personne est à la fois productrice du jeu et joueuse, elle est à la fois dans le jeu et dans le hors-jeu : elle engage les autres joueurs à jouer en jouant, mais elle peut être tentée d'orienter l'issue du jeu* » : cette implication de l'équipe professionnelle pourrait donc tout aussi bien être mise en place par bienveillance et dans le but d'accompagner les amateures dans leur démarche et création collective, comme elle permettrait également d'influencer les résultats, d'approcher la finalité désirée. La position à la fois de Claire, qui reste en retrait, en spectatrice et en guide, et celle des autres professionnel.le.s qui dirigent tout en s'impliquant pourrait remettre en question cette horizontalité et la possibilité effective des participant.e.s de contribuer à la création collective et à la liberté et légereté que pourtant induit l'utilisation des jeux.

11. Esquerre,
Arnaud, *Idem*.

Les règles du jeu : entre opposition, émancipation et obéissance. Comment chacun.e devient maître de son propre jeu

C'est bien en raison du paradoxe de la représentation publique que les jeux ne peuvent être dépourvus de leur règles. Le spectacle se doit d'être cadré et dirigé aux vues de l'enjeu de la représentation publique. Le rôle de l'équipe de professionnel.le.s était de superviser la création, grâce à leur regard aiguisé et à leur expérience du domaine. Le jeu se doit d'être sérieux, même si dans l'imaginaire collectif, le jeu et le sérieux sont souvent antinomiques. Pour Huizinga, les deux catégories du jeu et du sérieux, loin de s'exclure, fonctionnent comme des modalités logiquement antagonistes mais indissociables. Le jeu rend compte d'une activité pleinement humaine, faite en même temps de contrainte et de liberté, renvoyant aux principes d'une socialisation, culturelle et politique, permettant de penser un champ très large d'activités et ce dans les domaines les plus divers, touchant aussi bien à la représentation théâtrale qu'à l'économie : « *Aussitôt que, au lieu de dire "le jeu est le non-sérieux", nous disons : "le jeu n'est pas sérieux", l'antithèse nous trahit car le jeu peut fort bien être sérieux*¹⁴. »

Mais pour instaurer le sérieux autour d'un jeu, il doit être cadré. Et ce cadrage est communément appelé « *règles du jeu* ». Qui s'avèrent être souvent indispensables. Car très vite, le jeu peut devenir chaotique s'il n'est pas cadré, renvoyant inconsciemment à l'enfance où le jeu était le moment d'excitation et de défoulement par excellence. Pour poursuivre avec l'idée d'Isabelle Lefort, « Puisque, pour bien jouer, il est nécessaire de suivre les règles, celui qui s'en dispense devient « *tricheur* » : on voit alors comment la dimension éthique s'inscrit dans la pratique ludique. Ce faisant, le jeu constitue un opérateur de cohésion « *responsable* », la pratique de chacun participant aux réponses collectives [...]. Le jeu mobilise simultanément du sérieux et du non sérieux – on joue sérieusement – ». Les règles du jeu entretiennent donc une dimension éthique : respecter ses camarades, jouer le jeu comme en dit l'expression, se plier toustes autant les un.e.s que les autres aux règles afin d'être sur un pied d'égalité le plus total. Alors, aucune injustice, aucun privilège ne devrait pouvoir découler du jeu si son cadre est respecté de toustes. Outre le respect de l'autre, le jeu doit être cadré pour permettre un certain contrôle des énergies, des volontés, des différentes personnalités qui se croisent dans un spectacle participatif doté d'un groupe conséquent et hétérogène.

Les grands traits du spectacle étaient préparés en amont, les idées de la metteuse en scène étaient déjà bien précises. Il ne restait qu'à les appliquer, à ficeler le tout. On comprend dès lors que pour se faire comprendre, pour amener les choses dans la direction souhaitée (et pensées en amont), le groupe se doit d'être cadré, et les jeux réglés, afin de permettre une « *certaine cohérence qui permet de le (le jeu) désigner comme jeu et de considérer qu'une personne est dans le jeu et une autre n'y est pas ou plus*¹⁵ ».

14. Lefort, Isabelle. « IX. Environnements, Milieux et Médiations : attention aux jeux », Marie Augendre éd., *La mésologie, un autre paradigme pour l'anthropocène ? Autour et en présence d'Augustin Berque*, Hermann, 2018, pp. 235-244.

15. Esquerre, Arnaud, *Idem*.

16. Duflo, Colas.
Le jeu. De Pascal
à Schiller. Presses
Universitaires de
France, 1997.

17. Despland,
Basile.
«Présentations»,
Groupe
Anthropologie et
Théâtre éd., *Des
accords
équivoques. Ce
qui se joue dans la
représentation.*
BSN Press, 2013,
pp. 5-19.

18. Propos
recueillis d'un
entretien avec
Denis, participant
au Furieux.

19. "La Symphonie
de grilles-pains"
est la dernière
scène du Furieux.

20. Vignette
ethnographique :
Denis pendant la
symphonie de
grille-pains.

Une sorte de contrat semble être établi, dans le cas du Furieux, entre les participant.e.s et les professionnel.le.s, puisqu'ils sont relié.e.s par l'objectif de la création : « *La règle du jeu ne limite pas, elle crée*¹⁶ ». Il semblerait donc qu'un consensus se crée autour de ce cadrage, que globalement, la question du respect de ces règles est intériorisée : « *Suivre une règle est analogue à obéir à un ordre. Nous avons été dressés à cela, et nous réagissons à l'ordre d'une manière déterminée*¹⁷. »

Même si nous comprenons rapidement l'importance, si ce n'est la nécessité d'instaurer et de faire respecter les règles du jeu, nous devons admettre que leur caractère autoritaire est indéniable, et peut engendrer une sorte d'amertume. Surtout dans un spectacle participatif, dans lequel la promesse de l'émancipation des participant.e.s et de la création collective a été faite. Nous pouvons donc envisager que certain.e.s choisissent de ne pas en tenir compte. C'est d'ailleurs le cas de Denis, un des participant du Furieux, qui explique : « *J'ai du mal à être synchro avec les autres, mais de toute façon je n'ai pas envie d'être synchro*¹⁸ ».

Lors de la répétition générale, Denis, forte personnalité du groupe de participant.e.s du Furieux, s'est totalement laissé emporter par la Symphonie de grille-pains¹⁹. C'est un moment fort, et phare, du spectacle : le groupe est au complet sur scène, reprenant les codes traditionnels de l'orchestre -pupitre, groupe formé en arc de cercle, cœur, instrument (ici le grille-pain) -. Chaque participant.e, face à son pupitre, doit suivre la rythmique qui lui est imposée. Plusieurs sous-groupes se sont mis en place, chaque sous-groupe ayant sa propre rythmique. Des grille-pains différents, selon les sous-groupes, ont été disposés : certains sont en plastique, d'autre en acier, ce qui permet différentes sonorités. Tout est pensé à la façon d'un orchestre. De fait, l'enclenchement du grille-pain doit être parfaitement calée, en symbiose avec les autres participant.e.s. Il faut que chacun.e soit très à l'écoute des autres, afin de s'adapter et de créer, ensemble, la symphonie. Denis, tout autant lors de la répétition générale que lors de la représentation publique, était seul avec lui-même. Il est rentré dans une sorte de transe, ne contrôlait plus ses gestes. Son corps laissait paraître une expressivité rare. Il jetait ses tartines à travers la scène, se levait de sa chaise... Il n'avait plus le contrôle de lui-même, à en oublier la synchronisation nécessaire avec ses camarades. Il n'avait que faire du mécontentement de la metteuse en scène, qui l'a d'ailleurs repris après la répétition générale en lui demandant de se contrôler pour la représentation publique - chose qu'il n'a pas fait -, du dérangement que cela procurait pour ses camarades et du rendu final de la scène. Il vivait cet instant avec beaucoup de force, laissant de côté la dimension théâtrale (ou alors en jouait ?) et la nécessité de la recherche de perfection pour la représentation publique, dérogeait les règles et ne voulait que s'amuser²⁰.

Dès lors, nous comprenons qu'il y a parfois volonté de s'extraire du cadre donné par l'équipe des professionnel.le.s. Sûrement dans le but d'expérimenter des choses, de laisser s'exprimer ses émotions, d'écouter ses envies. En résumé, d'être force de propositions en imposant, elleux aussi, leurs règles, de manière spontanée, sans réfléchir, en fonction de l'énergie qui se dégage du groupe et de la scène, à un instant T. Il y aurait donc la possibilité de déroger à la règle. Mais cela implique une cohésion de groupe parfois approximative. Qui pourrait, qui plus est, mettre en péril le bon déroulement du spectacle et par conséquent son rendu final. Ce fut le cas avec le comportement de Denis durant la scène de la symphonie de grille-pains, puisque son laissé aller a perturbé les autres camarades et par conséquent le résultat, d'un point de vue visuel, de la scène. Mais dans ce cas, le cadrage que l'utilisation des jeux engendre pourrait ne pas être totalement fermé et définitif.

Or, le but d'un spectacle participatif est justement d'évoluer ensemble, que chacun.e soit acteurice de la création artistique. En fonction de ce qu'il se passe sur scène, les règles peuvent évoluer. Le jeu peut en devenir un autre. La place au hasard se doit être laissée, puisque de toute façon, « *une règle n'a d'autre sens que l'interprétation qu'en fait un individu. "Obéir" n'est rien d'autre que le résultat d'une interprétation possible parmi d'autres de l'ordre reçu. Il s'ensuit que toute action peut être mise en accord ou en désaccord avec la règle²¹* ». Un même cadre pourra être compris de manière différente, donc l'action sur scène ne pourra être figée et parfaitement identique selon les individus. Ainsi, il est possible que Claire se rende compte qu'une action qui découle d'une interprétation de la règle, différente de ce qu'elle avait en tête, possède un meilleur rendu. Les propos de Joséphine Stebler continuent d'être intéressants : « *un jeu n'est pas quelque chose de complètement déterminé, descriptible en dehors de sa pratique par une liste fermée de règles. [...] C'est précisément par l'acceptation de l'indétermination de nos jeux, par la reconnaissance des "trous" qui leur sont inhérents, et donc par le renoncement à savoir d'avance comment se joue le jeu, que l'on peut parvenir à donner sens à l'expression "obéir librement"* ».

Obéir librement, autrement dit, respecter le cadre préalablement établi tout en se laissant la possibilité de l'appliquer de la manière voulue, se créer son propre cadre. Avoir conscience de l'intérêt de ce cadre, s'y plier quand c'est nécessaire et s'en écarter à d'autre moment. Laisser place à ses envies, et parfois au hasard, afin que la règle s'ajuste en conséquence. Proposer une règle en fonction des actions de chacun.e, c'est laisser la possibilité aux participant.e.s de s'en emparer. Bien que ce ne soit pas nécessairement elleux qui choisissent de les modifier volontairement, les règles évoluent en fonction d'elleux : « *cette règle préexiste au jeu, mais émerge de/dans les réactions imprévisibles des joueurs. De cela découle que "ordonner" ou "dire la règle" veut dire, dans ce cas, "répondre aux réactions imprévisibles des joueurs"* ».

21. Stebler, Joséphine. « «Obéir librement» ou ce qui se joue lorsqu'il y a du jeu », Groupe Anthropologie et Théâtre éd., Des accords équivoques. Ce qui se joue dans la représentation. BSN Press, 2013, pp. 21-81.

Et cela est encore une fois lié à la part d'indétermination de nos jeux : "répondre à ce qui se passe dans le jeu" est lié au fait de ne pas savoir d'avance comment il va se jouer, attitude responsive qui est l'exact opposé de "prétendre savoir comment se joue le jeu". »

De fait, les jeux sont effectivement cadrés en amont. Les règles sont, la plupart du temps, précisément formulées. Avant que les participant.e.s ne se tentent à leur exécution, il est effectivement difficile de s'en émanciper. Mais elles ne sont pas là pour brusquer et contraindre, elles sont dites « avec bienveillance », afin de permettre le bon déroulé du spectacle, et la bonne compréhension des participant.e.s. Avoir un cadre peut être rassurant. Mais une fois mises en pratiques, les règles peuvent évoluer. C'est ici que l'aspect participatif rentre en compte. Chaque action a un impact. Chaque proposition inattendue peut faire modifier évoluer le cadre initialement pensé et prévu pour le jeu. Et ainsi exercer une influence sur l'enchaînement du spectacle, sur la création d'une scène. A contrario, s'émanciper des règles dans leur totalité, faire le choix conscient de ne pas les suivre, n'aurait aucun impact positif pour le spectacle et le groupe.

Conclusion

La question du jeu au sein de la création du spectacle participatif *Le Furieux* est centrale, tant sur la méthodologie mise en place par l'équipe de professionnel.le.s permettant la création que sur l'aspect participatif, et donc sur le vécu de cette expérience pour les participant.e.s. Nous avons pu le constater au cours de cette enquête, son impact n'est pas négligeable. Si parfois, le jeu, considéré ici comme un outil constitutif de la création, se voit être mis à distance une fois la création lancée et de plus en plus figée, il est cependant constamment un outil de médiation. En effet, les participant.e.s, toutes amatrices, doivent s'imprégner d'un domaine qu'ils ne connaissent pas nécessairement, d'une méthode de travail, d'un enjeu fort (qui est celui de la représentation publique) et s'immerger d'un métier qui n'est pas le leur, celui d'acteur.ice, mais aussi de chanteur.euse, danseur.euse, metteur.euse en scène... Le jeu fait médiation dans cet ambitieux défi puisqu'il permet un apprentissage et une mise en pratique des idées de l'équipe professionnelle rapide, et surtout en douceur. Jouer pour créer, c'est aussi faire tomber les barrières d'un domaine qui peut impressionner, briser ce sentiment d'illégitimité à y participer, à proposer des idées. Jouer pour créer, c'est mettre toutes les participant.e.s sur un pied d'égalité, tout en participant à la construction d'un groupe bienveillant, qui s'amuse et s'entraide. L'utilisation du jeu durant ces deux semaines de résidence a semblé être bénéfique pour les participant.e.s et plus largement pour le processus créatif, et de fait son utilisation rejoindrait tout à fait la théorie de Jacquard qui stipule que « *le jeu peut apporter des satisfactions plus profondes, celles qui résultent du sentiment de construire sa personne.* »

Il peut en effet, et c'est son rôle essentiel, être une occasion de rencontre ».

Pour ne pas en proposer une vision utopique et idéaliste, nous nous devons de questionner les potentielles limites à cette instrumentalisation du jeu en faveur de la création du spectacle. Est-il le bienvenu dans un spectacle participatif, là où l'émancipation des participant.e.s a été promise mais que l'enjeu de la représentation publique nécessite d'imposer un cadre, de même que les jeux eux-mêmes qui restreignent les possibilités de par leurs règles²² ? La possibilité pour les participant.e.s de s'en émanciper est-elle illusoire ou bel et bien efficiente ?

22. « Les règles qui sont au départ imposées sont toujours arbitraires mais, une fois acceptées par les participants, elles ne sont plus remises en question. [...] Grâce à elles, l'échange peut être réellement fructueux [...] » Jacquard Albert, *Halte aux jeux I*, Edition Stock, (2004).

Bibliographie

- CHAPELIER Jean-Bernard [dir.], *Excitation, jeu et groupe*, Érès, « Groupes thérapeutiques », 2005.
- DESPLAND Basile. « Présentations », Groupe Anthropologie et Théâtre éd., *Des accords équivoques. Ce qui se joue dans la représentation*, BSN Press, 2013
- DEWEY John, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010.
- ESQUERRE Arnaud. « Le jeu et le hors-jeu », *Les Temps Modernes*, vol. 696, no. 5, 2017.
- DUFLO Colas, *Le jeu. De Pascal à Schiller*, Presses Universitaires de France, 1997.
- ESQUERRE Arnaud « Le jeu et le hors-jeu », *Les Temps Modernes*, vol. 696, no. 5, 2017.
- HUERRE Patrice, *Place au jeu ! - Jouer pour apprendre à vivre*, Nathan, 2007.
- HUIZINGA Johan, *Homo Ludens, essai sur la fonction social du jeu*, Paris, Gallimard, 1951.
- JACQUARD Albert, *Halte aux jeux !*, Edition Stock, 2004.
- LEFORT Isabelle, « IX. Environnements, Milieux et Médiations : attention aux jeux », Marie Augendre éd., *La mésologie, un autre paradigme pour l'anthropocène ? Autour et en présence d'Augustin Berque*, Hermann, 2018.
- RENOU Xavier, *Désobéir par le rire, Le passager clandestin*, 2010.
- SCHMITT Florent, « L'art comme jeu : pratiques et utopies ». Art et histoire de l'art. Université de Strasbourg, 2015.
- SCHMITT Florent, « L'art comme jeu(x) », *Revue ζ Interrogations ?*, n°23. Des jeux et des mondes, décembre 2016.
- STEBLER Joséphine, « Obéir librement » ou ce qui se joue lorsqu'il y a du jeu, Groupe Anthropologie et Théâtre éd., *Des accords équivoques. Ce qui se joue dans la représentation*, BSN Press, 2013.

Un travail de recherche-création

Furieux, projet-processus rhizomique, permet d'approfondir une recherche méthodologique et artistique sur la création partagée.

Elaboration d'une partition augmentée : outil compositionnel plurimédia spécifiquement conçu pour le projet-processus Furieux, qui permet d'immerger les participant.e.s dans un flux de stimuli les emmenant vers une écriture musicale et gestuelle au plateau.

Isoloir, installation in situ pour recueillir et offrir des « droits de panoramas », créations visuelles et sonores utopiques pour transformer le paysage urbain depuis notre fenêtre. Réflexion autour de la notion d'identité et de territoire, l'Isoloir permet d'enrichir la réflexion engagée par la proposition scénique Furieux, par une proposition poétique et interactive in situ.

Les enseignant.e.s du laboratoire Geriico de l'Université de Lille et leurs étudiant.e.s de master suivent cette recherche-création. La région Hauts-de-France et la MEL soutiennent cette recherche et la DRAC l'élaboration des dispositifs numériques innovants intrins èques au projet. L'Opéra de Lille accompagne la démarche artistique et territoriale et accueille en ses murs le processus.

□ Extrait du dossier de diffusion / site du collectif Meute.



La Fabrique
de l'émotion

Pauline Lecocq

«Claire nous donne la consigne de se mettre en binôme afin de faire un exercice de poids contre poids en se mouvant et en se déplaçant. Elle nous demande au fur et à mesure de nous regrouper en se greffant à d'autres binômes jusqu'à une masse de 40 personnes en poids contre poids. Yannick commence à fredonner doucement la mélodie apprise dans la journée. (Il me dira plus tard que c'était une musique hypnotique et qu'il en avait ressenti le besoin en étant dans cette position). Sarah est surprise, et l'encourage "ah oui super". Au fur et à mesure, d'autres participants la fredonnent puis tout le groupe. Ainsi, une attention au groupe et une concentration extrême se crée comme une sorte d'union complète. Personne ne s'arrête, la mélodie est fredonnée en boucle pendant de longues minutes. Une masse de 40 personnes est donc soutenue les uns contre les autres presque hypnotisée par cette mélodie (non prévue dans l'exercice). Claire me donne la consigne de descendre au sol. L'initiation de ce mouvement entraîne tout le groupe au sol, allongés les uns sur les autres sans cesser de fredonner. Comme pris par une énergie de groupe, une union des corps et des voix. Personne ne bouge, le regard dans le vide. Claire, au bout de 10 minutes nous donne l'indication de nous relever un à un, de l'extérieur vers l'intérieur de la masse. J'ai les larmes aux yeux et je remarque que certains participants aussi, comme Geneviève. Un silence règne comme si on se réveillait doucement d'un long sommeil.»

En saisissant ce moment singulier du projet, nous ouvrons tout un champ de questionnements possibles. Je choisirais de problématiser ici la question de la fabrique de l'émotion en tentant de définir dans quelle mesure le processus et le contexte de cet instant partagé ont-ils pu créer un cadre capable de faire émerger une émotion chez un ou plusieurs participants? La fabrique de l'émotion n'est-elle pas constituée d'un ensemble de règles et de contraintes dans un contexte réfléchi et établi par l'organisateur? Etant donné que l'exercice a été réalisé en fin de travail dès la première journée de stage, on peut essayer de déterminer si le contexte de découverte du groupe, de concentration et de réactivité extrême remarquée dans les premiers jours de répétition et d'enchaînement des exercices de groupe n'a pas été un élément clé de cette « émotion » surgit dans un moment de communion des corps et des voix.

Mon étude porte sur un travail d'immersion et d'observation des treize jours de répétitions et restitution sous le statut de participante inscrite au projet. Les participant(e)s étaient au courant de mon statut de chercheuse universitaire dans ce projet. Mes notes étaient prises après coup à la fin de chaque atelier. Deux entretiens d'une heure ont été effectués entre décembre 2021 et février 2022 avec deux participants(es) du projet, Denis et Myriam. Mon travail s'est également appuyé sur les entretiens effectués par mes collègues chercheuses sur ce terrain et retranscrits par écrit. Des discussions et informations informelles échangées entre les huit chercheuses sur et en dehors du terrain ont pu appuyer ou aiguiller mes recherches.

Recherches qui m'ont d'abord amené à interroger le contexte et la nature du projet "Furieux". La question du cadre commun, d'une intention et d'une portée collective du projet amenaient des pistes de réflexion autour du déploiement d'une émotion commune.

Cadre propice au déploiement de l'émotion collective : un projet politique

«S'il est un domaine propice au déploiement des émotions collectives, c'est bien celui de la politique.» (Louis Quéré, 2021). Une dimension politique se dégage du projet «Furieux» et fait partie intégrante de sa présentation et de sa communication. L'utilisation du lexique de la politique est dominante dans l'appel à candidature aux participants. *«Un cri libérateur», «un chœur citoyen», «une masse, une meute, une foule, un clan», «l'agir collectif».* Autant de mots clés qui invitent à vivre et expérimenter son rapport au collectif, à la société.

«Les personnes en scène sont avant tout des citoyen.ne.s. Qu'ils et elles soient participant.e.s amateurs ou artistes professionnels, iels apportent leur expertise en tant qu'être humain, leur expérience sociale, leur histoire.» (Claire Pasquier, metteuse en scène).

La recherche de la mixité sociale, des âges et des genres est ainsi une volonté forte exprimée dans la présentation de la metteuse en scène du projet aux chercheuses de l'université.

«Comment est-ce que l'on fait pour créer un opéra avec des personnes non musiciennes, enfants, en situation de handicap, etc...pour trouver un récit collectif ?» (Claire Pasquier, metteuse en scène).

C'est pour cette raison que l'atelier a été ouvert à tous sans aucun pré-requis et diffusé dans différents endroits, une université, une association de gymnastique de Tourcoing, les réseaux sociaux...

«Il y a un travail de société dans le groupe où tu rencontres des gens que tu n'aurais jamais rencontré ailleurs» (Denis, participant, entretien du 11/01/2021).

Aussi, un objet symbolique fort du monde politique a été utilisé sur scène lors de la représentation: l'isoloir. Bastien, l'un des metteurs en scène, porte sur ses épaules un isoloir, rideaux fermés, en talon aiguille. Le groupe observe cet objet de loin, puis un participant y entre, un deuxième, un troisième. C'est au final, tout le groupe qui se précipite et tente d'entrer dans cet isoloir afin de crier ses revendications et d'élever sa voix jusqu'à finir par le renverser avec frénésie en coulisse.

«*Je veux la parole! Je veux parler! Mais personne n'entend rien.*» dira Denis au sujet de ce passage (entretien du 11/01/2021). Une image forte du spectacle qui n'est pas sans rappeler la nécessité d'une médiation des organisations sociales et politiques essentielle à l'expression d'émotions directes et fortes et qui tend à disparaître. Louis Quéré s'empare de ce sujet en partant du mouvement des gilets jaunes.

«*Ces instances ont perdu de leur importance, ce qui favorise une expression directe des émotions. L'analyse de ce phénomène est cruciale pour comprendre les événements politiques et les passions sociales qu'ils soulèvent, comme celle des gilets jaunes, de même que les pratiques rituelles et artistiques.*» (Louis Quéré, 2021)

Les émotions «canalisées, encadrées» par ces derniers ont perdu de leur importance et nous questionnent sur le pouvoir du collectif et du groupe dans l'expression des émotions individuelles.

Le paysage politique français, ces dernières années, a d'ailleurs fait surgir de nombreux mouvements sociaux. Un soulèvement du peuple qui se manifeste par des rassemblements et manifestations, réprimés violemment depuis 2018. Le mouvement des gilets jaunes, les manifestations contre le pass sanitaire, la vaccination obligatoire, le mouvement des Interluttants, l'urgence climatique, l'impunité policière et la justice sociale. Autant de mouvements sociaux auxquels nous pourrions accorder une attention à la dimension émotionnelle de ces actions collectives. Il est ici aisé d'imaginer, dans ce contexte, l'équipe du Furieux comme médiateur de ces émotions collectives, canalisées et cadrées, que le passage sur scène a pu motiver et libérer. Sylvain, le musicien professionnel de l'équipe du Furieux, s'est exprimé à ce sujet dans une conversation informelle: «*à partir du moment où tu es sur scène, c'est un acte politique*». Claire, confirme, «*Furieux est un espace d'expression ouvert à tou.te.s, au service d'un récit collectif porté par celles et ceux qui souhaitent l'habiter.*» Un contexte politique d'autant plus difficile qu'il est dominé, depuis 2019, par la pandémie du Covid-19, mettant à l'arrêt et en confinement plusieurs milliards d'individus. Un choc sanitaire donc au départ, qui devient très vite un choc économique et social inédit.

Une création collective POST COVID

La pandémie due à la Covid-19 a imposé, depuis presque deux ans, une distanciation physique qui, de par sa nature même, limite les interactions sociales. On peut contextualiser l'atelier dans une période post confinement, où la pandémie est toujours présente et les règles sanitaires en vigueur avec l'obligation d'un pass sanitaire, d'une distanciation physique et du port du masque. Le contact physique et l'interaction sociale ont pu être appréhendés comme un «besoin» ou une motivation sociale à la suite d'un isolement, d'une

interdiction de se réunir et d'éprouver le spectacle vivant par les participants. On peut se poser la question du rôle qu'a joué la situation post covid dans le choix de participer à cet atelier de *«récit collectif»* mis en corps, dans le ré-appropriement du groupe et son besoin d'appartenance.

«Comme j'étais en confinement toute seule, c'était un peu dur. [...] C'était dur de ne pas faire beaucoup de choses et de rester juste enfermée. C'est pour ça que je dis "ok je vais faire ça et continuer.» (Mariam, participante)

Romane, elle, pense aux personnes isolées, *«tu sais que quand tu seras là-bas il y aura des gens. Il était temps que ça se termine aussi ce truc-là.»* (Romane, participante) De plus, les effets de cadrage politico-médiatique pendant la pandémie ont alimenté des émotions collectives, appelant à une mobilisation générale face à la crise appuyée par la rhétorique guerrière du Président de la République. Maëlle Bazin, doctorante au CARISM, a montré dans un article de la Revue Communication & Langage de 2018, comment les médias français ont co-construit avec les dirigeants politiques le cadrage de l'attentat contre Charlie Hebdo, comme attaque contre la République elle-même appelant à une union nationale et alimentant en ce sens l'émotion collective. Nous retrouvons cet appel à l'union nationale d'Emmanuel Macron, désignant *«un ennemi invisible»* : *«Nous sommes en guerre, en guerre sanitaire, certes : nous ne luttons ni contre une armée, ni contre une autre Nation. Mais l'ennemi est là, invisible, insaisissable, qui progresse. Et cela requiert notre mobilisation générale. Nous sommes en guerre. Toute l'action du gouvernement et du Parlement doit être désormais tournée vers le combat contre l'épidémie. De jour comme de nuit, rien ne doit nous en divertir»* (Extrait de l'adresse aux Français du président de la République, Emmanuel Macron, Palais de l'Élysée, 16 mars 2020). Cette «mise en scène» des responsables gouvernementaux et médias cherche à susciter chez les citoyens un sentiment d'unité nationale par la désignation d'un ennemi. Ce discours de lutte contre le coronavirus joue sur les mêmes ressorts affectifs que la rhétorique guerrière, activant une certaine peur et anxiété. Sentiments amplifiés par une omniprésence du sujet dans les médias, notamment télévisés. Entre le 18 janvier et le 3 juillet 2020, le coronavirus a suscité 8 466 sujets, soit 50 sujets en moyenne par jour dans les JT de 20 heures. Cela représente 60 % de l'offre d'information globale du 1er semestre 2020 (en nombre de sujets). La Covid-19 a ainsi occupé 253 heures et 43 minutes du temps des JT du soir des cinq principales chaînes (TF1, France 2, France 3, Arte, France 5, M6), ce qui représente 56 % de leur durée totale («Baromètre des JT» n°58, octobre 2020, outil de suivi statistique de l'information télévisée de l'INA).

C'est donc dans un contexte politique et sanitaire commun inédit, encore présent dans nos existences et nos corps, que le collectif Meute pose le cadre de son projet regroupant un collectif de citoyens et de corps non masqués.

Le cadre de l'atelier

L'exercice cité dans la vignette est réalisé le premier jour en fin d'atelier. Une visite de l'Opéra de Lille est faite ensemble dans la matinée et un déjeuner est partagé dans un restaurant. Avant de commencer les répétitions, le collectif Meute a donc choisi de réunir le groupe pour un moment de convivialité et d'échange. Claire soulignera que le groupe se formera aussi *“dans ces moments informels”*, un peu sacrifiés à la fin à l'approche de la représentation. L'après-midi, les participants sont confrontés à la découverte du groupe avec une présentation en cercle de leur prénom associé à un geste et une intonation que tout le groupe doit reproduire à l'unisson. Au fur et à mesure, les participants se concentrent sur les corps avec une marche de groupe, puis le classement des corps selon leurs caractéristiques physiques (s'aligner par ordre de taille, par couleur de cheveux du plus clair au plus foncé).

Dès le début, chaque exercice est encadré par l'équipe avec des consignes simples et claires. Les participants les réalisent avec une concentration et une rapidité de compréhension et d'exécution que l'équipe du Furieux soulèvera.

«J'étais quand même surpris par la vitesse avec laquelle le groupe s'est formé. Les autres fois ça avait mis plutôt deux jours mais les sessions étaient plus courtes. Mais je pense qu'il y a aussi un truc où on s'est engagés pour un processus long et inconsciemment, il fallait que ce groupe existe quoi.» (Sylvain Rabourdin, musicien, membre du collectif)

En plus des moments informels et de convivialité, l'investissement des participant(e)s sur une douzaine de jours consécutifs a pu en effet avoir un impact sur la motivation et l'engagement de ces derniers à former un groupe rapidement.

«C'est de la fatigue, mais du plaisir. C'est l'ambiance, le groupe, l'expérience qui me motivait.» (Mariam, participante)

Parmi les quelques recherches associant les mécanismes des groupes et la notion d'engagement, on peut citer celles de Kiesler (1971) et de ses collaborateurs (Kiesler, Corbin, 1965 ; Kiesler, Zanna, De Salvo, 1966 et Kiesler, De Salvo, 1967). C'est en 1965 que la variable engagement est, pour la première fois, utilisée, pour expliquer des résultats, obtenus en situation de groupe, entre l'attraction pour le groupe et la conformité aux normes de ce groupe. Ils trouvent alors que : *«a) lorsque les sujets ne sont pas engagés à rester dans le groupe, il y a une relation monotone entre l'attraction pour le groupe et la conformité aux normes de ce groupe ; moins le sujet est attiré, moins il se conformera ; b) quand les sujets sont engagés à continuer à être membres du groupe, il y a une relation non monotone entre l'attraction et la conformité. Moins le sujet est attiré, moins il se conformera jusqu'à un point critique d'attraction.»* (Kiesler, Corbin, 1965, p. 35).

Au travers de cet engagement, l'attraction et la conformité aux règles et cadre imposés par l'équipe a débuté dès le premier jour par l'apprentissage d'un langage, de chansons, de codes communs et de règles de jeux assimilés par les participants avec une extrême attention. Claire indiquera sur la question des règles qu' *«il faut laisser suffisamment de cadre aux participants sans que les choses ne se fient jamais et que les participants ne soient perdus»*.

La présence des metteurs en scène et leur bienveillance ont aussi été soulignés par les participants et ont certainement participé à la formation rapide du groupe. Il était important, pour Claire, de participer aux exercices *«pour mettre à l'aise les participants»*. Toute l'équipe de metteurs en scène intégrait donc l'échauffement et participait aux exercices et jeux.

«Je les trouve extrêmement généreux. Ils nous ont tous pris au sérieux. Donc c'était jusqu'ou on pouvait aller chacun» (Denis).

«Si la confiance est là, on peut aller très loin très vite.» (Sylvain Rabourdin)

Le cadre de l'atelier, débutant par des moments de convivialité informels, a pu créer une rapide cohésion de groupe jouant sur les effets d'un engagement collectif. Engagement confirmé par l'investissement considérable dans les répétitions et la présentation finale devant le public, pour laquelle l'équipe de metteurs en scène a su mettre en place, dans un cadre de bienveillance et de confiance, des règles et codes communs assimilés facilement par les participants du projet.

Rôle du groupe dans la genèse d'émotions créatrices : le mimétisme intentionnel

«C'est en poussant un même cri, en prononçant une même parole, en exécutant un même geste concernant un même objet qu'ils se mettent et se sentent d'accord.» Durkheim, dans son ouvrage *«Les Formes élémentaires de la vie religieuse»*, évoque la question du mimétisme dans les représentations religieuses. Dans un groupe alors pourvu d'actions similaires, un sentiment (une attitude, une émotion) se dégage des interactions répétées des individus. Il survient avec leur concours mais indépendamment de leurs volontés. *« Une même force les meut dans le même sens »* (Durkheim, 1947, p11). L'exercice de reproduction des gestes et intentions dans le groupe a été un élément central des échauffements élaborés par l'équipe. Dès le premier jour, Claire a mis en place un travail en cercle, repris plusieurs jours d'affilée, dans lequel les participants devaient présenter un à un leur prénom associé à un geste et une intonation à reproduire à l'unisson. Outre le mouvement, c'est également l'intention et l'émotion du participant que le groupe tente de capter et reproduire ensemble.

Ainsi, Yannick saura crier son prénom et projeter sa voix tandis qu'Abi le chuchotera intimidée par l'exercice.

«Même si on pensait produire quelque chose de pas terrible, l'entendre ensuite à l'unisson par tout le groupe, donnait une force au geste initial.» (Solène, participante chercheuse, discussion informelle).

C'est ici l'unisson, la reproduction du geste en accord avec l'intention particulière et personnelle du participant qui engendre une force et une émotion collective. Louis Quéré s'intéresse, dans son ouvrage *«La Fabrique des émotions»*, aux dimensions socioculturelles et expressives des émotions.

«On les pense intimes mais les émotions sont largement collectives. On accorde sa sensibilité aux autres, ceux qui hurlent de joie dans un stade ou bien pleurent lors d'un enterrement.»

Ce premier exercice a pu être crucial dans la formation du groupe où finalement chaque individualité s'exprimait et se découvrait afin que le groupe entier s'accorde à elle émotionnellement et corporellement.

La première journée de répétition sera construite autour d'autres exercices de mimétisme telles que le travail de sound painting dans lequel un participant se tient en face du groupe et communique avec lui par des séries de signes, en se servant de ses mains et de son corps, indiquant ainsi quels sont les autres participants auront à exécuter. Le "Soundpainter" se sert des réponses des performers, les modelant, leur donnant une forme, puis signe une autre série de gestes, une phrase, et ainsi de suite, continuant le processus de composition de la pièce. Il s'agit donc d'une composition en temps réel que le groupe reproduit en mimétisme sans savoir à l'avance ce que le soundpainter va produire.

Le mimétisme présent dans ces exercices de reproductions de gestes et de chants à l'unisson a fait naître un sentiment, une force collective. Au delà du mimétisme, le "faire ensemble" a pu jouer un rôle déterminant dans la création du groupe et d'émotions collectives.

« Faire ensemble » pour faire groupe

«On est chacun des individus et en même temps un collectif.» (Denis)

«Chaque personne crée ses interactions avec les autres, et élabore une connexion entre son identité propre et l'identité collective du groupe qui se dessine peu à peu.» (Claire)

Cette volonté de créer du lien et de faire groupe au-delà de nos individualités se retrouve dans le dossier de présentation du collectif Meute, évoquant *«une reconstruction de la confiance en l'autre, de la capacité à le côtoyer et à le regrouper. Cette tension interpersonnelle, physique et communicationnelle, agit durant toute l'œuvre en explorant différents systèmes d'organisation du groupe, du vivre-ensemble, du faire communauté.»* (Dossier de présentation).

Plusieurs manières d'être, d'agir et de *«faire ensemble»* ont donc été imaginées par le collectif Meute.

L'équipe du Furieux a d'abord tenu à partager des moments informels avec les participants. Les repas et pauses-ravitaillement, la visite de l'Opéra de Lille et du Fresnoy à Tourcoing, la découverte du spectacle Triptych de Peeping Tom ont été autant de moments communs de convivialité et de partage créant imaginaire et expériences communes et déterminant une identité au groupe. Dans le travail, la participation constante des metteurs en scène dans les exercices et les échauffements a contribué à développer une dynamique de groupe. Le *«faire ensemble»* induit aussi, dans le projet du Furieux, le développement d'un imaginaire commun. La direction de Claire dans les échauffements en est un exemple. Un lexique très imagé dans la conduite de ses échauffements était utilisé et entendu par tous les participants. *«Imaginer que vous êtes un banc de poissons», «c'est un fil qui tient vos têtes», «courez comme si votre eldorado se trouvait là-bas»* ou encore lorsque tous les corps sont au sol après une course effrénée. *«Ça y est vous êtes dans l'au-delà, vous êtes morts [...] toutes vos vies ont été emportées. C'est le moment de reprendre son souffle.»* Cet imaginaire commun nous guidait pour trouver des intentions et sensations communes et développer une esthétique et une qualité de mouvement similaires dans le groupe.

L'importance du faire-ensemble pour faire groupe a ici participé à la création d'une émotion collective.

«Une émotion devient collective grâce à des actes réalisés de conserve, ou à des comportements adoptés ensemble.» (Louis Quéré, 2021).

Cela s'illustre dans le cas des rassemblements (politiques, artistiques..), sièges des émotions collectives. Dans ces contextes, une forme de partage des émotions surgit dû au fait que les gens agissent ensemble. Ce qui compte dans l'émergence de l'émotion collective, outre le rassemblement, c'est le fait de *«faire ensemble.»* On peut parler alors d'émotions de partage. Partage d'expériences, d'actes et d'émotions communes nécessitant de s'accorder aux autres grâce à une certaine écoute.

L'écoute nécessaire à la formation du groupe

«Pour faire groupe, il était nécessaire de développer l'écoute» (Claire).

Tous les exercices suscitaient l'écoute du groupe. Claire cite l'exercice du banc de poisson, où les participants en formation groupée très serrée, devaient sentir la personne qui guidait le groupe et suivre ses mouvements simultanément, sans forcément voir le meneur, mais en suivant le mouvement du groupe. Une écoute, en effet, qui ne nécessitait pas de voir le mouvement mais plutôt de le ressentir physiquement grâce au mouvement général du groupe.

Un autre exercice a d'ailleurs été exécuté sans regarder, les yeux fermés. En ligne, le groupe devait donc avancer, le regard droit devant, en gardant une ligne parfaite. Ou encore, les participants toujours en ligne, devaient produire un souffle l'un après l'autre, les yeux fermés, juste en écoutant et en captant le signal du participant voisin. L'écoute de la respiration du groupe, du bruit des corps ont donc été travaillés en plus d'un regard périphérique et de la conscience de leur occupation de l'espace. L'écoute devient davantage un ressenti dans les exercices. Denis évoque le moment où, après une course effrénée du groupe, chaque participant s'effondre au sol à bout de souffle. Après quelques minutes, le groupe se relève doucement en même temps.

«Le réveil, après la course aussi. Cette espèce d'attente où en fait, un moment donné, tu sais que c'est à ce moment-là que tu dois te lever. Il y a le moment où tu ne sais pas pourquoi tu le ressens, à quel moment je dois me lever. Et puis tu vois les autres qui se lèvent.» (Denis)

Enfin, l'importance du contact physique dans l'exercice cité en début d'article, et le risque que représentait le poids contre poids dont tout le monde dépendait, a pu ici imposer une écoute des uns et des autres dans le groupe et susciter une émotion commune. L'exercice de la mêlée de rugby fait également partie de ces exercices développant un certain risque, une tension commune et une interdépendance des corps sous peine de faire vaciller le groupe. Nous devons donc être paradoxalement à l'écoute de nous-mêmes pour garantir à l'autre d'être tout à fait à son écoute. Tous nos sens sont à l'affût, pourtant, notre dynamique est celle du relâchement avec un état de conscience concentré sur la situation, sur tout ce qui nous entoure, une hyper vigilance. Lorsqu'il nous faut agir, nous le faisons sans détour par la pensée, l'immédiateté de la réaction par nos sens permet l'adaptation complète aux événements et imprévus. Dans les exercices développés dans le cadre de ce projet, l'écoute a été un élément de travail primordial dans la construction de la pièce. Une écoute et un ressenti toujours développés dans le cadre d'une coprésence des corps dans le groupe et d'un partage du sensible.

Corps comme médiateur cognitif : coprésence des corps et partage du sensible

La coprésence des corps et d'une proximité induisant fortement le contact physique ont suscité de vives émotions dans le groupe. Mariam, par exemple, a dû faire part de sa gêne du contact physique à Denis, pendant l'exercice de la mêlée, où chaque participant devait placer leur buste entre deux participants et se tenir aux cuisses. Concernant l'exercice de poids contre poids, elle indiquera :

«Je n'ai pas aimé. C'est la première fois qu'on était très proche, collé. Je ne suis pas à l'aise, peut être aussi avec différente culture. Si des hommes je ne peux pas et toutes les idées chez nous en Egypte c'est pas quelque chose à l'aise d'être proche de quelqu'un qu'on ne connaît pas. Et on colle et le poids c'était un peu ok d'accord, peut-être que je peux essayer légèrement avec une fille.» (Mariam, participante)

Denis, quant à lui, était ému par l'exercice des cellules, où chaque participant avait quelques secondes pour s'attacher à la partie du corps d'un autre participant proche de lui.

«L'idée que tu vas ensembler quelqu'un que tu ne choisis pas. C'est-à-dire que tu es dans un mouvement. Tu ne choisis pas la personne. Tu n'as pas le choix. Si tu ne peux pas l'encadrer, ben non c'est lui qui est là et que tu dois enlacer.» (Denis)

Marika Moisseeff et Michael Housemann, anthropologues, ont décrit dans un texte, les émotions suscitées dans les danses de découverte de soi, de type Biodanza, où les danseurs expérimentent la proximité des corps et du sensible.

«Le régime d'interaction que mettent en œuvre ces danses fait naître un vécu émotionnel spécifique, celui d'une intimité simultanément exacerbée et impersonnelle, qui témoigne à la fois de l'intensité de l'expérience que partagent les danseurs et de l'altérité qui les sépare.» (Marika Moisseeff et Michael Housemann, Les émotions Collectives, 2021).

Les danses de découverte de soi sont ici marquées par une sociabilité où intensification émotionnelle et distance interpersonnelle vont de pair. Elles mettent en avant l'expression démesurée d'une familiarité corporelle et affective, mais en l'absence d'attaches propres aux interactions intimes. Dans le projet Furieux, l'expérimentation du sensible et de la coprésence d'autres corps inconnus peuvent donc faire naître des émotions intenses partagées par les participants.

L'ancrage corporel et le lâcher prise

Outre l'interaction collective, l'émotion suscitée dans ce genre d'exercices, exige aussi un point d'ancrage corporel et donc singulier. L'écoute du groupe passe d'abord par l'écoute de soi. Observer et ressentir l'organisation d'un mouvement à partir de son centre. L'équipe du Furieux construit ses exercices afin de développer le ressenti, l'écoute, l'organicité. Écouter ses propres sensations et libérer un mouvement et une intention à l'instant T dans un collectif, un groupe formé par le cadre du projet et les consignes de l'équipe artistique.

«Le cadre est non figé. On propose des paysages sonores, vocaux, corporels, pour libérer des notes et travailler sur les déplacements, de manière organique.» (Claire)

Marika Moisseff et Michael Housemann développent cette notion d'écoute de ses propres sensations dans un collectif. Concernant les danses de découverte de soi, ils évoquent un espace où existe *«la mise en forme «d'un individualisme collectif» admettant la coexistence sans heurt des sentiments de solidarité et de plénitude personnelle.»* (Les Émotions collectives, 2021).

Un état nécessitant le lâcher prise, le relâchement de la part des participants. Maïtéi indiquait lâcher prise sur la sécurité et lever le pied. *«Quoi qu'il arrive ça va, tu suis les autres et ça va marcher»*. Ces moments de lâcher prise ont pu participer à l'écoute et à l'élan du groupe dans différents passages. La tarentelle entraînait tous les participants dans une course infernale en cercle. et le passage de la course sur place devait être réalisé le plus rapidement possible jusqu'à l'effondrement du corps au sol, lâcher prise ultime.

Dans son article *Le groupe de théâtre-impro, un puissant moteur thérapeutique*, Edith Laszlo évoque les exercices de lâcher prise et les émotions qu'elles suscitent dans un groupe de théâtre-impro.

“L'enjeu est de se laisser-aller en acceptant de perdre l'équilibre et en faisant confiance au groupe, suffisamment attentif et soudé pour retenir le joueur central. Peser sur les autres, s'abandonner, ressentir du plaisir, accepter d'être au centre... Le groupe joue alors le rôle d'un contenant émotionnel. Il peut accompagner une émotion qui émerge, la soutenir, mais aussi permettre à celui qui la vit de la traverser en sécurité.”

L'exercice du poids contre poids de la vignette nous mène à la frontière entre tension du poids, d'une possible chute et lâcher prise. Nous sommes à la fois soutenus et soutenant. Un point d'équilibre a été trouvé dans cet exercice. 40 personnes ont su trouver un équilibre, les menant même doucement au sol sans encombre. On peut se demander si le lâcher prise de Yannick ne l'a pas entraîné à fredonner cette mélodie, reprise au fur et à mesure par le groupe accompagnant cette émotion naissante.

La fabrique de l'émotion, dans le cadre du projet du Furieux, a pu se constituer au travers de différents paramètres. D'abord, le cadre spécifique d'un projet politique de mixité social, destiné à créer un récit collectif, dont la scène devenait le lieu d'expression et, le cadre de l'équipe, le médiateur d'émotions canalisées. Émotions vives à la suite d'une période de confinement induite par la crise du COVID-19 appelant, par une rhétorique guerrière des représentants politiques et des médias, à une mobilisation générale face à la crise, alimentant en ce sens l'émotion collective.

Le groupe devient porteur de changement, non seulement pour l'individu, mais pour le groupe lui-même, préfigurant par là le changement qui peut s'opérer au niveau de la société, en imaginant que quand un petit groupe d'individus évolue, c'est toute la société qui bouge.

«La recherche d'une production esthétique est une émulation qui pousse le groupe à se dépasser et à vivre des émotions plus riches.» (Le groupe de théâtre-impro, un puissant moteur thérapeutique, 2013).

Le rôle du groupe a pu générer la création d'émotions, dans un projet limité par un cadre clair et des consignes de jeu, permettant l'expression des individualités de chacun captées par le groupe entier. Des gestes et comportements adoptés ensemble dans un cadre construit pour développer un imaginaire commun et s'accorder ensemble. La nécessité d'une écoute dans la formation du groupe est apparue dans tous les exercices du projet mettant parfois nos corps à l'épreuve.

Des corps, enfin, antennes et médiateurs cognitifs en présence d'autres corps et d'une proximité suscitant de vives émotions. Le partage du sensible, lors de ces interactions, est ainsi permis par un ancrage corporel, une écoute de ses propres sensations, tout en évoluant dans le groupe. Une sorte d'«*individualisme collectif*» nécessitant l'écoute et le lâcher prise des participants.

Bibliographie

BAZIN Maëlle, LAMBERT Frédéric, «Écritures en événement. Mobilisations collectives dans les arènes publiques», *Communication & langages*, mars 2018, n° 197, p.19-34.

BIDET Alexandra, «Le corps, le rythme et l'esthétique sociale chez André Leroi-Gourhan», *Techniques et Cultures*, 2007, p.48-49.

DURKHEIM Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Presses Universitaires de France, 2008.

DURKHEIM Émile, *Les Règles de la méthode sociologique*, Quadrige Grands textes, 2007.

KAUFMANN Laurence, QUÉRÉ Louis [dir], *Les émotions collectives*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2020.

LASZLO Edith, "Le groupe de théâtre-impro, un puissant moteur thérapeutique", *Cahiers de Gestalt-Thérapie*, 2013, p.169-183.

MOISSEEFF Marika, HOUSEMAN Michael, *L'orchestration rituelle du partage des émotions et ses ressorts interactionnels*, *Les émotions collectives*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2020, p.133-168.

QUÉRÉ Louis, *La fabrique des émotions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2021.

MIKKO Salmela, VON SCHEVE Christian, *Collective emotions: perspectives from psychology, philosophy, and sociology*, Oxford University Press, 2014.

LE COLLECTIF MEUTE

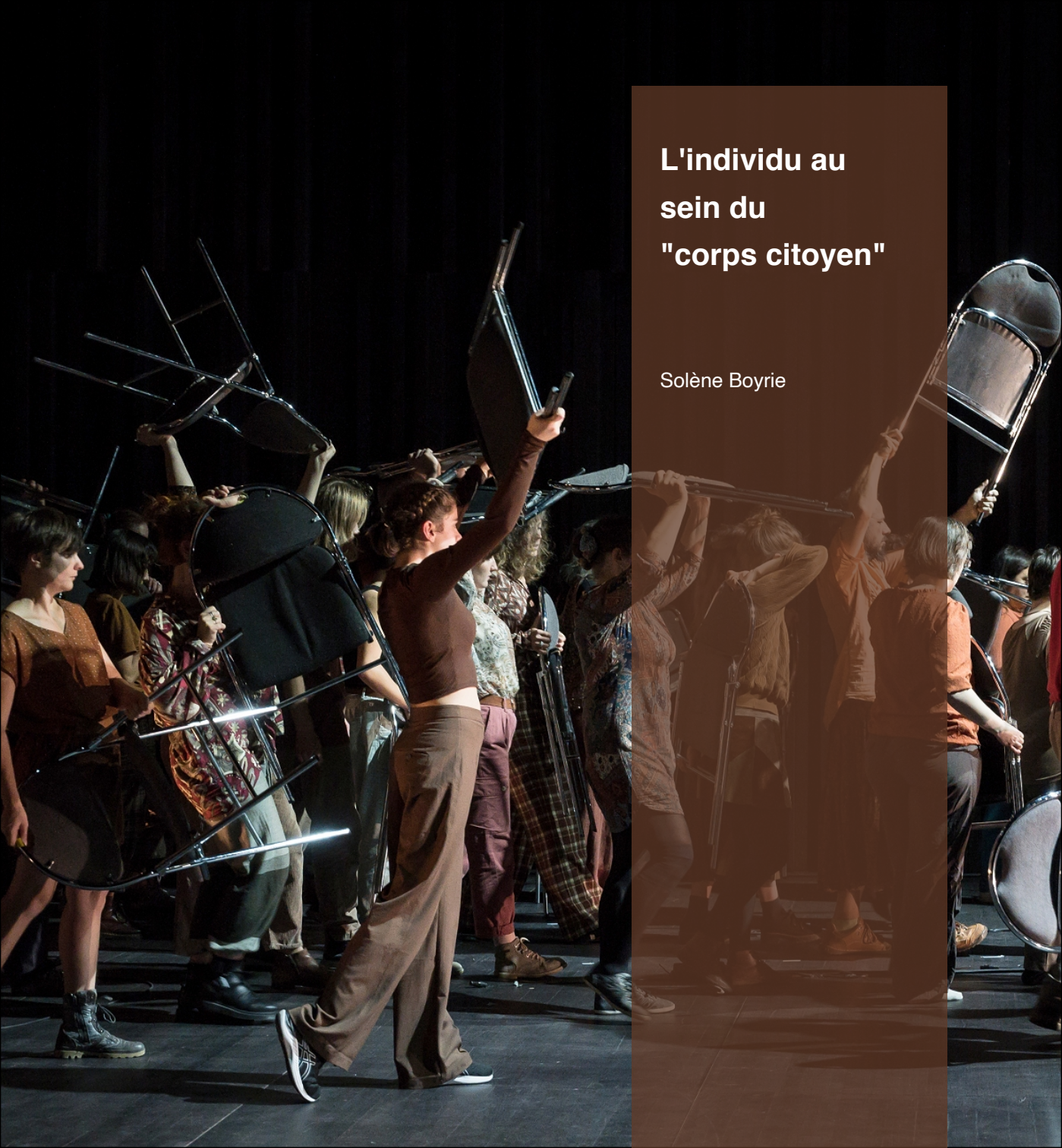
MEUTE est composé de Claire Pasquier, Bastien Poncelet, Sarah Théry, Emmanuelle Wattier et Flora Laborde. Le collectif collabore régulièrement avec des artistes et techniciens associés.

Le COLLECTIF MEUTE œuvre à la rencontre d'artistes, spectateur.trice.s et équipe de production. L'équipe développe une démarche politique, défendant représentation et égalité pour tous. Le COLLECTIF MEUTE se veut un lieu de réflexion, de partage, de création et de mutualisation. Il est aussi un réseau d'artistes, une structure de production flexible, cherchant des outils pour faire émerger l'intelligence collective et des modèles économiques innovants.

En croisant les compétences des artistes du collectif, le COLLECTIF MEUTE déploie des dispositifs de co-crédation variés permettant au plus grand nombre d'expérimenter le corps et le son comme espace d'expression personnel et collectif. Les créations du COLLECTIF MEUTE questionnent les formes performatives et les parcours de création pour qu'ils soient un espace de liberté et de co-construction, un outil de cohésion laissant de la place à la jeune génération sur le plateau et en coulisse. Le collectif met donc en place des collaborations pluridisciplinaires, horizontales, engagées et accessibles aux non-professionnels. Le COLLECTIF MEUTE interroge également la place des femmes dans l'opéra, tant au niveau de la composition des équipes de création que des figures féminines portées à la scène.

L'équipe ancre son travail dans le territoire et dans la durée pour instaurer une collaboration au long cours avec les habitant.e.s de la métropole Lilloise, du département Nord, de la région Hauts-de-France et les acteurs culturels en région. Ils collaborent avec les institutions et participant.e.s belges dans le cadre de projets transfrontaliers. Ils rayonnent à l'international grâce à un partenariat avec le réseau ENOA.

□ Extrait du dossier de diffusion / site du collectif Meute.



L'individu au sein du "corps citoyen"

Solène Boyrie

Dans le cadre du projet participatif « Furieux », le collectif Meute cherche à constituer un « *corps lyrique citoyen* », mouvant et hétérogène. Dans cette micro-société reproduite au plateau se mêlent des individus, qui malgré leur fusion dans une masse de corps et de voix, se distinguent, voire se constituent en tant que tels. L'individu, cet « *agent empirique présent dans toute société* »¹ peut advenir d'autant plus fortement au sein d'un groupe fusionné. Il est intéressant de noter que cette création collective s'expérimente sous une forme rituelle, qui donne place à des espaces de liberté, « *de jouissance* »², mais également à des liens intimes qui non sans renforcer le travail avec l'individu, lui font faire l'expérience d'une autre forme de vérité/réalité et l'orientent vers une « *lutte pour la reconnaissance* » (Mead, Honneth, 1992) à l'égard du groupe d'amateur.rice.s et des membres artistes. « *Toute personne vit dans un monde social qui l'amène à avoir des contacts, face à face ou médiatisés, avec les autres* »³, et dans le cadre du « Furieux » le modèle rituel de la création se mêle à ces rites d'interactions (Goffman, 1974, Durkheim, 1968).

1. DUMONT Louis,
1966

2. Dossier de
présentation du
projet par le
collectif.

3. GOFFMAN
Erving, Les rites
d'interaction, 1974

4. Olivier
SCHWARTZ
définit le rapport à
l'enquêteur, à
propos du travail
de Nels Anderson
sur les hobo aux
Etats-Unis comme
un phénomène de
« *banalisation de
l'ethnologue* » :
« *Le temps et la
quotidienneté sont
deux agents
puissants de
banalisation de
l'ethnologue
et cette
banalisation est
heureuse, car elle
est ce qui lui
permet
d'enquêter* » voir
la préface
d'Olivier
SCHWARTZ dans
*Le hobo suivi de
L'empirisme
irréductible :
sociologie du
sans-
abri* de Nels
ANDERSON.

5. Nous étions 9
étudiantes
chercheuses dont
deux en
observation
participante.

Comment la forme rituelle à partir de laquelle se constitue la création collective, impliquant des espaces de liberté et d'intimité, donne-t-elle sa place à l'individu ? A partir du terrain d'observation du projet participatif « Furieux », orchestré par le collectif Meute, nous analyserons le processus d'individuation (Dumont, 1966, Descombes, 2009) au sein du corps de participant.e.s. Nous détaillerons des moments d'intimité ou des espaces de liberté qui s'inscrivent dans une forme rituelle générale et qui offrent une possibilité à l'individu de se constituer dans ce collectif, confrontant l'identité collective à l'identité individuelle.

Sur une durée de deux semaines (4 jours par semaine et deux week-ends entiers), j'ai participé à ce projet « Furieux » auquel ont pris part 40 participant.e.s de tous âges et genres confondus. Ma recherche s'appuie donc sur une observation participante, se rapprochant à certains égards de l'approche définie par Olivier Schwartz⁴ de par mon implication constante et régulière aux répétitions et à la restitution finale.

Malgré une présentation succincte de la part des artistes du collectif à l'attention du groupe d'amateur.rice.s, de notre rôle⁵ au sein du projet lors du premier après-midi de répétition, la plupart des participant.e.s me confondaient avec le reste du groupe sans prendre en considération mon identité de chercheuse. Cela m'a permis d'interagir avec elles.eux sans qu'il n'y ait distinction ni appréhension. A l'inverse, certain.e.s étaient enthousiastes à l'idée de pouvoir participer au travail de recherche, en tant que membres « observés » et curieux.ses à l'égard de nos observations. Mon enquête s'est ensuite poursuivie lors d'entretiens réalisés avec deux participant.e.s dont un avait manifesté son intérêt à échanger sur le projet et son expérience.

La forme rituelle d'interaction et de création

Le projet a une dimension rituelle et ritualisante. Claire Pasquier, la metteuse en scène, souhaite constituer la création collective autour du mythe de Dionysos, le récit de ce demi-dieu, de sa naissance et sa renaissance, qui est célébré sous forme de « rituel païen » par le groupe constitué d'individus. Le rituel défini comme tel par le collectif d'artistes suppose non pas un caractère religieux (au sens de chrétien) mais souhaite faire entendre « l'expérience de jouissance et de démesure du groupe à travers le corps et la voix », portée par une croyance dans le collectif autour de ce demi-dieu mythique. Selon Goffman, les « rites d'interaction » s'inscrivent dans une « mana collective », cette « force suprapersonnelle qu'est la société à laquelle tous les individus participent à des degrés divers » et qui peut être mis en parallèle avec la mania, cet état magnétique de Dionysos. Toute personnalité individuelle est une parcelle de cette mana et selon Durkheim, le principe d'individuation est le corps à travers lequel la société, entité purement idéale, s'incarne dans la matérialité. Nous verrons alors que le fond s'allie à la forme, autrement dit que le rituel dans les formes d'interaction s'inscrit dans le rituel dionysiaque.

Le projet du Furieux suit un « processus » du latin *procedere* qui renvoie à une « avancée », à une « marche en avant ». Etabli sur un temps long – 2 semaines de résidence comprenant deux week-end entiers et deux heures de répétitions chaque soir de la semaine – le processus de création se développe avec la finalité du spectacle certes, mais surtout l'intention d'aller chercher la créativité chez chacun.e des participant.e.s dans une dynamique de groupe. La finalité du spectacle est d'ailleurs très peu présente à l'esprit des participant.e.s.

« Je m'amusais, et je n'avais pas conscience qu'il fallait aller sur scène. » (Estelle)

En effet, cette manière d'aborder l'expérience de création permet à celles et ceux qui y prennent part d'oser donner et assumer leur présence :

« Ce processus de te dire allez on va faire ça sans te dire qu'il y a un objectif au bout, et t'amener progressivement à créer le collectif, à prendre ta place dans le groupe, à exprimer tel rythme, tel son, moi je prends ma part, et apparemment ça réussit ».

Cela provient notamment du caractère répétitif qu'attribue la forme rituelle (Wulf, 2005) au processus de création. Dès le début du projet, chaque individu est nommé, caractérisé par une prononciation particulière de son prénom associé à un geste de son choix qui le suivent tout au long du projet et dénotent un trait de sa personnalité.

Ce « *rituel* » du prénom, dans le sens d'un acte répétitif, revient plusieurs fois au cours de la session, donnant la possibilité d'inscrire son nom dans le temps et de rappeler au groupe, les membres qui le constituent. D'ailleurs, un des participants m'a confié sa gêne face au fait que tout le monde connaissait son prénom alors que lui ne parvenait pas à en retenir un seul. En effet, ce qui est marquant pour les participant.e.s, c'est la répétition des retrouvailles et la préparation ritualisée qui rassurent. Le fait de ne pas connaître la forme finale du spectacle ni les intentions de Claire et du collectif Meute ne pose pas problème. Le rituel a une force protectrice qui permet d'accueillir et mettre en sécurité. Il se fait d'ailleurs souvent dans des enceintes rondes ou dans un format de cercle, comme il est souvent question dans les exercices – exercice du prénom – et les scènes du « *Furieux* ». George Herbert Mead entend aussi par le comportement répétitif du rituel son action réflexive, « *qui fait en permanence retour sur elle-même pour que l'acteur se voie ou s'entende lui-même en train de faire les mêmes gestes* ». L'individu n'imite pas pour agir mais pour se regarder en train d'imiter. Lors du rituel du prénom, chaque membre du groupe, disposé en forme de cercle, regarde les autres et imite le geste et la prononciation, comme un jeu de miroir, mais tourné finalement sur lui-même.

La forme rituelle se traduit également par la présence multiple de cadres (Goffman, 1974), sur lesquels se basent le processus de création et dont les participant.e.s elles.eux-mêmes manifestent le besoin comme étant des « *cadres sécuritaires* ». Le cadre de fonctionnement qui définit les horaires, les jours de présence, l'engagement dans le projet est un appui rassurant pour les participant.e.s et nécessaires aux artistes pour créer le collectif. En outre, le groupe lui-même est un cadre qui sécurise et qui autorise chaque individu qui le constitue. Il est renforcé par la présence du mythe qui est un réel « *pont entre le collectif et l'individuel* ». Les mythes « *participent à la cohésion du groupe et à la communication entre les individus. Ils servent à des sociétés entières à affirmer leur identité, tout en permettant à l'individu de s'affirmer dans sa personnalité propre. Ils participent à son enracinement, sans quoi il serait en perte de repères et s'isoleraient du groupe*⁶ ». Une des participantes me parle également d'un « *cadre d'humanité* » qui lui redonne justement sa croyance altérée en l'être humain.

Du cadrage, de la trame de ce « *rituel païen* » se dégagent des espaces de liberté, une expérience de « *jouissance* », vécue comme des états de transe par certain.e.s participant.e.s et les spectateur.rice.s assistant aux différentes scènes. Nous pouvons parler de rites libérateurs ou de « *création collective qui ouvre des espaces de liberté*⁷ ». La scène finale des grille-pains, qui expose un orchestre de grille-pains sur une musique composée au préalable est un moment très cadré et timé qui a d'ailleurs provoqué chez certain.e.s participant.e.s un sentiment de confusion : beaucoup se sentait perdu face aux consignes de Claire sur les

6. LENOIR
Frédéric, Jung, *un voyage vers soi*, 2021, p.236. Dans cet ouvrage, Frédéric Lenoir explique la théorie

7. Nadia Vadori-Gauthier avec son groupe *Corps collectif* travaille sur des sujets très similaires à ceux du collectif Meute et de son projet « *Furieux* », et expose cette idée de création collective comme permettant d'ouvrir des espaces de liberté et d'alimenter les individuations singulières. Voir *Le corps collectif, processus de recherche*, « *Corps* », 2015, N°13, p.141

déplacements, les informations techniques. Pourtant, elle a proposé, une fois que la scène était plus harmonieuse dans son déroulé, de se lâcher, de s'exprimer avec son grille-pain, de jouer avec, comme on le ferait avec un instrument, de « *jouir* » de ces derniers instants de scène. Et ce fût vécu comme tel pour certain.e.s des participant.e.s et surtout pour certaines personnes du public pour qui l'état de transe était rendu visible. Dans cette même idée que « *le potentiel de l'individualité (Mead, Hegel, 1934) parvient à se libérer par le biais d'un accroissement des espaces de liberté* »⁸, nous avons pu observer une autre scène, lors de l'exercice du chœur :

Denis se porte volontaire pour diriger le geste de Louise (hausser les épaules et boudier). Il nous montre une première fois le geste en haussant les épaules et baissant la tête. Claire lui demande depuis la salle avec le micro s'il peut ne montrer qu'un mouvement d'épaules sans la tête. Denis le fait, et petit à petit s'éloigne du geste. Il se baisse, monte les bras plus haut, fait des mouvements avec sa tête, des mimiques avec son visage, change d'expression. Au départ nous le suivons dans ces légers mouvements qui diffèrent du geste initial, puis petit à petit les mouvements qu'il propose s'amplifient jusqu'à s'éloigner totalement du geste de Louise. Il improvise complètement. On entend dans le chœur des questionnements sur ce qu'il se passe, des légers rires, des hésitations mais globalement tout le monde continue à suivre. Je suis moi-même perplexe sur les propositions de Denis, je me demande si l'un des membres de l'équipe va nous arrêter, mais je continue toujours, imitant aussi mon voisin et ma voisine qui ne s'arrêtent pas non plus. Denis est déterminé, engagé dans ses propositions, les idées lui viennent sans fin. Au bout d'un moment, certain.e.s se mettent à rire, les gestes sont de plus en plus loufoques, mais aucun arrêt de la part de l'équipe.

La création collective a ici ouvert un espace de liberté à Denis qui a pu interagir avec le chœur à sa guise, et qui l'a révélé en tant qu'individu détaché du collectif. Le groupe le suivait et c'est d'ailleurs ce qui fût une véritable forme de jouissance pour lui :

« Ah oui ! J'ai adoré ça, j'ai adoré (il rigole). C'est mon plus grand moment ça. J'ai senti que tout le monde jouait le jeu, on voyait bien que je prenais un pied monstre et tu avais tout le chœur qui était là et ils étaient tous très bons, je voyais vraiment le miroir de ce que je faisais ». (Denis)

Le cadre posé rend donc possible un espace de « permission ». Estelle, une des participant.e.s affirme : « *Ce que je retiens c'est que Sarah et Claire m'ont mise en confiance, dans la liberté, dans la permission* ». Et ces espaces donnent l'envie de s'impliquer en tant qu'individu malgré d'éventuels blocages personnels.

Annie Agopian directrice de la maison populaire de Montreuil où se développent beaucoup de projets participatifs entre artistes et habitant.e.s définit ce qui s'articule dans la rencontre d'une exigence artistique et d'une pratique amateur comme suit :

« Il s'agit avant tout, dans cette rencontre, d'une mise en mouvement de désirs [et] il se passe toujours quelque chose... d'abord un chamboulement intérieur, exprimé par les participants de manière individuelle. Comme « quelque chose qui dépasse » et qui « nourrit », qui construit l'estime de soi. Un sentiment d'œuvrer ensemble, de faire partie d'un groupe, d'être porté par lui. Une euphorie. De la solidarité. Lorsque ces personnes s'inscrivent dans une telle démarche, elles vont jusqu'au bout de quelque chose⁹. »

9. LIOT François,
2012

« En fait c'est moi qui ait dépassé mes limites à ce moment-là. Dans ce cadre-là je me suis autorisée à aller jusqu'au bout. Je ne me suis pas demandée est-ce que j'ai le droit ? Il n'y avait tellement pas de jugement en face, ni du groupe, ni du collectif, que je ne me suis pas restreinte ». (Estelle)

Cette permission donne également une autre dimension de participation au projet :

« Finalement j'avais l'impression de participer d'autant plus au spectacle ».

Le rituel de création ouvre également des espaces d'intimité. Certains instants se sont détachés des temps en groupe pour laisser place à des échanges plus intimes :

Claire nous a demandé à Abi, Estelle et moi de la suivre pour des enregistrements à l'écart du reste du groupe. Dans une autre salle, assises en cercle autour d'une table, elle nous demande après avoir réexpliqué tout le mythe de Dionysos de nous prononcer sur ce mythe et ses rebondissements, notamment les dionysi, ces fêtes orgiaques organisées par Dionysos. Abi pourtant très timide au contact du groupe, se lance dans une longue interprétation, en parlant de la fête, des soirées en boîtes, des effets de l'alcool et de la drogue, des conséquences que cela peut avoir, etc.

Nous échangeons sur ces propos, je rebondis sur ce qu'elle dit, je cherche aussi à en savoir plus comme Claire et complète un peu en donnant mon avis. Claire creuse les explications d'Abi, persuadée qu'elle a une image en tête. C'est vrai que sa description est très imagée, malgré le fait qu'elle « ne soit jamais allée en boîte » nous dit-elle. Claire essaie de savoir ce qu'elle entend par « malsain » par exemple.

A chaque fois qu'Abi prend la parole, même si au départ elle manifeste une certaine timidité et des hésitations, on ne parvient plus à l'arrêter de parler. Claire arrête l'enregistrement et tient l'enregistreur fermement dans ses mains : « Je vais garder cet échange précieusement », dit-elle.

10. Définition de la notion d'intime par Jean Baudrillard tiré de *Autrement*, n°81, juin 1986, p.15, « La sphère enchantée de l'intime »

Sans expliquer à quoi servirait cet enregistrement, Claire la metteuse en scène a ouvert un espace de parole dans un groupe très restreint, intimiste qui s'est vécu comme un moment de « *partage, de complicité en douceur*¹⁰ ». En effet, « *l'intimité instaure une dialectique de l'aveu : dire sans tout dire, en une complicité qui demande quelque distance entre la parole et son objet*¹¹ ».

11. MADELENAT Daniel, *L'intimisme*, Presses Universitaires de France, 1989

En étant éloigné du groupe, l'individu est placé au centre des préoccupations, sa parole est entendue, là où elle pourrait se noyer dans le reste du collectif. A l'inverse de la fusion des corps et des voix, ici la voix d'Abi est singularisée, et enregistrée. Elle devient d'ailleurs presque elle-même objet sacré quand Claire dit : « *Je vais garder cet échange précieusement.* »

12. MADELENAT Daniel, *Idem*, p.28

Ce moment d'intimité est lui-même un temps ritualisé, dans l'échange et la proximité, comme l'entend Madelenat : « *l'intimité ne s'exhibe qu'en défoulements ritualisés (comme la confession, religieuse autrefois, aujourd'hui psychiatisée)*¹² ».

13. Terme utilisé par Estelle au cours de notre entretien

Comme le démontre cet exemple où Claire se sert du sujet des dionysi pour ouvrir la parole d'Abi, le « *sujet*¹³ » et la musique du rituel peuvent aussi faire appel à des histoires personnelles. Ici, la dimension mythologique prend encore davantage d'importance dans ce qu'il contient de symboles et de signification pour chaque individu. Pour l'une des participantes, la scène du « *banc de poissons*¹⁴ » avec le chant « *J'ai essayé* » fut un moment collectif fort mais vécu sous l'angle de l'intime. Ces deux mots, que définit Claire dans le récit de Dionysos, résonnaient avec une partie douloureuse de son passé – qui restait d'ailleurs un sujet très présent lorsqu'elle s'est investie dans l'expérience du Furieux.

14. Une partie du groupe faisant corps se déplaçait lentement avec des mouvements semblables à un banc de poissons. Sarah, emmenée par les mouvements du groupe, chantait en son sein ces deux mots : « J'ai essayé ».

« *Le « J'ai essayé » a eu un écho énorme chez moi. La deuxième fois qu'on la fait j'ai écouté Sarah, parce que j'adorais écouter Sarah quand elle était à côté de moi, ça faisait vibrer, et puis je me suis dit allez vas-y, tu es proche des autres, tu es dans un collectif tu es dans un cadre sécuritaire, exprime-le ce « j'ai essayé » et peut-être que ça va te faire du bien. Et plus on avançait dans la semaine et plus le « j'ai essayé » prenait forme et avait un sens de plus en plus fort. T'as vu ça, tout le corps, tout ce qui s'est passé (me dit-elle faisant référence à son besoin de fermer les yeux, sa gestuelle et son corps qui s'était recroquevillé). Le « j'ai essayé » a pris un contenu très important pour moi et une expression de quelque chose.* » (Estelle)

Pour un autre participant, ces deux mots avaient un caractère très politique. Il était d'ailleurs négatif de finir sur ces deux mots, ce qui sous-entendait que nous avions beau essayé, nous ne ferions que rater, alors que l'action d'essayer lui paraissait le combat à défendre. Le mythe de Dionysos raconté sous la forme de scènes rituelles est pensé comme un parcours initiatique pour les participant.e.s, rendu.e.s capables par un appel à l'intime d'entendre et d'exprimer des parts de ce qui font leur identité – leurs idées, leurs avis, leur passé.

Enfin, le rapport au corps et à la voix est essentiel dans la dimension rituelle de création et d'interaction. « *Les êtres humains communiquent et se font comprendre autrement que par le langage, par le corps par exemple* » affirme Christophe Wulf. Selon lui, les rituels sont comptés parmi les formes les plus efficaces de la communication humaine et « sont des actions dans lesquelles la mise en scène et la représentation du corps humain occupent le rôle central ». Dans l'expérience du « Furieux », là où la voix – le chant en l'occurrence – pouvait poser problème, le corps devenait une autre forme de langage possible et privilégiée. A travers des tableaux symboliques et rituels – notamment la scène du « radeau de la méduse » ou le remembrement de Dionysos – le corps collectif porte, motive mais amène également chacun de ses membres vers un désir de détachement.

Dans ces tableaux, la disposition scénique des corps était fondamentale et exprimait un langage à l'égard des autres participant.e.s mais également à l'égard du public qui pouvait identifier l'emplacement de chacun de ses corps comme une adresse singulière.

Estelle, particulièrement grande cherchait souvent à se cacher dans le groupe, à disparaître dans le corps collectif, mais au moment de scènes telles que la symphonie de grille-pains ou le « radeau de la méduse », elle se laissait être visible, au milieu du groupe, debout ou surélevée et communiquait alors au public lui faisant face, sa présence sur scène et sa place au milieu des autres.

« La voix ça coïncitait mais par contre l'expression du corps j'étais super à l'aise. Quand on faisait le radeau de la méduse, je ne sais pas si tu as remarqué mais j'étais celle qui était la plus visible et cette place là je l'ai prise avec une spontanéité. Et c'était cool. » (Estelle)

La "lutte pour la reconnaissance"

Ces espaces de liberté et d'intimité révélés par la forme rituelle nous amènent à un autre phénomène d'individuation qui est la reconnaissance, l'idée selon laquelle « *l'individuation dépend d'une extension simultanée des rapports de reconnaissance mutuelle*¹⁵ ». La reconnaissance du fait d'être reconnu.e et reconnaissant.e : « *les sujets doivent leur identité à l'expérience d'une reconnaissance intersubjective*¹⁶ ». Les participant.e.s interrogé.e.s lors des entretiens formalisés me font part de la reconnaissance qu'ils.elles ont à l'égard du collectif d'artistes professionnel.le.s du fait de ne pas être considéré.e.s comme de « simples » amateur.rice.s, c'est-à-dire un groupe avec qui l'exigence pourrait être revue à la baisse :

« Le retour d'expérience c'est que j'ai rencontré des gens que dans la vie jamais je ne pourrai rencontrer et une espèce de mise à niveau entre les professionnels, enfin les professionnels, ceux qui ont (il hésite), je vais pas dire ceux qui ont du talent, mais tu as vraiment des amateurs amateurs (il répète le terme deux fois) et tu as des gens qui ont un peu plus d'expérience et il y a vraiment une mise à niveau.

15. HONNETH
Axel, 1992

16. Idée de
George Herbert
Mead mobilisée
par Axel Honneth
dans *La lutte pour
la reconnais-
sance*, 1992,
p.121

Et même eux, qui sont des professionnels, ils se mettent dans l'ensemble et ils mettent leur égo dans leur poche pour soutenir le groupe ». (Denis)

« Je ne me croyais pas artiste. Je dis « artiste » parce qu'apparemment c'est comme ça qu'on dit. » (Estelle)

D'ailleurs, ce rapport instaure une relation de confiance qui donne à Denis l'envie de renouveler l'expérience :

« Je les suis dans tous les projets, je signe. Ils n'ont même pas besoin de dire ce qu'on fait, c'est bon ! (il rigole) ».

De plus, Denis a souhaité manifester sa reconnaissance directement auprès de Claire, en lui envoyant un mail le soir qui a suivi son expérience « jouissive » de direction de chœur. Dans ce mail, il la remercie pour ce moment qui lui a été offert et qui fût extrêmement plaisant et libérateur pour lui¹⁷. On retrouve ici la définition de rituel de Goffman comme « *un acte formel et conventionnalisé par lequel un individu manifeste son respect et sa considération envers un objet de valeur absolue, à cet objet ou à son représentant*¹⁸ », l'objet de valeur absolue étant ici Claire, la metteuse en scène.

Une autre forme de reconnaissance qui participe au processus d'individuation est le cas d'Abi après ce moment d'intimité vécu avec Claire. Lors d'une des dernières répétitions précédant la générale – nous étions déjà à la salle Allende où se déroulait le spectacle – où nous travaillions la scène de l'isoloir, Claire révèle les phrases enregistrées, « *sélectionnées* » parmi toutes celles qu'elle avait recueillies. Après avoir entendue la voix de Pauline, d'Emilien ainsi que la mienne, je m'étonne de ne pas entendre celle d'Abi qui avait pourtant eu l'air de marquer Claire à la fin de notre échange, et remarque la déception sur le visage d'Abi probablement pour la même raison. Après avoir fait toute la scène une fois, Claire vient la voir discrètement et nous entendons alors sa voix qui est diffusée dans la salle. Non seulement Claire a gardé un passage de l'avis d'Abi, mais en plus elle lui offre un moment encore plus singulier : Abi est placée au centre du plateau, le micro à la main, face au public, et sa voix enregistrée résonne dans la salle avant que le reste du groupe ne la rejoigne pour former le « *banc de poissons* ». Claire lui indique qu'elle n'a pas besoin de bouger les lèvres, mais seulement de regarder le public. Telle l'élue dans le « *rituel païen* », Abi se démarque du groupe, est célébrée à son tour par sa voix et sa parole ainsi que sa présence physique singulière sur scène. Encore une fois détachée du groupe, elle est reconnue dans son entièreté d'individu. Elle est d'ailleurs fière d'expliquer à son amie Angela le contexte d'enregistrement de sa voix, ce moment avec Claire, en face à face, hors du collectif.

17. Au cours de notre sortie à l'opéra organisée par le collectif Meute dans le cadre du projet, j'ai pu entendre Claire discuter avec Denis de ce mail qu'elle avait reçu de sa part et son souhait de prendre le temps de lui répondre.

18. GOFFMAN
Erving, 1974

Selon Jung, « l'individu engagé dans ce processus [d'individuation] n'exclut ni l'autre ni l'univers ; bien au contraire, il les inclut et les accueille ». Pour advenir en tant qu'individu, il est impossible d'exclure l'autre et cela se traduit par le biais d'interactions. Les observations que j'ai pu faire ou les paroles recueillies au cours des entretiens ont mis en lumière des échanges inclus au cœur même des scènes rituelles ou dans le processus de création – j'entends par là les temps de création au plateau ou les temps hors scène. Ce sont des paroles rassurantes, notamment au cours des quelques minutes précédant le spectacle où une participante avait besoin d'être rassurée et les plus détendu.e.s lui ont proposé un exercice de respiration pour la calmer, ou encore des gestes rassurants – et non calculés – au moment du spectacle qui ont alimenté l'assurance de leurs récepteur.rice.s. À propos des artistes, les participant.e.s soulignent et reconnaissent la confiance que ces dernier.e.s leur accordent. À travers des consignes parfois déroutantes qui pourraient dépasser les limites de certain.e.s, ce qui est retenu in fine est la reconnaissance d'avoir été considéré.e là où le.a participant.e elle.lui-même ne se sentait pas capable. Ces interactions, marques de respect et de reconnaissance entre les personnes renvoient à l'affirmation de Goffman selon laquelle « la personne est sacrée, au sens où, bien qu'elle n'ait en elle-même aucun sens, elle en acquiert un dans le jeu des relations sociales qui lui accordent le respect. » La volonté derrière ce projet participatif est de constituer un collectif. D'ailleurs c'est une des principales motivations pour les participant.e.s au projet :

« Je prenais plaisir à partager avec les autres. Tu remarqueras c'est toujours le collectif qui me motive » (Estelle)

Le collectif est défini comme un besoin nécessaire à l'accomplissement d'efforts personnels, au dépassement de ses limites ou même la définition de ces limites. Inclure cette dynamique de groupe, accueillir l'autre est un facteur déterminant à la réalisation de soi-même.

Faire l'expérience d'une autre réalité

Nous pourrions reprendre la description de Nadia Vadori-Gauthier à propos de son protocole de performance « La Meute » pour caractériser le projet du « Furieux » : « un rituel de métamorphose et d'initiation¹⁹ ». Il est, pour la plupart des participant.e.s, vécu comme la porte d'entrée vers une créativité qu'ils.elles n'expérimentaient pas, voire ne s'autorisaient pas, du fait de leur éducation notamment. Ils.elles sont consommateur.rice.s de culture mais deviennent grâce à ce projet des « individus-sujets²⁰ ». Par le biais de la mise en pratique, l'individu apparaît dans sa force créative. Le projet du « Furieux », c'est faire l'expérience de ce monde de créativité, un monde qui pour certain.e.s, n'est pas le monde « habituel ».

19. VADORI-GAUTHIER Nadia, 2015

20. SAEZ Jean-Pierre, 2012

Une des participantes dit ne pas s'autoriser à la créativité parce que peut-être ne sait-elle pas comment faire.

« Dans ce collectif là et dans ce spectacle-là, je me suis dit, je ne sais rien faire et pour autant j'ai ma place. Si tu me mets dans mon monde du travail, si je ne sais rien faire, tu dégages, tu n'as pas ta place. Là j'ai eu la possibilité de tester ce que j'aime, ce que je n'aime pas, ce que je sais, ce que je ne sais pas faire et j'ai la possibilité de progresser ». (Estelle)

Dans la continuité de la tradition pragmatiste (Pierce, James, Dewey), c'est l'idée – ici l'individu – qui ne peut s'expliquer que dans le cadre d'une action en train de se faire. Alors, le rite ne traduit pas les individus mais les individus apparaissent dans le cours d'une activité rituelle. C'est l'action qui est première ontologiquement (Mead, 2006, Keck, 2012). Cela encourage le processus de création participatif dans sa forme rituelle qui serait déterminante à la constitution ou la confirmation des individus. Il est avant tout question de faire expérience.

Lorsque j'ai échangé avec Estelle, elle m'a dit avoir proposé initialement le projet à son fils, un garçon à la forte créativité et au besoin d'expression constant qui ne lui sont pas permis dans le quotidien de notre société et particulièrement dans le cadre scolaire. Finalement, après avoir été encouragée par Claire, elle s'est surprise à rester et à profiter de l'expérience elle aussi. Le projet et l'épanouissement qu'elle a ressenti à y participer l'ont questionné sur les raisons justement de cet épanouissement. « Furieux » est un « monde d'être soi » me dit-elle où il n'est plus sujet de « savoir-faire » mais de « savoir-être ». Ce potentiel créatif, elle soupçonne alors l'avoir en elle (pour l'avoir sûrement transmis à son fils), ne s'étant jamais identifiée comme une personne créative jusqu'alors. Elle y découvre une autre réalité, se découvre autre. Pour reprendre l'exemple de Denis, lors de sa direction de chœur, celui-ci m'a fait part de ce qui s'était passé dans sa tête à ce moment, comme un échange intime avec lui-même – lorsqu'il m'a partagé ce moment, j'ai réalisé que je n'avais pas compris le sens qu'il avait donné à tous ses gestes – qu'il a voulu partager au chœur :

« Et puis je me suis fait un scénario dans le métro, etc, du mec qui va bosser, vraiment je me suis fait un scénario en me disant le gars il est stressé, il va se faire engueuler parce qu'il est en retard, etc, puis quand le chef l'engueule, il se dit mais finalement pour quoi je ne vais bosser je suis libre. Je sais plus si j'ai fait un doigt, non j'ai fait ça (il fait un bras d'honneur), en me disant va te faire foutre, maintenant je suis libre et je m'en fous, même si je finis à la rue, je ne veux plus avoir cette dictature d'un petit chef à la con quoi ». (Denis)

Denis qui avait également fait part qu'il souffrait parfois de sa solitude au quotidien, dans son travail notamment, a trouvé ici une manière de se révéler et de s'exprimer face au groupe, en se représentant comme une personne autre dans son paysage intime.

21. MADELENAT
Daniel, 1989

Daniel Madelenat nous dit : « *L'intimité est un engagement positif où le sujet se découvre autre – en excès, débordant l'apparence – et libère son authenticité d'ordinaire occultée par le rôle social*²¹ ». Denis conclue d'ailleurs sur ces mots en fin d'entretien :

« *Tu te dis est-ce que la vraie vie elle serait pas pendant ces 15 jours ? Est-ce que j'ai vraiment vécu là et que le reste bon, on est en sommeil ?* » (Denis)

Nous pouvons nous demander d'où vient cette autre réalité, vécue par certain.e.s comme une vérité dans cette expérience de monde social. Que ce soit face au chœur, lors d'un échange intime entre la metteuse en scène et une participante ou face au public, l'interaction se fait en face-à-face. Et ce face-à-face est provoqué par le collectif d'artistes. Bien qu'il ne soit pas vécu comme central par les participant.e.s, le spectacle final et sa confrontation au public est pourtant fondamental dans le projet de création du collectif Meute. Le souhait de ne pas réduire les participant.e.s à des « *amateur.rice.s* » prend d'ailleurs son sens au moment de la représentation.

L'exercice proposé du chef de chœur place l'individu face au groupe, l'un fait face à l'autre et les deux interagissent en miroir. Enfin, c'est dans un face-à-face isolé qu'Abi se livre à Claire et dévoile une parole autre que celle audible au contact du groupe. Goffman dit : « *Le risque de toute interaction sociale en face-à-face est de perdre la face* ». Perdre la face, au sens de perdre ce masque anonyme tendu devant le visage de tout individu. Cela rejoint d'ailleurs l'autre dimension essentielle au processus d'individuation qui est l'espace scénique. La scène de théâtre où l'acteur.rice se dévoile. Jung définit une des étapes clés dans le processus d'individuation comme étant le passage de la persona au moi, la persona qui est à l'origine le masque porté par les acteurs du théâtre antique. Là où sur scène, nous pourrions penser jouer un rôle, porter un masque, il est ici question de le faire tomber, de se dévoiler. La scène de théâtre est une autre forme de réalité, un lieu ressource, comme les coulisses d'un monde social fait d'apparences et de contraintes.

22. KECK
Frédéric, 2012

Sur scène face au public, face au collectif, « *l'acteur doit se lancer dans le vide, avec la peur du trou qui le guette à chaque instant*²² », la peur du manque de créativité, la peur du vide derrière le masque. Or, c'est justement en faisant face au public ou au groupe que le moment est vécu et que l'individu advient. Le rite est alors une « *confirmation du rapport des individus au monde* » (Durkheim, 1968). Cette autre réalité qu'offre la scène dans sa forme rituelle d'interaction, dans quelle mesure est-elle vécue comme un désir de vérité par les participant.e.s. Le temps de création et d'interaction serait la « *vraie vie* », il révélerait la part de vrai en chacun.e de nous.

« *Trouver un nouveau travail signifie, dans la mesure du possible trouver cet équilibre, où ok je viens bosser le matin mais à un moment donné il faut que vous me laissez être moi-même et ne pas être dans un carcan... Après on verra. Sûrement que le collectif m'a permis de prendre conscience de ça.* » (Estelle)

Conclusion

La vie en société est calibrée par des rituels. Les rituels religieux, les rites de passage, d'institution. Nous avons vu que nos manières d'interagir sont également empruntées d'une forme rituelle. Wulf nous dit : « *On attend des rituels qu'ils compensent les expériences de perte liées à la modernité : perte du sens de la communauté, de l'identité, de l'authenticité*²³ ». En effet, le monde numérique et la distanciation sociale qu'il engendre coupe des corps (d'une vérité ?) pour nous enfermer dans des visuels (des apparences ?).

Parallèlement, notre sensibilité de société est influencée par l'arrivée de la caméra et son gros plan. Dans l'écriture théâtrale et scénique aujourd'hui, elle est d'ailleurs souvent présente au plateau au contact des acteurs. Pour qui il n'est plus question de jouer un personnage, mais qui se veut la projection intime de la personne qui est sur scène. Il s'agit également de plus en plus d'abolir le quatrième mur pour un réel face-à-face avec le public. Dans le processus de création comme celui du collectif Meute, ce dernier cherche à atteindre l'individu en lui offrant un espace scénique, entouré d'un collectif qui fait corps.

L'expérience du « Furieux » questionne réellement sur le désir d'intimité et de vérité présent dans notre société qui encourage à éprouver des projets de création comme celui-ci.

23. WULF
Christophe et
GABRIEL Nicole,
« Rituels.
Performativité et
dynamique des
pratiques
sociales », *Revue
Hermès*, 2005,
N°43, p.9-20

Bibliographie

- DESCOMBES Vincent, « Individuation et individualisation », *Revue européenne des sciences sociales* [En ligne], XLI-127 | 2003, mis en ligne le 30 novembre 2009, consulté le 22 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ress/502> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ress.502>.
- DUMONT Louis, *Homo hierarchicus*, Gallimard, 1966.
- GOFFMAN Erving, *Les rites d'interaction*, Les Editions de Minuit, 1974.
- GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne – La présentation de soi*, Les Editions de Minuit, 1974.
- HONNETH Axel, *La lutte pour la reconnaissance*, Editions Gallimard, coll. Folio essais, 1992.
- KECK Frédéric, "Goffman, Durkheim et les rites de la vie quotidienne", *Archives de philosophie*, 2012/3, Tome 75, p.471 à 492.
- LENOIR Frédéric, *Jung, un voyage vers soi*, Albin Michel, 2021.
- LIOT François, Entretien avec Annie Agopian, « Conduire à l'émancipation – 'L'art est une turbulence, un éveilleur qui met en branle la pensée' », *L'Observatoire*, 2012, n°40, p.55-57.
- MADELENAT Daniel, *L'intimisme*, Presses Universitaires de France, 1989.
- ROY Lise, "Réflexions portant sur la formation de théâtre entre traditions et mutations", *Revue Percée Pédagogies et pratiques artistiques* (n° 3, printemps 2020).
- SAEZ Jean-Pierre, édito, « La participation des habitants à la vie artistique et culturelle », *L'Observatoire*, 2012, N°40, p.1-2.
- SCHWARTZ Olivier, "préface", *Le hobo suivi de L'empirisme irréductible : sociologie du sans-abri de Nels ANDERSON*, Armand Colin, 1923.
- VADORI-GAUTHIER Nadia, "Le corps collectif, processus de recherche", *Corps*, 2015, n°13.
- WULF Christophe et GABRIEL Nicole, « Rituels. Performativité et dynamique des pratiques sociales », *Revue Hermès*, 2005, n°43, p.9-20.
- YANNIC Aurélien (direction), *Le rituel*, CNRS Editions, 2010.

Conversation avec Claire Pasquier, metteuse en scène de Furieux

Furieux réunit sur scène des interprètes amateurs et professionnels. Pourquoi ce choix ?

Les personnes en scène sont avant tout des citoyen.ne.s. Qu'ils et elles soient participant.e.s amateurs ou artistes professionnels, iels apportent leur expertise en tant qu'être humain, leur expérience sociale, leur histoire. Furieux est un espace d'expression ouvert à tou.te.s, au service d'un récit collectif porté par celles et ceux qui souhaitent l'habiter. Pour offrir à toutes et tous cet espace scénique qui leur est dédié, un groupe de citoyen.ne.s locaux est constitué à chaque nouvelle étape. Fruit d'un travail de territoire capillaire, le groupe est inter-générationnel, hétérogène, composé de femmes, d'hommes et d'enfants de tous horizons. La participation est gratuite, sans sélection et le groupe est constitué en partenariat avec des structures locales culturelles, sociales, éducatives et de santé afin de réunir des participant.es ayant une pratique amateur ou non, et des personnes ayant des degrés divers de familiarité avec la culture.

La question de la technicité ne se pose pas à titre individuel. Le parcours que nous menons ensemble permet d'arriver à une expression chorale puissante, pétrie des propositions des participant.e.s amateurs comme professionnel.les. Cette notion de proposition scénique en mouvement est fondamentale pour que les interprètes ne se figent pas dans une proposition scénique définitive. Au contraire, iels sont en permanence dans la tension qui régit le jeu collectif : attentifs aux autres, aux règles, à la stratégie, en permanence habité.e.s par l'action de façon très naturelle.

Le savoir-faire et la technique des artistes professionnels ne sont pas au service d'une expression personnelle, mais se veulent le support et le tremplin d'une expression collective. Il s'agit donc de constituer un écran musical, visuel et dramaturgique, pour mettre en valeur le groupe, choralemment comme individuellement. Une architecture solide et la présence des professionnel.les permet également de laisser plus de place à des zones liquides, et de partager le risque d'improviser sans qu'une pression ne s'exerce sur les participant.es.

Le groupe est donc différent à chaque lieu de représentation...

Furieux est une œuvre en constante mutation. A l'image de Dionysos, elle est toujours en transformation, en perpétuelle interaction avec l'énergie des corps en présence.

Chaque Furieux s'écrit et se vit à partir de sa version précédente. Le groupe s'approprié ensuite le projet pour le re-créeer : le matériel glané est repris, augmenté, co-créeé et incarné par les nouveaux participants. Le processus compositionnel et le processus de mise en scène sont ainsi perpétuellement en mouvement. Le caractère universel du mythe dont il se nourrit lui assure un écho en chacun d'entre nous, sur scène comme dans le public.

Comment travaillez-vous avec les habitants ?

L'architecture est conçue comme un canva de la commedia dell'arte. Cette structure dramaturgique fixe est partagée avec les participants. Elle est composée d'un prélude, d'une ouverture, de six chants et d'un final. Dans chaque section, on explore un univers sonore et visuel et on fixe des règles de jeu qui mettent en scène des mécanismes de groupe spécifiques : regroupement, exclusion, dévotion, auto-organisation, homogénéisation, représentation....

Chaque section est une partie de jeu, à la fois jeu de plateau, sport collectif et jam session, jouée devant le public. Chaque Furieux est un jeu différent qui repose sur les singularités des individus au plateau et sur les inattendus de la partie en cours. Cette approche permet de se situer à un endroit à la fois pérenne et vivant.

Un parcours de création de deux semaines et partagé avec chaque groupe avec lequel nous re-créeons Furieux. La mise en scène et la composition sont le support d'un travail technique, tactique et ludique avec le groupe. Un grand travail d'écoute, d'accompagnement de la pratique amateur et de cohésion de groupe se déploie jour après jour. Chaque exercice, chaque échauffement, chaque jeu d'apprentissage est le socle d'une section, sans distinction claire entre travail préparatoire et travail de création, dans un glissement fluide vers la proposition spectatorielle.

Au-delà des temps de création au plateau, nous visitons des lieux culturels, assistons à des spectacles, échangeons avec des artistes afin que les participants puissent nouer des liens pérennes avec les lieux culturels. L'enjeu de ces visites est également de constituer un imaginaire commun qui nous servira de socle, de terreau dans lequel planter Furieux.

Pour les participants, il ne s'agit pas seulement de chanter...

Le caractère pluridisciplinaire de Furieux offre plusieurs portes d'entrée aux participant.e.s : certains s'emparent de l'œuvre à travers le corps, certains à travers la voix, certains par les mots, d'autres le vivent à travers l'énergie du groupe... Tou.te.s les performeur.se.s sont en scène du début à la fin de l'opéra.

Comme dans la vie, il y a des situations et des langages avec lesquelles on est plus ou moins à l'aise. Durant toute cette épopée, chaque individu développe une stratégie pour habiter le plateau, parfois en première ligne, parfois en retrait, parfois à titre personnel, parfois choralement. Chaque personne crée ses interactions avec les autres, et élabore une connexion entre son identité propre et l'identité collective du groupe qui se dessine peu à peu.

L'adresse au public est elle aussi plurielle, offrant différents niveaux de lecture et développant la proposition scénique à travers des outils chorégraphiques, musicaux et scénographiques embrassant le concept wagnérien d'œuvre d'art totale.

Pourquoi faire appel au mythe de Dionysos ?

Faire appel à un mythe permet de mobiliser à la fois un bagage culturel commun et de grands thèmes universels qui traversent personnellement le parcours de chacun. Il permet de faire dialoguer les récits individuels au sein d'une grande épopée chorale.

Dionysos est l'étranger. Non seulement iel incarne l'errance, mais aussi une nature fluide. Son parcours semble déjouer toute tentative de définition. A la fois divin.e et humain.e, ni homme ni femme, iel n'appartient à aucune terre, pourtant quand iel arrive, iel est épidémique. C'est précisément ce caractère à la fois insaisissable et incontrôlable qui le rend dangereux aux yeux de certain.e.s, qui motive son rejet pour restaurer à la fois le calme, les règles, les marqueurs, les repères, les cadres, les frontières et les protocoles...

Pourtant, Dionysos est ce grain de folie qui sommeille en nous, qui n'attend qu'une étincelle pour flamber. C'est la pensée divergente, c'est imaginer plusieurs solutions à un problème, et c'est oser affirmer que des chemins de traverse sont là, à portée de main. En cela Dionysos incarne à la fois cette tension qui travaille en nous, mais aussi les phénomènes de masse et toutes les manifestations de la puissance.

Cela nous mène à la mania, cette fièvre que déchaîne Dionysos : le magnétique et l'onirique. Cette décharge émotionnelle qui nous relie lorsque nous formons une masse et qui nous pousse à adopter un comportement différent, à lâcher prise, à nous lover dans les corps, à prendre la parole. Cet état d'exaltation, où rêve et réalité s'interpénètrent. Est-ce illusion ou clairvoyance ? Chaos ou libération ? Perdition ou courage ?

Dionysos est aussi l'égorgé. L'écorchée vive. Le mutilé. Non seulement iel est blessé, mais ses cordes vocales tranchées ne lui permettent pas d'exprimer sa colère. Sa peur ne lui permet pas de nouer de lien. Iel a des choses à dire, à dénoncer, besoin de s'apaiser. Iel veut qu'on lui rende justice, que la vérité éclate et soit reconnue, exige réparation. Mais sans les codes et l'espace d'expression pour cela, la colère gronde, la vengeance s'ourdit. Dionysos, pour soi et pour tou.te.s les autres, non content de réveiller ce besoin d'expression hirsute, lui offre aussi un cadre : iel invente le théâtre. Iel crée donc un groupe et lui offre un rituel d'expression à travers la représentation. Quel meilleur compagnon pour ce premier projet du COLLECTIF MEUTE ?

□ Extrait du dossier de diffusion / site du collectif Meute.

REJOINDRE LA MEUTE

Cette publication rassemble les contributions des étudiantes du séminaire d'initiation à la recherche du Master Culture & Communication (université de Lille) animé par Élodie Sevin et David Vandiedonck.

Se confronter directement à l'expérience du terrain et à la démarche ethnographique en suivant, dans toute sa durée, une résidence de création, voilà ce qui a été proposé aux étudiantes.

C'était "Furieux", un opéra participatif du collectif Meute. C'est maintenant aussi, avec "Rejoindre la meute", l'aboutissement d'un passage par la démarche et l'écriture scientifiques pour les autrices de ces articles qui explorent la fabrique des émotions, l'articulation entre les amateur.ices et les professionnel.le.s, la mise en scène des enjeux politiques du spectacle, la place de l'individu dans le collectif, la mise en récits de l'expérience par les participant.e.s, les modalités de structuration du collectif, et même des ficelles des dynamiques de création...

Les autrices :
Garance Convert
Emma Fertard
Julie Holin
Margot Jégat
Marie Papion
Solenn Lenoble
Angèle Correia
Pauline Lecocq
Solène Boyrie



Photo : (c) Frédéric Lortino

