



**HAL**  
open science

## **Badaboum. Observation, description, reproduction**

Ulysse Berdat, Plume Ducret, Zoé Gronchi, Alice Kiener, Christophe Kihm,  
Romane Serez, Valérie Siron

► **To cite this version:**

Ulysse Berdat, Plume Ducret, Zoé Gronchi, Alice Kiener, Christophe Kihm, et al.. Badaboum. Observation, description, reproduction. 2021. halshs-03623537

**HAL Id: halshs-03623537**

**<https://shs.hal.science/halshs-03623537>**

Submitted on 18 Apr 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**bada** **boum**

observation, description, reproduction

Un atelier à reconstituer .....	7
Invitations renversées .....	37
<b>Yan Duyvendak</b> .....	39
Présentation .....	39
Protocole .....	43
Vidéo .....	46
Entretien avec Yan Duyvendak .....	47
<b>Kayije Kagame</b> .....	59
Présentation .....	59
Protocole .....	63
Vidéo .....	66
Entretien avec Kayije Kagame .....	67
<b>Rémy Campos</b> .....	77
Présentation .....	77
Protocole .....	81
Vidéo .....	88
Entretien avec Rémy Campos .....	89
<b>La Ribot</b> .....	103
Présentation .....	103
Protocole .....	107
Vidéo .....	110
Entretien avec La Ribot .....	111
Protocoles pour une personne .....	livret

Le collectif Badaboum a été créé le 26 septembre 2018 dans les locaux du 3, rue du Général Dufour à Genève. Ses dernières activités remontent au mois de décembre 2020. Durant ce laps de temps, le collectif a réalisé toute une série d'expérimentations dont le dessein est resté mystérieux pour beaucoup. Ses membres se rassemblaient autour de pratiques d'action, d'observation, de description et de reconstitution. Ce livre retrace leur parcours.

## **Un atelier à reconstituer**

Septembre 2018 : un texte de présentation

### Comportements : observations, études, pratiques

De nombreux-ses scientifiques ayant recours à l'observation directe de comportements humains ou animaux plébiscitent aujourd'hui un partage d'informations avec ceux qu'ils appellent les 'citizen scientists', observateur-ices qui relèvent, souvent sous forme d'anecdotes, parfois en partageant des méthodes d'observation scientifiques, des comportements sociaux dans des cadres quotidiens. D'autres, toutes aussi nombreux-ses, souscrivent à un mot d'ordre qui vaudrait aujourd'hui pour les sciences humaines, appelant à une sortie de l'anthropocentrisme pour leurs disciplines respectives: ici, l'observation semble un point d'entrée privilégié pour mettre en pratique des déplacements ou des décentrement susceptibles d'apporter des réponses concrètes à ces injonctions. Dans ce contexte, il n'est pas inutile de revenir sur le développement, notamment dans les sciences humaines et plus particulièrement encore dans le cadre de recherches menées sur la communication et l'interaction, sur des techniques d'observation, de description et de notation des comportements humains. Nous partirons d'un corpus d'études produites dans le cadre de ces recherches et nous essaierons de développer nos propres outils d'observation et de description de comportements dans le contexte contemporain de Genève. Ces études pourront s'appliquer à différents contextes sociaux, culturels, etc., que nous choisirons. Ce corpus de textes sera enrichi par des expériences artistiques d'observation, mais aussi par des films d'observation (scientifiques ou non) en tenant compte des propositions de chacun-e des participant-es. Le second volet de cet atelier s'appliquera non plus aux comportements humains, mais aux comportements animaux et concernera plus directement les études menées dans le cadre de la zoologie et de l'éthologie, dans leurs différentes branches. Nous nous appuyerons sur un corpus d'études situées dans le sillage du naturalisme et de l'évolutionnisme et nous essaierons, à partir d'elles, de fabriquer nos propres outils d'analyse et de les mettre à l'épreuve dans le contexte d'observations à Genève. Ce corpus de textes sera à nouveau enrichi par des expériences artistiques et des films d'observation (scientifiques ou non, amateurs ou professionnels) tenant compte des propositions de chacun-e des participant-es.

Huit ateliers de quatre heures seront donnés dans l'année: les quatre premiers permettront de se familiariser avec des méthodes et des pratiques d'observation,

au cours du premier semestre. Lors du second semestre, nous inviterons des chercheur-euses à venir discuter de leurs travaux et nous leur proposerons de poser un regard critique sur nos propres travaux.

26 septembre 2018 : un compte rendu

À l'occasion de la première séance de l'atelier nous avons parlé d'observation, plus précisément dans le contexte de l'éthologie ou étude du comportement animal (humain compris). À partir d'exemples dont nous avons relevé la précision et la rigueur, nous nous sommes posés une question: «Quand commence et quand finit une action?» Toute réponse à cette question engage une compréhension orientée de l'action. À partir de ces réponses peuvent se préciser différentes méthodes d'observation dont les moyens seront descriptifs ou quantitatifs, les échelles petites ou grandes, les écritures notationnelles ou statistiques.

Nous parcourons la présentation synthétique intitulée «So, you want to become an ethologist ? », que Mark Bekoff place en appendice de son livre *Canine Confidential*. Il y propose une méthode simple, directe et ayant recours à des moyens pauvres (un papier et un crayon), pour produire des observations quotidiennes de comportements canins. Elles sont reportées dans des grilles d'analyse permettant à une éthologie scientifique amateur, comme on parle de photographie amateur, de voir le jour. La question que pose Bekoff pour cette éthologie est la suivante: «Pourquoi les chiens (animaux) font-ils ce qu'ils font?» Notre objectif est moins de comprendre le pourquoi de l'agir que de nous intéresser au comment de sa compréhension.

Nous ouvrons une parenthèse sur les recherches de Jakob Von Uexküll et Emanuel Sarris sur l'*Umwelt* des chiens, menées dans le cadre de l'Institut für Umweltforschung de Hambourg. Ici, Uexküll et Sarris ont réalisé des expériences pour l'apprentissage des chiens d'aveugles et cherchèrent à comprendre comment ils enrichissaient leur monde propre de significations appartenant au monde propre des humains. L'évocation de l'Université de Tartu, en Estonie, où Uexküll enseigna et où des suites furent accordées à ses recherches en bio-sémiotique, ouvre de folles perspectives de voyages intellectuels et physiques. L'euphorie retombe lorsque Tartu s'efface pour laisser place à l'Institut





. *Télédesir* de Cindy Coutant

La réalisatrice met en scène des escargots sur un plan incliné, filmés de très près. Les lumières rasantes amènent un regard sensuel sur les formes molles et humides avançant ensemble, s'étreignant. La musique qui accompagne les images participe d'un effet de déréalisation et de spectaculaire. L'agrandissement de la vision, créé par la proximité avec les animaux comme par le format de projection de l'image, permet de saisir des détails de ces corps, que nous avons, malgré toute l'étrangeté qu'ils manifestent, tendance à anthropomorphiser.



Photogramme du film de Cindy Coutant, *Télédesir*, 2018

Des réflexions s'énoncent en marge de la projection :

- . Quel serait le point de vue des escargots ?
- . Peut-on simplement y atteindre ou n'est-ce pas un faux problème, une question mal posée ?
- . Une autre ligne de travail consisterait à peupler les liens de l'esthétique et de l'observation, tels qu'ils sont implicitement posés par ce film.

17 octobre 2018 : une transcription d'une description audio et un film

### Première observation, 27 septembre 2018

Je viens de tomber sur un pot rempli de noix de Grenoble qui a été complètement attaqué par les vers dans la cuisine. Je vois une multitude de vers, peut-être une trentaine, qui se baladent autour du pot. J'ai sorti et posé le pot sur le rebord de la fenêtre et les vers qui étaient sur le bord du bocal sont en train de tomber sur le rebord de la fenêtre les uns après les autres. Ils rampent presque tous dans la même direction pour le moment. Je ne sais pas ce qu'ils cherchent. Ils se dirigent vers le bord de la fenêtre. Ah ! Un vers vient de tomber, quand il tombe sur le sol il a un spasme, il s'agite et puis se met en quête. Une espèce de partie noire semble être la tête, en tout cas ils vont dans cette direction. Un autre vient de tomber. Il y en a déjà six qui viennent d'arriver contre le bord de la fenêtre. Je ne sais pas pourquoi ils viennent tous dans cette direction. Ils avancent à l'aide de leur corps. Je me fixe sur le premier individu qui est en cours d'avancée vers la fenêtre. Un autre bocal où il y avait des amandes n'a pas du tout été atteint. L'individu lève la tête, se remet en marche, fait de toutes petites ondulations... il avance à une vitesse relativement rapide, difficile à définir. Il doit faire une dizaine de centimètres en une minute. Il est plus petit que les autres. Il vient d'arriver contre le rebord de la fenêtre. Le rebord de la fenêtre est légèrement incurvé, il a du mal à s'y tenir. Ah, il renverse sur le côté puis il continue d'avancer comme il peut, toujours avec ses mouvements du corps, comme une chenille qui se rétrécit et s'augmente. Ils suivent tous, ou presque, la même direction. Le petit a vraiment du mal avec ce mur.

. *Het geluk van honden* de Nina de Vroome

Dans ce film, Nina de Vroome essaie d'attraper les comportements et les expressions de chiens lors de séances de dressage par une patrouille de police. Sa caméra est placée, pendant tout le film, à hauteur des chiens, de sorte qu'elle puisse cadrer sans cesse leurs « visages », leurs regards et ne montrer des humains que leurs pieds et leurs jambes. Ce parti-pris renforce encore l'intérêt que nous portons à des formes d'expression, d'autant que ces animaux obéissent à des ordres, dans des situations de grand stress. Quelques séquences en intérieur viennent interrompre celles de l'entraînement où, à nouveau, l'attention se porte



sur les regards de ces chiens. Sans commentaire, très discrètement ponctué de musique entre ses séquences, le film capture quelque chose des chiens qu'il filme, qui reste flottant quant au sens à lui accorder. Il souligne, en ceci, un point important concernant l'observation et le registre de signification que touche une description lorsqu'elle n'est pas suivie d'une interprétation.



Photogramme du film de Nina de Vroome, *Het Geluk van Honden*, 2018

### 19 novembre 2018 : des instructions extraites d'un courriel

Je vous rappelle quelques points à avancer avant notre prochaine séance :

. Afin de poursuivre le travail d'observation en essayant de privilégier les descriptions orales, nous avons évoqué, à partir des discussions générées par vos présentations, de donner une suite à cette première tentative d'observation-description. Il vous revient donc de trouver une deuxième situation, articulée à la première que vous aviez choisie (ce peut être un même contexte, une même échelle de description, un même objet dans une situation différente, etc.) et de reconduire l'exercice en essayant d'améliorer vos techniques de description.

Les durées peuvent être sensiblement les mêmes : de 1 minute 30 à 3 minutes. La possibilité de travailler à deux à une même observation a aussi été évoquée, afin de développer deux points de vue simultanément.

. [...] pour celles et ceux qui avaient choisi d'enregistrer leur observation, je vous demande aussi de conserver le fichier audio : nous les regrouperons dans un dossier commun.

. N'oubliez pas de réfléchir à une personne que nous pourrions inviter en avril, plutôt un-e éthologue de terrain, dont vous aimeriez découvrir le travail.

. Merci de me tenir au courant si vous trouvez des films, en relation avec l'observation, que nous pourrions regarder lors de prochaines séances. Pour la prochaine fois, j'en ai deux à vous montrer.

### 21 novembre 2018 : de nouvelles orientations, un exercice et des questions

Les observations orales en extérieur présentent deux problèmes pratiques : la quantité d'heures passée au dehors et la difficulté à obtenir des retours sur ce que l'on produit autrement que différés. Pour contourner ces contraintes, nous avons décidé de revenir dans l'atelier et d'y produire nous-mêmes la matière de nos descriptions.

Nous conservons l'oralité et l'observation directe, mais y ajoutons deux éléments :

. Les observations se focaliseront sur des actions humaines de personnes seules ou en groupe.

. Nous vérifierons la justesse des descriptions produites à travers leur restitution simultanée (en direct) ou en léger différé (enregistrées et diffusées à la suite) par un second groupe, qui aura accès aux actions par leur seule description orale.

Le cadre de travail se précise aussi à travers les restrictions suivantes :

. Les actions produites renverront à des actes simples, quotidiens, des postures de corps banales.

. Les descriptions n'auront recours à aucun vocabulaire spécialisé et devront être accessibles à quiconque.

. Nous n'utiliserons pas de métaphores ou de comparaisons pour nos descriptions, mais chercherons à maintenir une forme de littéralité.

En parallèle, nous réfléchissons à une invitation. L'invité·e nous présenterait son travail et ses méthodes de description et, en contrepartie, nous lui présenterions nos travaux et nos questions. Ce rendez-vous offre un calendrier et un objectif à la poursuite de nos recherches. Il nous encourage à préciser notre méthode, dans ce cadre qui commence à se stabiliser.

### Exercice

Quatre personnes agissent, chacune, dans un espace défini.  
Quatre personnes décrivent oralement chaque performeur·euse : leurs descriptions sont enregistrées.  
Quatre personnes reproduisent, chacune, l'une des descriptions enregistrées en l'écoutant avec des oreillettes.

Remarques : les informations gauche/droite sont confuses et variables entre les descripteur·ices et les performeur·euses.

Des questions sont ouvertes :

- . Quel niveau de précision dans la description orale permettrait-il d'obtenir le plus de justesse dans le rendu de l'action?
- . Comment décrire les placements et déplacements dans l'espace?
- . Comment créer des points de repères spatiaux?
- . Comment rendre la temporalité de l'action décrite?
- . Une description doit-elle être strictement factuelle?

Une décision est prise: pour positionner les corps dans l'espace, nous utiliserons des points de repères inhérents aux lieux: fenêtre, porte, etc.

18 décembre 2018 : une invitation

Les orientations récentes de nos travaux nous permettent de penser plus précisément notre invitation en fonction d'échos entre les travaux de l'invité·e et les nôtres. Nous décidons de contacter Valérie Castan, une artiste à la formation de danseuse-interprète dont la pratique est couplée à une formation d'audiodescription. À partir de cette double approche, elle mène une activité

artistique liée à la création de pièces sonores chorégraphiques. Dans sa dernière installation, *Talking Dance*, réalisée en collaboration avec Diane Blondeau, elle façonne ainsi le potentiel kinesthésique des mots. Mais elle travaille aussi à la médiation de pièces dansées auprès de personnes malvoyantes. Ses audiodescriptions réunissent l'impulsion de l'oralité et la précision de l'écrit.

### Extrait d'un courriel à l'adresse de Valérie Castan

(...) dans les faits, nous avons décidé de nous consacrer plus précisément à la description orale: nos travaux ont déjà donné lieu à différents exercices basés sur la restitution d'une description orale. Nous travaillons l'action produite, sa description et sa restitution avec trois groupes: les acteur·ices, les observateur·ices-descripteur·ices et les restituteur·ices. Nous avons commencé à filmer et documenter ces exercices qui se sont précisés au fur et à mesure de nos expériences. Nous commençons à développer, à partir d'eux, des techniques d'observation, des questionnements sur les échelles de l'observation dans le cadre de sa restitution, etc. C'est, bien évidemment, cette orientation de notre atelier qui me porte à vous contacter aujourd'hui pour venir lors d'une séance d'une journée présenter votre travail d'audiodescription auprès de personnes déficientes visuellement. Il s'agirait de nous exposer votre pratique mais aussi de conduire quelques expériences et exercices et de réagir aux travaux de l'atelier. (...) Voici pour le cadre général, nous pourrions discuter de tout cela plus en détail si toutefois cette proposition vous intéresse, ce que j'espère vivement. Ce serait un grand plaisir de vous recevoir.

Je profite de cette occasion pour vous souhaiter une belle année 2019.  
Bien cordialement.

19 décembre 2018 : deux nouveaux exercices

Nous poursuivons nos exercices reposant sur un système en trois points: action, observation/description, reconstitution. Ces trois points agissent de manière critique les uns sur les autres: une mauvaise reconstitution peut inviter à reprendre une description ou à simplifier une action, tout comme la complexité de mouvements combinés peut amener à réfléchir longuement sur

les éléments à sélectionner et le lexique employé pour faciliter la fluidité de leur reproduction. Nous inventons les actions et les testons immédiatement, ce qui nous permet d'expérimenter un grand nombre de possibilités et de nous confronter à de nombreux problèmes. Nous revenons après-coup sur les exercices lors de discussions et reprenons nos expériences, que nous filmons avec les moyens du bord. Certaines descriptions sont aussi enregistrées. Leur archivage se résume à des documents de piètre qualité, qui nous permettent cependant de nous délecter des écarts produits entre l'action première et sa répétition seconde. Notre travail porte une dimension comique.

### **Exercice**

Une personne exécute une suite d'actions.

Trois personnes décrivent, chacune, une seule partie de son corps : l'une la tête, l'autre le buste, la troisième les bras et les jambes. Ces descriptions sont enregistrées.

Trois personnes reproduisent, chacune, en même temps, l'une des descriptions enregistrée (la tête, le buste ou les bras et jambes). En parallèle et synchronisés, leurs mouvements reconstituent l'action d'un seul corps.

### **Description orale de la partie visage/regard**

Elle regarde en direction du cagibi, elle se mord légèrement la lèvre, elle regarde la porte du bureau, elle regarde la fenêtre, elle regarde le plafond, elle regarde en direction du canapé rouge, elle regarde sous la porte du cagibi, elle regarde les lampes juste au-dessus d'elle, elle a tourné la tête et elle regarde en direction de la fenêtre, elle regarde le sac noir, puis maintenant elle regarde la table, elle se tourne et regarde le sac noir, puis à l'intérieur du sac noir comme si elle cherchait quelque chose, elle regarde tous les éléments. Elle bouge les éléments dans le sac en scrutant chacun d'eux, elle regarde tout au fond du sac, elle se rapproche pour voir plus précisément. Elle regarde la veste orange. Elle s'est relevée, replace la veste orange et regarde le bonnet. Elle prend la veste bleue qu'elle regarde, puis regarde en direction du canapé brun, puis en direction du sac brun, dans la petite poche du sac

brun, elle ouvre la grande poche, prend le bonnet, regarde le bonnet, se retourne et regarde droit devant elle en allant vers la porte pour entrer dans la salle.

Remarque : le regard est central dans le positionnement du corps.

### **Exercice**

Trois personnes improvisent une action commune autour d'un canapé adossé à une fenêtre.

Deux personnes décrivent les actions de deux des personnes qui improvisent. La troisième sera présente lors de la reconstitution et reprendra sa séquence d'actions initiale. Deux personnes reproduisent l'action à partir des descriptions, accompagnées de la troisième, qui la reprend.

### **Description concentrée sur l'une des personnes**

Louise est au coin de la cimaise qui est appuyée contre le mur, Alice est appuyée contre la cimaise qui est au coin de la cuisine et Ulysse est allongé sur le canapé beige, qui est appuyé contre le radiateur, lui-même contre la fenêtre. Ulysse regarde le plafond. Louise le rejoint et s'assied à côté de lui, il replie les jambes et s'assied sur le côté droit du canapé. Il tient ses deux mains ensemble, et l'un de ses bras passe par dessus la jambe sur le canapé. Il appuie sa cheville gauche sur son genou droit, pose une main sur son ventre. Alice s'exclame donc Ulysse bouge brusquement, se retourne, se met à genou sur le canapé et s'appuie avec les coudes sur le bord de la fenêtre, regarde par la fenêtre et dit « Ah, il a bien ramassé, là! ». Les trois regardent par la fenêtre. Ulysse se retourne, se pose sur le canapé, il est assis sur sa jambe droite, le bras droit allongé sur le dossier du canapé et le bras gauche qui cache sa bouche parce qu'il rigole.

### **Description concentrée sur l'une des personnes**

Romane est assis·e confortablement sur le canapé, du côté de la porte de la cuisine, la jambe droite sur la jambe gauche, un

livre ouvert entre les mains. Iel lit le livre, tourne une page, regarde le livre toujours avec les jambes croisées, pose le livre à sa gauche et se lève. Iel entre dans la cuisine, prend un premier verre de sa main droite et le met dans sa main gauche, iel ouvre le robinet, remplit le verre qui est dans sa main gauche, le pose par terre, remplit le verre qui est dans sa main droite, le met dans sa main gauche et avec sa main droite referme le robinet et reprend le verre qu'iel avait posé. Iel retourne au canapé, iel donne le verre qu'iel a dans sa main droite à Yelim, s'assied et fait «santé». Iel boit le verre. Iel a les jambes jointes et son bras gauche posé sur la main. Iel laisse sa main un peu morte. Iel boit son verre cul sec. Iel a son bras droit posé sur sa jambe droite. Iel vient de faire le signe temps mort.

Remarques :

Læ témoin permet de «guider» l'action commune, iel devient un point de raccord.

Certains corps sont à l'aise dans des positions qui relèvent de la contorsion pour d'autres, créant des incompatibilités lors de la reconstitution.

Il faut prendre le temps de décrire la situation de base des corps avant le début de l'action.

## 6 mars 2019 : un dispositif, des tests

Les tests avançant, un dispositif se stabilise peu à peu. Un rapport d'équivalence entre un-e performeur-euse et un-e descripteur-ice a été retenu, puisqu'il permet une précision suffisante dans la description en vue d'une reconstitution qui, par obligation, mobilisera à son tour un-e reconstituteur-ice. Ce principe d'équivalence permet de conduire plusieurs reconstitutions en parallèle à partir d'actions communes, improvisées par plusieurs personnes en même temps, le plus souvent à deux. La synchronisation et la coordination des personnes sont un moyen de contrôle immédiat du rythme et de la justesse des reproductions. On peut distinguer, pour les performeur-euses comme pour les reproducteur-ices,

si l'action est produite chacun-e pour soi ou collectivement. Mais synchronisation et coordination mettent avant tout en exergue le timing et la difficile concordance des descriptions. Pour mieux comprendre et pour répondre de ces problèmes, tous les mauvais raccords nous sont utiles. Par exemple, lorsqu'un-e performeur-euse mime le geste de tuer en pointant un pistolet sur son vis-à-vis, qui s'effondre à terre. Au stade de la reconstitution, la «victime» peut recevoir la description de son action avant que le «tueur» n'ait effectué la sienne et se jette à terre avant les coups de feu. Ici, la reconstitution pointe un décalage flagrant entre les descriptions, mais ces derniers peuvent être plus subtils et survenir tout autant lors d'actions abstraites et indépendantes. Au fur et à mesure des tests, nous travaillons à cette concordance des temps de l'action, de la description et de la reconstitution. Cela demande de trouver un équilibre entre une attention focalisée sur soi et sur l'autre. Nous prenons une nouvelle décision : alors que les descripteur-ices pouvaient jusqu'alors regarder l'action et sa reproduction, iels doivent dorénavant se concentrer sur l'action uniquement : iels perdaient du temps à corriger les reproducteur-ices et perdaient le rythme.

Dans ce dispositif où les règles se précisent, la description orale finit aussi par trouver son style. Nous utilisons un langage courant et simple. Nous évitons tout recours aux métaphores et aux comparaisons, qui ne décrivent pas ce qui se passe mais convoquent l'idée et l'image. Nous pouvons utiliser des onomatopées. Lors de la discussion suivant la scène du pistolet, nous nous sommes demandé-es si les termes «PAN! PAN!» et «BADABOUM!» n'étaient pas plus efficaces que «iel tire deux coups de feu» et «iel tombe brusquement à terre». Les onomatopées évoquent à partir du son et non de l'image, elles rythment et pour cela peuvent intégrer notre vocabulaire.

## Tests du dispositif Action, Description, Reproduction (ADR)

### Cadre général

Deux personnes (performeur-euses) produisent des actions.

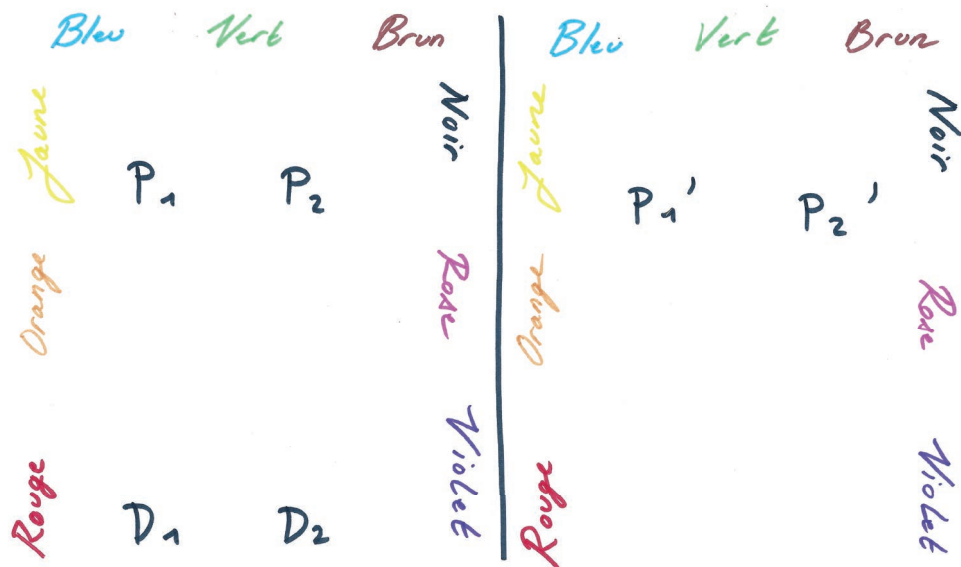
Deux personnes (descripteur-ices) décrivent les actions.

Chacun-e se concentre sur l'un-e des performeur-euses.

Deux personnes (reproducteur-ices) reproduisent les actions.

Chacun-e reçoit la description de l'action de l'un-e des performeur-euses.

Les descripteur·ices sont en contact téléphonique avec les reproducteur·ices afin de leur transmettre les informations en direct. Une cimaise est placée au milieu de l'espace, séparant les performeur·euses des reproducteur·ices qui ne peuvent les voir. Une caméra filme la scène en plan large. Les descriptions sont enregistrées avec des micros indépendants de la captation vidéo.



Schéma, dispositif ADR

Test 1 : les descripteur·ices voient les personnes qui font les actions et celles qui les reproduisent.

Test 2 : les descripteur·ices ne voient que les personnes qui font les actions.

Test 3 : les performeur·euses doivent répéter une suite d'actions en boucle.

Test 4 : les performeur·euses, en improvisant, inventent une petite histoire.

Remarques :

Problèmes de spatialisation : il faut créer des points de repères dans l'espace, soit sous forme de damier avec des zones colorées ou alors avec des éléments concrets (par exemple une chaise ou une balle...). Les descripteur·ices ne doivent pas regarder les personnes qui reproduisent les actions. Les descripteur·ices, quand iels s'entendent, s'influencent. Iels doivent donc être éloigné·es et parler bas.

Depuis le début de nos travaux, nos actions sont relativement simples afin de faciliter la description orale. Nous pratiquons des improvisations linéaires. Avec le dispositif ADR, nous commençons à travailler avec des patterns qui permettent d'intégrer la répétition à notre méthode. Avec la répétition, la justesse de la reproduction ne repose plus essentiellement sur la description de gestes mais aussi sur leur mémorisation. En parallèle et au fil des tests, des séquences plus narratives apparaissent. Nous intégrons cette coordonnée à travers la conception de « scénarios », soit de séquences d'actions notées. Ces scénarios écrits mettent à disposition des performeur·euses ce qui doit être reproduit : ils évitent les flous liés à l'improvisation. Par contre, ni les descripteur·ices ni les reproducteur·ices n'en ont connaissance. De nouveaux scénarios doivent être écrits régulièrement afin d'éviter les routines, le but étant, toujours, la description et la reproduction simultanées.

27 mars 2019 : des tests, à nouveau

### Suite des tests et préparation des scénarios présentés à Valérie Castan

Test 5 : mise en place du dispositif de couleurs.

Test 6 : les performeur·euses suivent un scénario.

Test 7 : les performeur·euses suivent un scénario que les descripteur·ices connaissent.

Test 8 : les reproducteur·ices ne connaissent pas le dispositif (personnes extérieures au groupe).





Test ADR 4, improvisation (performeuses à gauche et reconstituteurices à droite de l'image)



Test ADR 8, personnes extérieures (reconstitutrices extérieures à gauche et performeur·euses à droite de l'image)

Lors de la prochaine séance, nous présenterons à Valérie Castan le système que nous avons mis au point. Il comprend finalement une répartition des rôles en trois groupes différents liés à l'action, à la description et à la reproduction. Nous n'avons pas conservé le terme observation dans l'intitulé de ce dispositif (ADR), car bien qu'elle soit impliquée dans ce travail, nous avons préféré mettre en valeur la description, qui est au centre de notre travail. Dans ce dispositif, un couple de performeur·euses agit tandis que deux descripteur·ices transmettent leurs observations/descriptions directement par téléphone à un second couple, situé dans un espace séparé : ce système est rapide et fluide, les indications orales sont immédiatement reproduites et, si elles sont fausses, le reproducteur·ice peut tout au plus se replacer. Il est impossible d'effacer l'erreur ou de revenir en arrière. Par ailleurs, ce dispositif permet de tester sur le champ le résultat d'une description en le comparant à la version première d'une séquence d'actions exécutée en parallèle. Nous décidons aussi de consigner nos expérimentations sous la forme de protocoles écrits. Un protocole est une suite d'instructions qui définissent un cadre général à l'action. Nos protocoles pourront aussi inclure des descriptions d'actions qui prennent en compte l'espace et le temps de leur reconstitution. Ils contiennent des systèmes pour se repérer et s'orienter dans l'espace, créer des actions ou les reproduire. Il est important, pour nous, que

Valérie Castan puisse faire l'expérience de ce système par elle-même. Nous lui montrerons le protocole puis elle prendra la place de reproductrice. Il s'agit de vérifier si notre travail est compréhensible et partageable avec quelqu'un·e de l'extérieur. Il est aussi important que Valérie Castan puisse avoir une compréhension physique des problèmes que le système soulève, son travail d'audiodescription ne lui permettant pas de travailler la reproduction. En position de reproductrice, elle ne dispose pas d'une vision d'ensemble de la situation. Lorsqu'une description n'est pas suivie d'une reproduction, une incohérence peut passer inaperçue, ce qui n'est pas possible ici.

### Protocole et scénarios présentés à Valérie Castan

#### Dispositif

Le dispositif Action-Description-Reproduction (ADR) nécessite deux espaces identiques comprenant des repères de couleur aux murs. Ils servent à se situer et à s'orienter. Un couple de performeur·euses est présent dans chaque espace. Ils ne doivent pas pouvoir se voir. Deux observateur·ices, situés à l'extérieur des espaces, regardent le premier couple

(ci-après les performeur·euses) et sont en relation directe, via téléphone et kit main libre, avec le deuxième couple (les reproducteur·ices). Les deux espaces sont filmés et les descriptions sont enregistrées.

### Protocole de base

- . Les performeur·euses 1 et 2 exécutent un ensemble de mouvements/d'actions.
- . Deux observateur·ices décrivent la succession de mouvements/d'actions aux reproducteur·ices 3 et 4 par téléphone.
- . Les reproducteur·ices 3 et 4 exécutent les mouvements/actions d'après la description des observateur·ices.

### Variantes

1. Les performeur·euses improvisent des mouvements.
2. Un scénario constitué d'un ensemble de mouvements est écrit et soumis aux performeur·euses 1 et 2 (voir exemple de scénarios). Les observateur·ices ne connaissent pas le scénario.
3. Un scénario constitué d'un ensemble de mouvements est écrit et soumis aux performeur·euses 1 et 2 ainsi qu'aux deux observateur·ices qui s'y réfèrent pour leur description.

### Exemples de scénarios pour performeur·euses 1 et 2

#### Scénario 1

- . 1 dans l'angle entre brun et noir, regarde en direction de rouge. 2, à rouge, regarde en direction de violet.
- . 2 avance jusqu'à violet. 1 avance jusqu'à rouge, regarde vers violet.
- . 2 tombe au sol et se retrouve allongé·e pied à violet et tête à rouge. Au moment de l'impact, 1 saute à pieds joints et tape une fois des mains au-dessus de sa tête, puis court à rose et regarde le public.
- . 2 roule sur iel-même jusqu'au mur du fond en gardant la même orientation. 1 saute par dessus 2 au moment de son passage.
- . 1 toujours en rose regarde le public. 2 se relève et dos à noir, regarde vers jaune.
- . En longeant le mur (brun/vert/bleu), 2 avance jusqu'à orange.

- . En longeant le quatrième mur, 1 avance jusqu'à orange.
- . Une fois les deux à orange, face à face, 1 et 2 se prennent dans les bras et s'asseyent, enlacés.



Test ADR, scénario 1 (performeur·euses à gauche sur l'image, reproducteur·ices à droite sur l'image)

#### Scénario 2

- . 1 se trouve au centre du dispositif et regarde du côté «mur».
- . 2 se trouve également au centre du dispositif mais regarde du côté «fenêtre».
- . Toustes deux se font face, se regardent, les bras le long du corps et sont les deux à une distance d'un bras.
- . 1 lève simultanément les deux bras à 90°. 2 fait de même. Et toustes deux s'enlacent un instant.
- . 2 s'éloigne de 1 et fait un demi-tour sur iel-même se retrouvant face au mur en passant par orange. 1 fait un quart de tour sur iel-même et se retrouve face public.
- . 2 marche sur place. 1 se couvre entièrement le visage de ses mains.
- . 1 retire ses mains de son visage et tombe par terre violemment sur les fesses. 2 arrête de marcher sur place, fait un quart



de tour sur iel-même, se retrouvant face public.  
. 1 regarde 2. 2 sort du dispositif.  
. 1 se lève et sort du dispositif à son tour.



Test ADR, scénario 2 (performeur·euses à gauche sur l'image, reproducteur·ices à droite sur l'image)



Test ADR avec Valérie Castan, scénario 1 (performeur·euses à gauche sur l'image, reproducteur·ices à droite sur l'image)

8 mai 2019 : une rencontre

### Notes sur les méthodes de l'audiodescription, prises à partir de la présentation de Valérie Castan

Où sommes-nous?

Face à la scène, qui est un espace fictionnel?

Au théâtre? Ailleurs?

Quelle est la sensation d'espace? Est-il ouvert et/ou fermé?

Il faut décrire la scénographie.

Quand sommes-nous?

Quelles sont les informations données par la lumière, les costumes (couleur), tout ce qui constitue la dramaturgie?

Qui est sur scène?

Est-ce que ce sont des personnages qui jouent leur rôle, des danseurs, des acteurs? Forment-ils un groupe ou sont-ils distincts les uns des autres?

Comment les nommer?

Quoi?

Quel est le style chorégraphique, quelles sont les attitudes posturales, les intentions psychologiques, les émotions faciales, les gestes de communication non verbale, les parties du corps dont le mouvement part, s'étend, etc.?

Comment?

Hiérarchiser les informations.

Chercher des logiques de compositions pour trouver la logique de description.

Créer une trame.

Les trois lignes qui orientent une audiodescription:

Le factuel.

Le sensoriel.

Le rythmique.

Quel langage utiliser?

Employer des phrases courtes, au présent.

Utiliser des verbes d'action et des verbes qui font image.

Ne pas avoir recours au possessif.

Trouver des évidences. Le sujet de la phrase n'est pas nécessairement la personne sur scène.

La répétition permet de décrire la temporalité du mouvement et son rythme.

Lectures

*La Jalousie*, d'Alain Robbe-Grillet. La description d'une maison.

*Paysage sous surveillance*, de Heiner Müller. Description d'un paysage dans lequel un couple est peut-être en train de s'entretuer.

Comment décrire l'espace?

Paysage : construire l'espace par des entrées/sorties et à partir de positions arrêtées.

Relation : proxémie, distance entre les personnes, compositions et espacements entre les personnes. On peut lire une pièce de danse depuis des questions de proxémie, car ce sont les danseurs qui composent l'espace. Au fond, pour ce qui concerne la danse, on pourrait structurer la description à partir de la proxémie.

La description répond alors de la composition de l'espace depuis les interactions et les distances entre les gens. Interviennent les regards. Le choix des verbes est important, pour décrire ce qui se passe dans l'interaction, ce qui se dit dans la distance, comment se distribue le mouvement.

*L'heure où nous ne savions rien l'un de l'autre*, de Peter Handke. Pièce de théâtre sans paroles qui ne comporte que des entrées et sorties de scènes, indiquées par des didascalies.

*Quad*, de Samuel Beckett. Pièce où quatre personnages évoluent sur une scène carrée dont ils longent les bords et tournent autour du centre.

*The Girl Chewing Gum*, de John Smith. Dans ce film, une voix décrit, avec un temps d'avance, les agissements de passants dans une rue.

## Exercices proposés par Valérie Castan

### Méthode d'improvisation à plusieurs

À partir de trois catégories de mouvements :

- Actions : marcher, courir, sauter, rouler au sol, tomber, tourner sur soi, lever les bras, etc.
- Interactions : enlacer, pousser, etc.
- Gestes : fermer/ouvrir les poings, rouler des yeux, etc.

Une personne réalise l'action principale et les autres choisissent de :

- Supporter, accompagner l'action de l'autre.
- Témoigner, se placer sur scène en spectateur.ice.
- «Killer», prendre l'action principale.

### Protocole 1

Un.e descripteur.ice au micro décrit factuellement ce qui se passe.

Un.e à trois improvisateur.ices sur scène improvisent suivant la méthode indiquée précédemment.



Protocole 1 (descripteur de dos et improvisateur.ices devant lui)

### Protocole 2 (largement inspiré de Lisa Nelson)

Un·e descripteur·ice au 1<sup>er</sup> micro décrit factuellement ce qui se passe.

Un·e à trois improvisateur·ices sur scène improvisent suivant la méthode indiquée.

Un·e perturbateur·ice au 2<sup>e</sup> micro donne des instructions aux improvisateur·ices, qui les suivent et qui modifient leurs actes en conséquence.

Ces instructions sont :

- Repeat : répéter le mouvement
- Freeze : s'immobiliser
- Fast Forward : accélérer
- Play : reprendre le cours de l'improvisation
- Report : rapporter à haute voix ce que l'on fait, quand on le fait
- Slow : ralentir
- Rewind : rembobiner ou refaire en arrière

### Protocole 3

Un·e descripteur·ice au premier micro.

Un·e à trois improvisateur·ices sur scène.

Un·e perturbateur·ice au second micro.

Ici, la description ne doit pas rendre compte de ce qui se passe factuellement mais laisser la place à l'imagination et au récit, à partir de ce qui est vu sur scène. La description devient une narration improvisée. Pour faciliter l'exercice, les improvisateur·ices peuvent s'aider d'objets qu'ils ont amené sur scène. On peut assez facilement se retrouver avec ce type de décalage, entre le factuel et le fictionnel : « Le dragon se prend pour un·e top-modèle et partant du fond de la salle, défile en en mettant plein la vue à la chouette et l'elfe. »



Protocole 3 (descriptrice et perturbatrice de dos, improvisateur·ices devant elles)

### 22 mai 2019 : des perspectives

La présence de Valérie Castan, en nous plaçant face à notre pratique, nous a permis de préciser nos lignes de travail et nos centres d'intérêt. Nous cheminons dans des savoirs de l'observation et de la description à travers des techniques de corps, ainsi que nous avons pu le mettre en œuvre tout au long de cette journée. Mais, aussi, nous avons réalisé à quel point cette recherche nous amusait. Les exercices que proposait Valérie étaient très sérieux, comme notre protocole ADR, mais nous avons passé notre après-midi à rire. Ce plaisir vient des décalages inhérents à la reconstitution d'actions et aux malentendus qu'ils révèlent. Mais nous jouons aussi à l'intérieur des cadres protocolaires. Le jeu est intégré à notre travail depuis le début, jusque dans nos prises de décision, qui vont permettre à sa dynamique de se poursuivre. Finalement, si le jeu n'est pas impliqué empiriquement, alors, nous ne retenons pas une proposition. Ce jeu dans le décalage met autant en jeu le ludique que le mécanique. Il y a du jeu entre l'action, la description et la reconstitution. Et ces jeux sont signifiants. Peut-être, à la fin, est-ce l'exploration de ces jeux qui nous retient.

23 mai 2019 : un dernier mail

Bonjour,

Hier, nous avons travaillé à un programme pour la suite de l'atelier l'année prochaine, en ouvrant de nouvelles pistes pour des exercices, des actions et des rencontres. Nous avons retenu deux perspectives : l'écriture d'un livre et la réalisation d'une exposition. Nous avons déjà pointé de nombreuses possibilités qui tiennent compte des ouvertures permises par le développement de nos travaux et par la séance en compagnie de Valérie Castan : du côté du cinéma, de la littérature, etc. Un point sera fait très prochainement sur cette première séance de réflexion. Pour ceux qui n'étaient pas présents hier et si cela vous intéresse de continuer à travailler sur ces questions d'oralité, à partir et en extension de la description, je vous propose de venir le 5 apporter vos idées et points de vue pour la poursuite de ce travail. [...] Par ailleurs, j'ai testé auprès de Yan Duyvendak le principe de l'invitation renversée (ce n'est pas quelqu'un-e qui vient nous voir à l'école, mais nous qui allons rendre visite à quelqu'un-e chez lui) et il est partant pour le faire. Il nous propose de travailler, aussi et en plus de notre proposition, avec l'un de ses protocoles d'action/observation. La prochaine réunion du 5 sera encore consacrée à ce programme et à l'établissement d'un calendrier séance par séance.

Bonne fin de journée.

## **Invitations renversées**

# Yan Duyvendak

Après avoir réalisé de premiers tests avec Valérie Castan, fort-es des discussions et des ajustements que nous avons opérés, nous avons hâte de tester de nouvelles propositions. Nos descriptions orales étaient désormais plus maîtrisées : à la fois plus économes et directes sur le plan de l'expression, elles tenaient compte de paramètres de position dans l'espace, de vitesse et d'amplitude des gestes, ce qui permettait à la fois une reproduction plus fidèle, mais aussi de plus petits décalages entre exécutions, plus intéressants que de grands malentendus. Pourtant, aucune certitude ne nous était permise quant à notre capacité à rédiger une description de gestes et de mouvements suffisamment précise et efficace pour qu'une personne extérieure à notre groupe de travail puisse la reproduire correctement, simultanément et à la première écoute. Nous avons souhaité faire cette expérience à l'occasion de notre première invitation renversée, avec Yan Duyvendak, en essayant d'atténuer cette difficulté par une proposition qui consistait à lui faire rejouer, sans qu'il le sache, l'une de ses propres pièces.

Yan Duyvendak est un artiste qui travaille à la frontière du théâtre et de la performance. Il est possible de distinguer deux périodes dans son parcours, à travers deux types de travaux différents : la première, marquée par des performances qui mettent en tension et en relation des corps et des images issues du cinéma, de la télévision ou des jeux vidéo ; la seconde, marquée par des propositions engageant des collaborations avec le public, des institutions ou des associations et dont la portée – quand ce n'est le lieu même de leur énonciation – s'adresse à l'espace social. Ce recours à l'art comme moyen d'apporter des réponses à des situations concrètes, d'agir sur la réalité, est aussi l'une des lignes que suivait l'enseignement de Yan Duyvendak lorsqu'il était professeur à la HEAD–Genève, dans l'option art-action, qu'il avait créée avec La Ribot et dont il était responsable.

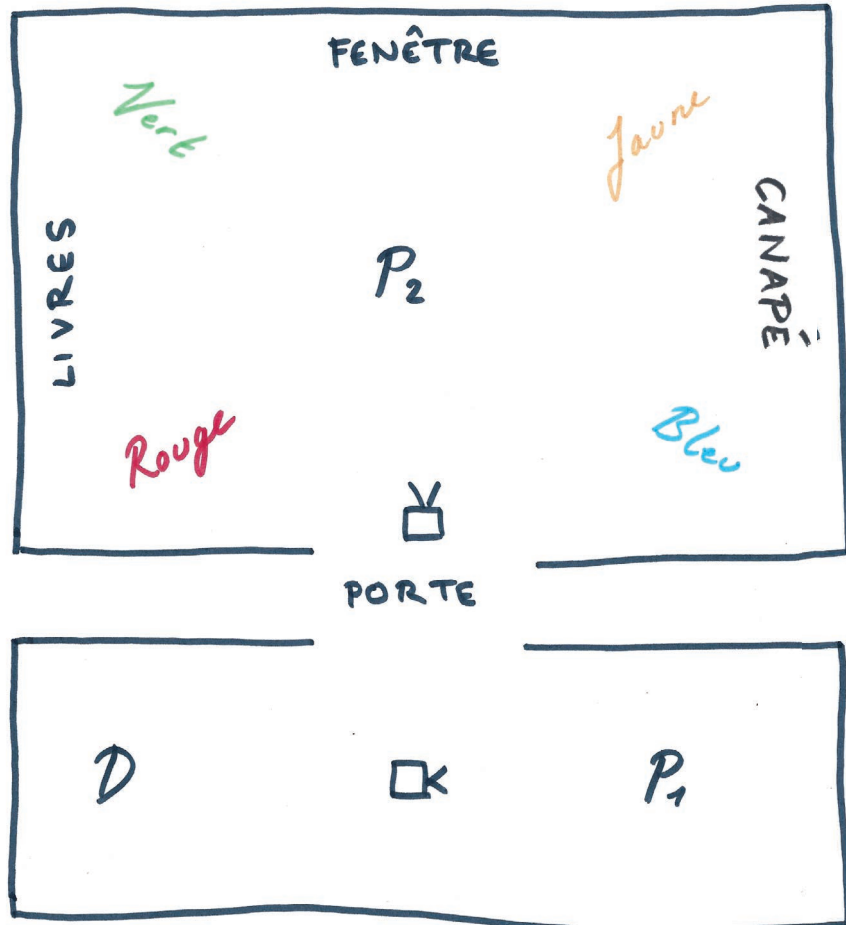


Nous avons retenu la performance *My Name is Neo (for fifteen minutes)*, qui appartient au premier groupe des œuvres de Yan Duyvendak, dans laquelle il reproduit sur scène et en parfaite synchronie les mouvements du héros du film *Matrix* des sœurs Wachowski (le personnage de « Neo », interprété par Keanu Reeves) pendant quinze minutes, devant un moniteur qui diffuse la séquence originale du film. Cette pièce est un solo, assez simple à déplacer dans un espace de petites dimensions, mais elle a aussi été jouée à de très nombreuses reprises par Yan depuis sa création, en 2001, ce qui nous laisse supposer qu'il a conservé la mémoire de ces gestes. Un second enjeu, lié au référent global de la description, s'ajoute donc à ce test : la reconnaissance par Yan Duyvendak des gestes qu'il a déjà effectués dans le passé. Suite à notre rencontre avec Valérie Castan, nous avons reconsidéré l'importance des mots. En effet, comme vu avec elle, des changements minimes dans les termes employés pour décrire un mouvement peuvent affecter énormément sa reproduction. Nous nous sommes également aperçu-es que, parfois, utiliser une expression commune plutôt qu'une description laborieuse d'un geste permettait une exécution plus claire et plus juste dudit geste. Pourtant, nous ne comptons pas avoir recours à des comparaisons ou à des métaphores, comme à un style plus littéraire. Nous avons donc organisé des crash tests de la description en amont, afin de nous assurer de la justesse de certaines des expressions que nous employions comme, par exemple, « en déroulant le dos » ou « vibrer des mains ». Ces tests nous ont permis de focaliser notre attention sur une composante supplémentaire de la description, à savoir le temps. Les gestes de Yan Duyvendak, dans sa performance, étaient synchronisés à ceux de Neo dans le film, parfois lents, parfois rapides, fluides ou saccadés et nous avons besoin de faire passer cette dimension-là dans la description. Il nous est alors devenu indispensable de penser au temps de lecture à haute voix des phrases que nous écrivions. Si celles-ci étaient trop longues ou trop courtes, Yan Duyvendak éprouverait beaucoup plus de difficultés à reconnaître sa propre performance. Nous avons alors rallongé artificiellement certains mots (« Plie le couuuuude » ou « tend le braaaaaaas ») et en avons coupé d'autres, afin d'arriver à une lecture qui communique au mieux la temporalité des mouvements. La hiérarchisation des mots a également été déterminante dans ce processus, lors de mouvements complexes ou peu intuitifs. Commencer chaque

mouvement par une description de sa partie la plus précise pour remonter jusqu'au plus général, permettait au performeur d'intégrer les informations sans peine au fur et à mesure de la description et d'exécuter le geste final avec plus de précision. « [Le performeur] saisit une bille à côté de sa main (au niveau de son regard) avec son pouce et son index » est donc devenu : « Avec son pouce et son index [Le performeur] saisit une bille à côté de sa main (au niveau de son regard) ». Une fois ces quelques modifications apportées, nous sommes parvenu-es à une description qui nous satisfaisait. Il ne nous restait plus qu'à l'éprouver en situation.



Chez Yan



$P_1$  : Alice  
 $P_2$  : Yan  
D : Ulysse

□K : Caméra

## Protocole

### Dispositif

Le dispositif prend la forme suivante : une performeuse (Alice) reproduit l'enchaînement de mouvements sélectionnés ; un descripteur (Ulysse), s'appuie sur le texte établi par le groupe et énonce les mouvements que Yan doit exécuter, simultanément, dans une autre pièce. Yan et Ulysse sont séparés par deux portes, mais reliés par une oreillette. Ayant dû écrire le protocole à l'école, malgré son exécution effective chez Yan, nous avons arrêté des stratégies pour que notre texte soit clair sur l'orientation du corps dans n'importe quel espace. Nous utilisons donc des cubes colorés, déposés à chaque coin de la pièce, comme repères spatiaux, complétés dans les instructions par des indications comme « Fenêtre » ou « Canapé » pour désigner les différents murs de la pièce. Dans chaque pièce, une personne filme l'exécution d'Alice et celle de Yan.

### Description

Debout, bras le long du corps, face Fenêtre, jambes légèrement écartées, tête vers Livres.

Tourne tête vers Canapé, tourne tête vers Fenêtre.

Pivote en arrière sur la jambe droite pour arriver dans la diagonale Rouge, jambes écartées.

Bras en croix, coudes pliés, éloignés devant soi, mains tendues.

Saute en arrière pour se positionner dos à Livres.

Pivote, se jette face au sol diagonale Vert en appui sur ses bras, hanches tournées face Porte.

Regarde vers Jaune.

Tourne la tête face Porte, relâchement au sol.

S'accroupit direction Canapé.  
Se relève en déroulant le dos.

Pied fixe, tourne la tête vers Porte, puis le buste.

Plie le coude droit vers l'arrière, main droite ouverte vers le bas, puis déplie le bras vers le bas et le monte tendu, devant soi face Porte, main en signe de stop.

Plie le couuuuuuuude,  
s'arrête,  
regarde fixement après la main, face Porte,  
respire profondément,  
tend le braaaaaaas,  
s'arrête,  
inspire, expire, inspire, expire.

Tourne buste puis tête, bras tendu vers Canapé.

Avec son pouce et son index saisit une bille à côté de sa main, au niveau de son regard.

Ramène l'objet vers lui pour mieux le regarder.

Pied fixe, tourne le haut du corps face Porte, regarde toujours la bille.

Laisse tomber son bras et lâche la bille dans une grande expiration, regarde la bille par terre, lève la tête face Porte.

Inspire, expire.

Baisse la tête, regarde par terre, grande inspiration,

les poings se ferment et montent au niveau des côtes.

Expire, tend les bras vers le sol en ouvrant les mains.

Fait vibrer les mains.

Monte les bras grands ouverts jusqu'à hauteur d'épaule, vibre des mains,  
regarde vers Rouge au sol,  
vibre des mains.

Fait un cercle à hauteur d'épaule avec les avant-bras, les monte jusqu'au ciel,  
regarde face à lui direction Rouge,  
tourne la tête face Porte,  
vibre des mains.

Marche vers Livres,  
se positionne face Porte, jambes pliées écartées,  
bras tendus au dessus de la tête,  
haut du corps arc-bouté vers Canapé.

Tourne les deux index face à face,  
se déplace de quatre pas en arc de cercle vers Canapé, corps face public,  
s'arrête debout face Porte, jambes légèrement écartées,  
bras le long du corps.

Lève la tête au ciel.

Grande inspiration, expire lentement, plie les genouuuuuux,  
s'arrête.

Pivote sur la jambe gauche par l'avant, arrive face Fenêtre, sa main droite saisit les lunettes noires à ses yeux.



<https://vimeo.com/projetbadaboum/invitation1>

## Entretien avec Yan Duyvendak

L'enregistrement est pris en cours de discussion. Nous mangeons des gâteaux et buvons du thé.

**Yan** Avec la pièce *Invisible*, qui est issue du même projet de recherche sur l'observation réalisé à la Manufacture de Lausanne, on commence par donner aux participant-es les règles du jeu. Nous nous sommes rendus compte que si une phrase changeait dans la formulation de ces règles, la manière dont les personnes réalisaient les actions pendant les deux heures qui suivent changeait aussi. Le moindre mot compte. Tout compte. C'est assez inquiétant, car tu crois accorder une grande liberté aux personnes, alors qu'en fait, pas du tout. On leur parle pendant vingt-cinq minutes et si on change deux phrases d'une fois à l'autre, la nature de l'action effectuée change aussi.

**Romane** Il faut donc essayer d'avoir les phrases les plus concises, les plus efficaces possibles et se demander ce qu'il est important de préciser et aussi ce qui peut être laissé de côté pour avoir le résultat souhaité. Comment tu arrives à définir ce qui va être instinctif? Par exemple, à l'expression « dérouler son dos », tout le monde a fait exactement la même chose. C'était assez impressionnant. Si tu as fait un exercice de gym une fois dans ta vie, tu comprends ce que signifie « dérouler son dos ».

**Alice** Il y a les mouvements connus et les mouvements inconnus...

**Yan** C'est vrai que « mettre ses deux index face à face » est moins connu, comme exercice de gym... Vous avez regardé les écritures de chorégraphie, les langages qui ont été développés pour les écritures chorégraphiques? Tu as l'impression de lire quelque chose de très abstrait et, en fait, cela te permet de faire des gestes. Il y a un livre de Cindy Van Acker, la chorégraphe belge, à ce propos<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> <https://www.heros-limite.com/livres/partituurstructuur-les-partitions-choregraphiques-de-cindy-van-acker>

**Plume** On peut aussi faire un lien avec l'apprentissage du chant. Quand on chante, on ne voit pas l'appareil avec lequel on travaille et on est obligé de donner des indications verbales à la personne qui est en face de soi, pour qu'elle sache comment s'améliorer, comment trouver les bons gestes. C'est très difficile de trouver les indications qui produisent les gestes recherchés de manière intuitive. Souvent, en chant, on utilise des images comme « imagine que tu es une cathédrale », mais pour qu'elles soient efficaces, il faut que tout le monde soit d'accord sur le geste qu'elles sont censées représenter, parce qu'une cathédrale, ça peut-être plein de choses... Ce que l'on fait est un type d'exercice similaire, mais transposé sur d'autres gestes.

**Alice** Sauf que nous, dans nos indications, nous n'avons justement pas utilisé de métaphores ou d'images.

**Christophe** Nous sommes parti-es avec des descriptions très analytiques, avec une méthodologie qui était plutôt issue des sciences descriptives : celle, par exemple, des sciences humaines influencées par le naturalisme, la zoologie, etc. Ce sont des descriptions au sein desquelles il n'y a aucune image. Quand un animal exécute un mouvement, tu n'as pas recours à une métaphore, tu essaies de décrire très précisément ce qu'il accomplit. Les personnes qui travaillent dans ces domaines essaient plutôt d'utiliser un vocabulaire qui soit le plus plat possible. Et puis, on a rencontré une audiodescriptrice, Valérie Castan, qui est venue travailler avec nous, et nous nous sommes rendu-es compte que toutes ses sources étaient littéraires, une littérature peu portée sur la psychologie : Beckett, le nouveau roman, etc. Elle n'avait pas recours à des sources scientifiques. Pour des chorégraphies dont elle avait fait l'audiodescription, elle passait parfois par des anecdotes qui finissaient par expliquer un mouvement et ajoutaient des éléments à ce que l'on voyait. Je crois que nous sommes resté-es à un niveau bien en dessous de celui-là sur le plan descriptif.

**Yan** Oui, vous ne rajoutez pas des « comme »...

**Christophe** Parfois, nous nous sommes amusé-es à le faire, mais avec cette description que nous t'avons proposée, on reste dans une écriture relativement littérale. Je trouve intéressant de maintenir cette ligne-là,

car elle nous évite de déplacer le geste dans un tout autre contexte. L'information que tu reçois avec une description littérale te propose un autre type de rapport à ton corps que la métaphore, qui compose une image.

**Yan** Ce que vous proposez est très technique.

**Christophe** Oui, et je crois que cela implique un mode de concentration comme un mode de compréhension assez particuliers, du côté de la réception de l'information.

**Romane** C'est pour cela que ça demande beaucoup de précision et d'organisation pour les informations que l'on donne. Ça renvoie à la question de la hiérarchie des informations. Si tu donnes la description « se relever en déroulant le dos » ou si tu commences à dire « lentement », « en déroulant le dos », « se relever », tu n'obtiens pas la même chose et, dans le second cas, quelque chose de plus précis.

**Yan** C'est une question de chronologie.

**Christophe** La description doit restituer impérativement une continuité, ce qui pour la littérature n'est pas nécessairement un enjeu. Nous avons lu un texte de Proust, qui est un écrivain tout de même réputé pour ses descriptions, et on voyait très bien que ce qu'il cherchait à constituer, à la fin, c'était une image. Cet exercice est aussi un bon moyen critique pour appréhender des écritures.

**Valérie** C'est aussi ce que l'on a fait la semaine passée, avec Balzac.

**Christophe** Balzac, ce sont des vignettes, pas vraiment des descriptions.

**Yan** Que décrivait-il, les déplacements des gens ?

**Christophe** Oui, c'était extrait de *La Théorie de la démarche*. À cette occasion, Alice a fait quelque chose d'incroyable : elle a retrouvé exactement, en se servant du texte comme d'une instruction, des postures de corps telles qu'elles sont dessinées par les caricaturistes du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est-à-dire,

aussi, ce qui traverse l'esprit de Balzac quand il écrit ces textes. On reconstituait l'image qui était dans l'esprit de Balzac.

Alice Oui, mais cela n'a pas fonctionné pour tous les textes.

Christophe Non, mais c'était très drôle. Et l'un des plaisirs de ce travail tient au fait d'apprendre en s'amusant... Beaucoup de choses peuvent être touchées, depuis le protocole jusqu'à la reconstitution, de l'information à la description, qui sont l'objet d'un travail spécifique. L'intérêt de ce travail réside à la fin dans les écarts qui sont produits entre une action effectuée et une action restituée d'après description, ce dont rendent compte les montages finaux des vidéos des actions et reconstitutions réalisées en parallèle.

Alice Puisque tu évoques cela, j'ai été présente à tous les tests qui ont été réalisés pour cette reconstitution de *Neo* et je crois que c'est ici que nous avons le moins bien réussi. En partie, parce que chaque fois qu'on lisait le texte pour travailler, on était face à la personne qui le rejouait, on prenait vraiment le temps, alors qu'aujourd'hui, le timing était différent. Ulysse essayait le plus possible de suivre ce que je faisais et je pense que ça a énormément influencé la compréhension et la réception du côté de Yan. On lisait le texte beaucoup plus tranquillement quand on faisait les tests avec d'autres gens.

Yan Mais, pour moi, ce n'était pas trop lent.

Alice Ah bon ?

Yan Non, non, pas du tout. Bien au contraire. Enfin, plutôt, ce n'était pas trop rapide. Il y avait de longs moments où j'avais le sentiment que j'étais déjà dans la position et j'attendais le texte suivant. Mais comment peux-tu dire que ça a raté ?

Alice En écoutant Ulysse, j'avais l'impression que c'était plus compliqué que lors des tests précédents.

Romane Je trouve, pour ma part, que c'était beaucoup plus clair. On retrouvait forcément des mouvements de la vidéo d'origine vu que c'est toi, Yan, qui rejouait cette fois. Il y avait donc beaucoup de mouvements très justes, même s'ils n'étaient pas toujours exécutés dans la bonne orientation.

Christophe La difficulté, ici, c'est effectivement l'orientation des corps. Il est tellement difficile de ne plus avoir recours aux repères de sa droite et de sa gauche pour se situer dans l'espace, d'autant plus que l'espace décrit ici n'est pas celui que les acteur-ices-descripteur-ices voient, mais celui dans lequel toi, Yan, te trouves. Il y a une espèce de dissociation. Dans les white cubes de l'école, les raccords sont plus simples puisque les deux espaces de la performance sont identiques.

Yan Et vous aviez déjà fait ce même type d'exercice en vous déplaçant chez des gens ou bien vous êtes resté·es à l'école ?

Alice Toujours à l'école.

Yan Ça fait une très grande différence.

Christophe Nous avons travaillé comment donner à une personne la possibilité de se situer dans l'espace à partir des gestes qu'elle est en train d'exécuter d'après des instructions, puisqu'elle ne sait pas du tout quelle doit être la position de son corps dans l'espace.

Yan Pour vous dire comment j'ai vécu cet exercice, je trouve très intéressants les décalages. Le premier d'entre eux, c'est d'entendre deux fois Ulysse, puisque sa voix passe à travers la porte mais aussi dans les oreillettes dont j'étais équipé, mais pas au même moment. J'ai aussi apprécié l'effet stéréo : le fait de savoir qu'Alice était en train de faire les mouvements que j'écoute et que je répète, et que je ne puisse que deviner les écarts entre ses mouvements et les miens. C'est très plaisant à faire parce qu'il y a cette question, en permanence : « Est-ce que je fais faux ou est-ce que je fais juste ? » Même si de toute façon, si je fais faux, il n'y a aucun problème, on ne va punir personne. Il y a un aspect ludique dans l'écart, et c'est dans

l'écart que se produit une forme d'humour. Ensuite, le fait que ce soit chez quelqu'un, je ne sais pas si ça rajoute beaucoup de choses. Je me demande si ce n'est pas un autre projet, une autre question.

**Christophe** C'est une question pratique qui ne relève pas du projet lui-même. Le fait que tu ne viennes pas à l'école peut t'enlever une charge et le fait de pouvoir réaliser cela dans un autre contexte est aussi intéressant pour nous. Mais il est vrai que ça ne facilite pas les choses en raison des adaptations à trouver et du type de concentration que génère le cadre, qui est très familier.

**Yan** Oui, mais qui est défamiliarisé par les diagonales qui sont ajoutées comme points de repères dans l'espace avec les couleurs. C'est étrange. Mais comment faites-vous dans un white cube ?

**Romane** On utilise aussi des repères de couleurs qu'on place à chaque angle de la salle. Finalement, je trouve qu'utiliser les repères concrets dans l'espace, ici, ça marchait très bien, jusqu'aux derniers moments, qui sont très complexes, et pour lesquels cette méthode fonctionnait moins bien. Par contre, n'utiliser que des repères de couleurs aurait été, je pense, moins déstabilisant pour toi que de commencer avec des repères de type « livre » puis, tout à coup, d'ajouter les couleurs.

**Yan** Oui. D'ailleurs, pour la personne qui prononce le texte, c'est étrange, puisqu'elle ne voit pas ces repères.

**Ulysse** Même lors de l'écriture c'était un peu abstrait, parce que nous avons en effet recours à des repères que nous ne maîtrisons pas, n'ayant jamais visité le lieu. Aussi, dans la cuisine où nous sommes, j'ai dû changer d'orientation pour me retrouver en face d'Alice.

**Christophe** Il faudrait que tu testes une description dans les conditions habituelles, Yan. C'est-à-dire avec un processus de description et de reconstitution à partir de mouvements improvisés, dans la continuité, avec un dédoublement des espaces et un contexte plus neutre.

**Ulysse** Le white cube est un peu comme une salle de motion capture. Il y a une abstraction complète du monde et on doit créer de nouveaux repères. Étant donné que tout est identique, tu intègres très vite les repères de couleurs. Tu es comme dans un espace virtuel dans lequel tu ne connais pas la finalité du geste que tu exécutes. Tu suis la description au plus proche sans avoir aucune idée de l'action dans sa totalité.

**Alice** Ce qui s'y déroule peut devenir parfois très étrange, notamment lorsqu'il s'agit d'une action commune, par exemple lorsque deux personnes doivent se serrer dans leurs bras. L'une et l'autre s'approchent tout doucement sans tenir compte vraiment l'une de l'autre, tout doucement, sans savoir comment ou quoi faire. Lorsqu'on le voit, on associe cela à un tout autre sentiment...

**Ulysse** Nous approchions avec les bras raides, devant nous. Et nous avons fini les bras tendus alors qu'il aurait fallu qu'on se prenne dans nos bras. Nous avons appliqué individuellement ce qu'on nous avait décrit, pas reproduit une scène collective.

**Yan** C'est beau, parce que l'abstraction produit un décalage.

**Christophe** Oui, par le retrait de l'affect. Tu essaies de régler des événements de manière précise, pour qu'ils fonctionnent, mais ils ne sont pas ajustés à un affect commun.

**Ulysse** Aussi, les questions de temporalité et de conscience des mouvements sont intéressantes. Paradoxalement, pour obtenir une continuité dans la reproduction, il faut toujours décrire les actions comme si elles étaient exécutées pour la première fois.

**Yan** Est-ce que ce projet vous apporte des choses dans votre travail personnel ?

**Alice** Je pense que oui. Dans la façon dont on conçoit les choses, quand on prépare une performance.



**Yan** Vous faites tous et toutes de la performance ?

**Romane** Oui, mais pas de cet ordre-là. Je travaille beaucoup avec des personnes auxquelles je donne des indications et c'est assez intéressant de comprendre comment le discours va avoir une influence, comment la personne va réagir à ce que tu lui dis de faire, comment elle va se positionner.

**Christophe** Ce n'est pas un type de travail que l'on fait souvent. On travaille beaucoup plus les énoncés comme des règles en se disant que les règles suffisent. Alors qu'en réalité, ce n'est pas un problème de règles, c'est beaucoup plus fin que cela. Il y a des questions de lexique, d'articulation des éléments, d'échelles de description... afin de parvenir à faire en sorte que les choses puissent aboutir à une forme de continuité. Cela complexifie énormément la notion de protocole et le renvoie à son écriture. Que le protocole soit aussi tributaire, dans son exécution, de son écriture et que la précision de l'écriture permette des ouvertures pour l'exécution, à l'encontre du lieu commun qui voudrait que cette écriture doive être neutre et sèche... Il y a donc un ajustement à trouver dans les écritures protocolaires de la performance.

**Ulysse** J'ai beaucoup aimé travailler avec l'écriture. Lorsque nous réfléchissions à tous les mots que nous pouvions choisir et à ce que voulait dire tel enchaînement de mots ou tel autre, ce que cela génère comme image, ce que cela implique. Entre « arc-bouté » ou « arc de cercle »... il y a la question des degrés, des angles, etc. Pour l'écriture, c'est très intéressant de réfléchir à comment on définit, comment on décrit.

**Plume** Il y a une notion d'élégance, aussi : trouver des phrases qui sont élégantes, qui ont cette finesse et qui sont belles, comme en mathématiques.

**Yan** Ah... la formule juste !

**Plume** Oui : la formule qui décrit pile ce qu'elle doit décrire et qui le décrit bien. Et qui est essentielle en plus d'être claire.

**Ulysse** Lorsque ça arrive, c'est assez satisfaisant. Par exemple avec « arc-bouté », que l'on a testé lors de nombreuses descriptions et qui ne marchait pas. Et pourtant, toi, Yan, tu t'es mis dans la bonne position quand on l'a dit. Il y a quelque chose de la formule magique.

**Romane** Surtout pour une position complexe.

**Christophe** Ici, on a affaire à un mouvement plus rare et à un terme qui est relativement peu fréquemment employé.

**Alice** « Vibrer des mains », ce n'est pas évident, non plus. On pensait à « papillonner » et, finalement, ça a fonctionné.

**Yan** Oui, mais ça a aussi fonctionné parce que j'avais retrouvé les repères de la performance originale.

**Christophe** Alors, à ce propos, ce qui nous intéressait était aussi de savoir si et quand tu allais les retrouver.

**Romane** C'est l'image de la balle, je crois, qui a été le déclencheur. C'est bien ça ?

**Yan** Oui ! C'était le mélange entre « ramène quelque chose vers toi » et le geste suivant, je ne sais plus...  
(Alice montre le mouvement du regard, la prise de la balle dans les doigts et le regard qui accompagne la balle qui tombe).  
C'est cela. C'est ici que j'ai compris.

**Zoé** J'ai été très impressionnée, parce qu'en voyant la séquence originale, je me suis dit que c'était quand même très difficile, comme geste. Je ne m'attendais pas du tout à ce que tu le fasses aussi juste, direct et que ce soit aussi clair.

**Yan** Mais j'ai puisé dans ma mémoire et j'avais alors d'autres repères.



**Christophe** C'est le moment où ça bifurque.

**Yan** Pilote automatique! « Chope la balle! »

**Romane** Mais ensuite, ça se complique!

**Christophe** Ton esprit part en vrille. Comme si tu te disais « génial, j'ai reconnu », et alors tes bras, tes mains et tout le reste ne suivent plus.

**Romane** Peut-être que si nous avions arrêté la description à ce point précis, tu aurais pu continuer presque seul...

**Yan** C'est certain! Mais comme, justement, avec cette reconnaissance, tout changeait, et que la description continuait, j'étais perdu.

**Ulysse** C'est très intéressant, lorsqu'on compare la vidéo dont nous sommes partis avec le montage final, on voit bien que d'un seul coup, tes mouvements deviennent très clairs sur le passage avec la balle. Quand tu la laisses tomber sur la reproduction, c'est vraiment similaire à l'original. Cela répond à la question que l'on se posait sur la mémoire du mouvement.

**Christophe** Est-ce qu'on arrive à convoquer le souvenir de la performance par la description des gestes? Même si on cherche à être le plus précis possible, la description fragmente et coupe dans la performance originale, elle n'en restitue pas la continuité. Mais, quand même, on se disait que tu te rappellerais de certains gestes en le faisant. Avec l'idée que, d'un seul coup, c'est un autre type de mémoire qui est convoqué, puisque tu as incorporé ces mouvements. Comme si ton corps te disait: « Mais c'est *Matrix*, mon gars! »

**Romane** Je ne sais pas si tu l'aurais compris si tu avais juste entendu ou lu la description sans passer par l'exécution des gestes.

**Yan** Ce serait intéressant de le savoir.

**Romane** Peut-être que tu aurais visualisé quelque chose de complètement différent.

**Christophe** On pourrait peut-être essayer ce protocole avec La Ribot. On lui propose une description d'une *Pièce Distinguée*, qu'on ne lui fait pas rejouer. En tout cas, on lui donne la description écrite pour lecture, et ensuite seulement elle l'exécute.

**Romane** Nous pourrions en décrire plusieurs.

**Yan** Il faudrait les enchaîner comme une seule pour voir si elle arrive à les repérer.

**Christophe** Yan, on va faire un arrêt sur image au moment où tu reconnais la performance et t'envoyer un beau tirage photo.

**Ulysse** Avec inscrit: « Merci! »

**Christophe** « De la part de... Badaboum! »

# Kayije Kagame

Avant de soumettre notre proposition à Yan Duyvendak, nous avons réfléchi à une liste d'invité-es auquel·les nous pourrions proposer de travailler, à partir de notre principe d'échange de services et en fonction des suites qu'ils puissent accorder à nos travaux, au regard des enjeux et horizons de leurs propres pratiques. Nous avons donc contacté Kayije Kagame, car l'une des questions qui restait en suspens, après notre première invitation renversée, relevait de l'échelle de la reconstitution des gestes. Autant, avec Yan, la description visait le mouvement du corps, ses positions dynamiques dans l'espace, sans entrer dans un luxe de détails, afin d'assurer la continuité de l'action décrite et de l'action exécutée, autant, avec Kayije Kagame, nous souhaitions tester des gestes et une description à d'autres échelles. Plus détachée d'un mouvement continu, cette description de plus près nous renvoyait à nos premières expérimentations à partir de nos lectures et de nos intérêts pour la micro-analyse. Elles n'en reconduisaient pourtant pas les méthodes ni les notations extrêmement détaillées qui ne conviennent pas à l'oralité et à la reconstitution simultanée. Sans doute, d'autres moyens étaient-ils possibles et d'autres protocoles devaient-ils être inventés.

Kayije Kagame a tracé un double parcours. Actrice, au théâtre, elle a collaboré avec Robert Wilson, Baboo Liao, Ivan Cheng, Yves Noël Genod, Denis Savary, Julia Batinova... Au cinéma, elle a joué dans des films de Camille Dumond, (*People's Park* et *Ajardeck*, 2017-18) ou Emmanuelle Lainé et Benjamin Valenza (*Est-on prêtes à endosser les habits de l'artiste?*, 2018). Elle pratique aussi la lecture de textes en public et en présence de leurs autrice·eurs (Adbourahman Wouaberi, Chimamanda Gozi Adichie, Enrique Serna, Patrick Chamoiseau, Lenardo Padura). Artiste, Kayije Kagame explore, par le biais de dispositifs visuels et sonores immersifs, les contours de ce qu'elle appelle la « non-performance ».

En 2019, elle a entamé un nouveau travail en collaboration avec l'actrice Grace Seri, et conçu un solo, *SANS GRACE* (premier volet d'un diptyque dont *AVEC GRACE* sera le second), qui s'articule en grande partie autour de la parole et de micro-gestes qui puissent mettre en exergue la disparition de l'artiste (elle-même) sur scène. Cette échelle du travail des mouvements et des gestes répondait précisément à nos préoccupations et nous étions curieux·ses d'en apprendre plus.

Nous décidons donc de proposer à Kayije Kagame de reproduire des gestes qui passent souvent inaperçus au quotidien, que l'on exécute sans en prendre compte, des actions inconscientes. Cet axe de travail nous conduit à utiliser une caméra cachée pour enregistrer les micro-gestes d'une personne en situation d'attente. Comme il était important, pour nous, d'ancrer notre proposition à l'intérieur de l'école, puisque notre rencontre avec Kayije Kagame se jouait en ces lieux, cette situation fut la suivante : un·e élève sollicite un·e enseignant·e pour l'aider à réaliser une prise de vue pour un travail en cours. L'élève fait asseoir l'enseignant·e sur une chaise, mais l'appareil de prise de vue semble avoir un problème. Pour régler ce problème, l'élève quitte la salle et laisse l'enseignant·e seul·e sur la chaise à attendre. Cette situation gênante, à la fois pour l'enseignant·e et pour l'élève, est assez commune dans les écoles d'art. Nous espérions qu'elle induise l'enseignant·e en attente, sur sa chaise, à produire les micro-gestes dont nous avons besoin. Alice se mit en scène dans cette séquence, prétendant avoir un problème technique avec une caméra, alors qu'elle filmait en réalité la personne dans l'attente. Nous avons, tout d'abord, tenté une description très détaillée des mouvements de cette personne à partir du moment où elle se retrouve seule, mais avons rapidement vérifié que la micro-analyse n'était pas, ici, constructive. Notre point d'intérêt, à travers ce travail, se déplaçait. Il retenait moins l'exécution parfaite des micro-gestes originaux qu'une exécution cadrée par des indications, certes précises, mais non contraignantes et qui laissaient à l'exécutant·e la possibilité de combler ses manques, sans faire fausse route. Nous souhaitions offrir à Kayije Kagame la possibilité de cheminer pour relier les différents points que nos descriptions mentionnaient à l'intérieur de ces cadres. Nous avons alors écrit trois descriptions, selon

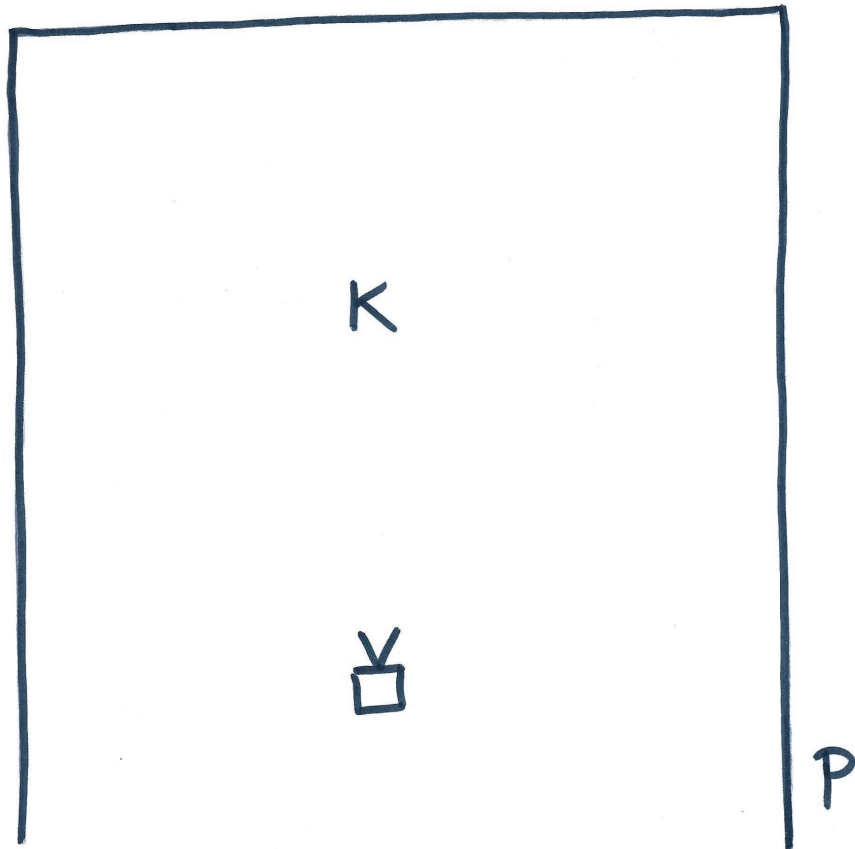
trois registres différents, proposant trois cadres qui pouvaient s'emboîter successivement. Les informations qu'ils contenaient se superposaient et se complétaient pour finalement recomposer la scène initiale. Ils prirent la forme de trois fiches pour trois protocoles. Cette méthode était entièrement nouvelle, pour nous, et faisait appel à un autre type de mémorisation que celle précédemment testée avec Yan Duyvendak, qui nous semblait, aussi, plus proche de celle mobilisée par les acteur·rices pour leurs apprentissages, les déplaçant cependant du registre textuel vers le registre gestuel. Le 18 décembre 2019, nous accueillons Kayije Kagame dans les bâtiments de l'école, rue du Général Dufour. Une chaise et une caméra sont installées dans un white cube, des tasses et un gâteau nous attendent dans une autre salle. Kayije arrive. Une fois les présentations faites, nous lui remettons un protocole. Celui-ci stipule qu'elle devra jouer les trois descriptions dans l'ordre, les unes à la suite des autres, en reprenant les éléments de chacune dans la suivante. Le premier cadre lui indique la situation d'attente dans laquelle se trouve l'acteur·rice qu'elle doit jouer, le deuxième détaille les mouvements de corps qui composent son action et le troisième livre l'état d'esprit du personnage qu'elle incarne. D'abord incertaine quant au fonctionnement de l'exercice, Kayije se prête pourtant au jeu et s'assied sur la chaise tandis que nous l'observons. Nous sommes excité·es et très attentif·ves à ses réactions. Après la première action, elle a compris la situation. Chaque description donnée, que Kayije prend minutieusement le temps de lire, influe subtilement sur son jeu. Nous cherchons à déceler les mots derrière ses gestes et sourions aux décalages qui se créent. Le silence et la tension règnent. Un trouble s'installe quand se redoublent les événements de la situation décrite et ceux de la situation rejouée, car Plume prétend que la caméra ne fonctionne pas. La séance est intense. Le relâchement ne se fait sentir qu'une fois toutes·tes réuni·es. Nous entamons alors, autour d'un thé et d'un gâteau, une discussion sur l'expérience que nous venons de faire.

## Protocole

### Dispositif

Cette pièce met en scène un·e enseignant·e interprété·e par l·a performeur·euse principal·e et un·e élève interprété·e par une personne du collectif Badaboum. Elle se passe à l'intérieur. Une chaise est installée au milieu de l'espace de performance, sur laquelle s'assoit l'enseignant·e. L·a performeur·euse principal·e reçoit une première description de l'action qu'elle va devoir exécuter. Cette description lui indique la situation générale. Iel la lit et nous signale quand iel est prêt·e. Le départ de l'action est donné par la sortie de l'élève. C'est également le retour de l'élève qui marque la fin de l'action. À la fin de la première action, l·a performeur·euse principal·e reçoit une deuxième description qui lui indique les mouvements qui constituent l'action. L'action est alors rejouée selon le même principe, mais cette fois, l·a performeur·euse prend les deux descriptions en compte pour rejouer l'action. Finalement, l·a performeur·euse reçoit la troisième description qui donne plus d'indications sur le contexte et l'état d'esprit du personnage. Iel re-rejoue une dernière fois l'action en prenant en compte les trois descriptions. Chacune des trois actions est filmée.

White cube à l'école



K : Kayije

P : Plume

### **Cadre général**

Un·e enseignant·e dans une école d'art. L'élève va lui montrer quelque chose, mais doit s'absenter suite à un problème technique. L'enseignant·e doit attendre son retour. La scène dure environ une minute trente.

### **Cadre 1. Situation**

Un·e élève sollicite un·e enseignant·e pour l'aider à réaliser une prise de vue pour un travail en cours. L'élève fait asseoir l'enseignant·e sur une chaise, mais l'appareil de prise de vue a un problème. Pour régler ce problème, l'élève quitte la salle et laisse l'enseignant·e seul·e sur la chaise à attendre.

L'enseignant·e n'a ni téléphone, ni stylo, ni bloc note.

L'enseignant·e est habillé·e d'un jean avec des poches et d'un pull un peu grand.

### **Cadre 2. Action**

Position de départ :

Assis·e sur une chaise, tête vers le haut, regard vers le bas.

Mains jointes au niveau de l'entre-jambe. Les jambes ne sont pas croisées.

Actions :

Regard et tête vers le bas sur sa droite,

puis dirige le regard et la tête vers la main gauche.

De la main gauche, enlève deux peluches sur son pull en bas puis en haut.

Main gauche se remet en place.

Regard vers le haut, lointain.

Baisse le regard et se perd dans ses pensées (longuement).

Regarde si l'élève arrive.

Enlève des peaux mortes de ses lèvres avec sa bouche.

Soudainement, se tortille sur la chaise et tâte ses poches à la recherche de son téléphone, ne le trouve pas.

Se recale sur la chaise, se pince le bout du nez puis croise ses bras et ses jambes.

Baisse la tête, soupire et attend.

### **Cadre 3. Contexte**

L'enseignant·e se trouve dans une situation courante dans le cadre pédagogique, qui reste cependant désagréable. La bienveillance envers l'élève est obligatoire et parfois forcée (il est nécessaire de donner de son temps, de faire preuve de bonne volonté même quand on la perd). Les sentiments de l'enseignant·e, dans la situation présente, mêlent l'embarras à l'agacement.



## Entretien avec Kayije Kagame

**Christophe** Pourrions-nous revenir sur les trois documents que nous avons donnés à Kayije ?

**Valérie** Au départ, nous avions prévu de réaliser un seul document, qui correspondrait à l'actuel Cadre 2, à cela près que nous étions parti-es dans une description très détaillée de la vidéo d'origine : une vitesse réduite par trois pour le défilement de l'image afin de noter chaque détail. En fait, nous nous sommes rendu-es compte que cela n'était pas intéressant pour nous. Il valait mieux proposer ces trois cadres et laisser un peu place à l'interprétation, qui était un meilleur moyen d'entrer en relation avec la vidéo originale.

**Ulysse** Partant de là, nous avons arrêté notre choix sur trois étapes lors d'une session de travail en commun. Une première étape serait juste la situation avec quasiment aucune indication de mouvement. Une deuxième étape, consacrée au mouvement, au sein de laquelle nous avons conservé les grandes actions exécutées dans la vidéo originale. Une troisième étape se concentrerait sur des éléments plus psychologiques. Je crois que cela nous amusait d'imaginer ce qui se passait dans la tête de cette personne, aussi parce que cela permettait de donner une épaisseur supplémentaire à la situation.

**Alice** Mais ça nous amusait aussi parce qu'en retour ces indications pouvaient exercer une influence sur les gestes décrits dans le Cadre 2, sur leur tonalité.

**Ulysse** Cela permettait d'enrichir cette dimension de l'attente. Christophe nous avait parlé d'une performance sur laquelle Kayije travaillait, basée sur des micro-actions. Pour retrouver ces micro-actions et les décrire, nous avons décidé de travailler à partir d'une situation d'attente, qui souvent est associée à leur production. Une situation à l'intérieur de laquelle l'échelle des actions semble importante alors qu'elle est très réduite : par exemple, lorsque la personne prend son téléphone. Ce que nous avons fait auparavant avec Yan Duyvendak impliquait de grands gestes et des actions plus



<https://vimeo.com/projetbadaboum/invitation2>



spectaculaires. Alors, on avait envie de se concentrer sur quelque chose de plus réduit.

**Valérie** Comme tu es actrice, nous voulions profiter de tes compétences pour donner plus d'ouverture à l'interprétation des instructions.

**Christophe** Est-ce que les trois entrées proposées par cette découpe (situation, geste, psychologie) étaient immédiatement distinguables à la lecture des fiches ?

**Kayije** Tout d'abord, je trouve très intéressant d'avoir découpé cela en trois étapes. Ceci dit, il y a eu pour moi une quatrième étape, qu'on pourrait appeler l'étape zéro et qui repose sur le fait de vous rencontrer alors que vous avez tous déjà développé un vocabulaire commun, que vous travaillez sur ces protocoles d'observation et de description depuis un moment et que je ne connaissais ce travail que partiellement. Rentrer dans ce degré de réalité, comprendre ce qui, au-delà des mots, était engagé dans les faits, constituait déjà une première étape. Avant de commencer à lire le premier cadre, je voulais être sûre de bien cerner ce que vous m'aviez proposé lorsque nous avons discuté en cercle dans la salle et que vous m'avez présenté votre travail dans ses grandes lignes. Je voulais comprendre ce que vous attendiez de moi. J'avais peur de ne pas avoir saisi vos enjeux et j'étais soucieuse de bien vous écouter avant de passer à la pratique. Ensuite, il y a eu un glissement entre la discussion, la lecture que j'ai faite du premier cadre et le moment où l'action s'est déroulée. Plume ne m'a pas fait signe ou n'a pas dit « Action ». Je crois que tu m'as dit « on filme », mais je ne savais si c'était situé à l'intérieur de la scène jouée ou si cela s'installait à la suite de la discussion et dans ce même degré de réalité. J'ai trouvé ce glissement très intéressant. J'étais, d'une certaine manière, en train de vivre ce que l'enseignant-e avait vécu, sauf que je n'étais pas dans la même attente. Je ne savais pas quand les choses commençaient : il y avait une sorte de mise en abyme de deux situations, l'une devant être jouée et l'autre qui la redoublait, au sein de laquelle la première devait être jouée. J'étais un peu troublée. De ce fait, je me suis demandée à la lecture du premier cadre si

j'étais censée faire quelque chose, comme il n'y avait pas de description de gestes. Pour le deuxième cadre, se posaient des questions de mémorisation. Si tout le monde s'était tu et que j'avais pris un moment un peu plus long, j'aurais mieux respecté les instructions. Je me suis demandée si je devais sortir, du fait que vous soyez présent-es, que vous discutiez, et je me suis ravisée. Alors, je n'ai sans doute pas respecté les indications à la lettre, mais cette seconde étape constituait une bonne approche pour cerner ce que mettait en place la troisième. Pour ce qui est de la troisième étape, c'est amusant que, Valérie, tu évoques le fait que je sois actrice et que peut-être je serais plus à l'aise avec ces éléments d'interprétation reposant sur des traits de psychologie. En réalité, je travaille assez rarement avec le psychologique ou en tout cas il faut beaucoup d'autres étapes avant d'y parvenir. Et c'est là où votre découpage en plusieurs étapes est intéressant. Les micro-gestes disent tellement de la situation, alors que quand on plaque des intentions et des interprétations sur ce que la personne pense, on se laisse aller à une plus grande subjectivité.

**Valérie** Les gestes t'ont permis de comprendre les intentions avant même qu'on te les donne dans le troisième cadre.

**Kayje** Oui, exactement.

**Christophe** C'est intéressant, car lorsque nous avons travaillé sur ces trois étapes, nous nous sommes demandé-es dans quel ordre nous allions te présenter les éléments. Nous n'étions pas certain-es de placer ce que nous avons alors appelé le « portrait psychologique » à la fin. Que se serait-il passé si nous avions commencé par ces indications psychologiques ? Est-ce que cela fausserait la description ?

**Kayije** Je crois que le passage que vous proposez avec ces différentes étapes est le plus objectif, dans la mesure où il assure une grande fidélité à la situation. Si j'avais commencé par le cadre plus psychologique, j'en aurais probablement fait beaucoup plus. J'aurais joué d'autres gestes, d'une manière moins retenue, plus « vulgaire », afin d'essayer de retrouver la vérité

du moment. Une indication supplémentaire aurait pu être précisée, mentionnant le fait qu'il était affalé sur sa chaise, ce qui aurait donné des informations sur son état d'esprit et son humeur. Vous aviez écrit « assis sur sa chaise ». C'est différent. Il se laisse un peu aller<sup>1</sup>.

**Christophe** Tu aurais décrit sa position comme « affalée ».

**Kayije** « Avachie », peut-être pas « affalée ».

**Alice** Je crois qu'on en a parlé, lors de l'une de nos nombreuses descriptions et cela a peut-être disparu à un moment.

**Zoé** La première, très précise, devait comporter quelque chose comme « assis sur son flanc droit, légèrement affalé ». Mais, en relisant cette description, nous nous sommes dit que cela ne donnait pas de bons indices pour reconstituer la scène.

**Christophe** « Avachie », c'est vrai, souligne une forme de relâchement qui en dit beaucoup sur l'état d'esprit de la personne. C'est d'ailleurs une position souvent corrigée dans le cadre scolaire. Je ne sais pas pour vous, mais quand j'étais dans de petites classes, on nous répétait souvent de nous redresser, car nous étions « avachi-es ». La posture n'était pas considérée comme sérieuse ou attentive.

**Kayije** Ce que je trouve super, c'est aussi les différents degrés de réalité. Il n'y a pas eu de moments où l'on s'est dit : « On commence. On entre dans la fiction. » Déjà, au moment du protocole zéro, je me suis dit que j'aimerais bien que, dans mon travail, le public ressente ce trouble avant d'entrer [dans la salle de spectacle]. Normalement, on a le ticket, on s'assoit, le spectacle commence : tout est hyper organisé et on ne prend pas de risque. Je trouve plus intéressant d'être dans cet endroit de trouble, cet endroit composé mais dans la réalité.

**Plume** Dans l'entre-deux.

<sup>1</sup> Suite à l'exécution de la performance, nous avons montré à Kayije Kagame la captation de l'enregistrement original.

**Alice** Au tout début, en réfléchissant à la manière d'agencer l'espace, on s'est demandé si on ne voulait pas poster une autre caméra pour t'aider à jouer. Cette deuxième caméra aurait permis de filmer la scène en entier. Finalement, on a abandonné cette idée. On trouvait que c'était trop lourd. Je pense que cette version avec une seule caméra a bien fonctionné.

**Davide-Christelle** Ce qui était intéressant, la première fois, quand Plume a commencé sans faire de « eye contact » avec personne, c'est que vous qui connaissiez la scène, vous avez reconnu que c'était le début. Du coup, ça s'est vite calmé et il y a eu un silence total et je pense que, grâce à ça, Kayije a pu comprendre que c'était le départ. Si on avait continué à discuter, cela aurait pu s'étirer.

**Christophe** Effectivement, quand Kayije commence à être très concentrée sur ce qu'elle fait, ça crée un effet de retour sur les gens qui la regardent. On aurait dû filmer l'audience. Ça se joue beaucoup dans une sorte d'échange étrange entre un public qui est dissipé et soudain très concentré. Il passe par différents états, aussi en fonction de ce qu'elle fait. D'habitude, quand le collectif Badaboum fait des choses, c'est très bruyant, mais Kayije a réussi à faire régner un silence extraordinaire.

**Kayije** Mais le degré de concentration était peut-être trop poussé par rapport à ce que vous vouliez.

**Romane** On demandait des gestes spécifiques, aussi. Du coup, on attendait de voir si tu allais les faire ou pas.

**Kayije** Mais il y a un degré de relâchement, ou de non-concentration dans la vidéo originale. Je pense que j'ai été trop appliquée par rapport à la situation de base.

**Christophe** Ce qui est normal.

**Ulysse** Louise, une des personnes qui est venue regarder, nous a dit qu'elle retenait sa respiration pendant l'exercice. Il y avait une tension palpable.

Quoique ce n'était pas tant une tension qu'une attention portée à ce qui se déroulait sur scène et aux mouvements de Kayije.

**Christophe** C'est là où les effets de miroirs sont infinis : ça a recréé une nouvelle scène d'observation par rapport à la scène d'observation qu'on avait déjà vue. Et, comme disait Romane, il y a l'idée d'une vérification. On veut voir ce que Kayije fait à partir de ce qui a été écrit. Ce n'est plus seulement un rapport de public : ça devient aussi un rapport de travail.

**Alice** Pour nous, d'une certaine façon, il n'y avait pas d'attente précise par rapport aux gestes que Kayije allait faire. Le fait qu'on ne puisse pas maîtriser, c'est aussi ce qu'on aime bien dans ces dispositifs.

**Kayije** L'action est dans le présent, quoi.

**Christophe** C'est aussi ce que tu en fais qui est intéressant. C'est pour cela que nous avons choisi la notion de cadre pour nommer les différentes étapes. Ça te donne à chaque fois des indices, des indications, qui ne sont pas précisément situées dans une chronologie mais à partir desquelles tu peux composer. Ce qui est demandé n'est pas une restitution de la scène originale, c'est plus une attitude, un état d'esprit, des gestes qu'on fait quand on est dans un certain type de relation à l'attente. C'est ça qui est intéressant. Ce qui a d'ailleurs très bien fonctionné puisqu'on retrouve tout le registre corporel de la personne [de la vidéo originale]. Le répertoire des gestes qui s'inscrivent à l'intérieur de cette situation est bien présent.

**Kayije** J'ai passé un jour une audition avec un metteur en scène, pendant laquelle je l'avais littéralement singé et qui ne s'en était même pas rendu compte. Celui-ci m'interrompait après chaque ponctuation en me faisant répéter ce qu'il considérait être l'intonation juste. C'est une pratique courante, la répétition dans le théâtre classique. Cette idée de devoir répéter le *même*, mais un *même* qui correspond à la représentation d'un point de vue autoritaire. Votre notion de la répétition, je la trouve intéressante. Dans ce que vous avez écrit, j'aime beaucoup, par exemple, votre mention du fait que la personne n'a ni téléphone, ni autre chose. Cela laisse entendre, dans un premier temps, qu'il ne doit pas y avoir d'action, alors que dans

un second temps, on découvre qu'il y en a justement une. Lorsque j'ai lu « Tel n'a pas de téléphone », je me suis dit : « Bon, je n'ai pas de téléphone, alors je ne fais rien. » Dans un second temps, on se rend compte que la personne cherche son téléphone et que cette donnée est donc associée à une action. Il y a aussi le fait que la pièce soit mise en scène et cette idée de mise en scène m'a tout de suite troublée. Je trouve que c'est bien écrit, avec quelque chose qui se rapproche des didascalies des pièces de théâtre...

**Romane** Sans la présentation orale, effectuée tout au début, penses-tu que tu te serais comportée différemment ?

**Kayije** S'il y avait juste les cadres ?

**Romane** Oui. Si tu étais arrivée et qu'on t'avait juste donné le protocole.

**Kayije** Étant donné qu'il n'y a pas beaucoup de gestes alors que vous aviez beaucoup parlé de description de gestes, je pense que j'aurais fait plus ou moins la même chose. J'étais vraiment troublée lors de la première scène. Je me disais : « J'espère que j'ai compris ce qu'ils voulaient faire. » J'étais vraiment en train d'essayer de comprendre pour pouvoir bien travailler.

**Christophe** Cela signifie que, selon toi, ces textes sont efficaces, dans le sens où on sait quoi faire quand on les lit. Autrement dit, nous pourrions demander à quiconque de les jouer, sans être présent-es pour donner des explications ?

**Kayije** Oui, je crois.

**Romane** Je pense à ce que nous avons fait avec Émilie Parendeau, lorsque nous avons rejoué des pièces du groupe Ecart, groupe contemporain de Fluxus, qui comptait parmi ses membres John Armleder. Un travail sur les archives d'Ecart se faisait à l'école à ce moment-là<sup>2</sup>. On en faisait partie. Émilie nous a fourni de nombreux protocoles à rejouer. Dans la rédaction de ces protocoles, il nous manquait vraiment des informations et du

<sup>2</sup> Atelier mené par Emilie Parendeau visant à rejouer les pièces du groupe Ecart, la reproduction eut lieu au Mamco le 3 juin 2018.

contexte. Elle a dû voir John Armleder et discuter avec lui pendant toute une après-midi pour obtenir des renseignements, comprendre ce qu'ils voulaient dire, etc. Lorsqu'on retrouve ces vieux papiers quarante ans plus tard, qui énoncent des choses qui fonctionnaient pour eux et que l'on doit refaire des performances à partir d'eux, c'est un énorme défi.

**Alice** J'étais dans le public lorsque vous aviez réalisé l'une de ces pièces au Mamco. On voyait ce que vous faisiez et on avait les partitions entre les mains : disons qu'il y avait une discrépance entre les deux ! [RIRES] Mais les partitions étaient belles.

**Christophe** Il y a différentes possibilités. Dans le domaine artistique, on a écrit des protocoles volontairement flous pour laisser les gens se débrouiller avec la situation. On a écrit des protocoles très précis, d'autre très peu précis, de très complexes et de très simples, qui comportent très peu d'informations et sont faciles à réaliser. Par exemple : marcher en essayant de passer dans toutes les flaques d'eau. L'énoncé tient en une phrase. Parfois, c'est un ensemble de règles complexes, comme celles que tu décrivais à l'instant, pour réaliser des pièces plus chorégraphiées... c'est infernal ! [RIRES] Un jour, il faudra que Kayije teste la description orale et la reconstitution directe. Nous pourrions faire revenir tout le monde pour une reconstitution : Yan, Maria, Rémy, toi. Mais d'abord, nous pourrions te montrer des vidéos des travaux qui ont été réalisés et présentés oralement tout à l'heure.

**Kayije** Oui, avec plaisir ! Peut-être le protocole avec Yan ? Mais par rapport à La Ribot, dans une de ses *Pièces Distinguées*, il y a vraiment ce travail de description : des instructions sont données pour s'emballer dans une housse en plastique. À la fin de la pièce, elle est complètement enfermée dans ce plastique et l'instruction dit : « Attendez ». Elle va donc mourir. Mais c'est très comique parce que la situation est totalement décalée.

[Visionnage des vidéos]

**Plume** Kayije, comment as-tu ressenti le temps durant ta performance ?

**Kayije** Comme je vous l'ai dit, j'étais dans le trouble, donc...

**Romane** On aurait pu te faire attendre pendant dix minutes.

**Kayije** Je me suis dit : « Voilà, j'attends qu'elle revienne. Je n'ai rien d'autre à faire. »

**Christophe** Ce qui est bien, puisque c'est vraiment la situation.

**Plume** Est-ce que cela t'a semblé plutôt long, plutôt court ?

**Kayije** Ça allait. Je ne savais pas qu'il y avait un chronomètre. La deuxième fois, je me disais : « En fait, je devrais peut-être attendre, aller un peu plus lentement ». Mais, au final, c'est peut-être la troisième fois que j'ai réussi à mettre tous les éléments ensemble, parce que je n'avais pas beaucoup d'indications quant au temps que cette personne avait attendu.

**Romane** Tu penses que tu serais restée dans ton personnage si on t'avait fait attendre vraiment très, très longtemps ? Quinze minutes ? Est-ce que tu aurais commencé à te dire : « Il y a vraiment un bug » ?

**Kayije** J'aurais joué le jeu !

**Christelle** Peut-être parce qu'il y avait un public ? Je me demande ce qui se serait passé si nous n'étions pas là.

**Kayije** Il était dit que l'action se terminait lorsque Plume revenait, donc, que vous ayez été là ou pas, j'aurais attendu. Quant à cette notion de personnage, je me suis vraiment appliquée à mémoriser les gestes et à être moi. Je n'ai pas essayé de chercher à être quelqu'un d'autre. C'est drôle, je ne sais pas pourquoi, mais dans ma tête c'était une femme.

**Christophe** Ça rajoute au trouble... Merci en tout cas ! On va maintenant te tenir au courant de l'avancée de nos travaux et puis on t'enverra une belle image de toi assise sur une chaise !

# Rémy Campos

Nos deux premières invitations étaient adressées à deux artistes dont les pratiques permettaient d'explorer différentes modalités de la reconstitution, depuis la performance et le théâtre. Nous voulions, à nouveau, ouvrir nos expériences à d'autres horizons, en extension d'autres pratiques. Pour notre troisième invitation renversée, nous avons sollicité Rémy Campos afin de réfléchir avec lui aux techniques de la description, en extension de son travail d'historien mobilisant la reconstitution dans le cadre de ses études portant sur les techniques de jeu musical.

Rémy Campos est historien de la musique, coordinateur de la recherche à la Haute École de Musique de Genève et professeur d'histoire de la musique au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Ses recherches ont porté sur la redécouverte des musiques anciennes (*La Renaissance introuvable ? Entre curiosité et militantisme : la Société des concerts de musique vocale, religieuse et classique du prince de la Moskowa* [1843-1847], 2000 ; avec Xavier Bisaro, dir., *La Musique ancienne entre historiens et musiciens*, 2014), sur les conservatoires (*Instituer la musique. Les débuts du Conservatoire de Genève* [1835-1859], 2003 ; *Le Conservatoire de Paris et son histoire. Une Institution en questions. Un essai suivi de seize entretiens*, 2016) et sur les questions d'historiographie (avec Nicolas Donin, dir., *L'Analyse musicale, une pratique et son histoire*, 2009 ; *François-Joseph Fétis musicographe*, 2013). Il travaille actuellement sur l'histoire des pratiques musicales aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (avec Aurélien Poidevin, *La Scène lyrique autour de 1900*, 2012 ; *Le Piano français et la technique du jeu perlé* [1840-1960], à paraître). Dernier ouvrage paru : *Debussy à la plage* (Gallimard, 2018).

Le travail de Rémy Campos, articulé à des objets historiques, nous permettait de revenir à l'essor des sciences de l'observation au XIX<sup>e</sup> siècle et de découvrir des modes de description pratiqués à l'époque. Car la perspective engagée par sa recherche conduit en parallèle, à partir de la musique, des enquêtes historiques sur les pratiques et les techniques corporelles comme sur les méthodologies associées aux travaux d'historiens et d'archéologues. Cette double visée est exemplairement mise en œuvre dans son récent ouvrage *Debussy à la plage*, qu'il était venu présenter dans l'option [Inter]action l'année de sa parution, en 2018. Dans cet ouvrage, Rémy Campos engage une recherche sur et dans les images en mettant à contribution les méthodologies des fouilles archéologiques telles qu'on pouvait les pratiquer aux débuts du XX<sup>e</sup> siècle. Une photographie de Claude Debussy sur la plage d'Houlgate, en 1911, est son point de départ. En recomposant, de proche en proche, avec d'autres images (des cartes postales et des photographies) l'environnement au sein duquel le compositeur agit, l'enquête cherche à comprendre la place de ce corps dans l'espace, parmi d'autres corps. Fouiller dans les images, en extraire des objets, décrire des postures corporelles et recomposer des contextes... tous ces points entraînent en convergence avec notre propre travail.

Nous avons programmé l'invitation de Rémy Campos début mars mais elle fut reportée en raison du confinement que nous observions toutes visant à interrompre la circulation du SARS-CoV-2. Nous avons renoncé à adapter les exercices initialement prévus en salle, reposant sur la reconstitution de postures de corps extraites de textes littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle, aux écrans qui nous servaient alors d'interface. Après quelques séances à distance, et alors que les perspectives de retrouvailles en chair et en os s'éloignaient définitivement, fut mise au point une proposition de jeu répondant à nos contraintes et à nos intérêts.

Le dispositif formel de Deskription, avec ses participant-es disposé-es chacun-e dans des cases remplissant l'écran de nos ordinateurs, évoquait un célèbre jeu télévisé des années 1980. Il reprenait le cadre oral au sein duquel nous travaillions, associé cette fois-ci à la description d'images et à la reconstitution de postures de corps. Ses règles comprenaient des limitations de temps pour prendre connaissance d'une image, pour la décrire et la reconstituer. Nous souhaitions que le rythme du jeu, en

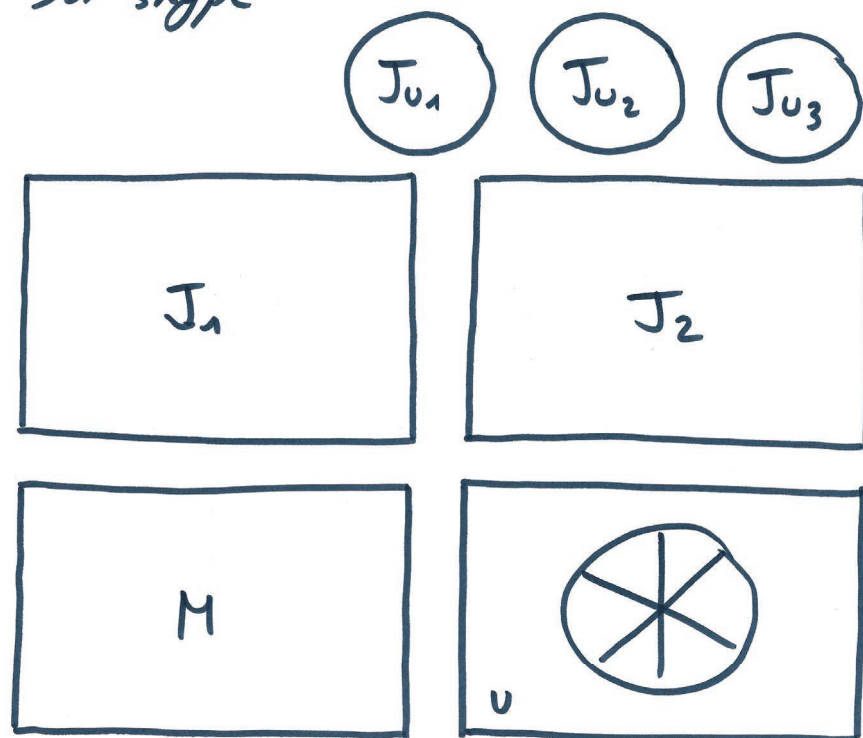
favorisant des descriptions orales rapides, permette des reconstitutions immédiates et spontanées. Les images, quant à elles, étaient choisies en écho au projet du groupe de recherche « Action 2 : observer », auquel Rémy Campos est associé. Le texte de l'anthropologue et kinésiste américain Ray Birdwhistell intitulé « La scène de la Cigarette » ayant fait l'objet d'une étude approfondie par les membres de ce groupe, nous avons réuni un corpus d'images – des photographies et des caricatures – d'hommes et de femmes, pour la plupart célèbres, qui fument.

Nous remettons les règles du jeu et les différentes cartes à jouer de Deskription (au nombre de 23) à Rémy Campos une semaine avant notre rendez-vous, afin qu'il puisse se familiariser avec elles. Le mercredi 20 mai à 14 heures 30, nous sommes toutes connecté-es, chacun-e dans nos cases respectives. Rémy et Alice s'apprentent à entrer en jeu, sous les ordres de Zoé (maîtresse du jeu). Plume et Romane seront les juré-es pendant qu'à la technique Ulysse garantit le bon déroulement du jeu et que Valérie assure sa captation. Christophe jouera le rôle du public. Après quelques hésitations lors de la première manche, le jeu trouve son plein régime à partir de la seconde. La satisfaction que l'on puisse bien jouer à Deskription est grande, comme celle d'avoir su trouver une adaptation aux conditions inédites de cette rencontre. Après plus de deux heures, nous faisons une pause. Pas de gâteaux et de thé, mais une discussion à propos du jeu, de ses règles et de ses améliorations possibles.

Ajoutons que ce dispositif ne nous a pas permis de réaliser le travail que Rémy Campos avait pensé nous proposer, à partir d'un court film de Sacha Guitry où figure Degas à la sortie de son domicile parisien, boulevard de Clichy, en 1915. Il est convenu de reporter cette séance à 2021.



Sur skype



J<sub>1-2</sub> : Alice, Rémy, joueuse

M : Zoé, maître de jeu

U : Ulysse, interface

Ju<sub>1-3</sub> : Valérie, Romane, Plume, jury

## Protocole

D  
E  
S  
K  
R  
I  
P  
T  
I  
O  
N

### LE JEU

Deskriptio est un jeu collaboratif dont le but est de produire, à deux, les meilleures descriptions/reconstitutions possibles à partir d'un jeu de 23 cartes représentant des personnes qui fument. Ces photographies de films, photographies et dessins de caricatures font hommage à une certaine 'Scène de la cigarette', classique des sciences de la description, célèbre au sein du Collectif Badaboum comme auprès de quelques initié-e-s.

### MATÉRIEL

Un jeu de 23 cartes Deskriptio™

### JOUEUR·EUSE·S

2 joueur·euse·s  
3 membres du jury  
1 maître·sse du jeu  
1 technicien·ne

1

D  
I  
S  
T  
R  
I  
B  
U  
E  
R  
L  
E  
S  
R  
Ô  
L  
E  
S

### DISTRIBUER LES RÔLES

Au début de la partie, le/la maître·sse du jeu propose un nom commun que les joueur·euse·s doivent mimer afin de déterminer qui prend la main. En fonction de son jugement, le/la maître·sse du jeu décide qui décrit en premier (joueur·euse A) et qui, par conséquent, reconstitue en premier (joueur·euse B).

### TIRER UNE CARTE

Le/la joueur·euse A reçoit une carte du/de la maître·sse du jeu et dispose de 30 secondes pour en prendre connaissance. Le/la joueur·euse B n'a pas connaissance de la carte.

Une partie est composée de 4 tirages. À chaque nouveau tirage, les joueur·euses échangent les fonctions de description et de reconstitution.

2

**DÉCRIRE ET REPRODUIRE**

Le/la joueur-euse A dispose de 90 secondes maximum pour décrire la posture qui figure sur la carte. Sa description doit :

- Porter uniquement sur la posture du personnage qui figure sur la carte et non sur l'aspect général de l'image.
- S'appliquer au corps et à ses parties en suivant une ligne formelle. Il est, par conséquent, interdit d'avoir recours à des expressions (faciales ou corporelles), comme à des métaphores pour décrire la posture. Exemple : à la place de « Il est fâché », il faut dire : « Il a les sourcils froncés, le regard tourné vers le bas ».

Le/la joueur-euse A ne doit pas voir le/la joueur-euse B.

Le/la joueur-euse B suit la description énoncée à la lettre. Toutes les positions adoptées par le/la joueur-euse B doivent obligatoirement avoir été décrites.

**3****ATTRIBUER LES POINTS**

Une fois le temps écoulé, le/la maitre-esse du jeu dévoile la carte décrite. Le jury compare alors la posture du/de la joueur-euse B avec celle de la carte, argumente et délibère afin de décider combien de points il attribue à la performance sur une échelle de 0 à 4.

...Non	0
Heu...	1
Mouais.	2
Ah ?	3
Youhou !	4

**4****FIN DE LA PARTIE**

La partie se termine lorsque chaque joueur-euse a décrit 2 cartes (soit un total de 4 tirages). Le/la maitre-esse du jeu annonce le score de l'équipe selon l'échelle suivante :

- 0 - 4 **Boum.** Vous avez certainement beaucoup d'imagination, dommage que ça ne serve à rien, ici.
- 5 - 8 **Bads.** Vous ne lisez jamais de descriptions de Balzac. Peut mieux faire.
- 9 - 12 **Badass.** Bien décrit ! Vous avez juste oublié le rhum dans le baba.
- 13 - 16 **BADABOUM !** Vous avez fait des descriptions toute votre vie (elle doit être très clinique, mais bravo) !

**5****MATRICE POUR TOUTES LES VARIANTES :**

Le/la maitre-esse du jeu a le droit de changer les règles du jeu comme bon lui semble.

**6**

<p>10</p> <p>NOHTPHRKSMD</p>	<p>15</p> <p>NOHTPHRKSMD</p>
<p>19</p> <p>NOHTPHRKSMD</p>	<p>4</p> <p>NOHTPHRKSMD</p>
<p>13</p> <p>NOHTPHRKSMD</p>	<p>6</p> <p>NOHTPHRKSMD</p>

<p>12</p> <p>NOHTPHRKSMD</p>	<p>3</p> <p>NOHTPHRKSMD</p>
<p>8</p> <p>DESKRPHITION</p>	<p>2</p> <p>DESKRPHITION</p>
<p>5</p> <p>DESKRPHITION</p>	<p>1</p> <p>DESKRPHITION</p>



22  
ZOH-TPHRSOMD



16  
ZOH-TPHRSOMD



11  
ZOH-TPHRSOMD



17  
ZOH-TPHRSOMD



21  
ZOH-TPHRSOMD



23  
ZOH-TPHRSOMD



14  
ZOH-TPHRSOMD



9  
ZOH-TPHRSOMD



7  
ZOH-TPHRSOMD



18  
ZOH-TPHRSOMD



20  
ZOH-TPHRSOMD





## Entretien avec Rémy Campos

**Christophe** Nous pourrions, pour entamer la discussion, partir des modifications et améliorations à apporter au jeu en fonction de l'expérience qui vient d'en être faite. Rémy, peux-tu nous faire un retour sur ce jeu ?

**Rémy** Ma première remarque, parce que dès la première épreuve cela m'a gêné, est relative aux durées qui sont accordées à chaque opération. La prise de connaissance de l'image m'a semblé un peu trop longue : on est en contexte de jeu, presque dans une performance publique, et les durées doivent être courtes si l'on veut que les joueurs éprouvent cette espèce de tension qui fait qu'ils se dépassent, qu'ils agissent autrement que s'ils étaient tranquillement installés chez eux en observant des pauses entre chaque activité. Le temps devrait être un peu plus ramassé au démarrage. On pourrait passer de trente secondes à vingt, voire dix. Si on se laisse trop de temps, on finit par oublier ce que l'on a remarqué initialement. Mon impression est que plus on ramasserait, plus on gagnerait. Même chose pour la deuxième partie, celle de la description à proprement parler. Il me semble, pour deux raisons au moins, que quatre-vingts secondes est une durée trop longue ou alors il faudrait produire une autre description/reconstitution et cela deviendrait un tout autre jeu ou exercice. Si on dilue trop le temps de la description, on prend le risque que la personne qui exécute les gestes puisse avoir des faiblesses : c'est-à-dire que des positions qui ont été posées au démarrage, au bout de dix-quinze-vingt secondes, se perdent. L'idée serait plutôt de ramasser la description comme la reconstitution, comme une espèce d'ébauche ou d'esquisse. Plus c'est ramassé et plus on s'oblige à être attentif à des détails qui deviennent troublants pour la personne qui reconstitue.

**Alice** Je suis d'accord avec ces remarques. De mon côté, peut-être parce que je les connais depuis plus longtemps, j'ai regardé les images plus en détail et je ne les ai pas schématisées, contrairement à ce que tu as fait, Rémy. Je n'avais vraiment pas le même regard et, par conséquent, j'aurais aimé disposer d'un temps beaucoup plus long pour pouvoir creuser plus profond alors qu'il était certainement plus approprié d'aller à l'essentiel. Mais



<https://vimeo.com/projetbadaboum/invitation3>

lorsque j'ai découvert, sur le vif, l'image surprise que Zoé nous a soumise, il est vrai que pendant les premières quinze secondes j'ai pensé à des choses assez générales, que j'ai totalement oubliées de mentionner lors de la description... Je crois que l'efficacité de la description est liée au travail du regard. Pour la reconstitution, le fait de tenir la pause ne m'a pas posé de problème. Par contre, les mots peuvent revenir sur des gestes qui ont déjà été exécutés et donc les modifier. Il faut trouver un équilibre. Il faudrait tester ces deux possibilités : beaucoup plus court, pour pousser dans un sens, et ensuite beaucoup plus long. Ce pourrait être deux manches ou deux formes de jeu différentes.

**Rémy** Ma proposition, pour la version longue, retiendrait la présence de plusieurs exécutants. Si, par exemple, trois personnes réalisent cette longue description beaucoup plus détaillée, on verra mieux ce qui tient et ce qui est sujet à s'altérer dans le temps.

**Christophe** Je voulais justement vous proposer de faire une reconstitution collective d'une description, si vous êtes encore en forme à la fin de la discussion. Dans nos travaux, ces éléments de comparaisons sont toujours présents. Ici, la comparaison se fait entre une description, sa reconstitution et une image. Mais nous pourrions ajouter un deuxième registre de comparaison, entre des reconstitutions qu'on confronterait à une même image.

**Rémy** Et, comme bouquet final, je pourrais vous offrir une description de l'image en un mot. [RIRES]

**Alice** Je voulais ajouter deux choses. D'une part, le fait de parler entre les manches a fait retomber la tension. Je me rappelle d'un Time's Up<sup>1</sup> pendant lequel personne n'avait parlé : une concentration était générée par le jeu. Deuxièmement, j'avais un peu regardé les cartes pour m'entraîner aux descriptions et je me suis rendu compte que les caricatures sont beaucoup plus drôles à décrire que les photos, parce que les traits qu'on veut mettre en avant sont déjà visibles. En suivant les choix arrêtés par le dessinateur, on s'engage plus facilement dans la description.

<sup>1</sup> Le Time's Up est un jeu de société dont le but est de faire deviner le plus vite possible des personnages, noms communs ou autre à son équipe de trois manières différentes.

**Plume** Rémy, est-ce que tu t'étais aussi entraîné avec les cartes ? Comment est-ce que tu t'es préparé ?

**Rémy** Je les ai feuilletées et j'ai pensé que ça allait être difficile. Par conséquent, j'ai eu peur et je n'ai pas essayé.

**Plume** Finalement, est-ce que c'était difficile ?

**Rémy** L'idée que je m'en faisais était plus complexe qu'en réalité. La première manche a été pénible, parce que je n'avais pas encore toutes les règles en tête. Cela a été plus facile ensuite. C'est la raison pour laquelle il faudrait jouer d'autres cartes maintenant !

**Valérie** Est-ce que tu as préféré décrire ou reproduire ?

**Rémy** Décrire. Je suis un producteur de discours.

**Plume** Il y avait une confusion, que Rémy a verbalisée à un moment donné, par rapport à la manière dont on attribuait des points. Ce n'était pas clair si la personne qui reproduisait recevait également les points ou pas. Peut-être qu'on n'a pas assez précisé ce qui concernait la reproduction et ce qu'on attendait du reproducteur. Le préciser nous aurait permis de donner des retours plus précis des deux côtés, alors que, quand on a conçu le jeu, on a accordé beaucoup plus d'importance à la description.

**Rémy** C'est un classique dans les jeux. Les règles ont beau être décrites précisément, tant qu'on n'a pas joué une ou deux fois, on ne les comprend pas vraiment. Notre expérience prouve qu'à la longue, les choses se mettent en place et que les problèmes se décantent au fur et à mesure.

**Christophe** J'aimerais revenir sur les techniques descriptives. Mon impression, en vous regardant jouer, est que les images suggèrent des techniques qui, par conséquent sont amenées à varier. Cela voudrait dire que la méthode est adaptative et non systématique. Alice et Rémy, pouvez-vous nous parler de cela ?



**Rémy** Si l'on considère, par exemple, l'image numéro 3, avec laquelle nous avons commencé, il me semble que l'on a raté à la fois la description et la réalisation de la posture du visage. Or, je crois que cette posture détermine tout, même jusqu'aux gestes de la main. Comme nous avons commencé par la main et que le visage est venu plus tard, surtout le bas du visage, quelque chose n'a pas été identifié, alors que la posture de base pouvait être très facilement décrite. Une fois identifiée, elle déterminait beaucoup d'autres choses.

**Alice** Le fait que ce soit la première description est important. J'ai senti, moi-même, en décrivant pour la première fois, que je n'avais pas cette base qui aurait permis, ensuite, de continuer. J'ai eu du mal à créer quelque chose de général qui amènerait la compréhension de la relation entre la main et le visage.

**Rémy** Ce qu'il y a de caractéristique, dans cette image, est cette espèce de rapprochement du bas du visage et du haut, comme si la personne pinçait en quelque sorte son profil.

**Alice** Exactement. Je n'ai décrit cela qu'à la fin.

**Rémy** Pour parler des ordres de description, revenons à l'image 18. Il y a des choses qui sont plus classiques en description, comme aller du général au particulier et inversement, ou aller d'un côté vers l'autre. J'ai plutôt suivi le raisonnement suivant : « Qu'est ce qui va demander le plus de travail pour la personne qui va reproduire ? » et « Qu'est ce qu'on peut poser dès le départ pour s'en débarrasser le plus tôt possible ? ». C'était une espèce de ratio entre le temps disponible et la supputation que je faisais quant à la difficulté de la réalisation. Devant cette image, je me suis dit : « La main posée sur la main droite va être très facile à décrire et, en outre, parce que je pensais encore aux altérations qui surviennent en cours de description, une fois qu'elle sera posée, elle demeurera immobile et ne pourra pas la perturber. » Après coup, je me suis concentré sur le reste. Comme j'étais gêné par le fait que je ne pouvais pas dire « accouder » au moment de préparer l'image, je me suis demandé comment faire. Finalement, j'ai réalisé que si,

très vite, je donnais le point de contact entre la main et le visage, le coude allait forcément se placer à la bonne hauteur, qu'il n'y avait pas besoin de parler d'accouder. C'est donc ce que j'ai visé dans la deuxième partie de la description. Une fois débarrassé de la main droite, qui était facile à traiter, je me suis dit que le point le plus important allait être le pouce sur le maxillaire, près de l'oreille. Je savais que ce point ne porterait pas à l'erreur pour la personne qui entendrait la description et, à partir de là, j'ai posé les doigts. Je n'ai jamais parlé du coude. J'ai peut-être dit « refermé » mais cela n'était même pas nécessaire : il l'était naturellement, car mécaniquement il ne pouvait que l'être. J'ai eu du mal, en revanche, à décrire la posture du visage car les mots ne me sont pas venus pour son orientation.

**Christophe** Tu ne décris pas un mouvement, mais un mouvement va être produit à partir de la description. La description ne se fait pas point par point, car elle intègre le mouvement qui va produire la position. Cela signifie que si tu réfléchis à partir d'un ensemble, certaines choses n'ont pas nécessairement besoin d'être décrites pour retrouver la posture. Une reproduction fidèle ne découle pas d'une description fidèle, mais d'une description efficace.

**Rémy** Elle est à la fois structurelle et pensée avec la contrainte du temps. Pour cette raison, réduire le temps serait important car alors on est amené-e à aller à l'essentiel.

**Alice** Certains mouvements le permettent plus que d'autres. Cela me fait penser à un exercice d'échauffement qu'on avait découvert avec Ion Munduate<sup>2</sup>. Il consiste à se relâcher comme un pantin et à tester tous les mouvements que l'on peut obtenir en bougeant juste une articulation. Alors, on se rend compte que certaines choses ne sont pas possibles.

[Pour appuyer son propos, Alice tord son doigt vers arrière. Rémy semble horrifié.]

**Rémy** Pas deux fois, s'il te plaît! [RIRES]

2 Ion Munduate est un chorégraphe basque que La Ribot avait invité à la HEAD—Genève pour un workshop auquel certain-es d'entre les membres de Badaboum avaient participé.

**Alice** La façon dont tu as décrit l'endroit où se situait le pouce, faisait que le coude allait trouver sa place naturellement. Mais je ne trouve pas forcément cette description évidente. Par exemple, si le coude venait plus à l'extérieur ou plus à l'intérieur, alors, il faudrait commencer par décrire le coude. Décider si l'on commence par décrire la main qui est posée sur la joue ou par le coude à l'extérieur est compliqué.

**Christophe** Il serait intéressant de pouvoir disposer, dans le jeu, de deux versions d'une même carte réalisées à partir de deux descriptions différentes : les choix ne seraient probablement pas les mêmes. D'autres remarques ou questions ?

**Romane** Je suis d'accord avec ce qui a été dit. Ensuite, lorsqu'on ne joue pas, on ne traverse pas du tout les mêmes étapes. Lorsqu'on juge de l'extérieur, l'effet n'est pas le même. Par contre, on peut se mettre à la place de la personne qui reproduit, mentalement. C'était intéressant, par exemple, de voir que lors d'une manche, nous avons tous été d'accord sur le fait que la description d'Alice n'était pas forcément idéale, mais que la reproduction nous semblait très fidèle à ce qui avait été dit. Je n'avais pas du tout la carte en tête, je ne savais pas ce qui allait être dit mais je trouvais que ce que Rémy faisait était parfait. Je me suis dit : « Cette carte ça va être un 100 %, si cela correspond à ce qu'Alice est en train de décrire. ».

**Christophe** Pendant la dernière description de Rémy, je n'ai pas regardé Alice, sinon à la toute fin. J'ai tourné le dos à mon écran, j'écoutais Rémy et j'ai constitué une image mentale à partir de ce qu'il décrivait. Tout allait très vite et je me demandais comment Alice allait s'en sortir. Lorsque je me suis retourné, c'était exactement l'image que je m'étais faite à partir de la description.

**Romane** Il serait aussi intéressant d'avoir trois personnes dans notre petite mosaïque qui refont la même description sans se regarder les un-es les autres.

**Ulysse** Comme je m'occupais de la technique, je ne pouvais pas voir ce qui se passait sur Skype. Je n'ai donc jamais vu les reproductions. C'était drôle d'entendre les descriptions et les commentaires de ce qui avait été produit

avec les images sous les yeux. Mais aussi intéressant de constater comment certaines descriptions créent des images et comment d'autres, au contraire, sont une succession d'informations et ne permettent pas de voir. Le point de vue était assez étrange.

**Christophe** J'aimerais revenir sur quelque chose qui a été évoqué, à la pause, en relation avec le dessin. Rémy, tu as parlé d'esquisse. Je trouve intéressant de comparer la description à quelque chose de visuel et de gestuel. Pourrions-nous en dire deux mots ?

**Plume** Actuellement, je fais beaucoup de dessin de corps, à la fois en vrai et à partir d'images ou de vidéos que l'on trouve sur Internet et donc le mot « esquisse » que tu as prononcé, Rémy, m'a frappée. C'est très juste, quand on dessine les corps, pour essayer de comprendre les postures, il faut prendre l'essentiel, ce qui ne revient pas à prendre seulement les contours : c'est prendre ce qu'il y a à l'intérieur. Il faut comprendre le cœur de la posture pour pouvoir la redessiner.

**Alice** Effectivement j'ai réalisé des dessins à partir de sculptures, et j'y ai pensé lorsque tu as commencé à faire ta description, Rémy. Ça m'a rappelé la façon dont je devais regarder les sculptures pour commencer un dessin. Par rapport à mes propres descriptions, j'avais l'impression d'être beaucoup plus loin, dans le dessin, au moment où l'on va chercher plus de détails. Les mots que tu as utilisés lorsque tu as dit « il y a ça, ça et ça », me donnaient l'impression de dessiner trois premiers traits sur une feuille pour ensuite commencer à construire quelque chose. Ce qui se relie avec le temps court et le temps long.

**Rémy** Rien à ajouter.

**Christophe** Ces propos complètent vraiment ce que vous disiez plus tôt à propos de la durée, bien évidemment, mais aussi de l'aller-retour : dans cet exercice, on ne dispose pas de la possibilité de revenir en arrière. Quelle que soit la technique, on essaie de donner une image globale, et une image globale, on ne la corrige pas. C'est intéressant de rapprocher cela du dessin, qu'il soit d'observation ou pas, d'ailleurs. Non seulement d'une description

qui serait comme un dessin, mais aussi d'un dessin dans son rapport à la description. On considère souvent le dessin dans sa faculté à représenter mais plus rarement dans sa capacité à décrire. Je trouve intéressant de suivre cette ligne du dessin descriptif.

**Rémy** De représenter ou de suggérer.

**Christophe** Nous sommes dans quelque chose d'autre, ici, dans une forme de reconstitution, justement.

**Rémy** La question de la description s'est beaucoup posée dans la littérature illustrée des XIX<sup>e</sup> et début du XX<sup>e</sup> siècles. Parmi les images de cette époque que l'on connaît encore aujourd'hui, il y a celles qui accompagnaient les romans de Jules Verne, puisqu'il existe encore des éditions récentes, même de poche, qui impriment ces images en regard des textes. Ces livres avec des planches d'époque montrent l'importance de ces images comme prolongement du texte. En général, on compte une image par chapitre au mieux, qui ne fixe qu'une seule scène. Mais à partir de cette image-là, on peut aussi s'imaginer d'autres choses, avant comme après la scène représentée, dans le même chapitre.

**Alice** Pour conclure la discussion sur l'esquisse, je me rends compte que le regard que tu as utilisé, Rémy, est très instinctif, alors que jusque là nous avons toujours cherché à décrire de manière très réfléchie, à travers notamment la précision des mots.

**Christophe** Je ne sais pas si «instinctif» est le bon terme. Il y a une sélection qui se fait immédiatement, comme disait Plume tout à l'heure. Il faut aller à l'essentiel. Cette réduction participe de la mise en place d'une logique.

**Alice** Mais tu ne réfléchis pas forcément quand tu fais cette réduction.

**Christophe** Ce n'est pas un raisonnement au sens d'une argumentation. Il y a une vitesse mais aussi une sélection, une réduction, qui correspondent à une logique de construction qui nous renvoie à celle de l'esquisse.

**Plume** Quand tu parles de sélection, c'est le mot qui répond à celui que je cherchais auparavant : enlever ce qui est superflu ne veut pas dire réduire. La nuance est importante. Le verbe sélectionner n'a pas de connotations négatives.

**Ulysse** Une chose à laquelle nous avons été confronté-es pour la description, renvoie à ces deux temps différents. Tout d'abord comprendre et canaliser les questions relatives à la description dans le contexte de l'exercice envisagé puis, dans ce second temps, réaliser ces descriptions et se rendre compte que toutes les cartes étaient toujours rebattues. Je me demandais comment, entre la préparation et le fait de jouer, cela s'était passé pour toi ? Penses-tu que l'on puisse vraiment se préparer à ce genre de choses ?

**Rémy** J'avais pensé m'y préparer. Si j'avais pu le faire, j'aurais consulté une planche d'anatomie du corps humain pour la zone du bras. J'aurais recopié tout le vocabulaire sur une feuille, que je vous aurais rendue visible ou pas – cela dépendait du niveau d'impression que je voulais faire sur vous [RIRES]. Enfin, l'idée est d'avoir le lexique à disposition, c'est la chose qui importe le plus lorsque je décris. Certaines personnes ont un vocabulaire immense en tête en permanence, personnellement, je ne dispose pas de ces ressources et j'ai donc besoin d'avoir un lexique à disposition. Dans le cas présent, cette préparation m'aurait permis de pouvoir employer des mots très précis pour décrire certaines parties de la main et de l'avant-bras, puisque chaque image mobilisait ces parties du corps.

**Ulysse** À un moment, dans ta description, tu as parlé du maxillaire et puis ensuite tu t'es repris, en te demandant probablement jusqu'à quel point la personne allait saisir. Je trouve aussi intéressant que la question soit celle d'un vocabulaire commun, particulièrement dans le cadre d'un exercice où la coopération est importante.

**Rémy** Je suis d'accord. Nous ne disposons pas, au démarrage du jeu, d'un vocabulaire commun ou même d'un savoir partagé de la description. Vous, vous avez travaillé ensemble et, à la longue, vous avez mis en place certaines choses. J'arrive de mon côté avec des expériences sans doute

très différentes et aussi en partie communes. C'était une difficulté mais aussi une richesse, dans la mesure où cela peut ouvrir à d'autres choses. Mais pour faire un tandem, ce n'est pas évident.

**Romane** Nous avons beaucoup parlé de cette question du lexique, notamment tout simplement, à propos du terme «badaboum». Si n'importe qui d'entre nous dit «badaboum» dans une description, nous savons absolument toutes et tous, de l'équipe Badaboum, ce que ça signifie. Par contre, Rémy, si on te dit : «badaboum», qu'est-ce que tu fais ?

[Rémy tombe de sa chaise]

**Rémy** Moi aussi, j'ai été un enfant avant d'être vieux !

**Christophe** On en revient toujours à ces mêmes points qui sont liés aux questions de registres de langage, de vocabulaire spécialisé et de vocabulaire commun. Ces choix sont liés à des pratiques. Nous avons délimité un cadre qui laisse de côté ce qui est de l'ordre de la comparaison, de la métaphore, en suivant une approche qui serait plus proche de celle que l'on pourrait utiliser en sciences humaines mais avec un registre de vocabulaire commun. La ligne sur laquelle nous nous sommes installés a cela de particulier, je crois, dans le croisement d'une approche et d'un vocabulaire qui ne coexistent pas si fréquemment, de quelque chose qui, pour la méthode, irait du côté des sciences et qui pour le registre aurait à voir avec la parole et non avec l'écriture. Cette singularité est aussi ce qui nous a permis de jouer ensemble...

**Rémy** ...et de produire des effets nouveaux, car en général les techniques descriptives ont leur lexique déjà constitué. Or, appliquer des techniques complexes à un lexique qui n'est pas le leur habituellement produit des frottements et des effets inédits.

**Plume** Ce qui me semble intéressant, c'est que suivant la personne avec laquelle on va jouer à ce jeu, on pourra moduler notre langage pour qu'elle comprenne plus ou moins. Cela change aussi selon la profession des

personnes : médecin, avocat, etc. Ce serait intéressant d'expérimenter et de se documenter sur le vocabulaire technique, puis de refaire cet exercice avec des personnes qui ont une toute autre approche, qu'elle soit médicale ou autre.

**Rémy** Le vocabulaire de la danse s'y prêterait.

**Christophe** L'idée est très intéressante. Ce qui varie sont les techniques et les lexiques de la description et que ce qui les fait varier sont les personnes amenées à jouer. Mais on pourrait aussi, et je fais une suggestion à la maîtresse du jeu, décrire «à la manière de».

**Rémy** J'y pensais

**Christophe** Ce serait une autre manière de jouer : à la manière d'un écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle, d'un médecin physiologiste ou, pourquoi pas, aussi, d'un commentateur sportif. On choisit un registre et on essaie de s'y tenir le plus possible.

**Zoé** Comme dans les «à la manière de» dans l'improvisation théâtrale.

**Christophe** Pendant le confinement, un commentateur sportif de la BBC a commenté des vidéos de ses deux chiens, filmés dans des activités banales et quotidiennes. L'effet est assez saisissant, puisqu'en favorisant la description de techniques et en produisant l'intonation de voix propre aux commentaires de compétitions sportives, les activités telles que manger dans sa gamelle ou s'assoupir sur le sol deviennent palpitantes. Rémy, tu voulais ajouter autre chose...

**Rémy** Oui. Lorsque nous avons entrepris nos travaux sur la description, la question des positions relatives s'est rapidement avérée la plus difficile à traiter. Comment indiquer une orientation sans points cardinaux ou autres éléments de référence. Et dans le cas de ces exercices, elle était rendue encore plus difficile par le fait que l'on ne pouvait pas parler des accessoires alors que dans beaucoup de situations les choses auraient été simples à dire en les mentionnant. Si on dit : «Elle tient un briquet», cela va de soi,

nul besoin de décrire des positions de doigts : en donnant une orientation du pouce, c'est réglé. On mesure ici à quel point le corps humain épouse les objets avec lesquels il vit. Retirer les objets revient à décrire quelqu'un en suspension dans l'air. Ça devient très difficile.

Christophe Tu penses qu'il serait plus intéressant de ne pas les retirer ?

Rémy Non, de les avoir retirés rend les choses plus ardues, donc plus riches. On pourrait d'ailleurs introduire des objets incongrus, pour tourner la chose différemment. Par exemple, en remplaçant le briquet par un arrosoir.

Christophe C'est une règle que la maîtresse du jeu pourrait introduire.

Rémy Allumer la cigarette avec un arrosoir...

# La Ribot

La découpe de gestes testée avec la contribution de Yan Duyvendak comme l'échelle micro des mouvements expérimentée avec Kayije Kagame, reposaient sur des écritures et un travail de description de séquences enregistrées. Avec les postures fixes rejouées avec Rémy Campos, nous avons déjà opéré un mouvement vers l'oralité que nous avons décidé de poursuivre et de radicaliser lors de notre rencontre avec La Ribot pour cette quatrième invitation renversée. Nous retournions ainsi à une description orale et à une reproduction immédiate de l'action telles que nous avons pu les travailler aux débuts de l'atelier.

La Ribot est une artiste espagnole qui vit à Genève. Danseuse de formation, sa pratique traverse différents champs qui permettent à ses réflexions sur le mouvement, les corps, la politique, l'absurde, le féminisme... de se résoudre en différents formats dans le développement d'activités plurielles. Chorégraphe, réalisatrice de films, performeuse et artiste visuelle... La Ribot donne à ses recherches des formes variées – longues ou brèves, muettes ou sonores, en solo ou collectives –, au regard des questions qu'elles touchent et des participant-es qu'elles mobilisent. En 1991, La Ribot crée ses premières *Pièces Distinguées*, courtes actions performées en solo, dont le nombre n'a cessé de croître au cours du temps et qui semblent rythmer son travail et ses recherches. Depuis trente ans, ses nombreux travaux ont été montrés dans différents lieux de par le monde (Tate Modern, Musée Reina Sofia...) Une rétrospective lui a été consacrée au Festival d'automne de Paris et au Centre Pompidou en 2019, année où elle a reçu le grand prix de la danse Suisse, avant, en 2020, de recevoir le Lion d'or de la biennale de Venise pour l'ensemble de son œuvre.

En parallèle à son travail de création, La Ribot est à l'origine, avec Yan Duyvendak, de la création du département « art/action » de la HEAD–Genève, où elle continue d'enseigner ponctuellement.



Le travail de La Ribot a recours à la description d'action, notamment par le prisme du mouvement et de la danse. Lors d'un atelier qu'elle avait donné à la Head en [Inter]action, certain-es d'entre nous avaient eu l'occasion d'apprendre à se mouvoir comme un poulpe, à reproduire sa façon de respirer, de percevoir et de se déplacer d'après observation d'images de films documentaires. La Ribot nous avait alors habitué-es à suivre ses indications orales et sensibilisé-es à l'observation du corps comme à l'utilité de la description pour comprendre un mouvement. Récemment encore, le travail de La Ribot s'est confronté à la création-recréation lorsqu'elle a fait reprendre *Más distinguidas* (1997) par la danseuse Ruth Childs. C'est en nous basant sur ces informations que nous avons imaginé le protocole que nous allions lui proposer. Inspiré des expérimentations de nos débuts de recherche, ce dernier proposait une variation à partir du dispositif ADR (Action-Description-Reproduction) mis en place à l'occasion de notre rencontre avec Valérie Castan. Dans cette nouvelle version, le descripteur·e était également la personne qui créait les actions : la description ne reposait plus sur un intermédiaire entre l'action et sa reconstitution, mais sur la seule capacité de la performeuse à rendre compte de ses mouvements.

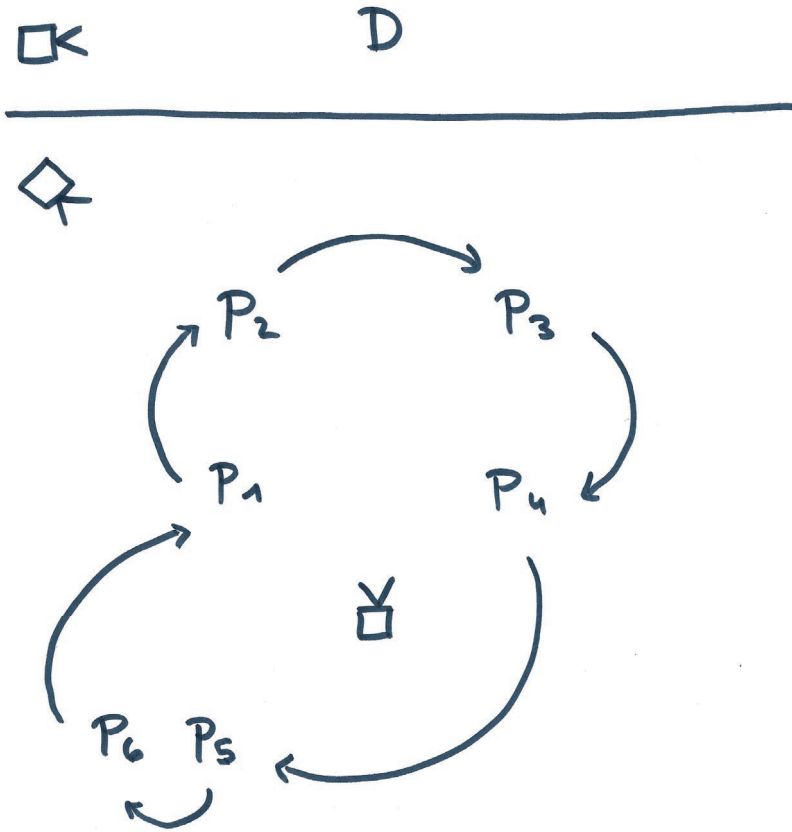
Notre proposition tenait aussi compte des techniques de description et d'improvisation de La Ribot, avec lesquelles nous avons pour certain-es travaillé et qui lui permettaient de tenir le rôle d'actrice-descriptrice dans ce protocole. Nous souhaitons solliciter sa voix, sa perception, ses mots, ses descriptions en lui proposant de créer les actions elle-même, mais aussi lui laisser une certaine liberté dans le choix de ses mouvements. Très rapidement, connaissant l'intérêt de La Ribot pour les mouvements s'inspirant du vivant, nous nous sommes rendu-es à l'évidence : le cadre de travail devait être les mondes animaux. Cela nous ramenait encore à nos tout premiers travaux de description d'éthologues amateur·trices. Nous avons précisé les contours de ce cadre pour finalement retenir les parades amoureuses animales. La tâche qui incombait à la réalisatrice-descriptrice n'étant pas aisée, nous avons réduit le périmètre de mouvements possibles à un rayon de deux mètres, ce qui la soulagerait de la description de son déplacement dans l'espace. Nous avons déjà eu l'occasion d'explorer l'efficacité de ces

dimensions avec Yan Duyvendak. Nous nous intéressions, de même qu'avec Rémy Campos, aux solutions trouvées à vif pour décrire un mouvement le plus précisément possible dans un temps réduit.

Avec ce protocole, nous voulions mettre l'accent sur les différentes interprétations possibles d'une même description en intégrant non pas un·e seul·e, mais quatre reproducteur·ices qui reprenaient simultanément la description sans se regarder. Ceci permettrait de mesurer les zones grises des descriptions et des interprétations d'une manière que nous n'avions encore jamais expérimentée. L'effet en serait augmenté du fait que les reproducteur·ices avaient différents niveaux de connaissance de La Ribot et de sa manière de travailler.

Nous rencontrons La Ribot le mercredi 10 juin 2020 dans son atelier proche du bâtiment de Général Dufour. Très vite, nous comprenons qu'elle n'a pas lu le protocole que nous lui avons envoyé. Elle le lit sur le moment en s'exclamant que nous lui demandons d'effectuer une tâche très difficile. Elle en conclut qu'il nous faudra plusieurs essais avant de bien y arriver et nous décidons d'un commun accord de nous concentrer sur une longue période de temps pour mieux travailler. Dès le départ, l'idée des parades amoureuses est abandonnée au profit d'actions d'animaux, d'abord réels, puis fantastiques, puis de concepts ou de sentiments. Après environ une heure d'expérimentation, nous nous réunissons autour de gâteaux et de fruits pour discuter avec enthousiasme (et un brin de confusion, aussi) de ce que nous venons de tester et de vivre.

## Studio de La Ribot



D: La Ribot

P<sub>1-6</sub>: Alice, Romane, Valérie, Ulysse,  
Zoé, Plume

## Protocole

### Dispositif

Ce dispositif comprend une descriptrice-performatrice (La Ribot) ainsi que les membres du collectif Badaboum. Il nécessite deux espaces séparés visuellement. Un, petit, pour la descriptrice-performatrice et un autre, grand, pour les quatre performeur-euses. Chaque performeur-euse dispose d'un périmètre de deux mètres de diamètre, soit un grand pas par côté. Les performeur-euses doivent reproduire les mouvements de la descriptrice-performatrice d'après sa description. Iels se basent sur la description sans s'inspirer les un-es des autres. Une prise de son et plusieurs prises de vues sont réalisées durant la performance afin de documenter le travail.

Le jour J, La Ribot s'est saisie du protocole préparé pour la rencontre et l'a ajusté à sa convenance.

### **Protocole envoyé à La Ribot**

A - improviser trois séquences de mouvements simples à l'intérieur du périmètre à disposition. Chaque séquence doit durer entre une et deux minutes.

B - décrire oralement les mouvements effectués pour qu'ils puissent être reproduits par les autres performeur·euses.

C - les mouvements doivent s'inspirer de la parade amoureuse de trois êtres vivants.

D - ces êtres vivants sont choisis par la descriptrice-performeuse. Leur identité ne doit pas être révélée lors de la description ou en amont de celle-ci.

E - les mouvements ne doivent pas avoir été chorégraphiés ni les descriptions rédigées avant la performance afin de conserver une certaine spontanéité.

### **Protocole réalisé par la Ribot**

A - improviser une douzaine de séquences de mouvements à l'intérieur du périmètre à disposition. Chaque séquence dure 1 minute 30.

B - décrire oralement les mouvements effectués pour qu'ils puissent être reproduits par les autres performeur·euses. La description porte aussi bien sur les mouvements, le ressenti, les images ou les sons que la descriptrice-performeuse se représente.

C - les mouvements doivent s'inspirer de mouvements d'animaux fictifs ou réels, de postures humaines ou de concepts.

D - La descriptrice-performeuse peut mélanger à sa guise les différents animaux, postures ou concepts lors d'une même improvisation. Leur identité ne doit pas être révélée lors de la description ou en amont de celle-ci.

E - les mouvements ne doivent pas avoir été chorégraphiés ni les descriptions rédigées avant la performance afin de conserver une certaine spontanéité.



<https://vimeo.com/projetbadaboum/invitation4>

## Entretien avec La Ribot

**Plume** Aujourd'hui, c'est la première fois que l'on reproduit à plusieurs la même description...

**Romane** C'est aussi la deuxième fois qu'un·e invité·e décrit et que nous reproduisons, à l'inverse des deux premières invitations. Nous commençons à avoir l'habitude de la description, de tous les petits détails auxquels il faut penser. L'orientation du corps, du visage. Étant donné que nous l'avons beaucoup travaillée, nous avons compris qu'avant de commencer quoi que ce soit, il faut décrire la position initiale. Sinon, c'est la panique. Tu l'as vite compris, d'ailleurs : première séquence, on ne savait pas où il fallait que l'on se mette dans l'espace et ensuite tu disais, toujours : « On commence assis, on commence debout... »

**Alice** À un moment, tu as utilisé la direction Nord-Sud. C'était excellent !

**La Ribot** Oui, j'ai inventé ! C'était comme de dire « vers un lieu ».

**Romane** Toutes ces petites stratégies nous intéressent.

**La Ribot** Plus tu réalises de mouvements, plus il est difficile de suivre avec la parole. Ensuite, je n'ai pas les verbes, non plus. Certains mouvements sont très compliqués à décrire. Plus le corps va lentement, plus le verbe l'accompagne facilement. Je pouvais mieux décrire si j'en faisais moins mais, en même temps, je me laissais aller sans beaucoup de précision.

**Plume** Nous avons fait beaucoup de fois l'exercice, à chaque fois avec un animal différent. Au début, tu as dit que c'était un échauffement, que l'on pourrait comprendre si on le réalisait beaucoup de fois. Alors, est-ce qu'il y a d'autres choses que tu as apprises au fur et à mesure pour que ça fonctionne mieux ?

**La Ribot** Tout dépend de ce que l'on entend par fonctionnement. De quoi parle-t-on ? Quel est le but ? Que signifie bien fonctionner ? Que vous

pouvez mieux comprendre, mieux copier? Que vous pouvez mieux interpréter mes mots? Mais qu'est-ce que « mieux »? Par rapport à quoi l'interprétation est-elle valable? À ce que je suis en train de faire? C'est très loin. C'est très, très, très, très loin. Ce ne peut pas être le but en trois minutes. Ça peut l'être après une année de travail. En trois minutes, c'est peut-être... je ne sais pas.

Que sont les mots? Des suggestions du mouvement? Ou bien les mots doivent-ils décrire les positions dans l'espace? Cela dépendait de l'animal et de mon état mental. Je me laissais aller d'un truc à l'autre de façon, disons, poétique. Je me foutais de savoir si vous compreniez ou pas. Tout d'un coup, il fallait être très, très précis. Je commençais toujours par une position. « Je suis là et à partir de là, ooooh, je commence à monter, là! ». Décrire cela m'amène dans un monde très, très petit, et je me mets alors dans un monde de description très petit. Ce n'est pas physique, c'est l'idée d'être très petit. Ça dépend des états, c'est la raison pour laquelle je voulais en faire beaucoup.

**Romane** Lorsque j'étais déjà dans l'extrême du mouvement, parfois, il fallait aller encore plus loin et... je restais dans ma position. Cette question de la progression est intéressante. Ulysse s'est retrouvé dans cette situation où il ne pouvait pas aller plus loin. Je pense que c'est aussi une question de souplesse.

**La Ribot** Mais par exemple, quand j'étais aplatie complètement, complètement, je me disais que peut-être vous ne me suiviez pas. Mais je m'en foutais, parce que si toi tu t'aplatis, eh bien, tu es quand même aplati-e pour toi.

**Romane** C'était très beau quand tu parlais d'être contre le mur et que tu étais en fait contre le sol.

**La Ribot** Non, non, j'étais contre une colonne.

**Romane** Ah, mais nous, nous n'étions appuyé-es contre rien.

**La Ribot** Ah, quelle beauté!

**Alice** À la fin, toi, tu étais par terre et nous, nous étions toustes debout contre un mur invisible.

**La Ribot** J'étais par terre, dos contre le sol. Il n'y avait pas de prétention réaliste, de transcription fidèle de ce que je faisais. Aucune prétention de ma part. Parce, pour moi, c'était complètement impossible en trois minutes, sans nous connaître, sans avoir le verbe bien placé. Ma seule prétention, disons, était de vous donner des inputs pour que vous puissiez suivre. Quelque chose qui puisse être compris, par exemple le « tout petit tout petit tout petit » d'une forme animale qui mène jusqu'à la spirale, parce que ça se concentre de plus en plus. Et la spirale, avec le corps, c'est tellement compliqué... ça n'existe pas, ce sont des choses mentales, non? Au début, j'imaginai des poissons, des oiseaux et, à la fin, tout s'est mélangé pour devenir un animal aplati, des animaux pouvant être très « horizontaux » alors que la spirale renvoie à des animaux qui peuvent s'enfermer, se protéger.

**Ulysse** Nous nous appelons Badaboum. Et le nom Badaboum est venu d'un constat: parfois, si quelqu'un tombe, le plus simple pour décrire sa chute est de dire « Badaboum », plutôt que « il tombe ». Je trouve qu'il y avait beaucoup d'éléments de cet ordre dans tes propositions. Par exemple, pour la spirale, tu faisais « Sppiirrrl! » et je trouvais que ça marchait assez bien. Aussi, pour l'expérience, j'ai vraiment eu l'impression d'être dans le corps d'un danseur ou d'une danseuse, mais avec un corps qui ne suit pas du tout. Il y avait un paradoxe entre ce que j'entendais, ce que la description donnait et ce que j'arrivais à faire. Et je trouvais assez beau ce lien-là.

**Zoé** Tu dis que ce n'était pas important de reproduire parfaitement ta description. Pour ma part, je crois que cette liberté m'a donné la possibilité de créer des histoires et j'ai même parfois été émue, parce que je me plongeais dans un univers. Lorsqu'on avait le vêtement sur la tête, par exemple. À la fin, c'était une imploration, la demande du pardon... et j'étais là, je regardais le ciel, je demandais pardon, je ne savais pas pourquoi. J'imagine que chacun, chacune, nous avons créé des histoires différentes, des univers différents et je trouve cela très beau. En regardant les autres faire, je me demandais ce qu'ils imaginaient.

**La Ribot** Le langage du corps t'amène à cette implosion poétique, on peut dire. Tu rentres à l'intérieur et tu es complètement concentré·e sur des choses!

**Valérie** Il y avait cette question : quel animal est-ce ?

**La Ribot** L'imploration, ce n'était pas un animal. L'imploration, la spirale, ce sont des choses que j'ai en tête en ce moment.

**Plume** Beaucoup s'entendait dans ta voix et ta manière de parler. L'intensité était dans le choix de tes mots mais aussi dans l'intonation.

**Romane** L'énergie du mouvement se communiquait dans la voix. Nous savions que tu réalisais les mouvements et que tu n'étais pas juste assise de l'autre côté à nous raconter des choses. Nous étions avec toi en train de les faire.

**La Ribot** Et je vous entendais aussi. Je vous entendais quand je tapais du pied, je vous entendais le faire. Alors, je me disais : « Ah, oui, ils me suivent, ça a connecté ! »

**Valérie** Pour nous aussi ! Si tu parlais d'aller au sol et que ce n'était pas très clair, quand on entendait taper par terre, c'était une impulsion pour aller au sol.

**Alice** Une amie à qui j'ai raconté l'atelier m'a dit : « J'ai acheté un livre qui s'appelle *L'Anthologie du geste*, est-ce que tu veux regarder ? ». C'était une thèse qui parlait du geste religieux. Bon, j'ai cherché désespérément des descriptions pour n'en trouver aucune, mais il y avait quelque chose par rapport à la parole et le fait de se retrouver dans une situation, de la ressentir. Il y a un lien entre le geste, la façon de faire et la parole, qui construit quelque chose de plus grand. Tu parviens à construire un monde plus grand que ce qui a été simplement énoncé.

**La Ribot** Une façon de faire de la danse, de la pratiquer consiste à donner des impulsions, des mots, des bruits, des images, des éléments pour la

reproduire. Entre nous, lorsque nous montons des pièces, il y a toujours des images, des mots et des sons qui décrivent les mouvements. Ou des rythmes... parce que tous les mouvements ne se décrivent pas de la même façon. Certains se décrivent par onomatopées, d'autres sont une image très claire, comme la spirale. Tu l'incarnes. Il y a des impulsions techniques très précises : les doigts qui montent et le poids qui transvase par là. On doit s'appuyer sur beaucoup de choses différentes pour danser. La condition physique est aussi une condition mentale.

**Romane** La question de la temporalité s'y ajoute. « Badaboum », tu tombes, c'est tellement plus rapide et plus efficace. Aussi, un langage commun se crée quand on travaille ensemble. Et un langage commun s'est créé, même dans l'intervalle très court de trente minutes. Je trouve que ton invitation nous permet aussi de relier le geste et la voix. Mais l'émotion aussi ! Enfin tout !

**La Ribot** L'émotion aussi, claro ! Mais, par exemple, les images, qu'est-ce que ça provoque chez vous ? Moi, je pensais à une spirale, mais étiez-vous déjà une spirale ou non ?

**Groupe** Si, non, des fois si...

**La Ribot** Des fois oui, des fois non, j'ai l'impression.

**Alice** Parfois, quand tu commençais quelque chose, juste au son de ta voix j'avais l'impression de deviner comment le mouvement allait devenir et je t'imaginai, je te voyais danser, faire, ce qui permettait de suivre. Parfois, même, j'étais en position avancée, ce qui allait se passer devenait clair pour moi.

**La Ribot** Ah, c'est drôle ça, tu pouvais anticiper un petit peu.

**Valérie** À certains moments, je me sentais vraiment en phase avec ce que tu disais. Comme le remarque Alice, il était possible de sentir la suite. À d'autres moments, je réalisais une chose et puis je devais en réaliser une autre à la suite et je me disais, mais comment est-ce possible ?



**Romane** Comment aller d'ici à là? [RIRES]

**Valérie** Il y a quand même la tentation de regarder un peu ce que font les autres, dans ces moments...

**Plume** J'ai trouvé intéressante la position des deux personnes qui regardent. En étant au dehors, j'ai pu mieux comprendre ce que tu disais. Voir quatre interprétations me permettait de mieux comprendre ta manière de penser.

**La Ribot** Mais de toutes façons, je n'étais pas du tout dans la « recette ». Par exemple, on commence une description avec l'environnement, puis on avance vers le détail et ensuite on enchaîne avec le mouvement. Je n'étais pas du tout dans ces enchaînements. Ça démarrait, et tac! Je commençais comme j'en avais envie. Il y a l'intention, d'abord. L'intention nous conduit quelque part. Ce n'était pas du tout pensé. Enfin, parfois oui et parfois non. Parfois le mouvement me portait et parfois je parlais de la position initiale.

**Zoé** Tu utilisais des termes que tu réemployais dans d'autres descriptions, mais qui ne décrivaient pas la même chose. Par exemple: « plier le genou ». Quand on était debout, on ne savait pas si c'était plier le genou vers l'avant ou plier sur le côté en tournant la hanche. Et quand on était déjà à genoux, je me disais: « Plier le genou en avant... mais est-ce que ça doit être légèrement sur la gauche? ». Parfois, je me rendais compte que j'avais mal interprété une indication et je me disais: « Mince! j'ai fait faux! », mais ce n'était pas très grave.

**La Ribot** Non, effectivement.

**Zoé** Par exemple, debout, si on me dit de plier le genou droit, instinctivement je vais le remonter vers la hanche. Mais ça pourrait être aussi le plier vers le bas, mais en gardant la jambe gauche tendue. Évidemment, l'urgence du moment ne permet pas d'utiliser des termes aussi précis, mais je trouvais intéressant de se retrouver dans une situation et de se dire: « Comment je vais faire pour que cela ait du sens, que je ne me fasse pas mal et que ça donne quelque chose de fluide et de beau. »

**La Ribot** Il y a des codes de langage spécifiques suivant la pratique. Par exemple, si tu dis « plie le genou droit », pour nous, clairement, c'est toujours vers le bas. Quand on le plie vers le haut, c'est monter le genou. Et quand on te dit « monte le genou », évidemment, tu le montes plié. C'est le langage de la discipline. À un moment donné, si ce n'est pas clair, c'est peut-être parce que les éléments de langage qu'on utilise pour dire certaines choses dans certaines disciplines ne le sont pas. C'est moins une question de clarté que de recours à un terme spécifique pour décrire un geste spécifique.

**Ulysse** Il y a une question que je me posais, est-ce que le fait de ne pas nous voir était étrange ou non?

**La Ribot** Non. Parce que je n'étais pas concentrée sur vous. J'essayais simplement de faire quelque chose, de vous donner quelque chose de pertinent, disons.

**Romane** Aujourd'hui nous étions dans une même pièce, quoique séparés visuellement. Ce n'était pas important que tu nous voies et que tu corriges nos positions, nous nous concentrions sur autre chose. Mais si tu devais nous apprendre une chorégraphie par téléphone, cela changerait la place de la compréhension.

**Valérie** Et pour les animaux, comment cela s'est-il passé? Choissais-tu d'abord un animal avant d'évoluer vers d'autres animaux?

**La Ribot** Au début, oui. J'ai commencé par un oiseau, puis ensuite, je crois qu'il y a eu le cafard, la baleine – ou en tout cas un cétacé dans l'eau – et après, c'est parti complètement ailleurs. Je commençais par une chose, puis autre chose suivait... et, à la fin, cela devenait physique: concentré sur trois points en équilibre, par exemple.

**Romane** Les genoux et les coudes!

**La Ribot** Quel animal c'est, celui-là? [RIRES]

Alice À partir d'un moment, tu as commencé à utiliser un système de séquences répétitives. Tu ne dansais plus de façon linéaire. Tu choisissais un mouvement et le reproduisais en boucle, en le décrivant à chaque fois.

La Ribot (en montrant des positions) Oui. Il y a eu cette position, et ce mouvement qui ont été par exemple très compliqués. Et je les répétais. Je me suis dit, peut-être qu'avec la répétition on arrive à quelque chose. Quand on répète, on comprend un mouvement, un animal... Il y a eu beaucoup de façons différentes de tester la description.

Alice C'était le taureau, ça, non ?

Valérie J'ai cru que c'était un scorpion !

Alice On retrouve une idée d'agressivité et d'attaque tête vers le bas.

La Ribot Décrire dans le flou noir de ta tête et commencer à donner forme à ça...

Valérie Aussi, comme reproducteur-ice, quand tu es dans une position, tu n'es jamais sûr-e qu'elle soit juste, du coup tu ne l'affirmes pas. Tu te demandes toujours ce qui va arriver comme nouvelle information...

Plume ...parce que n'importe quelle information pourrait entièrement faire capoter ta représentation de ce qui est en train de se passer.

La Ribot Si j'étais plus organisée, on pourrait être plus proche. Je décris d'abord l'émotion, ensuite le moment et après la position. Alors, pour vous, c'est beaucoup plus difficile.

Ulysse Par contre, c'était extrêmement dynamique. Il y avait quelque chose dans le rythme qui était très fort, très impressionnant.

Romane Chacun-e a son propre style de description, sa personnalité, comme on a pu le constater lorsque Rémy et Alice décrivaient les

photographies ou encore lors de la première année de recherche. Toi, avec tout ton bagage de danseuse et tout le travail que tu as pu faire sur la description, tu créais quelque chose de très poétique. Je pense que cet aspect poétique influence la manière dont on reproduit les gestes décrits. Si on devait refaire le protocole maintenant, après discussion, je me laisserai donc plus libre de lâcher-prise et d'interpréter ce que tu disais.

Valérie Pareil. Au début, j'avais pour but de coller au plus près possible de la description plutôt que de prendre les informations et de les traiter comme je voulais, de manière plus subjective. Je crois que notre attitude par rapport à cela modelait notre manière de réagir.

La Ribot Si je devais le refaire, je commencerais par des choses beaucoup plus lentes et méthodiques. Décrire un mouvement, ça et seulement ça. Puis un autre. Et le changement entre les deux. C'est très facile et c'est plus concret. Si je fais plus de mouvements, je ne peux plus décrire. Les mouvements précipités du début, je ne pouvais pas les décrire parce que j'étais trop dans tous les sens. Ça fait partie de la concentration d'apprendre : apprendre à décrire, apprendre à donner les mots, apprendre à être plus lente pour pouvoir être plus précise. « Le coude va de la hauteur A à la hauteur B, les hanches tournées vers la droite », etc.

Romane Avec Yan Duyvendak ou avec Kayije Kagame, le script était déjà très clair pour ne pas trop en faire, et le répéter n'aurait servi qu'à le rendre plus précis. Ici, l'intérêt relevait du côté dynamique et spontané. Comme la consigne était d'improviser et de prendre le temps de décrire ce qu'on improvisait, je pense qu'il valait vraiment la peine de le faire dans la durée. On aurait pu y passer l'après-midi.

Alice Avec Badaboum, on utilise des mots assez simples, on en reste aux coudes, aux mains, on ne va pas jusqu'aux abducteurs. Au début, tu trouvais tellement difficile de décrire en faisant, mais finalement tu as rapidement mis en place un langage du même ordre. Ça fait penser à l'exercice que tu nous faisais faire l'année passée<sup>1</sup>, qui consistait à bouger les points d'articulation d'une autre personne pour créer des positions. J'ai

<sup>1</sup> Exercice réalisé dans le cadre de l'atelier donné par La Ribot en [Inter]action.

l'impression que nous n'avons pas tant de points à bouger que cela sur notre corps pour réussir à faire des mouvements.

**Romane** Par exemple, si tu sais que tu es debout et que ton poignet gauche va toucher le droit, le geste devient très évident. On a déjà remarqué que décrire les relations entre les gens ou les points de contacts donne des résultats extrêmement précis.

**La Ribot** (en montrant des positions) Par exemple, poser « la main sur la main », ça, c'était clair ! Tu étais complètement piégé, non ? C'étaient les meilleures descriptions, les plus claires. Il suffisait de deux indications et on était en équilibre.

**Romane** En tout cas, je pense qu'il sera vraiment intéressant de regarder les vidéos pour visualiser ce que nous avons fait.

**La Ribot** Absolument ! Mais à ce moment, j'étais convaincue qu'on était ensemble. Je ne sais pas du tout ce que vous avez fait... Mais j'ai le final cut. C'est vrai que ça peut être mortellement drôle ! En tout cas, les descriptions qu'on a faites, ici, sont les plus fortes que j'ai vécues.



## **Participant-es par ordre de disparition**

Rose W.

Mohamed M.

Yelim K.

Julie S.

Daphnée G. et Laura S.

Mélanie P. D.

Valérie C.

Louis B.

Sarah G.

Louise M.

Pauline C.

Yan D.

Davide-Christelle S.

Kayije K.

Rémy C.

La Ribot

## **Livre réalisé par**

Ulysse Berdat · Plume Ducret · Zoé Gronchi · Alice Kiener  
Christophe Kihm · Romane Serez · Valérie Siron

## **Remerciements**

à toute l'équipe d'[Inter]action de la HEAD-Genève  
à Clovis Duran  
à la pâtisserie Wolfisberg  
à toute l'équipe de Action 2: observer

Édité à 55 exemplaires à la HEAD-Genève en juin 2021.

—HEAD  
Genève

Hes-SO//GENÈVE  
Haute école spécialisée  
de Suisse occidentale